

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Житомирський державний університет імені Івана Франка
Навчально-науковий інститут іноземної філології
НТК "Драматургія", "Brecht-Zentrum"
Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України
Центр германістики

Брехтівський часопис

Brecht-Heft

Статті
Доповіді
Есе

**Збірник наукових праць
(Філологічні науки)
№ 2**

*Видання виходить за фінансової підтримки
ПрАТ "Ліктрави" м. Житомир та "Мартін Бауер Груп"
Die Herausgabe des Heftes wurde unterstützt
von der PrAG "Liktravy" und "Martin Bauer Group"*

Житомир
Вид-во ЖДУ ім. І. Франка
2012

Рекомендовано до друку Вченою радою Житомирського державного університету
імені Івана Франка
(протокол № 5 від 21 грудня 2012 р.)

Засновник: Житомирський державний університет імені Івана Франка

Ідея та шеф-редактор: доктор філологічних наук, професор Чирков О. С.

Відповідальні редактори: Закалюжний Л. В., Ліпісівський М. Л.

Редакційна колегія

Білоус П. В. — доктор філологічних наук, професор
Бондарева О. Є. — доктор філологічних наук, професор
Віцисла Е. — доктор філологічних наук
Волощук Є. В. — доктор філологічних наук
Гіллесгайм Ю. — доктор філологічних наук
Головчинер В. Є. — доктор філологічних наук, професор
Горпенко В. Г. — доктор мистецтвознавства, професор
Єршов В. О. — доктор філологічних наук, професор
Мойсієнко В. М. — доктор філологічних наук, професор
Мироненко Л. А. — доктор філологічних наук, професор
Рихло П. В. — доктор філологічних наук, професор
Удалов В. Л. — доктор філологічних наук, професор

Рецензенти:

Галич О. А. — доктор філологічних наук, професор Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Назарець В. М. — кандидат філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Міжнародного економіко-гуманітарного університету імені Степана Дем'янчука.

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 2 / Ред. колегія Бондарева О. Є., Білоус П. В., Віцисла Е. та ін. — Житомир: Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2012. — 184 с. (Укр., нім. та рос. мовами).

УДК 821.112.2 - 2.09 (430)
ББК 83.3 (Нім)
Б 87

ЗМІСТ

Вступне слово.....	5
--------------------	---

BRECHT INTERNATIONAL

Юрген Гіллесгайм. Брехтівський науково-дослідний центр в Аугсбурзі, його книгозбірня та наукова робота / <i>Пер. М. О. Фанта</i>	7
Кароліне Шпренгер. Аугсбург відкриває Бертольта Брехта. Найперші дискусії у пресі довкола драматурга на початку 20-х рр. / <i>Пер. М. І. Бараняк</i>	10
Юрген Гіллесгайм. Брехт — європеєць? / <i>Пер. І. Б. Бігуна</i>	16

БРЕХТ УКРАЇНСЬКОЮ

Бертольт Брехт. "Сучасна легенда" / <i>Пер. М. Л. Липісевичького</i>	19
Бертольт Брехт. "Пісня про загін залізничників з Форт-Дональду" / <i>Пер. М. Л. Липісевичького</i>	19
Jürgen Hillesheim. Frühe Antihelden. Über Brechts Kriegslyrik 1914-1916.	21
Юрген Гіллесгайм. Ранні антигерої. Про Брехтівську воєнну лірику 1914 — 1916 рр. / <i>Пер. В. П. Прищепи</i>	25
Бертольт Брехт. "Крейдяний хрест", "Дружина єврейка", "Фінальна сцена": три сцени з циклу "Страх і відчай у Третньому рейху" / <i>Пер. М. Л. Липісевичького</i>	29
Ердмут Віцисла. Нemoжлива фінальна сцена / <i>Пер. М. Л. Липісевичького</i>	40

ЗУСТРІЧІ З БРЕХТОМ

Вальтер Беньямін. Нотатки з щоденника 1938 р. / <i>Пер. М. В. Голумб'ювської</i>	43
Вальтер Беньямін, Ася Лаціс. Програма пролетарського театру / <i>Пер. Л. О. Федоренко</i>	46

БРЕХТІВСЬКІ ЧИТАННЯ

Астрахан Н. І. "Добра людина з Сичуані" Бертольта Брехта: досвід інтерпритації.....	50
Бондарева О. Є. Від "епічного" до "апофатичного" театру: полеміка з великими наративами у п'єсі Олега Гончарова "Сім кроків на Голгофу"	55
Васильєв Е. М. "Добрый человек из Сезуана" и советский меловой круг: особенности театрального диалога Бертольта Брехта и Юрия Любимова.....	61
Віцисла. Е. Оригінальність vs. туїзм. Ставлення Брехта до Вальтера Беньяміна та до Критичної теорії / <i>Пер. С. Ф. Соколовської</i>	70
Волощук Е. В. Аррès Брехт: театр Григорія Горина.....	85
Дем'янова С. К. Поетика неонатуралістської української та польської драми 20-х років ХХ ст.....	104
Ильинская Н. И. Типология религиозно-поэтического сознания Б. Брехта и И. Бродского	112
Комінярський І. Б. Бертольт Брехт і Джордж Рига: один мотив – два рішення.....	118
Король Є. О. Функції оповідної структури в романі Б. Брехта "Діла пана Юлія Цезаря"	120
Кудрявцева Т. В. Критерии художественности: четыре стихотворения о любви	124
Левченко О. М. Шляхи епізації драми на матеріалі п'єси А. Міллера "Смерть комівояжера"	129
Миронюк В. М. Експресіоністичні мотиви в поезії Б. Брехта	131
Назарець В. М. Топос міста в поезії Б. Брехта	135
Нестерук С. М. "Стереометрична" структура в драматургії Б. Брехта	139
Прищепи В. П. Драма Б. Брехта "Життя Галілея": проблеми інтерпретації та перекладу	143
Прищепи О. В. Брехтівське розуміння "очуження" та "одивнення" В. Шкловського	146
Сеневич Б. М. Концепція мистецтва крізь призму драматургії Б. Брехта	149
Соколовська С. Ф. Повтор як принцип авторської поетики Б. Брехта	151
Степанець К. В. Ознаки утопії в драмі-сатирі І. Багряного "Генерал"	155
Федоренко Л. О. "Захід" Б. Брехта: трагедія чи навчальна вправа?.....	163

ЕСЕЇ

Чирков О. С. Мій Брехт.....	169
-----------------------------	-----

ТЕАТР

Авраменко П. М. Принципи брехтівського театру та практика режисера.....	176
Васильєв Є. М. Как повстречались Иван Александрович с Александром Ивановичем ("Ревизор" Н. В. Гоголя в Ровенском областном академическом музыкально-драматическом театре)	179

INHALT

Vorwort	5
BRECHT INTERNATIONAL	
Jürgen Hillesheim. Die Brecht-Forschungsstätte Augsburg, ihre Sammlung und ihre wissenschaftliche Arbeit / <i>Übersetzt von Mykola Fant</i>	7
Karoline Sprenger. Augsburg entdeckt Brecht. Die frühesten Presse-Kontroversen um den Stückeschreiber Anfang der zwanziger Jahre. / <i>Übersetzt von Maria Baraniak</i>	10
Jürgen Hillesheim. Brecht - ein Europäer? / <i>Übersetzt von Igor Bigun</i>	16
BRECHT AUF UKRAINISCH	
Bertolt Brecht. Moderne Legende / <i>Übersetzt von Mykola Lipisivitskyy</i>	19
Bertolt Brecht. Das Lied von der Eisenbahntruppe von Fort Donald / <i>Übersetzt von Mykola Lipisivitskyy</i>	19
Jürgen Hillesheim. Frühe Antihelden. Über Brechts Kriegsslyrik 1914-1916.	21
Jürgen Hillesheim. Frühe Antihelden. Über Brechts Kriegsslyrik 1914-1916 / <i>Übersetzt Walentyna Prischtschepa</i> ...	25
Bertolt Brecht. Kreidekreuz, Die jüdische Frau, Schusszene: 3 Szenen aus der Folge "Furcht und Elend des Dritten Reiches" / <i>Übersetzt von Mykola Lipisivitskyy</i>	29
Erdmut Wizisla. Unmögliche Schlußzene. Typoskript zu "Furcht und Elend des III. Reiches" entdeckt / <i>Übersetzt von Mykola Lipisivitskyy</i>	40
BEGEGNUNGEN MIT BRECHT	
Walter Benjamin. Tagebuch 1938 / <i>Übersetzt von Maria Golubiovskaja</i>	43
Walter Benjamin, Asja Lacis. Programm eines proletarischen Theaters / <i>Übersetzt von Laryssa Fedorenko</i> ...	46
BRECHTSCHES LESUNGEN	
Astrachan N. I. "Der gute Mensch von Sezuan" von Bertolt Brecht: ein Interpretationsversuch	50
Bondareva O. J. Vom "epischen" bis zum "apophatischen" Theater: Die Auseinandersetzung mit großen Narrativen in Olegs Gontscharows Stück "Sieben Schritte auf den Golgotha"	55
Wassiljew J. M. "Der gute Mensch von Sezuan" und der sowjetische Kreidekreis: Besonderheiten des theatralen Dialogs zwischen Bertolt Brecht und Juri Lubimov	61
Wizisla. E. Originalität vs. Tuismus. Brechts Verhältnis zu Walter Benjamin und zur Kritischen Theorie / <i>Übersetzt von Svitlana Sokolovska</i>	70
Voloschtschuk J. W. Après Brecht: Theater von Grigori Gorin	85
Demjanowa S. K. Die Poetik des neonaturalistischen ukrainischen und polnischen Dramas der 20-er Jahre .	104
Iljinskaja N. I. Die Typologie des religiös-poetischen Bewusstseins von B. Brecht und I. Brodski	112
Kominjarskij I. B. George Riga und Bertolt Brecht: ein Motiv — zwei Lösungen	118
Korol J. O. Die Funktionen der Erzählstruktur in Brechts Roman "Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar".	120
Kudrjawzewa T. W. Die Kriterien der Poetizität: vier Gedichte über Liebe	124
Levchenko O. M. Die Episierungsvorgehen im Drama am Beispiel von A. Millers Stück "Tod eines Handlungsreisenden"	129
Myronjuk W. M. Die expressionistischen Motive in der Lyrik von B. Brecht	131
Nazaretsj W. M. Der Topos der Stadt in der Lyrik von B. Brecht	135
Nesteruk S. M. Die "stereometrische" Struktur im Dramawerk von Bertolt Brecht	139
Prischtschepa W. P. Bertolt Brechts Drama "Leben des Galilei": Interpretations- und Übersetzungsprobleme	143
Prischtschepa O. W. B. Brechts Auffassung von "Verfremdung" und V. Schklowskis "ostranienie"	146
Senevitsch B. M. Die Kunstkonzeption im Lichte des dramatischen Werkes von B. Brecht	149
Sokolovska S. F. Die Wiederholung als Prinzip der Autorspoetik von B. Brecht	151
Stepanezj K. W. Die utopischen Züge im satirischen Drama von I. Bagrjanyj "Der General"	155
Fedorenko L. O. "Die Massnahme" von B. Brecht: ein Trauerspiel oder Lernübung?	163
ESSAYS	
Chirkov O. S. Mein Brecht	169
THEATER	
Avramenko P. M. Die Prinzipien des Brecht'schen Theaters und die Regiepraxis	176
Wassiljew J. M. Wie sich Iwan Alexandrowitsch und Alexandr Iwanowitsch getroffen haben ("Revisor" von N. W. Gogol im Akademischen Musik-und-Drama-Theater in Rowno)	179

Вступне слово

Шановні читачі!

Ви тримаєте в руках другий номер збірника наукових праць "Брехтівський часопис" (Brecht-Heft). У ньому збережено всі рубрики, започатковані в попередньому номері. Але й додалося дещо нове: в рубриці "Театр" ми надали й будемо надавати в подальшому слово не лише театральним критикам, але й тим режисерам, які сьогодні на мистецьких теренах України творять постбрехтівський, поступовий театр, розвиваючи положення, тенденції, думки та тези реформатора сцени ХХ століття Бертольта Брехта.

На сторінках другого номера ви зможете прочитати доповіді, які були виголошені учасниками міжнародної наукової конференції IV Брехтівські читання – "Бертольт Брехт і його час, наш час і Бертольт Брехт", а також переклади статей наших німецьких колег й оригінальних творів творця епічної драми.

Видання другого номера "Брехтівського часопису" стало можливим завдяки меценатській діяльності ПрАТ "Ліктрави" та "Martin Bauer Group", а також добрій волі видавництва "Зуркамп" (Німеччина), яке безкоштовно надало дозвіл на публікацію українських перекладів низки творів Брехта: "Сучасна легенда", "Пісня про загін залізничників з Форт-Дональду", трьох сцен з циклу "Жах і відчай у Третньому Рейху": "Крейдяний хрест", "Дружина-єврейка", "Фінальна сцена".

Серед тих, хто сприяє розвитку брехтознавства в Україні, передусім хотілося б назвати ім'я директора Брехт-архіву (м. Берлін) д-ра Ердмута Віцісли. Це за його рекомендацією пані Беата Йеске безкоштовно передала "Брехт-Центру" бібліотеку-спадщину (1500 книг) одного із відомих дослідників і видавців брехтівської творчості пана Вольфганга Йеске, ім'я якого й отримала ця унікальна книгозбірня.

Ми висловлюємо щирі подяки ректору Житомирського університету проф. Сауху П. Ю., директору ННІ іноземної філології проф. Сингаївській А. В., директору ПрАТ "Ліктрави" Пинзару Ю. В. за допомогу та створення комфортних умов для роботи науково-творчого комплексу "Драматургія", структурним підрозділом якого і є "Брехт-Центр". Ними керує розуміння того, що інтелект України дня завтрашнього має творитися вже сьогодні.

Dies diem docet.

Доктор філологічних наук, професор, академік АН ВО України Чирков О. С.

Vorwort

Liebe Leser!

Sie halten jetzt in der Hand das zweite *Brecht-Heft*. In ihm sind alle Rubriken vom ersten *Brecht-Heft* erhalten geblieben, aber es ist auch etwas Neues erschienen: in der Rubrik *Theater* werden wir nach wie vor nicht nur Theaterkritiker zu Wort einladen, sondern auch den Regisseuren, die auf dem heutigen künstlerischen Terrain in der Ukraine ein postbrechtisches, postepisches Theater schaffen, indem sie die Grundideen, Tendenzen, Gedanken und Thesen des Erneuerers der Bühne im 20. Jahrhundert Bertolt Brecht weiterentwickeln.

Auf den Seiten des zweiten *Brecht-Hefts* können Sie die Texte der Vorträge von der Internationalen wissenschaftlichen Konferenz – IV. Brechtsche *Lesungen Bertolt Brecht und unsere Zeit, unsere Zeit und Bertolt Brecht* sowie auch ukrainische Übersetzungen der Artikel von unseren deutschen Kollegen und der eigenen Werke des Begründers des Epischen Dramas lesen.

Die Herausgabe des zweiten *Brecht-Hefts* wurde dank der Unterstützung von der PrAG *Liktravy* und *Martin Bauer Group* möglich. Wir fühlen uns auch Brecht-Erben und dem Suhrkamp-Verlag zu Dank verpflichtet für die großzügige Genehmigung der kostenlosen Publikation der ukrainischen Übersetzungen von einigen Brechts Werken: "Moderne Legende", "Das Lied von der Eisenbahntrope von Fort Donald", "Kreidekreuz", "Die jüdische Frau", "Schussszene": 3 Szenen aus der Folge "Furcht und Elend des Dritten Reiches".

Unter den Förderern der Brecht-Forschung in der Ukraine möchte ich den Namen vom Direktor des Bertolt-Brecht-Archivs und des Walter-Benjamin-Archivs in Berlin Herrn Dr. Erdmut Wizisla erwähnen. Gerade seiner freundlichen Empfehlung verdankt das *Brecht-Zentrum* in Zhytomyr den kaum zu überschätzenden Büchernachlass (über 1500 Medien) des renommierten Brecht-Forschers und Brecht-Herausgebers Dr. Wolfgang Jeske, zu dessen Ehren diese wertvolle Brecht-Bibliothek auch benannt wurde.

Wir möchten auch unseren herzlichen Dank an den Rektor der Staatlichen Iwan-Franko-Universität Zhytomyr Herrn Prof., Dr. Petro Sauch, die Direktorin des Instituts für Fremdsprachenphilologie Frau Prof., Dr. Angelina Syngaivska, den Direktor der PrAG *Liktravy* Herrn Yuri Pinzaru für ihre entscheidende Unterstützung bei der Herstellung der günstigen Bedingungen für die Arbeit des Wissenschaftlich-künstlerischen Komplexes *Dramatik* äußern, dessen Bestandteil auch das *Brecht-Zentrum* ist. Sie handeln mit dem Verständnis dafür, dass die Intelligenz in der Ukraine von morgen schon heute entwickelt wird.

Dies diem docet.

Prof., Dr. Olexandr Chirkov,

Mitglied der Akademie der Wissenschaften der Hochschulausbildung der Ukraine.

Брехтівський науково-дослідний центр в Аугсбурзі, його книгозбірня та наукова робота

Ставлення Аугсбурга до свого великого сина в часи так званої "Холодної війни" постійно викликає дискусії і надає, як і раніше, чудову можливість поширювати різного роду кліше та не цілком достовірні факти. Хоча впродовж двох останніх десятиліть класик поступово і зі значними фінансовими затратами нібито й був "прийнятий у рідній домівці" – різноманітні заходи міста, від Премії Брехта, яка вручається кожні три роки, до щорічного Брехтівського фестивалю, залишають це безперечно поза всяким сумнівом – проте раніше ставлення до нього було, як вважається, не таким простим і того, хто був кошмаром для бюргерів, цинічно використовував жінок та був окупованим в НДР, обходили мовчанням. Саме така думка була поширеною в нашому краї.

В усьому цьому є певна доля істини, проте у будь-якому разі на ситуацію, що склалася, слід поглянути більш пильно. Власне "дані аналізу" є досить різноманітними. Безперечним є те, що спадщиною Брехта під час 50-х і початку 60-х рр. займалися переважно приватні особи, неможливо переоцінити внесок у цю справу окремих осіб і груп осіб, наприклад, молодіжних і студентських організацій, профспілок, а також внесок Аугсбурзького театру та преси. І справді у 1963 році пропозиція перейменувати на честь Брехта одну з вулиць спочатку не отримала ніякої відповіді від міської ради, адже в поглядах поета вбачали занадто велику ідеологічну близькість до, як висловлювалися в ті часи, "правителів східної зони". От тільки цей факт навряд чи може здивувати у часи загального західнонімецького бойкоту Брехта, в часи, коли німецький міністр закордонних справ Генріх фон Брентано ставив лірику Брехта на один рівень з лірикою сутенера та нацистського барда Хорста Весселя (4 квітня 1957 р.), а тогочасний президент Бундесрату, майбутній бундесканцлер Курт Георг Кісінгер, взагалі не згадуючи про власне відповідне націонал-соціалістичне минуле, таврував Брехта "безпосередньо на місці", а саме в Аугсбурзі, як "умілого, але капосного сина міста" (Аугсбургер Альгемайне, 5 листопада 1962 р.).

Останнє не минуло без наслідків. Оскільки усього через декілька місяців, а саме вже 10 травня 1963 року, відбулася миттєва реакція на найвищому офіційному рівні: можливо, мотивована враженою швабською честю або пихою? Чи, можливо, нападки майбутнього бундесканцлера викликали в Аугсбурзі понадпартійне та понадполітичне почуття солідарності з "блудним сином" і мали справді таки дію каталізатора? Як би там не було у кожному окремо взятому випадку — на неофіційному засіданні міської ради було прийнято рішення, на яке мало-хто звернув увагу і яке досі не оцінили належним чином, яке, проте, мало наслідки. Воно не лише надало потужного поштовху дослідженню літературного спадку Брехта, але й інституціоналізувало його — в Державній міській Аугсбурзькій бібліотеці (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg) повинні були послідовно та за можливістю без прогалин зібрати праці Брехта й літературу про нього, причому у такому обсязі, який виходив далеко за межі звичайної діяльності наукової регіональної бібліотеки подібного рангу. Про результати роботи повинні були повідомляти в обов'язкових регулярних звітах. Це була "закладка фундаменту" Аугсбурзької брехтівської книгозбірні (Augsburger Brecht-Sammlung). І вже в листопаді 1963 року у вестибюлі Державної міської бібліотеки впродовж місяця можна було милуватися першою маленькою, несміливою, проте загальнодоступною, а тому ніби такою, що відкриває свої таємниці, виставкою Брехта, основою якої була ця книгозбірня.

Проте корінним питанням Гретхен, на яке спочатку потрібно було дати відповідь, було: "Як, власне, "робиться" Брехтівська книгозбірня?" Лист Державної міської бібліотеки від 5 березня 1964 до компетентного міського органу влади містить не лише запитувану інформацію про стан виконаної роботи, але й передає належну порцію часового колориту.

"Перший захід" – дане формулювання має тепер жартівливе забарвлення, оскільки натякає нам, хоч і несвідомо, на заголовок одного з творів Брехта, – полягав у тому, що з фонду бібліотеки вилучалася вже наявні твори Брехта і про Брехта та вносилися до окремого обліку. Так їм було надано окремого статусу, а після цього була розроблена груба систематика, за якою їх мали впорядкувати та інвентаризувати. Грубою вона була не в останню чергу через те, що обсяг фонду був поки ще доступним для безпосереднього огляду: "Книгозбірня охоплює на даний момент 196 праць у 263 томах", – так стисло прозвучало після підрахунку. В будь-якому випадку, вже впродовж

1963 року були замовлені всі німецькі видання Брехта та про Брехта, яких ще не було в наявності, але які можна було придбати. Проблеми все ж таки існували, як і раніше, з НДР, цього разу з точки зору техніки закупівлі: "Зі складнощами було пов'язане придбання літератури, яка видавалася у Східній зоні і продаж якої був забороненим на Заході. Ця література не могла бути придбана у повному обсязі". На 1964 рік для подальшого розвитку книгозбірні міською радою було дано згоду на виділення значної суми в розмірі 5000 німецьких марок. Сума ця була на той час цілком значною, особливо зважаючи на той факт, що в ній не було жодних особистих коштів, оскільки відповідна робота виконувалася бібліотекарями. Черговими кроками були заплановані придбання іноземних видань і літератури, а також машинописних дисертацій. Наступний лист підбиває підсумок:

"Про завершення роботи говорити, напевно, ми не зможемо ніколи. Навряд чи можливо заповнити всі прогалини, особливо що стосується першовидань усіх творів Брехта. Крім того книгозбірня постійно зростатиме. Її систематичне впорядкування та доповнення, виготовлення каталогу й перегрупування, яке можна очікувати з упевненістю, потребують високого рівня уважності, поміркованості та багато часу. Крім того, оскільки доводиться рахуватися із різким зростанням книгозбірні, то зрозуміло, що незабаром не вистачить місця для розміщення всієї книгозбірні". Все ж резюме не залишає місця для сумнівів: "Брехтівську книгозбірню в її сучасному вигляді можна вважати створеною".

*

На сьогоднішній день Аугсбурзька Брехтівська книгозбірня з її понад 10 000 томів є другою у світі за розмірами та за значимістю після зібрання Архіву Бертольта Брехта в Берліні. Вона й далі безупинно росте, приваблює дослідників з усього світу до Аугсбургу і є предметом численних запитів і пошуків, базою для численних нових наукових розвідок. Широка допомога іноземним науковцям є суттєвою складовою роботи Брехтівського науково-дослідного центру.

Фонд складається з двох приблизно рівних частин: творів Брехта зі всього світу більш ніж на 20 мовах і написаних навіть шрифтом для сліпих, а також з дослідницької літератури. При цьому Брехтівський науково-дослідний центр, що існує з 1991 року й організаційно пов'язаний із бібліотекою, намагається за допомогою антикварних закупівель заповнити прогалини попередніх років. Важливою частиною книгозбірні є література про людей — усіх без винятку друзів, знайомих, родичів, митців, співробітників тощо — з оточення Брехта, для того, щоб задокументувати не лише його власну діяльність і життя, а й соціокультурний контекст, який не в останню чергу розкривається через особисті зв'язки, стосунки та співпрацю.

У наявності є більшість найважливіших першовидань праць Брехта, окрім них — велика кількість нотних записів, кінодокументів, фотографій, звуконосіїв, програми спектаклів, також театральні плакати, серед них — понад 350 із Берлінського Ансамблю, які частково належать до його найвідоміших постановок Брехта. До зібрання входять також незвичні речі, які документують сприйняття Брехта по всьому світу, виходячи з інших аспектів, наприклад: комікси, поштові марки, підставки для пива тощо, а також цінна та майстерна графіка. Сюди також відносяться речі, які належали Брехту: книги, фотографії, речі на згадку, здебільшого зі спадку його брата Вальтера, який місто вдалося придбати на початку 90-х рр.

З цього ж таки спадку походять також близько 30 листів юного Брехта до його аугсбурзької коханої Паули Бангольцер, які він написав з 1917 по 1921 рр., і які довгий час вважалися загубленими. Книгозбірня може запропонувати достатню кількість й інших зразків текстів написаних рукою Брехта: листи родичам, друзям і знайомим, а також поетичні праці та навіть заповнений Брехтом формуляр бібліотеки, користувачем якої він був певний час. Також із 2000 року у власності бібліотеки знаходиться єдина існуюча повна серія шкільного журналу "*Врожай*" ("*Die Ernte*") 1913/1914 рр., який також десятиліттями вважався втраченим. Цей журнал є першим великим літературним проектом Брехта, над яким він працював і як автор, і як видавець. Наступними незрівнянними, а також вкрай рідкісними й цінними експонатами є, мабуть, єдиний існуючий екземпляр драми *Вaal* в редакції 1920 року й ексклюзивне видання "*Домашньої збірки проповідей*" ("*Taschenpostille*") 1926 року, яке існує всього у 25 екземплярах. Також до книгозбірні належить видання Франка Ведекінда "*Пісні для лютні*" ("*Lautenlieder*"), подароване Франку Варшауєру на Різдво 1921 року та власноруч підписане Брехтом. Рідкісною і, разом із тим, надзвичайно цікавою з філологічної точки зору є створена нелегально в часи панування націонал-соціалізму, дбайливо й багато оформлена копія "*Зонгів із Тригрошової опери*", яка є доказом того,

що праці Брехта під час націонал-соціалістичного панування читалися та розповсюджувалися під значним ризиком також і в межах Німеччини.

Найзначнішим зростанням за останні десятиліття був позначений для Брехтівської книгозбірні 2009 рік: місто Аугсбург отримало від доньки Брехта Барбари Брехт-Шалль значний обсяг матеріалів, у якому було 175 частково неопублікованих листів Брехту і від Брехта, велика кількість рукописів і такі незвичайні речі, як водійські права Брехта, посвідчення про вступ до університету, повністю невідомий записник матері Брехта за 1895-1910, що містить нову інформацію про юність і соціалізацію Брехта. З цих документів витікає ціла низка нових фактів і дослідницьких даних про молоді роки Брехта, а також про зв'язки Брехта з Рут Берлау й державним апаратом НДР.

На особливу увагу заслуговує газетний фонд Державної міської бібліотеки м. Аугсбург, який містить першовидання більш ніж 70 текстів Брехта, які можна умовно розділити на 2 групи: 1) Його статті, які він написав після початку Першої світової війни, з 8 серпня 1914 року для *"Аугсбургер нойссте нахріхтен"* (*"Augsburger Neueste Nachrichten"*) і для *"Мюнхен-Аугсбургер абендцайтунг"* (*"München-Augsburger Abendzeitung"*) і їх додатків. Вони переконливо засвідчують те, як гімназист пристосовувався до політичних "вимог дня", аби мати змогу публікуватися як поет і заявити про себе як про автора газетних статей. 2) Ціла низка частково провокаційних театральних рецензій аугсбурзьких постановок, які він писав для вкрай рідкісної на сьогодні газети Незалежної соціал-демократичної партії Німеччини *"Народна воля"* (*"Volkswille"*). Обидві групи текстів документально фіксують по-унікальному визначні фази у становленні Брехта як письменника.

Наступною частиною Аугсбурзької Брехтівської книгозбірні є ілюстрації до книг і графіка до праць письменника. Вже багато разів вони були основою виставок, що викликали велике зацікавлення в Аугсбурзі, а також у понадрегіональному масштабі.

Важливі видання Брехта та фундаментальні праці дослідницької літератури були придбані переважно у двох екземплярах, для того, щоб основний фонд книгозбірні можна було видавати на абонемент. Загалом же Брехтівська книгозбірня функціонує як бібліотека-читальня, яка знаходиться у розпорядженні науковців і всіх зацікавлених у творчості Брехта для ознайомлення та користування за звичним графіком відвідування Державної міської бібліотеки м. Аугсбург.

*

Науково-дослідний центр головну увагу у своїй діяльності зосереджує на ранньому Брехті: найбільше значення має при цьому видання творів Брехта, наприклад, публікація його листів до Паули Бангольцер (Brecht, Bertolt: *Liebste Bi. Briefe an Paula Bahnholzer*. Hrsg. von Helmut Gier und Jürgen Hillesheim. Frankfurt/Main 1992), а також віднайдення досі невідомих текстів Брехта в Аугсбурзькому газетному фонді. Тут за останні роки відбулося одразу багато дивовижних знахідок і віднайдення поодиноких публікацій, які призвели потім до того, що найбільш ранні праці Брехта були перевидані у повному обсязі (Brecht, Bertolt: *"Wie ich mir aus einem Roman gemerkt habe..." Früheste Dichtungen*. Hrsg. von Jürgen Hillesheim. Frankfurt/Main 2006). Кількома роками раніше вдалося опублікувати випуски шкільного журналу *"Врожай"* (*"Die Ernte"*), які вважалися втраченими (Bertolt Brechts *Die Ernte*. Die Augsburgs Schülerzeitschrift und ihr wichtigster Autor. Gesamtausgabe. Hrsg. von Jürgen Hillesheim und Uta Wolf. Augsburg 1997). Наступними дослідницькими завданнями є об'ємний аналіз ранньої творчості, розгляд поки-що невідомих філологічних джерел і їх значення як контексту для загальної творчості, опис естетики юного Брехта й зображення його "епічного театру" до зустрічі з марксизмом. Упродовж двадцятирічного існування Брехтівського науково-дослідного центру у м. Аугсбург з'явилося близько 20 книг і 100 статей про творчість Брехта. Центр є співвидавцем щорічника Міжнародного Брехтівського товариства (International Brecht Society) (з 2003 року) та книжної серії *"Новий Брехт"* (*"Der neue Brecht"*) (з 2006 року).

З німецької переклав Микола Фант

**Аугсбург відкриває Бертольта Брехта.
Найперші дискусії у пресі навколо драматурга на початку 20-х рр.**

Складне та часто суперечливе ставлення Б. Брехта до Аугсбурга і, передовсім, ставлення рідного міста до свого "великого сина" й сьогодні часто виражається кількома словами: воно було нелегким, негативним, напруженим і, очевидно, з вагомих причин. Вважається, що молодий поет якомога швидше покинув бюргерський Аугсбург, оскільки місто обмежувало його творчі амбіції, та й пізніше воно мало цікавило митця. З іншого боку можна навести ще більш красномовні факти: ставлення міста до того, кого сьогодні багато хто з гордістю величає сучасним "класиком", було спочатку, зокрема після Другої Світової війни, непростим. Лише з великою обережністю місто почало вшановувати твори свого відомого сина. Для багатьох його ім'я асоціювалося з аморальною поведінкою, цинічним використанням жінок, а крім того з комунізмом і ненависним режимом НДР. Якби там не було, починаючи з театрального сезону 1947-1948 рр., твори драматурга регулярно з'являлися на сцені міського театру Аугсбурга. Однак перший Брехтівський тиждень було проведено за ініціативи приватних осіб лише у 1960 р., в його рамках також було відкрито пам'ятну дошку на будинку письменника. 1962 р. Курт Георг Кісінгер, який згодом став бундесканцлером, зневажливо назвав Брехта попри своє власне націонал-соціалістичне минуле "здібним, але капосним сином міста".¹ 1966 р. на честь драматурга названо одну з вулиць, але лише через деякий час і після відхилення відповідної заяви, поданої на розгляд до муніципалітету, до речі, набагато пізніше від перейменування вулиці на честь Людвіга Гангофера, чия творчість сьогодні частково вважається протонаціонал-соціалістичною.² 1981 р. місто придбало будинок, де народився Б. Брехт, а 1985 р. його перетворили на музей. 1991 р., після занепаду НДР, засновано Брехтівський науково-дослідний центр на базі Державної міської бібліотеки Аугсбурга, фондам якого своїм виникненням завдячує дане дослідження. З 1995 року започатковано Брехтівську премію у розмірі 15 тис. євро, якою місто вручає кожні три роки. У 1998 р. з нагоди 100-ї річниці від дня народження драматурга було відкрито оновлений і суттєво розширений музей у будинку Б. Брехта, але вже у статусі національного.³ Згодом, у 2009 р., за п'ятизначну суму місто придбало колекцію виняткових документів з власності Барбари Брехт-Шалль, доньки поета.

Отже, в цілому, до Б. Брехта в Аугсбурзі ставлення було не кращим, але й не гіршим, ніж в інших частинах Західної Німеччини під час холодної війни та після неї. Повільно, однак упевнено, місто починає ідентифікувати себе з драматургом і навіть називати себе "містом Брехта".

Як же все почалося? Таке, як прийнято вважати, негативне ставлення Аугсбурга до Б. Брехта, як і раніше, залюбки обговорюють, місто при цьому досить часто зазнає нападів. Однак ніхто ніколи не намагався в'янути, з чого все почалося, ніби само собою зрозумілою є думка про те, що таке ставлення незмінно було однаково поганим. Яким же чином у ранній період Веймарської республіки баварське місто такого рівня насправді ставилося до свого літературного enfant terrible, який викликав такий епатаж далеко за своїми межами? До цього часу це залишалося таємницею. Невже Аугсбург завжди був послідовним у запереченні та навіть зневазі щодо Б. Брехта? Щоб знайти відповідь на ці питання, було піднято низку документів, багато з яких до цього часу не брали до уваги. Мова йде про повідомлення, есе, відгуки й оголошення з аугсбурзької преси, які знайдено під час дослідження в державній і міській бібліотеці Аугсбурга.

Б. Брехт тоді не полегшував життя своєму оточенню в Аугсбурзі. Син Бертольта Фрідріха Брехта, знатного комерційного директора паперової фабрики Хайндля, жив відлюдником у колі ексцентричних друзів. З одного боку, від Б. Брехта, як дивака, значною мірою трималися осторонь, з іншого – коло друзів шанувало його майже як генія. Ці суперечливі, на перший погляд, обставини не зупинили митця від численних романів, у тому числі зі старшою та доволі неуспішною оперною співачкою і бонвіванкою Маріанною Цофф. 1923 року у Б. Брехта було двоє дітей від різних жінок, та й сценарії групового сексу не були рідкістю в Аугсбурзі та Мюнхені⁴. На Б. Брехта також було подано скаргу за образу акторки Віри-Марії-Еберле, коли він був рецензентом газети Незалежної соціал-демократичної партії Німеччини "Народна воля" ("Volkswille"). Він не приїхав на похорон своєї матері Софії, яка померла 1920 р. у неповних 50 років від раку, лише тому, що захотів провести час із друзями в Мюнхені. До того ж такі твори, як "Ваал", у якому з насолодою демонструються всі мислимі гріхи від гомосексуальності до найжорстокішої зневаги до жінки, чи

вірші, гучно декламовані Б. Брехтом і його клікою у трактирах Аугсбурга, у яких, на думку багатьох, змішується з брудом не тільки християнська віра, але й мораль і пристойність взагалі.

13 листопада 1922 року Б. Брехт отримує Клейстівську премію, що символізує його національний прорив. Дві щоденні газети Аугсбурга з найбільшим тиражем однак досить коротко висвітлюють цю подію – лише кілька рядків у непоказному місці, без жодного вшанування. Газета "Аугсбурзькі Вісті" ("Augsburger Neueste Nachrichten") навели цитату з мотивації щодо розподілу премій довіреної особи Фонду Г. Клейста й водночас покровителя Б. Брехта, Герберта Йерінга, та утрималися від власних коментарів.⁵ Присудження премій супроводжувалося двома постановками драми Б. Брехта "Барабани вночі". Прем'єра відбулася 29 вересня 1922 року в Камерному театрі Мюнхена за режисурою Отто Фалькенберга. 13 грудня 1922 року Камерний театр був на гастролях із цією інсценізацією в Аугсбурзькому міському театрі. Хоча вистава відбулася в будень, квитки на неї були повністю розпродані, а реакція преси міста на обидві постановки була вражаючою.

Схвальних слів можна було б, у першу чергу, чекати від газети "Аугсбурзькі Вісті" ("Augsburger Neueste Nachrichten"), оскільки Б. Брехт підтримував гарні особисті стосунки з її двома редакторами. Доктор Вільгельм Брюстле був відповідальним за літературний супровід газети "Оповідач" ("Erzähler"). Саме він надав можливість митцю опублікувати кілька статей під псевдонімом у 1914 р., а також і пізніше підтримував його. Після Першої світової війни до художньої редакції газети "Аугсбурзькі Вісті" також належав Макс Гоенестер, який у молоді роки товаришував з Б. Брехтом і навіть писав для шкільної газети "Врожай" ("Die Ernte"), яку у 1913-1914 рр. видавав Б. Брехт. Таким чином, після постановки драми у м. Аугсбург, 15 грудня 1922 року, під ініціалами М. Гоенестера "Го" ("Ho") з'являється позитивний відгук, де зазначено, що потрібно вибачити деякі тривіальності Брехта, пов'язані з його молодістю, а також згадується про негативне ставлення міста до нього:

"Причина полягає в тих обставинах, що громадськість 20 років охоче ігнорувала те, що від неї, в принципі, й не ховали, але те, що таємно виросло в мурах цього міста, повинне було з'явитися на світ деінде".⁶

Однак потім з'являються слова глибокого визнання:

"Аугсбурзький Берт Брехт — справжній драматург і, якщо вірити знакам, він першим із багатьох, якщо не серед усіх, досягне своєї мети".⁷

М. Гоенестер розглядає комедії Б. Брехта, повні "енергії" та "життєвої насиченості", на одному рівні з "Войцеком" І. Бюхнера.

"Мові Берта Брехта властиве особливе звучання слова, яке не має відповідників. За кожним зі слів стоїть переживання, яке, своєю чергою, перетворює це слово в подію. Саме звідси захоплива пластика й народність життя мови, звільненої від наслідування та банальності".⁸

Висновок М. Гоенестера про театральний вечір такий:

"Враження, які залишила після себе п'єса у всіх, хто не опирався цьому, були напрочуд глибокими, навіть якщо й з оплесків у заповненій вшент залі можна було здогадатися про те, що вони були покликані замаскувати у кілька разів більші безпорадність та подив".⁹

Навіть якщо припустити, що особиста приязнь М. Гоенестера до молодого автора та колишнього друга, безпосередньо вплинула на написання схвального відгуку¹⁰, то його поява в пресі все одно залишається визначним досягненням. У той час М. Гоенестер не був редактором цієї євангельсько-ліберальної газети, а лише одним із членів художньої редакції та не обіймав впливову посаду. Крім того, його особистий зв'язок із Б. Брехтом таємницею не був. Отже відгук повинен був отримати, якщо не абсолютну згоду керівництва, то бодай схвалення з його боку.

Реакція газети "Мюнхенсько-Аугсбурзької вечірньої газети" ("München-Augsburger Abendzeitung") на драму Б. Брехта "Барабани вночі", що цікаво на обидві постановки, – на виступ у Камерному театрі, а також на гастрольну виставу в Аугсбурзі, – між тим, ще більш несподівана. З серпня 1914 року Б. Брехту і тут вдалося розмістити низку статей, однак постійні зв'язки з редакцією не задокументовані. Можна, отже, припустити більшу об'єктивність, ніж у М. Гоенестера, а крім того, й відчутно вищу компетентність. Однак оцінка ще більш позитивна, майже ейфорійна, особливо беручи до уваги вже укорінене ставлення в Аугсбурзі до Б. Брехта, чим пронизана також і стаття М. Гоенестера. Підписаний невідомими досі ініціалами "H.W.G." відгук "Барабани вночі". Комедія Бертольта Брехта, який посилається на прем'єру в Мюнхені, – це перша публікація про Б. Брехта значного обсягу в одній із газет Аугсбурга взагалі. Один із головних висновків – підкреслено аполітичний стиль п'єси:

"Погляди Б. Брехта набагато ширші; він думає не про тренд, а створює чисті художньо сильні картини на неспокійному тлі: імпровізації в листопаді" [...] Велику силу в даному випадку мають

події на сцені, котрі чітко виступають на фоні дій на вулиці, які легко не тільки почути, а й відчувати [...] Барабани вночі настільки далекі від гучних фраз і є твором такого сильного і здебільшого контрольованого таланту, що мимоволі віриш, що цей талант не занепаде і не задихнеться у літературі".¹¹

Наскільки чітко тут на задньому фоні вираженою є ідеалістична і у такій формі далека від реалій ранньої Веймарської республіки дихотомія літератури та поезії, настільки неочікуваним є важливе розуміння, яке виражається в одному із небагатьох критичних пунктів консервативного автора:

"Журналіст Бабуш, який усе коментує та все розглядає під певною призмою, підходить для роману, але не для сцени".¹²

Цей нібито безлад і змішання жанрів, а також їхніх художніх елементів, стали причиною незадоволення громадськості. Це явище позначає однак не що інше, як головний елемент "епічного театру", сприйнятого автором, погляд якого ще не зіпсований заполітизованим привласненням теорії театру Б. Брехта. Журналіст Бабуш розпочинає другий акт словами власника балагану, який, набридливо розхвалюючи свій паноптикум, намагається привернути увагу людей: "Заходьте! Завітайте до звіринцю, діти!"¹³ Поняття "звіринець", яке позначає певну історичну форму зоопарку і, безперечно, вжите Б. Брехтом для ремінісценції щодо драм про Лулу Ф. Ведекінда, не залишає жодних сумнівів, що зараз буде щось показано, "продемонстровано". Події представлені так, ніби йдеться про щось особливе та видовищне, однак насправді йдеться про звичайний суспільний побут. Головні фігури, подружня пара Баліке, Мурк, а також протагоніст Краглер дотримуються законів і механізмів буржуазного ладу – вони власники середнього підприємства – однак не усвідомлюють цього. Свобода вибору персонажів з самого початку знівельована і, тим самим знову створено опозицію щодо традиційного театру, який створює просвітницько-індивідуалістичний тип людини. Навіть якщо Краглер зрештою – у розумінні Б. Брехта – вчинить єдино правильно та відмовиться приєднатися до маршу у підтримку цілей Республіки Рад, то навіть і це рішення визначене його знову ж таки міщанськими поглядами. "Дивіться уважно й дізнайтеся щось про себе!", – такий заклик Б. Брехта, який пов'язаний із початком акту та перегукується із пізнішим закликом: "Не витріщайтеся так романтично!"¹⁴ Це повинно спонукати виникнення у глядача свободи вибору та здатність аналізувати, який має усвідомити, що вони в нього є, навіть якщо обмежені. За для того, аби "довести" це, і підіймається завіса. Публіка повинна споглядати на відстані, активізовуватись іншим чином, ніж в аристотелівському театрі, щоб зрозуміти суспільні механізми, які зумовлюють показані події.¹⁵ Коментарі Бабуша, функції яких автор відгуку зрозумів абсолютно вірно, повинні полегшити це розуміння. І лише через багато десятиліть досліджень творчості Б. Брехта, у 1984 р., Ян Кнопф у своєму аналізі "Барабанів вночі" не залишить сумніву, що тут ідеться про ранню форму "епічного" театру.¹⁶

Після постановки в Аугсбурзі в газеті "Аугсбургер Штадтанцайгер" ("Augsburger Stadtanzeiger"), додатку газети "Мюнхенсько-Аугсбурзької вечірньої газети", з'являється ще один відгук, захват якого не має меж. Його автор також не встановлений, однак його ініціали "R.R." вказують на те, що йдеться вже про іншого рецензента. Ця стаття дозволяє визначити, що в місті, очевидно, склалася певна атмосфера повністю протилежних думок; особливо полемічно автор виступає проти помилкової оцінки Б. Брехта:

"Потрібно було цілком проспати десять останніх років або ж так само довго пити виключно знежирене літературне молоко, щоби не розпізнати в Бертольтові Брехті поета, а в його комедії – надзвичайний досвід найглибшої людяності; потрібно бути або дуже старим, – не знаю, чи одне виключає інше, – або просто нерозумним, щоб празвук мови визнати сирим натуралізмом, одночасність вражень, сформованих у єдиному зображенні та слові, назвати хаосом, а безтурботність навколо "головної ідеї", народженої від сили молодості, розглядати як паралізуючу слабкість".¹⁷

Як жоден інший, цей текст відображає конкретні закиди проти праць Б. Брехта, як, наприклад, осуд його мови через примітивний механічний натуралізм. Важливішим однак є той факт, що вже вдруге з-під іншого пера було визнано новаторство драматурга, цього разу однак абсолютно позитивно: така "одночасність" відповідає амбівалентності та багатогранності "театру в театрі", який вирізняє ранні п'єси Б. Брехта. Таким чином, ми знову опиняємося біля категорії "епічного" театру: в сцену чи в картину інтегрується менша, яка відбувається одночасно та коментує загальну картину, однак при цьому переміщує театральну ситуацію п'єси у свідомість. Так, Анна, здавалося б, невмотивовано, повідомляє в барі "Пікаділлі" про декорації з конем і, таким чином, фокусує дію на сцені.¹⁸ Лише за допомогою такої театральності є можливим звернення до реальності. Театр-

коробку з його четвертою стіною (Guckkastenbühne) та прагненням створювати ілюзію відображення дійсності було подолано, заговоривши про штучність, про, як Б. Брехт зазначив ще у березні 1921 року, "вишукану вказівку на театральну сцену"¹⁹, аби пояснити, що йдеться про мистецтво, яке займається аналізом дійсності. Одночасно з першою постановкою однієї зі своїх п'єс Б. Брехт починає по-новому визначати театр, створювати театральне мистецтво сучасності, і слід віддати належне аугсбурзьким рецензентам, які змогли так влучно це розпізнати.

Місцеві щоденні газети з меншим тиражем також приділили увагу постановці "Барабанів вночі" в Аугсбурзі; однак їхні зауваження не мають такої цінності та написані на властивому для них рівні, але висновок однозначний: католицька газета "Аугсбургер Постцайтунг" ("Augsburger Postzeitung"), рецензент якої дуже добре розпізнав в комедії антиреволюційні тенденції, повністю визнає талант Б. Брехта:

"Революція вибила останні сором'язливо закриті двері. Тепер можна було повністю бути "справжнім". [...] З тим, що викликало у Ведекінда ще певні побоювання, у цих хлопців, здається, йде на лад. Адже тут вже розправляються з тим, чому там ще поклонялися. Тут з іронічною посмішкою сприймається те, що там із роздутими від пихи грудьми серйозно сприймалося як багатство почуттів".²⁰

Залишаються ще лише "ліві" та їхня преса. З жовтня 1919 до січня 1921 рр. Б. Брехт писав сенсаційні відгуки для газети Незалежної соціал-демократичної партії Німеччини "Народна воля" ("Volkswille"). Вони не переслідували жодних політичних тенденцій, однак були досить-таки антибуржуазними, настільки, що у міському театрі обдумували можливість ненадання Б. Брехтові квитків для преси, котрі були передбачені для нього як для співробітника "Народної волі". Ця газета однак незабаром перестає видаватися, а їй на зміну приходить "Швабська народна газета. Орган захисту інтересів усього трудового народу", однак, незважаючи на критично налаштований щодо революції фінал п'єси, який рецензент просто ігнорує, вона визнає Б. Брехта та його творчість на відміну від бюргерської публіки міста:

"Коли кілька років тому театральний консультант Б. Б. кидався зі свіжою бурхливою силою слова на всі бар'єри критично налаштованої доброчесності, немов молодий тигр на стадо, яке мирно паслося на всипаному квітами лузі мистецтва, тоді кожен відчув, [...] що тут приховано більше, ніж нерозсудлива сміливість, що тут ріст і воля, старанність і перспектива. На тому ж місці, де він сам чинив колись свій суворий суд, Б. Брехт засвідчив свої принципи і переконання поета, митця, людини. "Весь Аугсбург" побіг з цього приводу в театр і спантеличений повернувся знову назад. Можна було почути, як виховане жіноцтво обурювалося щодо "непристойностей", перераховуючи їх на пальцях, – ймовірно, тому що це було єдиним, що їм вдалося зрозуміти. І все-таки перед ними було відкрито справжній гарячий поетичний твір, народжений з необхідності, болю і туги [...] Б. Брехт – це драматург, який стоїть на передньому фронті сучасності".²¹

Інсценізація "Барабанів вночі" у Мюнхені та Аугсбурзі була, в загальному, успіхом, можливо, тому що глядач відповідним чином не осмислив тонкий аналіз бюргерства, здійснений Б. Брехтом, у якому відвідувач театру міг би впізнати себе; реакція в пресі однак була значною. Та не інсценізованими залишалися ще п'єси "Ваал" й "У нетрях міст". Драму "Ваал", яка в першому своєму варіанті була готовою ще навесні 1918 року, Б. Брехт змушений був переробити кілька разів, оскільки не міг знайти для першого та другого варіантів через їхній провокативний зміст ні видавництва, ні театру. Отож він "знешкодив" свою п'єсу, що, як драматург добре розумів, зашкодило її літературній якості.²² Наприкінці 1922 р. у видавництві "Кіпенгойер" (Kiepenheuer-Verlag) у Потсдамі невеликим тиражем виходить третій варіант. Після вручення Б. Брехту Кляйстівської премії видавництво вирішує видати більший тираж на початку 1923 р. Прем'єра п'єси відбулася 8 грудня 1923 року в Лейпцигу. З нагоди другого, розширеного тиражу "Ваалу", 13 березня 1923 року у газеті "Оповідач" ("Erzähler") з'явився відгук, підписаний ініціалами "R.R.", очевидно, того самого автора, який кілька місяців тому схвально оцінив "Барабани вночі" та захищав їх від критики. Тепер теж визнають талант Б. Брехта, але висновок однозначний:

"Для постановки п'єси у цій версії не придатна. І не через певні цинічні моменти, оскільки їх можна витримати, знаючи походження. Тому залишається правомірна надія, що трішки старший Б. Брехт не буде вірити небесам, на яких можна нажитися, а долю і реалізацію буде бачити в життєвому досвіді, а не в потягах та інстинктах".²³

Коли, нарешті, 9 травня 1923 року в резидентському театрі Мюнхена нарешті відбулася прем'єра п'єси "У нетрях міст", рецензент уже не стримувався:

"То був найгірший вечір в історії прекрасного резидентського театру. Здавалось, орнамент на стінах повстане, а важкі кам'яні килими просто здує, щоб виразити супротив через таке

зловживання людським розумом, щоб виразити більше розуміння, ніж ошелешена публіка. Камінь однак був незворушним чи від такого нахабства, чи від лицемірства. Важко уявити демонстративнішу сцену загибелі Європи, спричинену такою літературною магією. [...] Після "Нетрів...", цього божевільного, незрозумілого заїкання, цієї відомої ще з раннього експресіонізму аморфності, я вже не можу повірити у його драматургічні здібності. [...] Невеличка відважна група намагалася боротися з оплесками делегатів з театру на вулиці Августина. Але проти проплачених клакерів навіть боги були б безсильні. Для тих, хто розуміє, що відбувається, цей успіх був Пірровою перемогою і сумним визнанням того, що у театральному житті Мюнхена панує коло некомпетентних осіб. Бідна німецька драма!"²⁴

Звернемося до "Мюнхенсько-Аугсбурзької вечірньої газети", яка того ж вечора повідомила про прем'єру "У нетрях міст", що автор п'єси, нібито, не здатний творити.

"Однак я, поважний читач, повинен визнати, що для мене залишається незрозумілим, чи моя спроба інтерпретації правильна. Можливо, ця п'єса лише про те, який же метод маринування огірків є найкращим. Наскільки вона заплутана, настільки жалюгідно автор відмовляється пояснити ідею твору [...] Ось так виглядає драматичне мистецтво сучасності. Це просто ганьба".²⁵

Як жоден інший документ, згадані вище відгуки вказують на роздоріжжя, на якому в той час перебував Б. Брехт. Щоб досягнути успіху, йому просто необхідно було до великого міста, йому треба було залишити Аугсбург, аби через Мюнхен потрапити до Берліну, до метрополії, а також, щоб стати автором сучасності та навіть визначати її. Аугсбург був занадто тісним для амбіцій драматурга, занадто обмеженим, хоча спочатку визнання його там було набагато більшим, ніж вважати весь час. Таким чином, обидва відгуки аугсбурзької преси невинно настільки реакційні. Навіть якщо рецензенти до цього все ж намагалися бути об'єктивними та прагнули відкрити новаторство у мистецтві Б. Брехта, хай навіть і не схвалювали його, як у випадку з "Ваалом", то щодо "У нетрях міст" їхня критика перетворилася практично на переповнені ненавистю тиради. Жодних зусиль не було докладено, щоб перед тим, як виносити вирок Б. Брехту, проаналізувати його художні засоби, як тоді, коли мова йшла про "Барабани вночі". На передній план надзвичайно чітко виходить той факт, що рецензент, принаймні другий, очевидно, не зрозумів п'єсу Б. Брехта та її постановку. Саме в цьому проявляє себе суто провінційний рівень, для якого головне – це відмежування від інтелектуальності великого міста. Адже критика стосується не лише Брехта, а навіть у більшій мірі мюнхенської театральної публіки, у якій постановка явно викликала схвалення. Фрази типу "занепад Європи", які перегукуються з назвою культурно-політичної праці Освальда Шпенглера "Занепад Європи" (1918-1922 рр.), окреслюють консервативно-націоналістичний політичний прошарок, до якого, очевидно, можна зарахувати також обох критиків. Відкритим залишається питання: хто ж вони? Відповідь несподівана: Горст Фольфрам Гайслер (Horst Wolfram Geißler, 1893 – 1983 рр.), який приписував Б. Брехту "нездатність творити", був досить успішним автором розважальних творів і належав до правих політичних сил. Конвенціоналізм і простота прози, наприклад, його найвідомішого твору "Любий Августин" (1921 р.), роблять зрозумілим, що "У нетрях міст" Брехта вказували на його обмеженість. А доктор Карл Бауер (Karl Bauer, 1900 – 1982 рр.)? У той час він був співробітником художньої редакції газети "Аугсбурзькі Вісті", а 1958 р. став інтендантом Міського театру м. Аугсбург.²⁶ Те, що попри зацікавленість серед інтелектуальних кіл та серед публіки на прем'єрі в Мюнхені також були протилежні думки з правого краю, які отримали вираження у певних акціях, теж належить до тогочасного контексту: під час постановки "У нетрях міст" 18 травня 1923 року націонал-соціалісти кидали у глядацький зал газові балони, через що виставу було зупинено.²⁷ Однак католицька газета "Аугсбургер Постцайтунг" засвідчує досить глибоке розуміння такої акції:

"Під час постановки такої п'єси можна було чекати й гіршого. [...] Брехт – жалюгідний копіювальник Г. Бюхнера, і не даремно його вже неодноразово називали бездарним піжоном (Kramphuber)".²⁸

А "ліві"? Швабська газета "Фольксцайтунг" ("Volkszeitung") тим часом поступилася місцем газеті "Червоний стяг Баварії. Щоденна газета Комуністичної партії Німеччини". Навіть вона відмежувалася від Б. Брехта, згадавши його співпрацю з газетою "Народна воля":

"Після глибоких переживань, які нам приніс Московський камерний театр, місцеві постановки з самого початку залишалися в тіні. Тут надзвичайно різко відчувається те, чого так не вистачає в області художнього мистецтва, що водночас повністю відповідає політичній і людській відсталості. Берт Брехт, колись театральний критик аугсбурзької газети "Народна воля", [...] швидко став відомим. Його п'єса "Барабани вночі", у якій революційне повстання Спартака висвітлено лише в хмільній атмосфері, а революційне обурення солдата, який повернувся додому, задихається у

простирадлах шлюбної ночі, [...] тепер і в Америці збере повні зали. Його найновіша праця "У нетрях міст" є такою ж, як і її назва. Просто неможливо визначити в ній чітку головну лінію [...] ²⁹ Якби там не було, але глибокого впливу на ширші маси цей Брехт навряд чи досягне".

Якщо обмежитися під час розгляду ранньої реакції Аугсбурга на Б. Брехта лише цими чотирьма відгуками про п'єсу "У нетрях міст", то не можна говорити повноцінне висвітлення обраної теми. Навіть якщо рідне місто Брехта і не могло бути тим середовищем, де він зміг би відповідним чином проявити себе, то навіть така нищівна критика викликала довготривалу й жваву дискусію навколо драматурга. Існують документальні підтвердження того, що вже через декілька тижнів з'явилися несміливі спроби такої дискусії. 29 травня 1923 року, ввечері о 20.00 "Літературне товариство Аугсбурга", засноване незадовго до цього, запрошувало до кав'ярні "Шахамайер" на вечір-обговорення, присвячений Б. Брехту. Вхід був лише для членів товариства, а вже відомий нам "доктор Лутц" читав доповідь про драми "Барабани вночі", "Баал" та "У нетрях міст".³⁰ Через кілька днів, 9 червня 1923 року, давній друг Б. Брехта Макс Гоенестер, між іншим член "Літературного товариства Аугсбурга", наполягав на неупередженому ставленні до молодого автора. Кумедним чином, статтю М. Гоенестера було розміщено точно перед одним із розділів роману Горста Вольфрама Гайслера "Любий Августин", який у цей час виходив у газеті "Оповідач".

"Завдання усіх чесних налаштованих [...] — спробувати якимсь чином розібратися з таким явищем, як Брехт, або ж визнати, що ви не хочете або просто не можете до нього наблизитись, оскільки маєте якісь внутрішні обмеження. У другому випадку варто було б, звичайно, утриматися від жодних суджень. У будь-якому разі, Брехт — не для тих, хто читає літературу лише на великі свята і носить рюкзак, повний упереджень".³¹

Це і досі не втратило своєї актуальності.

З німецької переклала Марія Бараняк

1. Vgl. Augsburger Allgemeine, 5. November 1962.
2. Vgl. Schwerte, Hans: Ganghofers Gesundung – Ein Versuch über sendungsbewusste Trivialliteratur. In: Studien zur Trivialliteratur. Hrsg. von Heinz Otto Burger. Frankfurt/Main 1968, S. 154-208, hier S. 208.
3. Einen genauen zu Augsburgs Bemühungen um Brecht bietet: Hillesheim, Jürgen: Augsburger Brecht-Lexikon. Personen – Institutionen – Schauplätze. Würzburg 2000, S. 12-15.
4. Vgl. Brecht, Bertolt: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar, Frankfurt/Main 1988-2000 (abgekürzt: GBA), Bd. 26, S. 156f.
5. Vgl. Verleihung des Kleist-Preises an Bert Brecht. In: Augsburger Neueste Nachrichten, 15. November 1922; Bertolt Brecht. In: München-Augsburger Abendzeitung, 16. November 1922.
6. Hohenester, Max: Gesamtgastspiel der Münchener Kammerspiele. *Trommeln in der Nacht*. In: Augsburger Neueste Nachrichten, 15. Dezember 1922.
7. Ebd.
8. Ebd.
9. Ebd.
10. Vgl. hierzu: Kuhn, Tom: "Ja, damals waren wir Dichter". Hanns Otto Münsterer, Bertolt Brecht und die Dynamik literarischer Freundschaft. In: Der junge Brecht. Aspekte seines Denkens und Schaffens. Hrsg. von Helmut Gier und Jürgen Hillesheim. Würzburg, S. 1996, S. 44-64, hier S. 58f.
11. *Trommeln in der Nacht*. Komödie von Bertolt Brecht. In: München-Augsburger Abendzeitung, 1. Oktober 1922.
12. Ebd.
13. GBA 1, S. 188.
14. Ebd., S. 229.
15. Vgl. hierzu: Hillesheim: Jürgen: "Instinktiv lasse ich hier Abstände..." Bertolt Brechts vormarxistisches Episches Theater. Würzburg 2001, S. 377f.
16. Vgl. Knopf, Jan: *Trommeln in der Nacht*. In: Brechts Dramen. Neue Interpretationen. Hrsg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1984, S. 48-66, hier S. 62.
17. *Trommeln in der Nacht*. Gesamt-Gastspiel der Münchener Kammerspiele im Stadttheater. In: Augsburger Stadt-Anzeiger. Beilage für die Augsburger Bezieher der München-Augsburger Abendzeitung, 15. Dezember 1922.
18. Vgl. GBA 1, S. 190.
19. Ebd., 26, S. 193.
20. Brechts *Trommeln in der Nacht* im Augsburger Stadttheater. In: Augsburger Postzeitung, 17. Dezember 1922.

21. *Trommeln in der Nacht*. Komödie von Bertolt Brecht. In: Schwäbische Volkszeitung, 19. Dezember 1922.
22. Vgl. GBA 26, S. 129.
23. Bertolt Brechts *Baal*. In: Der Erzähler. Literarische Beilage der Augsburger Neuesten Nachrichten, 13. März 1923.
24. Bauer, Karl: Bert Brecht: *Im Dickicht*. Uraufführung im Residenztheater München. In: Ebd., 11. Mai 1923.
25. Geißler, Horst Wolfram: *Im Dickicht*. Drama von Berthold Brecht. Uraufführung im Münchner Residenztheater. In: München-Augsburger Abendzeitung, 11. Mai 1923.
26. Vgl. Göthel, Volker: 10 Jahre Arbeit für Augsburgs Theater. In: Süddeutsche Zeitung, 1968, Nr. 228.
27. Vgl. Hecht, Werner: Brecht-Chronik 1898-1956. Frankfurt/Main 1997, S. 157.
28. Ein Theaterskandal in München. In: Augsburger Postzeitung, 23. Mai 1923.
29. Im Dickicht von Bert Brecht. Uraufführung im Residenztheater. In: Rote Bayern Fahne, 19./20. Mai 1923.
30. Vgl. Literarische Gesellschaft Augsburg. In: Augsburger Neueste Nachrichten, 25. Mai 1923; Literarische Gesellschaft Augsburg. In: Augsburger Neueste Nachrichten, 29. Mai 1923.
31. Hohenester, Max: Im Dickicht Brecht. In: Der Erzähler, 9. Juni 1923.

д-р Юрґен Гіллесгайм
м. Аугсбург, ФРН

Бертольт Брехт – європеець?

Євросоюз і його розширення на Схід, валютний союз, проникність кордонів, новий вид спільноти – ці програмні ідеї ще очікували на свою реалізацію, коли літературознавство й філософія ними вже послуговувалися. Поступово зростала кількість дисертаційних тем на кшталт: "Томас Манн і Європа", "Ніцше і Європа" тощо; деякі з них вимучені, а деякі – справді сягають неабиякої пізнавальної цінності. Чи не було б цілком природно розглянути також творчість Брехта з цієї точки зору? У чому він проявляє себе європейцем або взагалі космополітом, хоча б у найсуттєвіших моментах? Здається, є достатньо точок дотику. Можна згадати, скажімо, декорації та місця дії його п'єс: багато з них чужоземні, деякі – зовсім екзотичні. Потім і сам Брехт: як відомо, він об'їздив півсвіту під час еміграції, "мінючи країни частіше, ніж черевики", за його ж вдалим висловом. І нарешті, боротьба "класового" письменника за Інтернаціонал, за "диктатуру пролетаріату", яка остаточно могла б бути досягнута лише у світовому масштабі. Можна легко навести й інші подібні точки зору.

При ближчому розгляді швидко стає зрозуміло, що за такими зусиллями ховається надто прозоре бажання прихопити й Брехта з собою у європейське майбуття, чого б це не коштувало. Місця дії притчевих п'єс надто часто знаходяться в історії літератури по той бік банального і вузького повсякдення для того, аби підкреслити їх універсальний та надчасовий характер. Сам Брехт ліпше за все залишився б у Німеччині, якби йому це дозволила історія. І саме спроби з його удаваного марксизму висновувати "порушника кордонів" у той час, коли творчість автора починає звільнятися від ідеологічних упереджень і банальностей, видаються більш ніж сумнівними.

Будьмо чесними: Брехта-європейця у його творчості немає, тим паче немає там "східного європейця". У цьому сенсі прагнення обійняти мільйони не було його справою. Щось подібне знаходилося поза точкою зору Брехта; за часів переорієнтації, тобто після повернення з вигнання він мусив заматися ішими проблемами. Те, що його, подібно до більшості інших людей, непокоїли мир у світі та порозуміння між народами, є, як хотілося б висувати з "Дитячого гімну" та інших прикладів, безперечно слухним. Проте розглядати його як протоевропейця у сучасному розумінні було б все ж таки важко.

Втім, попри це, Брехт прийшов до Європи як "класик" літератури, яким він завжди хотів бути. Рецепція його творчості за кордоном є величезною, і не лише у "старій Європі", Америці та багатьох країнах третього світу, а й у країнах, що вступають до ЄС. Змінимо краще кут зору: питаємо себе не про те, що Брехт думав з приводу "візії Європи", а про те, що його самого робить таким цікавим саме для Європи.

Однак і тут складність брехтівської творчості не дає простих відповідей, всеохоплюючих – поготів. Чому ми читаємо Бальзака і Сартра, Джойса і Беккета, Достоевського і Чехова? Безперечно, це – довга розмова. І все ж таки є один аспект, який робить Брехта "придатним для Європи", особливо у країнах, що нині вступають до ЄС: це – його заново відкритий матеріалізм, який саме починають звільняти від ідеологічних обмежень. Вже у двадцять років Брехт був переконаний у

тому, що "нічого потім не буде" – цьому переконанню судилося визначити його майбутнє життя. Звідси випливає заклик бути безкомпромісним щодо наявного, звертатися до земного життя "тут і тепер", без розриву з обіцянками чи вимогами, які релігія і політика покладають на істоту. Тверезе, але безумовно пристосоване до вимог життя потрактування дійсності; про нігілізм тут взагалі не йдеться.

Цей, якщо завгодно, результат пізнання Брехта, звісно, визначає його творчість, при чому дивним чином майже від самого її початку. Для "послань" та "моралей" вже не було місця - навіть у шкільному часописі "Врожай" (Die Ernte). Брехтові йшлося саме про те, аби скористатися часом, котрий він мав як митець — "тут і зараз", з оглядом на завжди "відчутний нічний вітер". За будь-яких обставин він хотів бути письменником, і до того ж – видатним письменником. Напрочуд ясно, з великим терпінням і витратами, що майже повністю окупилися, він намагався створити для цього всі передумови: глибинне знання світової літератури та передусім — ремісницька вправність, уміння писати, без яких від його таланту, у якому Брехт не сумнівався, було би мало толку. Тому вже у його найперших "спробах" могло стояти усе підряд: пейзажна лірика, маленькі сатири, релігійна поезія і поезія на історичні теми, драматичні шкіци – боротьба з формами і жанрами, які Брехт, незважаючи на їхнє "послання", спочатку хотів копіювати для тренування, так само як наслідував мовний стиль різних письменників. Щойно здобувши можливість вперше милуватися власними текстами в Аугсбургських газетах, він без зволікань підлаштовується до "вимог дня", які, починаючи з серпня 1914 р., не в останню чергу означали "духовну мобілізацію". Те, що націоналістичний характер сорока творів, які Брехт подальшим часом написав для "Augsburger Neuesten Nachrichten", "München-Augsburger Abendzeitung" та їхніх літературних додатків, був удаваним, "штучно зробленим", те, що це естетичний феномен — власне поезія — і у жодному разі не політичні прокламації, стає зрозуміло без жодних сумнівів при більш детальному розгляді.

Уже зовсім скоро Брехтівські поетичні твори набули того своєрідного і такого безкомпромісного, відверто антибуржуазного характеру, що їх публікація певний час стала неможливою. Багато з них згодом увійшли до "Домашніх проповідей" (Hauspostille). У цих віршах також панує провокаційно-тверезий підхід до життя, який не залишає місця для суспільних та релігійних ідеалів або максим, але тим більше вивільняє простір для амбівалентності та вражаючої багатозначності. Натомість важливі політичні наслідки отримала згодом конкретно для Брехта його "Легенда про мертвого солдата", в якій він унікальним чином показав усю абсурдність Вільгельмівської військової політики. Це призвело до того, що Брехт значно раніше, ніж багато інших, утвердився як ворог націонал-соціалістів, а після того, як вони захопили владу, мусив покинути Німеччину, бо не хотів ризикувати своїм життям. При цьому Брехт зобразив у згаданому вірші насамперед фронтову долю свого друга Каспара Неєра, якого йому не вистачало і якому загрожувала загибель. Владні структури, що інструменталізують особистість були об'єктом цієї гротескної полеміки, а не проект політичного програмування. Відтак логічно, що протагоніст "Барабанів у ночі" Андреас Краглер, який повернувся додому з війни, чинить спротив спробам зарахувати його до лав революціонерів, які боролися за надання влади радам, і замість знову тягнути лямку, яка не може бути його власною, дбає лишень про власні інтереси. Брехт зробив це приблизно у той самий час, коли він позбавив провокативності перший варіант тексту "Ваала", аби взагалі знайти видавця та можливості для публікації.

Здобути відомість конкретно як драматург, якого ставлять в театрі, було для нього важливішим за якісь ідеалістично привабливі уявлення та ідеали літератури. Отож, тут також маємо вельми "сучасне" розуміння літератури. Нічого крім послідовного матеріалізму, тверезого усвідомлення дійсного і реально можливого, – цією логікою визначався шлях, який він торував як письменник. Так мало продовжуватися й далі; навіть після, як прийнято вважати, навернення Брехта до марксизму, яке не в останню чергу було спричинене надзвичайно болісним усвідомленням того, що, либонь, немає іншої, справді серйозної альтернативи, яку можна було б протиставити нацистському варварству. А втім певні сумніви щодо можливостей революції нікуди не зникають і їх легко можна помітити, перевага надається тактичним ходам, навіть не зважаючи на успішні спроби використати марксистську методологію для власної творчості. Таким чином смерть однієї людини не втрачає скандальних рис, навіть коли ця смерть нібито "має послужити для справи", що разуче продемонстровано на прикладі "юного товариша" із навчальної п'єси "Захід". Конкретним "вимогам дня", які на цей раз ставилися Соціалістичною єдиною партією Німеччини, правлячою в НДР, Брехт вкотре підкорився, коли у 1951 році переробив оперу про Лукулла, аби її можна було презентувати для широкого загалу. А якраз напередодні він вів перемовини у Аугсбурзі — через існуючі обставини більш-менш інкогніто — про заснування театрального ансамблю тепер і в

Західній Німеччині.

Не в останню чергу сам Брехт був причиною того, що у ньому в тій чи іншій мірі вбачали марксистського письменника. Однак це впливало саме з того позбавленого ілюзій матеріалізму, який забезпечував його готовність та спроможність пристосовуватися заради свого мистецтва до наявних обставин, до щоразу дуже "конкретної правди". Здається, це - далеко не найкраща передумова для того, аби бути європейцем *par excellence*. Адже мрія не лише про європейську, а й про світову "диктатуру пролетаріату" видається остаточно розвіяною.

Усі – в залежності від кута зору – спроби зарахувати або заплямувати його як марксиста усе ж не спромоглися стати на заваді власній динаміці розвитку своєрідних естетичних якостей його творчості, яким вдалося досить рано зламати усі шаблони і кліше, що тяжіли над Брехтом. Вони призвели до того, що його читали і інсценували передусім заради нього самого, виходячи із захвату перед його творчістю, а не з отриманих з приводу Брехта "приписів".

А щодо його "гнучкості" і здатності пристосовуватися слід зазначити таке: вони, мабуть, все ж зіграли значну роль у тому, що його почали зараховувати до тих або інших. Але рано помітне пізнання того, що політичні події теж можна розглядати як "матеріал", як "театр", котрі для митця становлять інтерес передусім своєю придатністю для естетичної обробки, створило водночас дистанцію до предмету розгляду. Саме вона рано прищепила Брехту імунітет проти "збаблості" політики та релігії звільнивши його творчість саме у цьому відношенні принципово від тенденційності і надавши їй позачасових рис. Попри напрочуд глибокі зв'язки з німецькою культурою його творчість, наскільки це лише було можливо, залишилася незалежною і поза впливом націоналістичних гасел та ідеалів, а також – ідеологій. Можливо, це і робить Брехта "європо-сумісним", а його творчість непростішою навіть там, де те, що розділяє, мало б бути подолано за допомогою основних програмних положень без ризику для відповідних власних поглядів.

З німецької переклав Ігор Бігун

БРЕХТ УКРАЇНСЬКОЮ

Колектив редакторів висловлює свою щирю подяку пані Барбарі Брехт-Шаль, донці Бертольта Брехта, та видавництву *Зуркамп* (Німеччина) за безкоштовний дозвіл на публікацію українського перекладу двох наступних Брехтівських текстів.

Бертольт Брехт

Сучасна легенда¹

Вечір полем битви вже повіяв.
Ворог лежав вщент розбитий.
Дзвін дротів телеграфних мріяв
Звістку цю скрізь сповістити.

Тоді з одного краю на весь світ
Полинув плач під самий небозвід.
Той крик з безумних вуст злетів
Нестямно аж до зоряних шляхів.
Тисячі губ бліді від проклять
Тисячі рук від люті тремтять.

А з іншого краю полинув у світ
Радості крик під самий небозвід,
Тріумф і танці безумних людей,
Зітхання полегшене вільних грудей.
Тисячі губ шептали молитви слова,
Тисячі рук здійняті до божества.

В пізну ніч летів
Спів телеграфних дротів
Про мертвих, що з поля битви вже не прийдуть — —
Бачиш, стало тихо у ворогів і у друзів.

— — — — —
Лиш ридала мати
В кожному краю.

Пісня загону залізничників із Форт-Дональд²

I

Із Форт-Дональду чоловіки — гей-го!
Вгору проти течії йшли аж до вічних лісів безлюдних.
Але дня якогось дощ хлинув і плесом озерним став навколишній ліс.
Вони вже по самі коліна стояли у воді.
"І не настане вже ранок", — казали вони
"І захлинемося ми ще до зорі", — казали вони
І слухали мовчки вітер Ері³.

¹ © Bertolt-Brecht-Erben / Suhrkamp Verlag

© Переклад з німецької Ліпісівіцького М. Л.

Переклад зроблено за виданням: Brecht, Bertolt: Moderne Legende // GBA. Bd. 13. — S. 73-74.

² © Bertolt-Brecht-Erben / Suhrkamp Verlag

© Переклад з німецької Ліпісівіцького М. Л.

Переклад зроблено за виданням: Brecht, Bertolt: Moderne Legende // GBA. Bd. 11. — S. 82-83.

³ Ері (англ. Lake Erie) — одне з Великих Озер в Канаді та США, яке отримало свою назву від індіанського племені Ері, що проживало на його на південному узбережжі.

2

Із Форт-Дональдчу чоловіки — гей-го!
 Стояли з кирками, рейками біля води і дивились на темне небо вгорі
 Бо сутеніло і підіймався вечір від озера під плескіт води.
 Ох, ані клаптика неба, щоб надію знайти.
 "І ми вже стомились", — казали вони.
 "І нас зморить сон", — казали вони.
 І не пробудить нас більше світанок, о ні.

3

Із Форт-Дональдчу чоловіки — гей-го!
 Зразу сказали: "Щойно заснемо — і прийде кінець!"
 Адже сон линув від ночі і від води — і в нажахане стадо збились вони.
 Хтось мовив: "Заспівайте про "Джонні на тому краю землі".
 "Так, це може підняти наш дух", — казали вони
 "Так, він правий, співаймо", — казали вони
 І заспівали про Джонні на тому краю землі.

4

Із Форт-Дональдчу чоловіки — гей-го!
 Брели крізь темні землі Огайо сліпі, мов кроти.
 Але так дзвінко співали вони, ніби дістались їм бог зна, які дари.
 Так, саме так співали вони.
 "Ох, де ж це мій Джонні блукає вночі?", — співали вони.
 "Ох, де ж це мій Джонні блукає вночі?", — співали вони.
 І вода прибувала й далі в Огайо вниз, а зверху могутнішав вітер і дощ.

5

Із Форт Дональдчу чоловіки — гей-го!
 Тепер співатимуть і не спатимуть, доки не захлинуться самі.
 Та до схід сонця вищий за них буде рівень води, і гучніші за їх крики Ері вітри.
 "Ох, де ж це мій Джонні блукає вночі?", — співали вони.
 "Як же багато у цьому Огайо води", — казали вони.
 На світанку прокинулись лиш хвили та ще Ері вітри.

6

Із Форт-Дональдчу чоловіки — гей-го!
 Мчать по них потяги до озера Ері,
 І вітер наспівує там дурнувятий мотив,
 І сосни кричать потягам навздогін: "Гей-го!"
 "Не настав більше ранок тоді", — кричать вони.
 "Так, захлинулись вони ще до зорі", — кричать вони.
 Наш вітер і зараз часто співає вночі, як вони: "Ох, де ж це мій Джонні блукає вночі?"

З німецької переклав Микола Ліпісівіцький.

Frühe Antihelden. Zu Brechts Kriegslyrik 1914-1916

Nachdem im Februar 1914 das letzte Heft der *Ernte*, jener von Brecht im Sommer 1913 ins Leben gerufenen und herausgegebenen Schülerzeitschrift, erschienen war, ergab sich in der Überlieferungsgeschichte seines frühesten Werkes eine Zäsur von etwa einem halben Jahr. Es gilt als sicher, dass er auch weiterhin literarisch arbeitete, um der Erfüllung seines Lebenstraumes, ein bedeutender Schriftsteller zu werden, näher zu kommen. Dokumentiert sind jedoch erst wieder Werke nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges, jene knapp vierzig Beiträge, die Brecht von 8. August 1914 bis Anfang 1916 in zwei Augsburger Tageszeitungen, den *Augsburger Neuesten Nachrichten* und der *München-Augsburger Abendzeitung*, und deren literarischer Beilagen, veröffentlichen konnte. Diese Beiträge galten lange als konventionelle Kriegsliteratur, verfasst von einem von der nationalistischen Euphorie des sog. "Augusterlebnisses", mitgerissenen Gymnasiasten. Dies galt nie als sonderlich verwerflich. Denn auch damals bereits so bedeutende Autoren wie Thomas Mann und Hugo von Hofmannsthal konnten sich der patriotischen Aufbruchsstimmung nicht entziehen, wie hätte man dies also von einem noch so jungen Schüler erwarten können? Während der letzten Jahre entwickelte sich jedoch um diese frühesten Zeitungsbeiträge Brechts eine lebhafte Forschungsdiskussion. Nach wie vor gibt es Meinungen, die von der Authentizität des Nationalismus des jungen Brechts ausgehen.⁴ Andere wiederum heben poetologische Elemente der Texte hervor, Doppeldeutigkeiten, mit den sich der Schüler Distanz zu von der Tagespolitik vorgegebenen Inhalten verschafft, was den Schluss nahelegt, Brecht habe diese Beiträge verfasst, um die Gelegenheit wahrzunehmen, erstmals für eine größere Leserschaft schreiben zu können.⁵ Die Hefte der *Ernte* stellten Brecht und seine Freunde ja in eigener Produktion her, sie hatten nur eine Auflage von jeweils zwanzig bis dreißig Exemplaren und fanden nur innerhalb der Schülerschaft des Augsburger Realgymnasiums, das Brecht besuchte, Verbreitung.

An dieser Stelle soll der Forschungsdiskussion um diese Veröffentlichungen Brechts kein weiteres Kapitel hinzugefügt werden. Bei den hier erstmals in ukrainischer Übersetzung vorliegenden Texten, der *Modernen Legende*, veröffentlicht am 10. November 1914, und dem *Lied von der Eisenbahntruppe vom Fort Donald*, gedruckt im *Erzähler*, der literarischen Beilage der *Augsburger neuesten Nachrichten*, am 13. Juli 1916, ist unzweifelhaft und sehr offenkundig, dass es sich nicht um kriegsverherrlichende Texte handelt,⁶ das *Lied von der Eisenbahntruppe*, später als die eigentlichen Kriegsbeiträge gedruckt, scheint auf den ersten Blick gar nichts mit dem Krieg zu tun zu haben. Doch sie sind nicht nur aufgrund ihrer klaren nicht-nationalen Position von Interesse, denn die beiden Gedichte beinhalten darüber hinaus Sichtweisen und Elemente, die über sich hinaus auf große und bekannte Lyrik Brechts weisen. Man kann sie in bestimmten Aspekten als Vorstufen der *Legende vom toten Soldaten* und der *Ballade von des Cortez Leuten*, 1918 und 1919 entstanden, betrachten, Gedichte, die zu den bedeutendsten der *Hauspostille* zählen.

Was ist eine Heldenlegende? In konventioneller Vorstellung ein zum Teil mythenhaft überhöhtes, literarisches Lob, gleich ob in Form von Lyrik oder Prosa, mit dem außergewöhnliche Taten außergewöhnlicher Männer besungen werden. Mut, Tapferkeit, aber auch Verantwortungsgefühl und Besonnenheit zeichnen sie aus, nicht selten gaben sie ihr Leben hin für die politischen oder religiöse Ideale, für die sie einstanden. Es ist die Intention der Heldenlegende, deren Tradition bis in die Antike reicht, die Vorbildfunktion dieser großen Männer zu beschreiben. Immer wieder waren es Kriege, die Helden notwendig machten und angeblich hervorbrachten und stets wurden in der Dichtung, aber auch in der bildenden Kunst, solche besungen. Mit Kriegsausbruch war also wieder eine Zeit für Helden gekommen, was jedoch ist nun, um zu Brecht zurückzukommen, eine *Moderne Legende*?

Die ersten drei Strophen des Gedichts scheinen der offiziellen deutschen Kriegspropaganda zu entsprechen. Eine von vielen Schlachten ist vorüber, der Möglichkeit der Telegraphie ist es zu verdanken, dass sich die Kunde schnell verbreitet. Wie nach den meisten Schlachten des Kriegs gibt es Sieger und Verlierer, und an den

⁴ Vgl. Gier, Helmut: Brecht im Ersten Weltkrieg. In: 1898-1998. Poesia e Politica. Bertolt Brecht a 100 anni dalla Nascita. Hrsg. von Virginia Viscotti und Paul Kroker. Mailand 1999, S. 39-51, hier S. 42f.; Speirs, Ronald: „Kalt oder heiß – Nur nit lau! Schwarz oder weiß – Nur nit grau!“ Melancholy and Melodrama in Brecht's Early Writings. In: Brecht Yearbook 31-2006, S. 43-61, hier S. 55.

⁵ Vgl. Knopf, Jan: Prosa 1913-1924. In: Brecht-Handbuch. Bd. 3. Hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart, Weimar 2002, S. 25-29, hier S. 25.

⁶ Dass Gudrun Loster-Schneider auch in der *Modernen Legende* „stramm patriotische und hoch stereotype Fanfaren-Töne des Augsburger Gymnasiasten“ erkennt, ist völlig unnachvollziehbar; vgl. Loster-Schneider, Gudrun: Von Weibern und Soldaten. Textgenealogien von Bertolt Brechts früher Kriegslyrik. In: Imaginäre Welten im Widerstreit. Krieg und Geschichte in der deutschsprachigen Literatur seit 1900. Hrsg. von Lars Koch und Marianne Vogel. Würzburg 2007, S. 58-77, hier S. 66.

Heimatfronten wird entsprechend, je nach Zugehörigkeit, reagiert: Die einen fluchen im wilden Hass der Verlierer, die anderen jubeln im "Rasen der Lust" der Sieger und danken Gott für seinen Beistand. Bemerkenswert ist, dass der junge Brecht diese beiden "Lager" geographisch so weit wie nur möglich auseinanderlegt: Sie markieren die beiden Enden der Welt, dabei war der Erste Weltkrieg im Frühstadium eine innereuropäische Angelegenheit. Wahrscheinlich ist, dass es sich um eine deutsch-französische Schlacht gehandelt hat, wenn man ein konkretes historisches Geschehen als Anlass des Gedichts voraussetzen möchte.

Doch genau darum geht es Brecht nicht, und deshalb ist seine Legende "modern": Die Fronten sind so weit voneinander entfernt, um von vornherein jede Möglichkeit der Zuordnung zu vermeiden. Sie sind der Wirklichkeit entzogen, der Leser darf sich nicht sicher sein, wer die Schlacht schlug. Er setzt wohl, wenn es sich schon um ein Gedicht aus einer deutschen Zeitung des Herbstes 1914 handelt, als Selbstverständlichkeit voraus, dass auf jeden Fall deutsche Soldaten am Kampf beteiligt waren, aber selbst dies gibt der Text nicht her. Er bleibt bewusst abstrakt, weil er ein allgemeinemenschliches, gerade kein nationales Thema hat. Als sich nämlich, in der vierten Strophe, der Rauch vom Schlachtfeld verzogen hat, wird ihr – menschliches, nicht politisches – "Resultat" offenbar: Unzählige Tote, von denen die "Telegraphendrät" dann abermals "sangen". Der Held der traditionellen Legende wird entpersonalisiert. Die genialischen Führerfiguren von einst werden zur Masse, zu einer rein numerischen Größe, einer Anzahl an Toten, die allerdings das Ausmaß des Leides verdeutlicht: Siegesjubiläum und Fluchen verstummen plötzlich. Was jedoch nun hörbar wird, ist das Weinen der Mütter, Menschen, die durch den Tod ihrer Söhne zu zerstörten Existenzen wurden: "Hüben – und drüben" – abermals ist deren Nationalität gleichgültig. "Modern" ist Brechts früheste Legende also, weil sie gegen die Tradition gerichtet und damit zeitgemäß, angemessen den Leiden des Krieges ist. In ihrem Mittelpunkt stehen nicht heldenhafte deutsche Soldaten im Kampf, sondern namenlose Kriegsoffer und deren weinende Mütter an allen Fronten. Weniger "modern" waren da, um nur dieses Beispiel zu nennen, die hasserfüllten Tiraden Ludwig Ganghofers, die er etwa zeitgleich mit Brechts Kriegsbeiträgen in der *München-Augsburger Abendzeitung* publizierte. Sie dienten fast ausschließlich der rassistischen Verächtlichmachung der Feinde, Franzosen, Engländer und Russen, und führten dazu, dass Ganghofer in der Literaturwissenschaft heute als Vorläufer der NS-Dichtung gilt.⁷ Gegen diese literarischen Auswüchse schrieb Brecht mit seinen Zeitungsbeiträgen an, verdeckt, ambivalent, aber sehr eindeutig, wenn man sie genauer betrachtet. Wo Ganghofer zum unversöhnlichen Hass aufruft, steht bei Brecht, z.B. auch in den *Augsburger Kriegsbriefen*,⁸ das Mitleiden mit der geschundenen Kreatur im Vordergrund; dabei ist es ihm gleich, aus welchem Land sie stammt.

Brechts zweite Legende ist weltberühmt, sie blieb für ihn nicht ohne Konsequenzen, die Aberkennung seiner deutschen Staatsbürgerschaft wurde vom Reichsinnenministerium unter anderen mit Hinweis auf sie begründet und – sie ist ebenfalls "modern": Die *Legende vom toten Soldaten*: Brecht treibt die Entpersonalisierung des traditionellen Helden nun noch weiter, indem er ihn nicht einmal mehr vom Individuum zur Masse macht, sondern ihn mit einem Toten identifiziert. Doch es handelt sich um keinen aufgrund seiner Heldentaten gefallenen Soldaten, der ausgegraben wird, über sein Kriegsschicksal erfährt der Leser nichts. Wichtig ist einzig, dass er im Krieg seine vermeintliche Pflicht tat und zu Tode kam. Der wilhelminische Staat betreibt nun aber, im Gegensatz zur Tradition, keine Heldenverehrung, um ihm Respekt entgegen zu bringen, sondern er trachtet danach, ihn weiterhin zu verwerten. In grotesken Bildern führt Brecht die Repräsentanten des Wilhelminischen Deutschland und deren Inhumanität vor. Seit einigen Jahren weiß man allerdings, dass Brecht durch das Kriegsschicksal seines Freundes Caspar Neher zur *Legende vom toten Soldaten* angeregt wurde,⁹ am Anfang also gar nicht die Kritik an der deutschen Kriegspolitik im Mittelpunkt stand. Und mehr noch: Das Gedicht ist variabel einsetzbar. Brecht integrierte es vor entgegen gesetztem politischen Hintergrund in sein Drama *Trommeln in der Nacht*.¹⁰ Warnte er einst mit dem Gedicht vor dem Barbarismus wilhelminischer Kriegspolitik, so sind es nun die Ziele der Räterepublik, die eine existenzielle Bedrohung der Rechte und der Autonomie des Einzelnen darstellen. Um die Bewahrung dieser geht es Brecht, dabei ist es ihm gleichgültig, gegen welches politische Programm er sich wendet. Auch dies ist ein Aspekt der Modernität, die nach Nietzsche gekennzeichnet ist durch die "Freisetzung des Individuums."¹¹

Mit dem *Lied von der Eisenbahntruppe von Fort Donald* legte Brecht sich eine neue Identität als

⁷ Vgl. hierzu: Schwerte, Hans: Ganghofers Gesundung – ein Versuch über sendungsbewußte Trivialliteratur. In: Studien zur Trivialliteratur. Hrsg. von Heinz Burger. Frankfurt/Main 1968, S. 154-208, hier S. 161, 208.

⁸ Vgl. GBA 21, S. 15, 17.

⁹ Vgl. Hillesheim, Jürgen: Bertolt Brechts Eschatologie des Absurden: Von der *Legende vom toten Soldaten* bis zur *Maßnahme*. In: Brecht Yearbook 28-2003, S. 111-132, hier S. 112-119.

¹⁰ Vgl. GBA 1, S. 211.

¹¹ Vgl. hierzu: von Petersdorff, Dirk: Fliehkräfte der Moderne. Zur Ich-Konstitution in der Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts. Tübingen 2005, S. 32f.

Schriftsteller zu. Er zeichnete erstmals – und ab diesem Zeitpunkt stets – ein Werk offen mit "Bert Brecht". Bei den vorangegangenen Zeitungsbeiträgen lautete die Signatur des Autors halbanonym "Augsburger Mittelschüler", oder Brecht benutzte das Pseudonym "Berthold Eugen", das aus seinen Vornamen in umgekehrter Reihenfolge besteht.

Diese Zäsur zeigt hinsichtlich der literarischen Qualität einen Quantensprung an: Gemeinsam mit dem etwa gleichzeitig entstandenen Gedicht *Vom Tod im Wald*¹² verfasste Brecht mit dem *Lied von der Eisenbahntuppe von Fort Donald* erstmals Lyrik, die er selbst Jahre später noch für so gelungen hielt, dass er sie in die *Hauspostille* aufnahm. Die Kriegsdichtung lag offensichtlich hinter ihm, mit der rasanten Fortentwicklung seines Talents einher ging vermeintlich ein Wechsel der Themen und Genres. Die nachweisbare Quellenvielfalt¹³ weist überdies nicht nur auf eine schon weit fortgeschrittene Loslösung von traditionellen lyrischen Formen, sondern auch darauf, dass Brecht seine Ästhetik der Materialverwertung zu dieser Zeit bereits in kühner Weise zur Anwendung brachte. Es kann nicht überraschen, dass die eigentliche Tageszeitung, mitten im Krieg, für solcherlei Lyrik keinen Raum hatte und das *Lied* dürfte bei seiner Entstehung auch nicht für eine Publikation in der Presse vorgesehen gewesen sein.

Bereits Klaus Schuhmann stellt fest, dass die "Schlachtfelder irgendwo in Europa" nun "mit den Wäldern und Seen zwischen Amerika und Kanada vertauscht"¹⁴ wurden. Dies ist richtig; Brecht schließt dennoch an ein bereits zuvor in seinen Kriegsbeiträgen vorkommendes Motiv an, das spätestens jetzt in seinem Werk zu einer paradigmenerübergreifenden Konstanten wird: Das des Helden oder Soldaten, der auf "verlorenem Posten" steht; nun tatsächlich, um auf die *Moderne Legende* zurückzukommen, an Fronten an den Enden der Welt und anderen Bereichen. Die der Materialschlachten des Ersten Weltkriegs haben sich in der Tat in Naturgewalten gewandelt und die Soldaten in Arbeiter. Die semantische Verbindung zum Bereich des Militärischen wird jedoch, bezeichnenderweise gleich im Titel, durch die Verwendung des Begriffes "Tuppe" hergestellt. Dieser ist – wie vor sozialistischem Hintergrund "Brigade" – in der Arbeitswelt durchaus gebräuchlich, eindeutig jedoch militärischen Ursprungs. Zudem deutet er auf das Abgeordnetsein, auf das "Auf dem Posten-Stehen" der Männer: Es ist ihnen anbefohlen, eine Aufgabe, eine Mission zu erfüllen und darin auszuharren. "An der Front" sind auch sie. Die Kulisse der amerikanischen Eisenbahn-Pionierzeit verdeutlicht dies: Der Trupp hat Schienen zu verlegen bzw. bereits verlegte instand zu halten, und dies in "Feindesland". Mit anderen Worten: Es herrscht Kriegszustand, die Männer müssen mit Angriffen rechnen. Auch die Information, dass die Arbeiter einem "Fort", seiner Funktion nach mit einer Kaserne, Festung oder Bastei vergleichbar, entstammen, weist auf diese Situation: Sie befinden sich außerhalb ihres geschützten militärischen Bereichs. Die Gegenperspektive: Die Männer verlegen im Urwald der Indianer Eisenbahnstrecken, zerstören damit ihren Lebensraum, tun ihnen Gewalt an. Aus den Kriegswaffen von einst sind Schienen geworden, Instrumente von Technisierung und Zivilisation, nicht minder leidbringend und zerstörerisch.

Der Feind, der Paroli bietet, sind jedoch die Naturgewalten, blinde, nicht beeinflussbare Kräfte, die den Männern entgegen stehen. Dass der Mensch in seinem Ausgesetztsein, wie ausnahmslos in allen anderen bis dahin entstandenen Werken Brechts, die sich diesem Thema widmen, keine Hilfe von einer metaphysischen Instanz zu erwarten hat, wird unmissverständlich klar. Ein Gott existiert nicht; falls doch, ist es einer, der zuschaut, wie die Arbeiter langsam, aber mit Gewissheit von den entfesselten Naturkräften überwältigt werden; so wie dies den Passagieren der *Titanic*,¹⁵ aber auch den Frontsoldaten des Krieges passiert, die gleichfalls jenseits jeglichen göttlichen Erbarmens ihr Leben verlieren, ohne Aussicht auf ein Entrinnen.

Dabei haftet den wütenden Naturgewalten durchaus der Charakter des Naturmagischen an. Es ist, als würde das steigende Wasser die Aufgabe der hilflosen Indianer übernehmen, die in deren Gebiet eindringenden Feinde auszumerzen. Zwar erscheint das Wasser nicht, wie in der klassischen naturmagischen Lyrik, als personalisiertes Fabel- oder Geisterwesen, doch es "verstößt" gegen die Naturgesetze: Es steigt dort, wo es abfließen müsste, in den Höhen, in die die Männer hinaufstiegen. Hier könnten Stürme die Männer vernichten, Sturzbäche sie in die Tiefe reißen, aber doch wohl nur schwerlich ansteigende Fluten zum Ertrinken bringen. Leicht müsste es ihnen eigentlich fallen, sich auf einer Anhöhe in Sicherheit zu bringen, doch es gibt "kein Entrinnen", wie die Männer in sich steigendem zynischen Fatalismus, entsprechend den verschiedenen Bearbeitungsstufen des "Lieds", feststellen. Aus den frühen Kriegsopfern, zu denen auch die Soldaten zählten, sind jetzt Zyniker geworden. Ihre "Unschuld" im Territorium der Indianer offenbar längst verloren, konstatieren sie mit einer gewissen Abgeklärtheit nun

¹² Vgl. GBA. 11, S. 80-82.

¹³ Vgl. Krabiel, Klaus-Dieter: *Das Lied von der Eisenbahntuppe vom Fort Donald*. In: Brecht-Handbuch, Bd. 2. Hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart, Weimar, 2001, S. 27-29, hier S. 27f.

¹⁴ Schuhmann, Klaus: *Der Lyriker Bertolt Brecht 1913-1933*. München 1971, S. 37.

¹⁵ Vgl. Krabiel, a.a.O., S. 27.

den eigenen Untergang. Der traditionelle, pathetische Begriff des Helden und dessen Taten und Todes hat bei ihnen längst keine Bedeutung mehr.

Das im Krieg offenbar werdende Leid, die existenzielle Verlassenheit des Menschen, hebt Brecht im *Lied von der Eisenbahntruppe von Fort Donald* auf eine allgemeine Ebene, um abermals einen Blick auf das Kriegsgeschehen zu werfen. Für das Leben gilt, was im Krieg konkret erfahrbar wird: Der Mensch steht auf "verlorenem Posten". Das Gedicht hat jeglichen "doppelten Boden", jegliche Ambivalenz, die viele der frühen Zeitungsbeiträge Brechts bestimmt hatten, verloren. Es handelt sich um eine Allegorie des Krieges. Jedes Detail, jede Nuance ist auflösbar und solchen zuzuordnen, die in den früher entstandenen Beiträgen *Die Rose*,¹⁶ *Der Tsingtausoldat*¹⁷ und *Der Fähnrich*¹⁸ konstituierten; die Haltung all dieser Werke ist identisch. Am abgeklärtesten wirkt das *Lied* jedoch: Wird in der Verzweiflung des Tsingtausoldaten das Verlassensein des Menschen erst in konkreter Situation bewusst, so weiß die auktoriale Instanz, die hinter dem *Lied von der Eisenbahntruppe von Fort Donald* steht, längst um das "Wesen der Dinge". Dies kontrastiert in der frühen Fassung durchaus noch mit einer gewissen Sentimentalität und Religiosität,¹⁹ die Seliger bei den Männern zu erkennen glaubt. In den späteren Varianten kämpfen sie zwar noch gegen ihr Schicksal an, wundern sich aber nicht mehr sonderlich über ihren bevorstehenden Untergang. Ein prononcierter Fatalismus wird dem Leser geradezu genüsslich²⁰ und mit höchstem artistischen und ästhetischen Können vorgeführt – exemplifiziert an jenem Eisenbahntrupp. Er steht für alle, die, Mitte des Jahres 1916, an den Fronten eines Krieges ausharrten, der von Deutschland nicht mehr gewonnen werden konnte. Kein "reinigendes Gewitter", dem der ungetrübte blaue Himmel folgt, ist er, sondern unentrinnbare Sintflut verheerendsten Ausmaßes. In diesem Sinne ist das Gedicht gleichzeitig auch Gegenentwurf zu jenem Genre expressionistischer Eisenbahn-Lyrik, "in der sich Begeisterung über technische Innovation artikuliert".²¹ Bei Brecht markieren die vor exotischer Kulisse verlegten Eisenbahnschienen nicht Aufbruch, nicht den Weg in eine hoffnungsfrohe Zukunft. Der "verlorene Posten", auf dem die Männer stehen, ist ihre "Endstation": Hoffnungslosigkeit und Tod.

Brecht analysiert Gesetzmäßigkeiten menschlichen Miteinanders und enthält sich der Belehrung. Allenfalls rät er dem Einzelnen zur Verweigerung. Die Männer kommen um, weil sie sich in kriegiger Mission in Feindesland begaben. Die daraus resultierende Einsicht ist banal: Besser wäre es, sich fernzuhalten von allen Konflikten, die der Krieg im Speziellen, und die menschliche Existenz im Allgemeinen mit sich bringen. Doch hätten sie sich verweigern, sich dem Befehl widersetzen können? Wäre dies ihnen als Frontsoldaten in Befehlsstand oder, wie in diesem Falle, als Arbeiter, der beim amerikanischen Eisenbahnbau Anstellung fand, möglich gewesen, ohne in andere existenzielle Nöte zu geraten? Dies sind Fragen, die sich sehr wohl stellen, jedoch in ästhetisch ansprechender Schwebelage bleiben.

Etwa drei Jahre später, 1919, schrieb Brecht die *Ballade von des Cortez Leuten*, die er ebenfalls in die aufnehmen sollte. Sie ist, nicht nur aufgrund ihrer naturmagischen Dimension, eine Fortschreibung des *Lied von der Eisenbahntruppe vom Fort Donald*, engstens mit ihr verwandt und daher nicht ohne Grund in der *Hauspostille* gleich nach ihr angeordnet.²² Es geht wieder um dasselbe Thema vor neuer exotischer Kulisse: um Soldaten, diesmal Konquistadores, die das Aztekenreich eroberten, um Anti-Helden also, auf der einen Seite Opfer, auf der anderen Täter, die rauben und brandschatzen, Leid über die indianische Bevölkerung Mittelamerikas bringen. Brecht realisiert dies nun mit eindeutig nachweisbaren Anspielungen auf die Passionsberichte des Neuen Testaments und der *Matthäus-Passion* Johann Sebastian Bachs.²³ Doch die Aussage ist seit der *Modernen Legende* die gleiche geblieben: Gelingt es dem Einzelnen nicht, sich kriegigerischen Konflikten zu enthalten, gleich welcher politischer colour, gleich welchen gesellschaftlichen Systems, wird er absorbiert, zum Anti-Helden und Opfer; so wie Jahre später der "junge Genosse" aus der *Maßnahme*, der im Dienste der kommunistischen Revolution, also einer weiteren Kollektiv-Identität, sein Leben und sein Gesicht²⁴ verlieren wird.

¹⁶ Vgl. Brecht, Bertolt: „Wie ich mir aus einem Roman gemerkt habe...“ Früheste Dichtungen. Hrsg. von Jürgen Hillesheim. Frankfurt/Main 2006, S. 157f.

¹⁷ Vgl. GBA 13, S. 85-87.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 80f.

¹⁹ Vgl. Seliger, Helfried W.: Das Amerikabild Bertolt Brechts. Bonn, 1974, S. 10.

²⁰ Pietzcker spricht, freilich vor dem Hintergrund seiner These, dass es sich um ein Beispiel für Brechts anarchisch-nihilistische Dichtung handle, von „Lyrik des Untergangs voll Angst, Verzweiflung und Lust“; Pietzcker, Carl: Die Lyrik des jungen Brecht .Vom anarchischen Nihilismus zum Anarchismus. Frankfurt/Main 1974, S. 213.

²¹ Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. Stuttgart, Weimar 2002, S. 117.

²² Vgl. GBA 11, S. 84f.

²³ Vgl. hierzu: Hillesheim, Jürgen: „...Zur neunten Stunde...“ Auf dem Weg zum Epischen Theater – Zur Bach-Rezeption des jungen Brecht. In: Literatur in Bayern 105/106-2011/2012, S. 34-39, hier S. 38.

²⁴ Vgl. GBA 3, S. 78.

Ранні антигерої. До Брехтівської лірики періоду війни 1914-1916 років

Після виходу у світ в лютому 1914 року останнього номера "Ernte", того школярського журналу, який влітку 1913 року заснував і видавав Брехт, у хроніці його ранньої творчості спостерігається пауза приблизно в півроку. Можна з упевненістю стверджувати, що він і надалі продовжував писати, щоб наблизити здійснення мрії свого життя – стати визначним письменником. Проте задокументованими є все ж знову лише твори після початку Першої світової війни, ті майже 40 творів, які Брехт зміг опублікувати з 8 серпня 1914 року до початку 1916 року у двох газетах, що виходили щоденно в Аугсбурзі, в "Augsburger Neuesten Nachrichten" та в "München-Augsburger Abendzeitung", а також в їхніх літературних додатках. Ці додатки вважалися довгий час типовою провоєнною літературою, створеною молодим гімназистом, захопленим унаслідок так званих "серпневих подій" націоналістичною ейфорією. Це ніколи не викликало особливого осуду. Бо тоді навіть такі видатні автори, як Томас Манн і Гуго фон Гофманнсталь не могли утриматися від прояву патріотичних настроїв, як же можна було очікувати цього від ще такого молодого учня? Проте останніми роками навколо цих ранніх газетних публікацій Брехта розгорнулася жвава дискусія серед дослідників. Як і раніше, існують думки, які виходять з автентичності націоналістичних настроїв молодого Брехта¹. Інші, навпаки, виділяють поетологічні елементи текстів, двозначність висловлювань, завдяки яким учень створює дистанцію до речей, продиктованих політикою тих днів, що дозволяє зробити висновок: Брехт написав ці вірші, щоб скористатися можливістю вперше звернутися до більш широкого кола читачів². Номери журналу "Ernte" Брехт і його друзі виготовляли самостійно, вони мали тираж в 20-30 екземплярів і поширювалися лише серед учнів Аугсбурзької реальної гімназії, де навчався Брехт.

Тут до дискусії серед дослідників стосовно цих публікацій Брехта немає чого додати. В текстах, які тут виходять вперше в українському перекладі: в "Сучасній легенді", надрукованій 10 листопада 1914 року, і в "Пісні про загін залізничників з Форт-Дональду", опублікованій в "Оповідачі", літературному додатку газети "Augsburger Neuesten Nachrichten", 13 липня 1916 року, безперечно й абсолютно очевидно, що тут ми маємо справу з творами, які аж ніяк не прославляють війну³, а "Пісня про загін залізничників", надрукована пізніше, ніж власне вірші про війну, здається, на перший погляд, узагалі жодним чином не пов'язана з війною. Але ці вірші цікаві не лише завдяки своїй чіткій не-націоналістичній позиції, бо вони обидва містять, крім цього, спосіб бачення й елементи, які понад усе інше вказують на велику й відому лірику Брехта. Їх можна в певних аспектах розглядати як перші проби до "Легенди про мертвого солдата" та "Балади про людей Кортеса", написаних у 1918 та 1919 роках. Це вірші, які належать до найбільш значущих у збірці "Домашні проповіді".

Що є легенда про героїв? У конвенційному уявленні це літературна хвала, частково перебільшена подібно до міфу, незалежно чи в ліричній чи прозовій формі, хвала, в якій оспівуються надзвичайні діяння надзвичайних чоловіків. Мужність, хоробрість, але також почуття відповідальності та розсудливість вирізняють їх, нерідко вони віддавали свої життя за політичні та релігійні ідеали, які відстоювали. Іntenція легенди про героїв, традиції якої сягають аж до античності, полягає в тому, щоб описувати функцію зразковості цих великих мужів. Час від часу це були війни, які потребували героїв і очевидно творили їх, і їх постійно оспівували в літературі, але також і в образотворчому мистецтві. З розв'язанням війни, отже, знову настав час героїв, але чим же тепер, щоб повернутися до Брехта, є "Сучасна легенда"?

Перші три строфи вірша, здається, відповідають офіційній німецькій військовій пропаганді. Одна з багатьох битв позаду, завдяки можливостям телеграфу ця звістка швидко пошириться. Як і після більшості битв, на війні є переможці й переможені, і по різні боки фронту, відповідно до приналежності, різна реакція: в одних звучать прокльони через дику ненависть, яка з'являється в

¹ Vgl. Gier, Helmut: Brecht im Ersten Weltkrieg. In: 1898-1998. Poesia e Politica. Bertolt Brecht a 100 anni dalla Nascita. Hrsg. von Virginia Viscotti und Paul Kroker. Mailand 1999, S. 39-51, hier S. 42f.; Speirs, Ronald: „Kalt oder heiß – Nur nit lau! Schwarz oder weiß – Nur nit grau!“ Melancholy and Melodrama in Brecht's Early Writings. In: Brecht Yearbook 31-2006, S. 43-61, hier S. 55.

² Vgl. Knopf, Jan: Prosa 1913-1924. In: Brecht-Handbuch. Bd. 3. Hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart, Weimar 2002, S. 25-29, hier S. 25.

³ Dass Gudrun Loster-Schneider auch in der *Modernen Legende* „stramm patriotische und hoch stereotype Fanfaren-Töne des Augsburger Gymnasiasten“ erkennt, ist völlig unnachvollziehbar; vgl. Loster-Schneider, Gudrun: Von Weibern und Soldaten. Textgenealogien von Bertolt Brechts früher Kriegslyrik. In: Imaginäre Welten im Widerstreit. Krieg und Geschichte in der deutschsprachigen Literatur seit 1900. Hrsg. von Lars Koch und Marianne Vogel. Würzburg 2007, S. 58-77, hier S. 66.

переможених, інші, святкуючи з "тріумфом і танцями" перемогу, дякують Богу за підтримку. Варто відмітити, що юний Брехт розводить ці обидва "табори" географічно якомога далі один від одного: вони маркують різні краї світу, хоча Перша світова війна на ранній стадії була суто внутрішньою справою Європи. Вірогідно, що мова йшла про німецько-французьку битву, якщо говорити про конкретну історичну подію як поштовх до написання вірша.

Однак саме це для Брехта неважливо, тому його легенда не лише "сучасна", але й "модерністська". Фронти так далеко віддалені один від одного, щоб з самого початку виключити всяку можливість визначення приналежності. Вони вирвані з дійсності, читач не може з упевненістю зрозуміти, хто учасники битви. Він із самого початку, мабуть, сприймає як очевидну даність, якщо вже мова йде про вірш із німецької газети від осені 1914 року, що в будь-якому випадку німецькі солдати були задіяні у битві, але навіть про це текст не повідомляє. Він свідомо залишається в сфері абстракції, бо для нього важить загальнолюдська, і аж ніяк не національна тема. Коли дим над полем бою (в четвертій строфі) розвіявся, стає очевидним його – людський, не політичний – "результат": незліченні вбиті, про яких телеграфні дроти тоді також "мріяли сповістити". Герой традиційної легенди деперсоніфікований, позбавлений особистості. Колишні геніальні фігури вождів стають масою, суто числовою величиною, кількістю вбитих, що якраз підкреслює розмір лиха: радість перемоги і прокляття після поразки раптом вщухають. Що зараз однак можна почути, так це плач матерів, людей, життя яких зруйнувала смерть синів: "у кожному краю" – їх національність знову ж таки не має значення. "Модерністською", отже, стає рання легенда Брехта тому, що вона спрямована проти традиції, і тим самим актуальна, співзвучна лихоліттям війни. В її центрі стоять не німецькі солдати-герої в боях, а безіменні жертви війни і їхні матері, що оплакують своїх синів на всіх фронтах. Менш "модерністськими" були тоді, щоб навести лише цей приклад, сповнені ненависті тиради Людвіга Ганггофера, які були опубліковані ним одночасно з віршами Брехта в газеті "München-Augsburger Abendzeitung". Вони слугували майже виключно формуванню расистської зневаги до ворогів, французів, англійців, росіян, і стали передумовою для того, щоб у сучасному літературознавстві Ганггофер вважався передвісником націонал-соціалістичної літератури⁴. Проти таких літературних викривлень виступав Брехт у своїх творах в газетах, приховано, амбівалентно, але дуже однозначно, якщо їх розглянути точніше. Якщо Ганггофер закликає до непримиренної ненависті, то у Брехта, наприклад, в "Аугсбурзьких листах з війни"⁵ на першому плані співчуття до зламаного істоти; і при цьому йому байдуже, з якої країни вона родом.

Друга легенда Брехта стала відомою в усьому світі, вона не залишилася для нього без наслідків, відмову йому в німецькому громадянстві рейхсміністерство внутрішніх справ обґрунтовувало серед іншого і з посиланням на неї, і – вона також "модерністська": "Легенда про мертвого солдата". Брехт просувається у деперсоніфікації традиційного героя ще далі, не просто переносячи його з індивіда на масу, а ідентифікуючи його з мертвим. Однак мова йде аж ніяк не про героя, загиблого при звершенні подвигів, про солдата, якого розкопали, бо про його воєнну долю читач нічого не дізнається. Важить єдине, що він на війні виконував так званий свій обов'язок і загинув. Але держава за часів Вільгельма II на противагу традиції вже не займається вшануванням героя, аби надати йому заслужені почесні, а прагне того, щоб іще більше знецінити його. В гротескних картинах Брехт показує представників Німеччини за часів Вільгельма II та їхню антигуманність. Проте кілька років тому стало відомо, що імпульсом для написання "Легенди про мертвого солдата" для Брехта була воєнна доля його друга Каспара Неєра⁶, отже спочатку в центрі уваги стояла зовсім не критика німецької воєнної політики. І більше того: вірш може застосовуватися по-різному. Брехт включив його перед протилежним політичним фоном у свою драму "Барабани вночі"⁷. Якщо цим віршем він раніше застерігав від варварства воєнної політики Вільгема II, то наразі це були цілі Республіки рад, які представляли екзистенційну загрозу правам й автономії окремої людини. Саме їх збереження важливе для Брехта, при цьому йому байдуже, проти якої політичної системи він виступає. І це теж є проявом модернізму, який характеризується, за словами Ніцше, "вивільненням індивідуума"⁸.

"Пісню про загін залізничників з Форт-Дональду" Брехт створив собі нову ідентичність як

⁴ Vgl. hierzu: Schwerte, Hans: Ganghofers Gesundung – ein Versuch über sendungsbewußte Trivalliteratur. In: Studien zur Trivalliteratur. Hrsg. von Heinz Burger. Frankfurt/Main 1968, S. 154-208, hier S. 161, 208.

⁵ Vgl. GBA 21, S. 15, 17.

⁶ Vgl. Hillesheim, Jürgen: Bertolt Brechts Eschatologie des Absurden: Von der *Legende vom toten Soldaten* bis zur *Maßnahme*. In: Brecht Yearbook 28-2003, S. 111-132, hier S. 112-119.

⁷ Vgl. GBA 1, S. 211.

⁸ Vgl. hierzu: von Petersdorff, Dirk: Fliehkräfte der Moderne. Zur Ich-Konstitution in der Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts. Tübingen 2005, S. 32f.

письменник. Він уперше підписав твір – і з цього моменту постійно – відкрито як "Берт Брехт". У попередніх газетних публікаціях підпис автора звучав напіванонімно "Аугсбурзький гімназист", або він використовував псевдонім "Бертольт Ойген", що відповідало іменам у зворотному порядку.

Цей період вказує на квантовий стрибок з огляду на якість літературного продукту: Разом із написаним майже в той же час віршем "Про смерть у лісі"⁹ Брехт створив у "Пісні про загін залізничників з Форт-Дональду" вперше лірику, яку він сам роки потому вважав настільки вдалою, що включив її до збірки "Домашні проповіді". Воєнна поезія залишилась, очевидно, позаду. Разом із відчутним розвитком його таланту, мабуть, відбувалася також зміна тем і жанрів. Розмаїття доказових джерел¹⁰ вказує, окрім цього, не лише на подальший відхід від традиційних ліричних форм, але й також на те, що Брехт почав сміливо застосовувати свою естетику повторного звернення до матеріалу уже в цей час. Не дивно, що звичайна щоденна газета, посеред війни, не знайшла місця для такої лірики, і "Пісня" вже у момент виникнення навряд чи була передбачена для опублікування в газеті.

Уже Клаус Шуманн констатує, "що поля боїв десь у Європі" тут "підмінені лісами і озерами між Америкою і Канадою"¹¹. Це вірно; проте Брехт підхоплює застосований ще раніше в його статтях на воєнну тематику мотив, який принаймні зараз стає в його творчості константою понад різними парадигмами: мотив героя чи солдата, який стоїть на "втраченому" посту. В цьому випадку, аби дійсно повернутися до "Сучасної легенди", стоїть на фронтах в різних кінцях світу та в інших сферах. Фронти матеріальних битв Першої світової війни перетворилися насправді в природні катастрофи, а солдати — в робітників. Семантичний зв'язок із військовою сферою, втім, створюється, що помітно вже із заголовка, поняттям "загін". Слово — як для соціалістичного фону "бригада" — досить поширене у вжитку серед робітників, має, проте, однозначно військове походження. До того ж воно вказує на військове розпорядження, "стояти на посту" чоловікам: їм наказано виконати завдання, місію, вистояти на посту. Вони теж "на фронті". Умови американського періоду піонерів у прокладанні залізниць підсилюють це: загін повинен укласти залізничні колії і / або підтримувати в порядку вже укладені, і це на "ворожій території". Іншими словами: панує воєнний стан, чоловіки повинні бути готовими до нападу. Також інформація про те, що робітники прибули з "форту", подібного за своїм призначенням до казарми, фортеці чи бастіону, вказує на їхню ситуацію: вони перебувають поза зоною їх військового захисту. Перспектива з протилежного боку: чоловіки прокладають у предковичному лісі індіанців залізничні колії і тим самим руйнують їх життєвий простір, чинять над ними насильство. Із колишньої воєнної зброї постали рейки, інструменти технізації й цивілізації, з не менш руйнівною силою, що несуть страждання.

Однак у якості ворога, який чинить опір, постають сили природи, сліпі сили, які не піддаються впливу, протистоять людям. Те, що людина полишена сама на себе і, як без винятку в усіх інших написаних раніше творах Брехта, присвячених цій темі, не може очікувати жодної допомоги від жодної метафізичної інстанції, однозначно ясно. Бога немає; а якщо він й існує, то це той, хто споглядає, як розбурхані сили природи повільно, але впевнено знищують робітників; так, як це трапилося з пасажирами "Титаніка"¹², або також із солдатами на фронтах, які так само втрачають свої життя, за межами всякої божої милості, без всякої надії на спасіння.

При цьому розлюченим силам природи властивий характер природної магічності. Створюється таке враження, ніби вода, що піднімається, бере на себе завдання безпомічних індіанців знищити ворогів, які просуваються вглиб їхніх земель. Хоч вода і не постає, як це характерно для класичної лірики про магічність природи, в образі персоніфікованої казкової істоти чи духа, все ж вона "порушує" закони природи: вона піднімається там, звідки мала б стікати, — в горах, на які підіймаються люди. Тут їх могли б знищити бурі, водопади могли б зірвати їх у прірву, але дуже важко уявити, щоб їх могла затопити повінь, рівень якої підіймається вгору. Здавалося б, їм легко було б знайти безпечне місце на висоті, але "немає, куди втекти", як констатують чоловіки зі зростаючим цинічним фаталізмом відповідно до різних стадій роботи над "Піснею". Колишні жертви війни, до яких належали також солдати, перетворилися тепер на циніків. Втративши, очевидно, давно свою "невинність" на території індіанців, вони констатують тепер із певною зрілістю суджень власний кінець. Традиційне, пафосне поняття героя, його діянь і смерті для них уже давно не має жодного значення.

Страждання, які стають очевидними на війні, екзистенційну самотність людини Брехт піднімає в

⁹ Vgl. GBA. 11, S. 80-82.

¹⁰ Vgl. Krabiel, Klaus-Dieter: *Das Lied von der Eisenbahntruppe vom Fort Donald*. In: Brecht-Handbuch, Bd. 2. Hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart, Weimar, 2001, S. 27-29, hier S. 27f.

¹¹ Schuhmann, Klaus: *Der Lyriker Bertolt Brecht 1913-1933*. München 1971, S. 37.

¹² Vgl. Krabiel, a.a.O., S. 27.

"Пісні про загін залізничників з Форт-Дональду" на загальний рівень, щоб ще раз кинути погляд на події під час війни. Для життя важить те, що конкретно пізнається на війні: людина стоїть на "втраченому посту". Вірш втратив будь-яке "подвійне дно", будь-яку амбівалентність, які були визначальними для багатьох ранніх віршів, опублікованих Брехтом в газетах. Мова йде про алегорію війни. Кожна деталь, кожен нюанс нерозривні і підпорядковані таким, які установились в раніше написаних творах "Роза"¹³, "Солдат з Цінгтау"¹⁴, та "Прапорщик"¹⁵; позиція всіх цих творів ідентична. "Пісня" все ж справляє найбільш чітке враження: якщо у відчаї солдата із Цінгтау незахищеність людини усвідомлюється вперше лише в певній конкретній ситуації, то аукторіальній інстанції, яка стоїть за "Піснею про загін залізничників із Форт-Дональду" вже давно відома "сутність речей". Це утворює в ранній версії контраст із "певною сентиментальністю і релігійністю", які Зелінгер вважає помітними у чоловіків¹⁶. У більш пізніх варіантах вони, хоч усе ще протистоять власній долі, але більше особливо не дивуються трагедії, яка на них чекає. Підкреслений фанатизм демонструється читачеві прямо-таки з насолодою¹⁷ і з найвищою артистичною та естетичною майстерністю – на прикладі того загону залізничників. Він представляє всіх, хто всередині 1916 року стійко захищав фронти війни, яку Німеччина не могла більше виграти. Він – не "освіжаюча злива", після якої небо синє і ясне, а всепоглинаючий всесвітній потоп небаченої руйнівної сили. В цьому сенсі цей вірш одночасно виступає антиподом до того жанру експресіоністичної лірики про залізницю, "в якій виражається захоплення технічною інновацією"¹⁸. У Брехта залізничні рейки, прокладені в екзотичному ландшафті, символізують не прорив, не шлях у сповнене надій майбутнє. "Втрачений пост", на якому стоять люди, є їхньою "кінцевою зупинкою" — це безнадійність і смерть.

Брехт аналізує закономірності людських стосунків, але утримується від повчань. У будь-якому випадку він радить кожній окремій людині не погоджуватися. Чоловіки гинуть, бо вони вирушили з воєнною місією у ворожу країну. Висновок, який випливає з цього, банальний: краще було б триматися подалі від усіх конфліктів, які війна приносить з собою зокрема, і людське існування загалом. Але чи могли б вони не погодитися, протидіяти наказу? Чи була б у них, як у солдатів-фронтовиків під присягою, чи, як у цьому випадку, робітників, які знайшли роботу в американській компанії по будівництву залізниць, така можливість без появи іншої загрози для їхнього життя? Це ті питання, які постають самі по собі, але в естетичному плані вони залишаються підвішеними в повітрі.

Майже через три роки, 1919 року Брехт написав "Баладу про людей Кортеса", яку він також мав намір включити в збірку. Вона, не лише завдяки її природно-магічному виміру, є продовженням "Пісні про загін залізничників з Форт-Дональду", вона споріднена з нею найтісніше, і тому не випадково стоїть одразу після неї "В домашніх проповідях"¹⁹. Тут знову йдеться про ту ж саму тему в новому екзотичному обрамленні: про солдатів, цього разу конкістадорів, завойовників країни ацтеків, отже, про антигероїв, з одного боку – жертв, з іншого – воїнів, які грабують і спалюють, несуть страждання індіанському населенню Центральної Америки. Брехт реалізує це тут із ледь вловимими натяками на оповіді про страждання Христа з Нового Заповіту та "Страждання від Матвія" Йогана Себастьяна Баха²⁰. Проте ця ідея починаючи із "Сучасної легенди", залишається однаковою: якщо окремій людині не вдається уникнути воєнних конфліктів, незалежно від того, якого вона політичного кольору, якої суспільної системи, вона втягується до них, стає антигероєм і жертвою; так, як роками пізніше "молодий товариш" із навчальної п'єси "Захід", який на службі комуністичній революції, тобто, черговій колективній ідентичності, втрачить своє життя і своє обличчя²¹.

З німецької переклала Валентина Прищепя

¹³ Vgl. Brecht, Bertolt: „Wie ich mir aus einem Roman gemerkt habe...“ Früheste Dichtungen. Hrsg. von Jürgen Hillesheim. Frankfurt/Main 2006, S. 157f.

¹⁴ Vgl. GBA 13, S. 85-87.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 80f.

¹⁶ Vgl. Seliger, Helfried W.: Das Amerikabild Bertolt Brechts. Bonn, 1974, S. 10.

¹⁷ Pietzcker spricht, freilich vor dem Hintergrund seiner These, dass es sich um ein Beispiel für Brechts anarchisch-nihilistische Dichtung handle, von „Lyrik des Untergangs voll Angst, Verzweiflung und Lust“; Pietzcker, Carl: Die Lyrik des jungen Brecht .Vom anarchischen Nihilismus zum Anarchismus. Frankfurt/Main 1974, S. 213.

¹⁸ Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. Stuttgart, Weimar 2002, S. 117.

¹⁹ Vgl. GBA 11, S. 84f.

²⁰ Vgl. hierzu: Hillesheim, Jürgen: „...Zur neunten Stunde...“ Auf dem Weg zum Epischen Theater – Zur Bach-Rezeption des jungen Brecht. In: Literatur in Bayern 105/106-2011/2012, S. 34-39, hier S. 38.

²¹ Vgl. GBA 3, S. 78.

КРЕЙДЯНИЙ ХРЕСТ

А зараз подивимося на штурмовиків²,
що мов та зграя мисливських псів,
яких спустили на свого ж брата.
Вони їх товстим бонзам до ніг приносять,
Вітаючи руку деруть і щосили голосять.
Долоня – пуста й криваво-рудувата.

Кухня у будинку багатих господарів. Штурмовик, кухарка, служниця, шофер.

Служниця: Невже у тебе й справді лише півгодинки часу?

Штурмовик: Нічні тренування!

Кухарка: Що ж це у Вас за тренування такі постійно?

Штурмовик: Службова таємниця!

Кухарка: Буде облава?

Штурмовик: Еге, от Вам кортить все знати! Але від мене ніхто нічого не дізнається. Тут Вам немає чого ловити.

Служниця: І оце тобі треба ген аж до Райнікендорфу³?

Штурмовик: До Райнікендорфу або Руммельсбургу⁴, а, можливо, навіть і до Ліхтерфельде⁵, то й що?

Служниця трохи спантеличено: Може, хочеш трохи щось поїсти перед тим, як йти?

Штурмовик: Хто б від такого відмахувався? Вдаримо по гуляшу з усіх гармат!

Кухарка приносить тацю.

Штурмовик: Еге ж, зайвого не патякати! Завжди захоплювати ворога зненацька! Завжди з'являтися звідти, де все здається таким безхмарним. Подивіться на фюрера, коли він готується вдарити! Незбагненно! Нічого не знаєш наперед. Можливо, він і сам нічого наперед не знає. А потім усе відбувається блискавично. Найкрутіші справи. Ось що змушує всіх боятися нас. *Обв'язався серветкою. Піднявши ніж та вилку, перепитує:* Господарі не заявляться, мов сніг на наші голови, Анно? А в мене рот буде напханий майонезом. *Каже, удаючи, ніби з повним ротом:* Хайль Гітлер!

Служниця: Ні, вони б тоді спочатку подзвонили б, аби по них приїхали, чи не так, пане Франке?

Шофер: Як Ви кажете? А, так, саме так!

Штурмовик, заспокоївшись, приступає до таці.

Служниця сидючи поряд: Не дуже втомився?

Штурмовик: Колосально.

Служниця: Але ж ти вільний у п'ятницю?

Штурмовик киває: Якщо нічого не трапиться.

Служниця: Знаєш, а ремонт годинника коштував чотири марки п'ятдесят.

Штурмовик: Яка нахабність!

Служниця: Сам годинник коштував всього дванадцять марок.

Штурмовик: А той молодчик з аптеки все ще чіпляється до тебе?

¹ © Bertolt-Brecht-Erben / Suhrkamp Verlag

© Переклад з німецької Ліпісівіцького М. Л.

Переклад зроблено за виданням: Brecht, Bertolt: Furcht und Elend des Dritten Reiches // GBA. Bd. 3. — S. 340-455.

² «Штурмовики» - поширене позначення для загонів СА (нім. Sturmabteilung), воєнізованого утворення НСДАП.

³ Райнікендорф (нім. Reinickendorf) — у 20-30-ті рр. XX ст. один з промислових робітничих районів Берліну, що знаходиться на північно-західній окраїні.

⁴ Руммельсбург (нім. Rummelsburg) — у 20-30-ті рр. XX ст. один з промислових робітничих районів на північно-східній окраїні Берліну, де народився відомий учасник Руху опору, комуніст Альфред Ковальке, котрий нелегально відвідував Берлін для організації боротьби проти нацизму, а також акторка, письменниця і секретарка Бертольта Брехта Маргарет Штеффін, яка брала активну участь у творчості драматурга у період написання циклу сцен "Страх і відчай у Третьому рейху" у 1937-1938 рр.

⁵ Ліхтерфельде (нім.) — південно-західний район Берліну, відомий через численні дорогі вілли. У часи Третього Рейху там розташовувалася Перша лейбгвардейська танкова дивізія СС «Адольф Гітлер».

Служниця: Бог з ним.

Штурмовик: Тобі досить тільки слово мені сказати.

Служниця: Я ж тобі усе кажу. Ти зараз в нових чоботах?

Штурмовик з неохотою: Так. А що?

Служниця: Мінно, Ви вже бачили нові чоботи Тео?

Кухарка: Ні.

Служниця: То покажи, Тео! Зараз побачите.

Штурмовик, продовжуючи жувати, висовує ногу для огляду.

Служниця: Гарно, еге ж?

Штурмовик щось шукає поглядом навколо.

Кухарка: Щось не так?

Штурмовик: Трохи в горлі пересохло.

Служниця: Хочеш пива? Зараз принесу. *Вибігає.*

Кухарка: Вона заради Вас, пане Тео, всі ноги збігає!

Штурмовик: Авжеж, у мене все має робитися саме так. Блискавично.

Кухарка: Ви, чоловіки, інколи собі забагато дозволяєте.

Штурмовик: Бабам таке подобається. *Побачивши, що кухарка піднімає важкий казан:* Що Ви там надриваєтеся? Облиште, це справа для мене. *Перетягує для неї казан.*

Кухарка: Дуже мило. Ви щоразу знайдете, чим би мені допомогти. Не всі такі люб'язні.

Поглядаючи на шофера.

Штурмовик: Та не співайте тут дифірамбів. Таке ми робимо залюбки.

Хтось стукає у вхідні двері на кухню.

Кухарка. Це мій брат. Приніс лампу для радіо.

Впускає свого брата, робітника.

Кухарка: Мій брат.

Штурмовик і шофер: Хайль Гітлер!

Робітник щось бурмоче, що можна при бажанні зрозуміти як "Хайль Гітлер".

Кухарка: Ти з лампою?

Робітник: Так.

Кухарка: Можливо, й вкрутиш її одразу?

Обоє виходять.

Штурмовик: Що це за один?

Штурмовик: Безробітний.

Штурмовик: Частенько він заходить?

Шофер *знижує плечима:* Та я ж тут рідко буваю.

Штурмовик: Ну, товстусі я довіряю, вона просто золота людина у плані національної свідомості.

Шофер: Сто відсотків.

Штурмовик: Але саме тому її брат може бути зовсім іншим.

Шофер: Ви підозрюєте його у чомусь конкретному?

Штурмовик: Я? Ні. Ні! Я нікого ніколи не підозрюю. Знаєте, підозрювати — це вже практично те ж саме, що й бути впевненим. А це вже передбачає певні дії.

Шофер *бурмоче:* Блискавично.

Штурмовик: Саме так. *Відкинувшись на спинку стільчика, примруживши одне око:* Ви зрозуміли, що він тут пробурмотів? *Повторює рух привітання робітника.* Може означати і "Хайль Гітлер", але не обов'язково. Подобаються мені такі братики.

Голосно сміється. Кухарка і робітник повертаються. Вона ставить йому якусь їжу.

Кухарка: Мій брат так добре розбирається в радіо. І при цьому геть не любить його слухати. Якби у мене був час, то воно у мене було б постійно увімкненим. *До робітника:* А в тебе ж, Франц, часу більше, ніж треба.

Штурмовик: Справді? У Вас є радіо, а Ви його не вмикаєте?

Робітник: Інколи музику.

Кухарка: А він же зовсім із нічого змайстрував собі просто прекрасний апарат.

Штурмовик: А скільки у Вас ламп?

Робітник *пильно дивлячись на нього:* Чотири.

Штурмовик: Ну, що ж, різні бувають смаки. *До шофера:* Чи не так?

Шофер: Як Ви кажете? А, так, звичайно.

Служниця приходить з пивом.

Служниця: Холодне, мов лід!

Штурмовик *кладає приязно свою руку на її руку:* Дівчинко, та ти ж геть забігалася. Не треба було так поспішати, я б міг і почекати.

Вона наливає йому з пляшки.

Служниця: Та нічого. *Вітається за руку з робітником.* Ви принесли лампу? Та посидьте якусь хвилику. Ви ж знову, напевне, йшли весь шлях пішки. *До штурмовика:* Він живе в Моабіті⁶.

Штурмовик: А де ж моє пиво? Хтось випив моє пиво! *До шофера:* Це Ви випили моє пиво?

Шофер: Ні, звісно, що ні! Як Вам таке спало на думку? Ваше пиво зникло?

Служниця: Але ж я тобі наливала?

Штурмовик *до кухарки:* То ось хто видудлив моє пиво! *Голосно сміється.* Ну, що Ви, заспокойтеся. Маленький фокус із улюблених пивничок штурмовиків! Випиваєш пиво так, щоб ніхто не побачив або почув. *До робітника:* Ви хотіли щось сказати?

Робітник: Старий фокус.

Штурмовик: То, можливо, Ви повторите?! Наливає йому з пляшки.

Робітник: Добре. Отож, ось моє пиво, — *підіймає пиво вгору* — а зараз буде фокус. *П'є пиво* *зовсім спокійно і насолоджуючись.*

Кухарка: Але ж усе видно!

Робітник *витираючи рота:* Невже? Тоді, здається, не пощастило.

Шофер *голосно сміється.*

Штурмовик: Це по Вашому смішно?

Робітник: Ну, Ви ж не могли зробити це інакше? Як же Ви це тоді зробили?

Штурмовик: Як я маю Вам це показати, коли Ви видудлили усе моє пиво?

Робітник: Так, правильно. Без пива Ви цей фокус не зробите. А інших фокусів Ви не знаєте? Ви ж повинні знати ще більше фокусів.

Штурмовик: Хто це "ви"?

Робітник: Я маю на увазі вас, молодих людей.

Штурмовик: Он як.

Служниця: Але ж, Тео, це був просто жарт пана Лінке!

Робітник *вважає за краще залагодити все:* Ви ж не образилися?

Кухарка: Я принесу Вам ще пива.

Штурмовик: Не треба. Я вже встиг промочити горло.

Кухарка: Пан Тео ж розуміє жарти.

Штурмовик *до робітника:* Чому Ви не сідаєте? Ми не кусаємося.

Робітник сідає.

Штурмовик: Живи сам і давай жити іншим. І трохи жартів. Чому б й ні? Ми суворі лише щодо поглядів.

Кухарка: І правильно робите.

Робітник: Ну, і які зараз погляди?

Штурмовик: Погляди — хороші. А Ви іншої думки?

Робітник: Ні. Мені просто здається, що ніхто нікому не скаже, що він думає.

Штурмовик: Ніхто нікому не скаже? Чого б це? Мені кажуть.

Робітник: Справді?

Штурмовик: Сам, звичайно, ніхто не прийде, аби розповісти, що він думає. Самим треба туди йти.

Робітник: Куди?

Штурмовик: Ну, скажімо, на біржу праці. Ми ж ходимо щоранку на біржу праці.

Робітник: Там буває, що хтось з наших може обурюватися, Ваша правда.

Штурмовик: Еге ж.

Робітник: Але Ви так можете лише один раз знайти когось одного, а потім Вас будуть впізнавати. І тоді вони знову замовкнуть.

Штурмовик: Чого це мене повинні впізнавати? Може, показати Вам, як я залишаюся невпізнаним? Вам ж подобаються фокуси? Один фокус можна спокійно показати, бо їх у нас багато. І я завжди повторюю, що, коли вони побачать, яка у нас макітра розуму і що за жодних, хай навіть яких заплутаних обставин їм не вдасться прослизнути, то вони, мабуть, все ж здадуться.

Служниця: Авжеж, Тео, розкажи, як ви це робите!

Штурмовик: Що ж, уявімо, що ми на біржі праці на Мюнхштрасе. Скажімо, *дивиться на робітника,*

6 Моабіт (нім. Moabit) — у 20-30-ті роки XX ст. промисловий район у центрі Берліну.

Ви стоїте переді мною у черзі. Але спочатку мені треба трохи підготуватися. *Виходить.*

Робітник *підморгує до шофера*: Ну, зараз побачимо, як вони це роблять.

Кухарка: Усіх марксистів треба повиловлювати, бо не можливо ж терпіти, як вони скрізь несуть розпад.

Робітник: Ага.

Штурмовик повертається.

Штурмовик: Я, звичайно ж, у цивільному лахмітті. *До робітника*: Що ж, починайте обурюватися.

Робітник: Чим?

Штурмовик: Ну, не треба так. У вас завжди щось та й знайдеться.

Робітник: У мене? Ні.

Штурмовик: Та Ви ж стріляний горобець. Ви ж не буде стверджувати, що все тіп-топ?!

Робітник: А чому ні?

Штурмовик: Ну, так не вийде. Якщо Ви не будете підігравати, то нічого не вийде.

Робітник: Що ж, гаразд. Зараз ще добалакаюся на свою голову. Змушують стовбичити отут, ніби наш час взагалі нічого не вартий. А я між іншим добрих дві години сюди від Руммельбургу протопав.

Штурмовик: Це нікуди не годиться. Руммельсбург у Третьому Рейху не став далі від Мюнштрассе, ніж за часів Веймарської республіки товстих бонз. Давайте по-серйозному!

Кухарка: Та це ж як вистава в театрі, Франце, ми ж знаємо, що це лише гра і аж ніяк не те, що ти думаєш.

Служниця: Ви просто граєте, так би мовити, такого невдоволеного! І Вам немає чого турбуватися, що Тео щось не так зрозуміє. Він же просто хоче дещо показати.

Робітник: Гаразд. Тоді я скажу: "Усі штурмовики з усіма їх чеснотами можуть поцілувати мене в одне місце. Я за марксистів і євреїв".

Кухарка: Але ж Франце!

Служниця: Так не можна, пане Лінке!

Штурмовик *сміючись*: Гей, чоловіче! Та я підйду до найближчого вуличного поліцейського і Вас одразу ж заарештують! Невже у Вас немає хоч на ламаного гроша фантазії? Вам треба сказати щось таке, щоб за певних умов Ви могли ще викрутитися, щось таке, що справді можна почути.

Робітник: Гаразд, але тут вже Ви маєте зробити мені послугу і спровокувати мене.

Штурмовик: Цим вже давно нікого не заманиш. Я міг би сказати: "Наш фюрер — найвеличніша людина, яка тільки ступала по нашій землі, величніша, ніж Ісус Христос і Наполеон разом взяті", а Ви тоді найбільше, що зможете сказати: "Нехай буде і так". Я вже краще піду іншим шляхом і скажу: "Базікати вони вміють. Все пропаганда. Тут вони — майстри. Знаєте жарт про Геббельса і двох вошей? Ні? Що ж, дві воші посперечалися, яка пробіжить першою від одного кута роти до іншого. І виграла та, яка оббігла навколо голови ззаду через потилицю. Так коротше".

Шофер: Он як?

Всі сміються.

Штурмовик *до робітника*: Ну, тепер Ви маєте ризикнути розв'язати свого язика.

Робітник: Але цього не достатньо, аби я підтримав таку відверту балаканину. Саме такий жарт може вказувати на те, що Ви все ж таки шпик.

Служниця: Він правий, Тео.

Штурмовик: От мерзотники! Як же Ви мене розлютили! Усі бояться навіть пискнути.

Робітник: Це Ви зараз всерйоз сказали чи так, ніби Ви все ще на біржі праці?

Штурмовик: Це теж на біржі праці.

Робітник: Якщо Ви так скажете на біржі праці, то я Вам скажу на біржі праці: "Береженого Бог береже. Мені страшно, я без револьвера".

Штурмовик: Я маю дещо тобі сказати, друже, якщо для тебе так важлива обережність: "Ти от такий обережний, то й будь собі обережним, а потім раптом опинишся у Службі добровільної праці⁷!"

Робітник: А якщо не бути обережним?

Штурмовик: Тоді все одно там опинишся. Я це й намагаюся довести. Усе ж цілком добровільно. Подобається така добра воля?

Робітник: От зараз комусь, якби він був із хороброго десятку і якби ви з ним отак стояли б перед входом до біржі праці, дивлячись на нього своїми блакитними очима, можливо, йому й закортіло б додати міцне слівце про Службу добровільної праці. Що б він міг тут такого сказати? Можливо: "Вчора знову

7 Служба добровільної праці (нім. *Freiwilliger Arbeitsdienst*) була введена для безробітних ще у 1931 році у Веймарській республіці на вимогу НСДАП. Після приходу до влади нацистів використовувалася для реалізації програми озброєння. У 1935 році була реорганізована в Імперську службу праці (нім. *Reichsarbeitsdienst*).

п'ятнадцять пішло. Я ніяк не міг збагнути, як вони цих людей переконують, коли усе ж добровільно і отримують за це не більше, ніж, коли нічого не робити, але ж їсти їм тоді потрібно більше? А тоді я почув історію про доктора Лея⁸ і кішку і все, звичайно ж, зрозумів. Знаєте цю історію?"

Штурмовик: Ні, не знаємо.

Робітник: Що ж, доктор Лей вирушає в коротку ділову поїздку, організовану товариством "Сила через радість"⁹, і зустрічається з якимсь бонзою часів Веймарської республіки, імені вже не пригадаю. Можливо, це було навіть в концтаборі, але ж доктор Лей туди не піде, бо дуже розумний. І от бонза одразу запитує, як йому вдається примусити робітників жерти все підряд, хоча раніше вони такого не терпіли б? Тоді доктор Лей показує на кішку, яка ніжиться на сонці, і каже: "Припустимо, Ви хочете дати їй чималу порцію гірчиці так, щоб та проковтнула її, не важливо, подобається це їй чи ні. Як Ви це зробите?" Бонза бере гірчицю і намазує тваринці нею пащу, зрозуміло, що та випльовує йому те все прямо в обличчя і навіть не думає ковтати, натомість добряче дряпає його! "Ні, чоловіче, — каже доктор Лей своїм приязним голосом, — це неправильно. Дивіться!" Він вправним рухом бере гірчицю і як не вліпить нещасній тварині прями́сінько під хвіст. *До жінок:* Ви вже вибачайте, але з пісні слів не викинеш. — Тварина, не тямлячи себе від жахливого болю, одразу ж намагається все вилизати. "Бачите, добродію, — каже тоді доктор Лей, тріумфуючи, — тепер вона їсть! І добровільно!"

Сміються.

Робітник: Так, дуже смішно.

Штурмовик: Оце вже краще вийшло. Служба добровільної праці — це улюблена тема. Найгірше, що ні у кого вже не вистачає духу піднятися на спротив. Вони нас будуть гівном годувати, а ми їм за це ще й дякувати будемо.

Робітник: Ні, неправда. Стою я оце нещодавно на Александерплац і думаю собі, чи записатися до Служби добровільної праці імпульсивно, а чи зачекати, доки мене туди заженуть штурханами. Аж тут із продуктового магазину виходить якась низенька та худенька жіночка, видно, дружина якогось пролетаря. "Стоп, — кажу я, — відколи це у Третньому Рейху з'явилися пролетарі, якщо у нас національна єдність? Якщо вона навіть Тіссена¹⁰ не оминула?" "Ні, Ви тільки послухайте, — каже вона, — як вони підняли ціни на маргарин! Було 50 пфеннінгів, а стала ціла марка! І Ви хочете мене переконати, що це така національна єдність?" "Жіночко, — кажу я, — Ви по-обережніше з такими речами, як Ви оце мені зараз сказали, я ж бо націоналіст до самих кісток". "Кістки, — каже вона, — але без м'яса, а хліб печуть із самих лише висівок". Аж до такого у неї дійшло! Я стою геть спантеличений і бурмочу: "То купуйте масло! Воно й для здоров'я краще! Ви навіть не думайте економити на їжі, бо це послабить національну єдність, а ми собі цього дозволити не можемо, маючи таких ворогів, що оточили нас аж до найвищих посад... Так нас застерігають". "Авжеж, — каже вона, — ми всі залишаємося нацистами аж до останнього подиху, а таке може трапитися зовсім скоро, якщо взяти до уваги загрозу війни. Але от нещодавно, — каже вона, — хотіла я віддати свій найкращий диван для фонду "Допомога взимку"¹¹, бо Герінг¹², кажуть, мусить спати вже на голій підлозі весь у клопотах через природні ресурси. А мені там у фонді кажуть, що їм би краще підійшло піаніно для товариства "Сила через радість", чи Ви таке чули? Вони щось там не кують і не мелють. Зношу я знову донизу свій диван від фонду "Допомога взимку" і прями́сінько до продавця старих речей, що за рогом, бо вже давненько хотіла купити четвертинку кілограма масла. А в магазині молочних продуктів мені кажуть: "Масла сьогодні немає, фольксгеноссін¹³, чи не хочете гармату?" "Давайте, — кажу я", — це вона так каже. А я кажу: "Але що ж це таке, навіщо Вам, жіночко, гармати? На порожній шлунок?" "Е-ні, — каже вона, — якщо вже доведеться помирати з голоду, то треба рознести

8 Роберт Лей (нім. Robert Ley) — один з провідних діячів нацистської Німеччини, рейхслайтер НСДАП, керівник об'єднаної профспілки робітників та роботодавців «Німецький трудовий фронт» (нім. Deutsche Arbeitsfront).

9 «Сила через радість» (нім. «Kraft durch Freude») — державне об'єднання в нацистській Німеччині, яке входило до складу «Німецького трудового фронту» і мало облаштовувати дозвілля населення. Найбільший організатор туристичних поїздок в Третньому Рейху.

10 Франц Тіссен (нім. Franz Thyssen) — багатий німецький фабрикант, який фінансово підтримував НСДАП до її приходу до влади, але після цього втратив свій вплив, будучи змушеним увійти до складу підконтрольного Роберту Лею Німецького трудового фронту. Після початку Другої світової війни 2 вересня 1939 р. емігрує з Німеччини та виступає проти нацистів у біографічній книзі «Я фінансував Гітлера».

11 Фонд «Допомога взимку» (нім. Winterhilfe) — громадський фонд у нацистській Німеччині, який збирав грошові та різні матеріальні пожертвування і мав допомогати бідним та бездомним людям, підтримуючи також ідею національної єдності.

12 Герман Вільгельм Герінг (нім. Hermann Wilhelm Göring) — політичний, державний і військовий діяч нацистської Німеччини, який зокрема був відповідальним з жовтня 1936 року за виконання чотирирічного плану (нім. Vierjahresplan), у межах якого відбувалося швидке озброєння та підготовка нацистської Німеччини до майбутньої війни.

13 Фольксгеноссе / фольксгеноссін (нім. Volksgenosse / Volksgenossin) — офіційне звертання до чоловіка / жінки в нацистській Німеччині, які мали повноцінні громадянські права.

все на друзки, увесь цей непотріб з Гітлером на чолі..." "Та Ви що... — кажу я. — Та Ви що!" — кричу я перелякано... — "... з Гітлером на чолі ми навіть Францію переможемо — каже вона. — Якщо вже ми добуваємо бензин з шерсті!" "А шерсть?" — кажу я. "Шерсть, — каже вона, — її ми видобуваємо тепер з бензину. Адже вона нам теж потрібна, шерсть! І якщо інколи справді якийсь хороший шматок ще з старих добрих часів потрапить до фонду "Допомога взимку", то його можуть прихопити лише довірені особи, — каже вона. — Якби тільки Гітлер знав про це! А вони там кажуть, що він взагалі нічого не знає, моя хата скраю, він, кажуть, до університетів не ходив і консерваторій не закінчував". Ну, я просто мову втратив від таких деморалізаторських слів. "Панночко, — кажу я, — зачекайте тут. Мені треба швиденько на Александерплац!" Але що Ви думаєте? Коли я повернувся із службовцем, то вона не дочекалася! *Припиняє грати роль.* Ну, що Ви на це скажете?

Штурмовик *продовжує грати роль:* Я? Так, що ж мені тут сказати? Я тут, мабуть, подивлюся з осудом. "Одразу побіг на Александерплац" — скажу я, мабуть. — Та з тобою треба тримати язик за зубами!"

Робітник: Треба. Зі мною треба. Якщо мені щось довірите, то вважайте, що пропали. Я знаю свої обов'язки справжнього фольксгеноссе. Хай-но тільки рідна мати нашепче мені на вухо щось про підвищення цін на маргарин або що, та я одразу ж побіжу до найближчого відділку штурмовиків. Та я свого рідного брата закладу, якщо той надумається обурюватися через Службу добровільної праці. І навіщо мені така наречена, якщо вона пише, що їй зробили живота у трудовому таборі під вигуки "Хайль Гітлер!"" Та я подам на неї у розшук, і ніякого аборту, бо, якщо ми не будемо так робити, якщо не налаштуємося проти власної крові та плоті, то і Третій Рейх, який ми цінуємо понад усе на світі, не матиме підтримки. — А зараз краще зіграв? Ви задоволені мною?

Штурмовик: Гадаю, що цього вже буде досить. *Продовжує грати роль.* А тепер можеш спокійно отримати свою відмітку у паперах, мені з тобою все ясно, нам усім з тобою все ясно, правда, друзяки? Але на мене ти можеш покластися, друже. Можеш говорити все, що завгодно, бо я німий, як могила. *Б'є його рукою по плечу.* *Припиняє грати роль.* Що ж, а тепер заходьте до біржі праці, і Вас там одразу ж схоплять.

Робітник: І навіть якщо Ви не вийдете з черги, аби піти услід за мною?

Штурмовик: Навіть тоді.

Робітник: І навіть якщо Ви не будете нікому підморгувати, що виглядало б дуже підозріло?

Штурмовик: Навіть якщо не буду нікому підморгувати.

Робітник: А як же Вам це вдасться?

Штурмовик: Еге ж, Вам би хотілося знати цей фокус! Встаньте, а зараз поверніться спиною. *Повертає його за плечі так, щоб усі бачили спину.* *Потім до служниці:* Бачиш?

Служниця: Там на ньому є хрест, білий хрест!

Кухарка: Посередині плеча!

Шофер: А й справді.

Штурмовик: А як він міг туди потрапити? *Показує свою долоню.* Ну, ось цей маленький, білий крейдяний хрест, відбиток якого у натуральну величину ви бачили!

Робітник знімає куртку і роздивляється хрест.

Робітник: Гарна робота.

Штурмовик: Непогано, еге ж? Я крейду з собою завжди ношу. Авжеж, тут треба мати голову на плечах, це Вам не по стандартній схемі. *Задоволено:* А тепер час вирушати до Райнікендорфу... *виправляє себе ...* у мене ж там тітка. — Чого ти так витріщилася на мене, Анно? Напевно, нічого не зрозуміла у цьому фокусі, еге ж?

Служниця: Та ні. Невже ти вважаєш мене такою дурною?

Штурмовик *удаючи, ніби йому зіпсували увесь настрій, подає їй руку:* Витри.

Вона витирає йому долоню рушником.

Кухарка: Саме такі засоби слід використовувати, адже вони тільки й думають про розпад та знищення всього того, що зробив наш фюрер і через що нам заздять усі народи.

Шофер: Як Ви кажете? А, так, саме так. *Виймає годинник.* То я ще піду помію автомобіль. Хайль Гітлер! *Йде.*

Штурмовик: А що це за один?

Служниця: Спокійна людина. Зовсім аполітичний.

Робітник *встає:* Добре, Мінно, то я теж піду. — І не ображайтесь через пиво. Я ще раз переконався, що ніхто не проскочить, якщо задумає щось проти Третього Рейху. Можна бути спокійним. Ну, а я, з такими небезпечними елементами не стикаюся. Я б залюбки дав їм відкоша. Тільки от мені не вистачає Вашої винахідливості. *Зрозуміло і чітко:* Що ж, Мінно, дуже дякую і хайль Гітлер!

Інші: Хайль Гітлер!

Штурмовик: Якщо дозволите, ось Вам одна маленька порада: не вдавайте з себе невинного. Це підозріло. Зі мною можна попустити віжки. Я жарту розумію. Гаразд, хайль Гітлер!

Робітник іде.

Штурмовик: Яюсь занадто рано вони пішли, ці братики. Здається, їх це зачепило за живе! Не варто було мені казати про Райнікендорф. Вони ж скрізь винохують, немов сторожові пси.

Служниця: Я ще хотіла у тебе дещо запитати, Тео.

Штурмовик: Давай, кажи!

Кухарка: Піду розкладу білизну. Я ж теж була колись молодою. *Йде.*

Штурмовик: Що таке?

Служниця: Але я скажу, якщо пообіцяєш, що не образишся на мене, інакше нічого не скажу.

Штурмовик: Звучить небезпечно.

Служниця: Ні, тоді я нічого не казатиму. Ти образишся.

Штурмовик: Ну, давай, кажи вже!

Служниця: Це тільки тому, що ... мені так незручно ... мені потрібні з тих грошей 20 марок.

Штурмовик: 20 марок?

Служниця: От бачиш? Образився.

Штурмовик: Зняти 20 марок із ощадної книжки, неприємно таке чути. А для чого тобі ці 20 марок?

Служниця: Мені незручно про це говорити.

Штурмовик: Он як? Не хочеш про це говорити? Дивно.

Служниця: Я знаю, що ти тут зі мною не погодишся, і тому я не хотіла б одразу казати, в чому справа, Тео.

Штурмовик: Якщо ти мені не довіряєш...

Служниця: Та ні, довіряю.

Штурмовик: То ти гадаєш, ми повинні закрити нашу ощадну книжку?

Служниця: Як ти можеш таке говорити?! Та у мене ж, навіть якщо зняти ці 20 марок, усе ще залишаться на рахунку 97 марок.

Штурмовик: Не треба тут переді мною так детально звітуватися. Я і так знаю, скільки там. Мені тільки здається, що ти хочеш розірвати наші стосунки, бо, мабуть, заграєш уже з кимсь іншим. Можливо, ти хочеш доручити йому перевіряти стан рахунку?

Служниця: Ні з ким я не заграю.

Штурмовик: Тоді скажи для чого?

Служниця: Ти ж не хочеш їх мені дати.

Штурмовик: А звідки мені знати, що це не піде на якісь погані справи? Я відчуваю на собі відповідальність.

Служниця: Тут немає нічого поганого. Якби мені не було так потрібно, то я б не просила, ти ж знаєш.

Штурмовик: Я нічого не знаю. Я знаю лише одне, що усе це виглядає як дуже темна справа. Навіщо тобі так раптово потрібні 20 марок? Це ж чималі гроші. Ти вагітна?

Служниця: Ні.

Штурмовик: Впевнена?

Служниця: Так.

Штурмовик: Якби я тільки почув, що ти надумалася вчинити щось протиправне, якби я хоча б запідозрив щось таке, то на цьому було б все, можеш не сумніватися. Ти, мабуть, про це чула? Все що робиться проти зародку – найтяжчий злочин, який ти тільки можеш вчинити. Якщо німецький народ не буде розмножуватися, то з його історичною місією покінчено.

Служниця: Але, Тео, я не розумію, про що ти говориш. Тут і близько нічого такого немає, я б тобі одразу сказала, адже це і тебе б стосувалося. Але якщо ти мене в такому підозрюєш, то я скажу. Усе лише через те, що я хочу докласти грошей для Фріди на зимове пальто.

Штурмовик: А чого це твоя сестра не може купити пальто для себе сама?

Служниця: Але ж її пенсії інваліда на це не вистачить. Це ж усього-на-всього 26 марок в місяць.

Штурмовик: А як же фонд "Допомоги взимку"? Ось у чому проблема, у Вас немає довіри до націонал-соціалістичної держави. Це видно вже із таких розмов, що ведуться на цій кухні. Думаєш, я не помітив, що тобі не сподобався мій експеримент?

Служниця: Як це не сподобався?

Штурмовик: Авжеж, не сподобався. Так само як і обом братикам, що так швидко пішли!

Служниця: Якщо хочеш почути правду, то мені таке теж не подобається.

Штурмовик: І що ж тобі не подобається, дозволь поцікавитися?

Служниця: Те, що ти обманюєш своєї грою та фокусами цих бідолах. Мій батько теж безробітний.

Штурмовик: Он як? Саме цього я очікував. Я все одно зробив свої власні висновки із розмови з цим Лінке.

Служниця: Чи не хочеш ти сказати, що заманив його у пастку, коли він погодився виконати твоє прохання, а ми всі його ще й підштовхували до цього?

Штурмовик: Я не скажу нічого, я вже тобі казав. А якщо тобі щось не подобається у тому, що я роблю, виконуючи свої обов'язки, то можеш сама прочитати у "Моїй боротьбі", як навіть сам фюрер не цурався перевіряти погляди народу, і що це тривалий час було його професією ще тоді, коли він був на службі в рейхсвері, і це робилося заради Німеччини та принесло найбільші плоди.

Служниця: Якщо ти зі мною так, Тео, то мене цікавить, чи отримаю я ці 20 марок і більше нічого.

Штурмовик: Мушу тобі сказати, що я зараз не налаштований відривати від себе бодай щось.

Служниця: Що значить, відривати від себе? Це мої гроші чи твої?

Штурмовик: Якось дуже дивно ти почала зараз говорити про наші спільні гроші! То, можливо, ми позбулися євреїв з нашого життя, аби з нас тепер почали смоктати кров наші ж співвітчизники, свої ж фольксгеноссе?

Служниця: І що ти таке говориш через якісь 20 марок?

Штурмовик: У мене багато витрат. Самі лише чоботи обійшлися мені в 27 марок.

Служниця: Але ж Вам їх дали на службі?

Штурмовик: Еге ж, ми так думали. Тому я й вибрав собі кращий сорт, з гамашами. А потім вони виставили рахунок і вже нікуди було діватися.

Служниця: 27 марок за самі лише чоботи? А які ще інші витрати?

Штурмовик: Не можу пригадати. І взагалі не треба влаштовувати мені допит. Можеш заспокоїтися, я тебе не обману. А щодо тих 20 марок, то я ще маю подумати.

Служниця плачучи: Тео, але ж не може бути так, що ти мені кажеш, ніби з грошима усе в порядку, а насправді – ні? Я вже навіть не знаю, що й думати. У нас же має бути ще 20 марок від усієї суми?!

Штурмовик хлопає її по плечу: Але хто тобі сказав, що у нас більше нічого не залишилося на ощадній книжці? Це абсолютно неможливо. На мене ти ж можеш покластися. Якщо ти мені щось довірила, то вважай, що закрила у сейфі. Ну, чи довіряєш ти знову своєму Тео?

Вона плаче і не відповідає.

Штурмовик: Це всього лише нервовий зрив. Ти надто багато працюєш. Що ж, мені час йти на нічні тренування. А в п'ятницю я за тобою зайду. Хайль Гітлер. *Йде.*

Служниця намагається вгамувати сльози і ходить в розпачі туди-сюди по кухні. Кухарка повертається із корзиною з білизною.

Кухарка: Що тут у вас таке? Посварилися? Тео ж такий молодець. Побільше б таких. Сподіваюся, нічого серйозного?

Служниця усе ще плачучи: Мінно, Ви не могли б поїхати до свого брата і сказати йому, щоб він остерігався?

Кухарка: Чого?

Служниця: Ну, це я просто так.

Кухарка: Через сьогоднішній вечір? Не може такого бути. Тео ж не здатен на таке?

Служниця: Я тепер не знаю, що й думати, Мінно. Він так змінився. Вони його геть знищили. Він потрапив то поганого товариства. Чотири роки ми були разом, а тепер у мене раптом таке відчуття, ніби... Подивіться у мене, будь ласка, на плечі, чи не стоїть там крейдяний хрест?

ДРУЖИНА-ЄВРЕЙКА

Давайте подивимося якусь хвилину
На тих, у кого забрав він дружину.
Їх тепер по-арійськи спарують як слід.
І даремне проклинати або молитися,
Вони надумали від роду відбитися,
А він їх загонить назад у свій рід.

Вечір. Жінка пакує валізи. Вибирає, що взяти з собою. Раз-по-раз вона виймає щось з валізи і повертає на належне місце в кімнаті, аби спакувати щось інше. Довго вагається, чи брати з собою велике фото її чоловіка, яке стоїть на комоді. Потім все ж залишає фото на місці. Стомлена від пакування речей, сідає ненадовго на валізу, підперши голову рукою. Потім підіймається і йде, щоб зателефонувати.

Жінка: Це Юдіт Кайт. Докторе, це Ви? – Доброго вечора. Я просто хотіла подзвонити і сказати, що вам треба буде пошукати нового партнера для гри в бридж, я їду в подорож. – Ні, не так, щоб дуже надовго, але десь на кілька тижнів. – Я збираюся до Амстредаму. – Так, весною там має бути дуже гарно. – У мене там друзі. – Ні, саме у множині, навіть якщо Вам не віриться. – Як Вам тепер грати в бридж? – Але ж ми вже два тижні не грали. – Авжеж, у Фріца теж була застуда. Якщо так холодно, то в бридж грати не можна, я теж так казала! – Але ні, пане докторе, як же я могла? – У Текли ж була в гостях її мама. – Знаю. – Чому я б мала таке подумати? – Ні, це не спонтанне рішення, я просто постійно переносила, а зараз мені вже потрібно. – Так, ходити до кінотеатру ми тепер теж не зможемо, передавайте вітання Теклі. – Можливо, Ви передзвоните до нього в неділю? – Що ж, до побачення! – Так, авжеж, залюбки! – Прощайте!

Кладе слухавку і набирає інший номер.

Це Юдіт Кайт. Можете покликати пані Шек? – Лотта? – Хотіла швиденько сказати "До побачення", їду на якийсь час. – Ні, зі мною усе гаразд, просто хочеться змінити обстановку. – Послухай, що я хотіла сказати, наступного вівторка Фріц запросив на вечерю професора, то, можливо, і Ви зможете б прийти, а я їду, як і казала, сьогодні вночі. – Так, у вівторок. – Ні, я просто хотіла сказати, що їду сьогодні вночі, з цим це ніяк не пов'язано, я подумала, що ви теж могли б прийти. – Навіть якщо, як ми говорили, мене не буде, то все одно ні? – Я знаю, що ви не такі, а навіть якщо й так, то зараз часи ж неспокійні і кожному слід бути обережним, то ви прийдете? – Якщо у Макса вийде? У нього має вийти, адже професор теж буде, скажи йому про це. – Мушу класти слухавку. Що ж, прощай!

Кладе слухавку і набирає інший номер.

Це ти, Гертрудо? Це Юдіт. Вибач, що турбую. – Дякую, хотіла запитати тебе, чи не могла б ти пригледіти за Фріцом, я їду на кілька місяців. – Думаю, ти як його сестра... Чому ти не хочеш? – Це не матиме такого вигляду, принаймні не для Фріца. – Авжеж він знає, що у нас були ... не найкращі стосунки, але... – Тоді він тобі сам подзвонить, якщо ти так хочеш. – Так, я йому скажу це. – Загалом все в порядку, тільки от квартира трохи завелика. – Що слід робити у його кабінеті, Іда знає, тож нехай робить. – Мені вона здається досить розумною, і він вже звик до неї. – І ще дещо, прошу, зрозумій мене правильно, але він не любить розмовляти, доки не поїсть, пам'ятатимеш про це? Я тоді завжди поводитися тихо. – Мені не хочеться зараз про це сперечатися, у мене скоро потяг, я ще не встигла все спакувати, розумієш? – Дивись за його костюмами і нагадай йому, що треба сходити до кравця, він замовив пальто, і потурбуйся, щоб у його кімнаті продовжували опалювати, він завжди спить з відкритим вікном, а зараз надто холодно. – Ні, не думаю, що йому треба загартовуватися, але мені вже час. – Дуже дякую тобі, Гертрудо, і ми ж будемо час від часу переписуватися. – Прощай!

Кладе слухавку і набирає інший номер.

Анна? Це Юдіт, послухай, я зараз їду. – Ні, так треба, стає занадто важко. – Занадто важко! – Так, ні, Фріц цього не хоче, він ще взагалі нічого не знає, я просто спакувала речі. – Не думаю. – Не думаю, що він багато-що скаже. Для нього це просто занадто важко, суто ззовні. – Ми про це не домовлялися. – Ми взагалі про це ніколи не говорили, ніколи! – Ні, він не був іншим, навпаки. – Я б хотіла, аби ви потурбувалися про нього на перших порах. – Так, особливо по неділях, і мовте його переїхати. – Квартира завелика для нього. – Хотіла б ще заїхати попрощатися з тобою, але ж ти знаєш — цей порт'є! – Що ж, прощай, ні, не приходь на вокзал, у жодному разі! – Прощай, я напишу. – Авжеж.

Кладе слухавку і більше не набирає ніякий номер. Запалила. Тепер підпалює нотатник, у якому дивилася телефонні номери. Декілька раз ходить туди сюди. Потім починає говорити. Репетирує маленьку промову, з якою хоче виступити перед своїм чоловіком. Видно, що він сидить на певному стільчику.

Так, я зараз їду, Фріц. Я, можливо, і так затрималася занадто довго, ти вже вибач мені, але...

Зупиняється і приходить до тями, починає спочатку.

Фріц, ти не повинен більше мене затримувати, ти не зможеш ... Це ж очевидно, що я доведу тебе до загибелі, я знаю, що ти не боягуз, ти не боїшся поліції, але є й дещо гірше. Вони тебе не відправлять до табору, але вони перестануть пускати тебе до клініки, завтра або післязавтра. Ти нічого не казатимеш, але ти занедужаєш. Я не хочу бачити, як ти сидітимеш тут без діла, гортаючи журнали. Я йду лише через свій власний егоїзм, от і все. Не треба нічого казати ...

Знову зупиняється. Починає знову спочатку.

Не треба казати, що ти не змінився, справа не у тобі! Минулого тижня ти висловив цілком об'єктивне судження, що відсоток єврейських вчених не такий вже й високий. Усе починається з об'єктивності, а чому ти мені зараз постійно кажеш, що я ніколи так не підкреслювала своєї єврейської національності, як тепер? Авжеж я — єврейка. А це заразливе. Ох, Фріце, що з нами трапилося?!

Знову зупиняється. Починає знову спочатку.

Я не казала тобі, що хочу поїхати звідси, вже давно хочу, бо у мене зникають усі слова, щойно я тебе побачу, Фріц. Усі слова здаються мені тоді такими непотрібними. Адже уже все визначено. Що ж в них таке вселилося? Чого вони насправді хочуть? Що я їм зробила? Я ж ніколи не втручалася у політику. Хіба я була за Тельмана¹? Я ж одна із тих міщанських дружин, які тримають посильних і т. п., а тепер раптом такими дружинами дозволено бути лише блондинкам. Останнім часом я часто думала про те, як ти сказав мені кілька років тому, що є більш цінні і менш цінні люди, і одні отримують інсулін, якщо у них цукровий діабет, а інші — ні. І тут до мене дійшло, ідіотка! Тепер вони зробили новий поділ таким чином, і я належу до менш цінних людей. Так мені і треба.

Знову зупиняється. Починає знову спочатку.

Так, я спаковую речі. Не треба робити вигляд, ніби ти нічого не помітив за останні дні. Фріц, усе добре, одне лиш бентежить — те, що у цю останню годину, яка нам лишається, ми не дивимося один одному у вічі. Не можна їм цього дозволити, цим брехунам, які всіх змушують брехати. Десять років тому, коли хтось казав, що не помітно, що я єврейка, ти швидко казав: "Та ні, помітно". Це було так приємно. Це була ясність. Навіщо ж зараз уникати прямих шляхів? Я спаковую речі, бо інакше вони заберуть у тебе посаду головного лікаря. І тому що вони з тобою вже не вітаються у твоїй клініці, і тому що ти не можеш спати по ночах. Не хочу чути, як ти казатимеш мені, щоб я не йшла. Я поспішаю, бо не хочу почути, як ти скажеш, щоб я пішла. Це — питання часу. Характер — це питання часу. Він рано чи пізно зношується, як рукавички. Є хороші, вони довго не зношуються. Але їх не можна носити вічно. Я, власне кажучи, не злюся. Хоча ні, злюся. Чому я повинна зі всім миритися? Що не так з формою мого носа чи кольором мого волосся? Я мушу поїхати з міста, де народилася, щоб зекономити їм зайву порцію масла. Що ви за люди такі, так, і ти теж? Ви здатні винайти квантову теорію і позицію Тренделенбурга², але дозволяєте командувати над вами якимсь дикунам, які вимагають, аби ви завоювали увесь світ, але забороняють вам мати ту жінку, яку ви хочете мати. Штучне дихання і "по русаку на кожен постріл"³! Ви — чудовиська або ж підлабузники у чудовиськ! Так, я роблю дурниці, але чим може допомогти у такому світі розум? Ти сидиш і дивишся, як твоя дружина пакує речі і нічого не кажеш. У стін є вуха, чи не так? Але ви й так нічого не кажете! Одні підслуховують, а інші мовчать. Чорт забирай! Мені теж слід було б мовчати. Якби я тебе кохала, то я б мовчала. Я кохаю тебе по-справжньому. Подай мою білизну. Ось цю з мереживом. Вона мені знадобиться. Мені 36, я ще не така й стара, але довго експериментувати я теж не можу собі дозволити. Уже у найпершій країні, куди я приїду, усе повинно бути інакше. Найперший же чоловік отримає повне право залишити мене у себе. І не треба казати, що будеш відсилати гроші, ти знаєш, що не можеш цього. І не треба робити вигляд, ніби йдеться лише про чотири тижні. Це тут триватиме не

¹ Ернст Тельман (нім. Ernst Thälmann) — лідер німецьких комуністів, кандидат на пост рейхспрезидента на виборах 1932 р., який був заарештований після влаштованого нацистами підпалу рейхстагу в 1933 р., утримувався в одиночному ув'язненні без розгляду справи у суді, у серпні 1944 р. інтернований до концтабору у Бухенвальді, де згодом був розстріляний за особистим розпорядженням Гітлера.

² Метод Тренделенбурга — метод проведення операцій під час тромбоемболії легеневої артерії, який розвинув хірург Фрідріх Тренделенбург.

³ «По русаку на кожен постріл!» — частина поширеного під час Першої світової війни мілітаристського лозунгу, який повністю звучить в оригіналі: „Jeder Tritt ein Britt, jeder Stoß ein Franzos, jeder Schuss ein Russ“.

тільки чотири тижні. Ти це знаєш, і я це знаю. Тож не треба казати: "Це ж усього-на-всього на декілька тижнів", подаючи мені шубу, яка знадобиться мені лише взимку. І давай не будемо говорити про нещастя. Давай говорити про ганьбу. О, Фріц!

Зупиняється. Відкриваються двері. Вона швидко приводить себе у порядок. Заходить її чоловік.

Чоловік: Що це ти тут робиш? Прибираєш?

Жінка: Ні.

Чоловік: Чому ти спаковуєш речі?

Жінка: Хочу поїхати звідси.

Чоловік: Це ти про що?

Жінка: Ми ж говорили якось, що я поїду на якийсь час. Зараз тут вже давно не все так добре.

Чоловік: Що за дурниці?

Жінка: Мені залишитися?

Чоловік: Куди ти збираєшся?

Жінка: До Амстердаму. Просто поїхати звідси.

Чоловік: Але ж ти там нікого не знаєш.

Жінка: Ні.

Чоловік: А чому ти не хочеш тоді залишитися тут? Як на мене, то тобі взагалі не обов'язково їхати.

Жінка: Ні.

Чоловік: Ти ж знаєш, що я не змінився, знаєш, Юдіт?

Жінка: Так.

Він обіймає її. Вони стоять мовчки між валіз.

Чоловік: Немає інших причин, які змушують тебе поїхати?

Жінка: Ти ж знаєш.

Чоловік: Можливо, це не така вже й дурниця. Тобі потрібно подихати свіжим повітр'ям. Тут можна задихнутися. Я приїду за тобою. Варто мені побути два дні по той бік кордону, як мені одразу стане краще.

Жінка: Так, тобі слід це зробити.

Чоловік: Занадто довго це тут теж не може тривати. Колись все ж мають прийти зміни. Усе виглядає так, як заpalення. — Це справді нещастя.

Жінка: Авжеж. Ти зустрічався з Шеком?

Чоловік: Так, тобто бачив його лише на сходах. Думаю, він знову жалкує, що нас скоротили. Він був просто сам не свій. Їм не вдасться тримати нас, інтелектуальних бестій⁴, отак у холодному тілі. Із самими лише зламками без сили волі вони не зможуть воювати. З ними можна домовитися, якщо твердо дотримуватися власної позиції. Коли ти хочеш їхати?

Жінка: О дев'ятій п'ятнадцять.

Чоловік: А куди мені присилати гроші?

Жінка: Можливо, за вимогою на головпоштамт Амстердаму.

Чоловік: Попрошу, аби мені видали спеціальний дозвіл на це. Чорт забирай, я ж не можу відправити свою дружину отак із 10 марками на місяць! Це все таке свинство! Мені зараз так кепсько на душі.

Жінка: Коли ти прийдеш, щоб забрати мене, то це піде на користь твоєму самопочуттю.

Чоловік: Досить просто почитати газету, в якій є що почитати.

Жінка: Я дзвонила Гертруді. Вона пригляне за тобою.

Чоловік: Це вже взагалі зайве. Це ж всього лише кілька тижнів.

Жінка *яка знову почала пакувати речі:* А зараз можу я тебе попросити подати мені шубу?

Чоловік *подає їй:* Зрештою це ж усього-на-всього декілька тижнів.

⁴ Ітелектуальні бестії (нім. Intellektbestien) — популярне позначення, яке використовували націонал-соціалісти для демократично налаштованих інтелектуалів, які скептично ставилися до фашизму.

ФІНАЛЬНА СЦЕНА¹

Гамбург. 1938 р. У бідній квартирі троє молодих чоловіків в уніформі СС збираються на службу. Поряд стоїть вагітна молода дружина старшого з-поміж них. Радіо аж заходиться від того, як викрикує останні речення своєї промови Гітлер.

Голос Гітлера *перекрикуючи шквал оплесків:* Я можу сказати світові лише одне: ніщо, абсолютно ніщо не зможе нас стримати. Той, хто стане на нашому шляху, чи то будуть окремі люди, а чи певні держави, того ми нещадно зіб'ємо з ніг. *Новий шквал оплесків.*

Перший: Фюрер розкаже їм, у чому справа, еге ж? Не розумію, як там ще дехто може пручатися. Божевільні.

Другий: Розтовкти їм макітру, ось єдина відповідь таким інтернаціональним тварюкам. Лехнер називає це "розмакітрити", непогано, еге ж? *Голосно сміється.* Розмакітрити! Вчора вони тут навпроти знову двох розмакітрили. Один підсунув Лехнеру якусь записку, де щось нашкрябав для своєї дружини. Вона в мене. Хочу вам її зачитати.

Старший: Потім. Рушник, Анно. *Жінка дає йому рушник.* От ти знову сама випрала ці блакитні. Я ж казав тобі, щоб ти носила прати до пані Мюллер, у твоєму стані. Дограєшся в мене.

Другий: Він правий, Ви не дозволяєте себе балувати, пані Галль. Старий знає, що каже. — Послухайте, що та свиня написала перед розмакітруванням.

Старший: Я краще радіо послухаю.

Другий *вимикає радіо і читає із зіжмаканого листа:* "МІЙ ЛЮБІЙ СИНУ! Завтра мене вже не буде. Розстріли проводять здебільшого опів на шосту. Але я пишу зараз, бо хочу, аби ти знав, що мої погляди не змінилися. Я також не подавав ніякого прохання про помилування, адже я не зробив нічого злочинного. Я лише служив моєму класу. І навіть якщо все виглядає так, ніби я цим нічого не досяг, то це неправда. Кожному своє місце, це має бути девізом! Наше завдання дуже важке, але воно й найбільше з усіх існуючих – звільнити людство від його поневолювачів. До цього життя не має ніякої цінності, лише задля цього. Якщо ми не триматимемо це постійно в голові, то все людство опуститься у варварство. Ти ще дуже маленький, але тобі не зашкодить, якщо будеш постійно думати про те, на чиєму ти боці. Залишайся вірним своєму класу, тоді страждання та важка доля твого батька не залишаться даремними, адже це так нелегко. Піклуйся про матір і брата з сестрою, ти ж найстарший. Ти мусиш бути розумним. Всіх Вас вітає люблячий тебе твій батько".

Перший: Що таке, Анно?

Жінка сіла.

Старший: Їй просто стало зле. *Приносить їй склянку води.* Не зважайте.

Перший: Лист не справив на вас узагалі ніякого враження.

Другий: Дурниці. Чому це ні? Я можу лише сказати: "Хто сказав А, повинен бути здатним сказати і Б." *Знову вмикає радіо. Шквал оплесків переріс у пісню Хорста Вессельса.* Як сказав фюрер: "В кінці переможе той, хто найсильніший".

З німецької переклав Микола Ліпісівіцький.

Неможлива фінальна сцена.

Віднайдено типоскрипт до циклу "Страх і відчай у Третньому рейху"².

Ердмут Віцисла

Архів Бертольта Брехта придбав досі невідому сцену з циклу "Страх і відчай у Третньому рейху" Брехта. Аркуш — сигнатура ВВА Е 61/15 — лежав непоміченим серед великого масиву листування у творчій спадщині Каспара Неєра. Йдеться про машинописну копію однієї сторінки тексту без коректур. На відміну від інших сцен із циклу вона не має назви, розпочинаючись із

¹ Переклад зроблено за виданням Brecht, Bertolt: Szene aus „Furcht und Elend des III. Reiches“ // I'm Still Here Ed. Maarten van Dijk et al. The Brecht Yearbook Volume 22, 1997. — S. 1-2.

² Переклад зроблено за виданням Wicisla E. Unmögliche Schlußszene. Typoskript zu „Furcht und Elend des II. Reiches“ entdeckt // I'm Still Here Ed. Maarten van Dijk et al. The Brecht Yearbook Volume 22, 1997. — S. 3-6.

вказівки місця та часу дії: "Гамбург. 1938 р.". Внизу аркуша Брехт занотував власноруч: "можлива фінальна сцена з страх + відчай для Базеля". Якщо не брати до уваги уривок тексту, який розпочинається зі схожої режисерської ремарки, де потім до репліки "Першого" дописано вступне речення "Другого", на чому текст обривається³, то цей документ був повністю невідомий.

Зіжмаканий лист, з якого читає вголос "Другий", походить із наявного варіанту тексту усієї п'єси. У машинописній копії цитується принагідно початок листа "МІЙ ЛЮБІЙ СИНУ!...", аби потім вказати: "дивись лист зі сцени "Опитування народу" ("Volksbefragung"). (У фінальній сцені, яка публікується тут вперше, цей лист відтворено за 4 томом Берлінського і Франкфуртського видання, 1988 р., в основі якого лежить верстка 1938 р. для окремої книги у видавництві "Малік", яка так і не з'явилася).

Сцена була написана для Швейцарської прем'єри "Страх і відчай у Третньому рейху" 6 січня 1947 р. у Міському театрі Базеля (Stadt-Theater Basel). Режисер постановки — Курт Гінсберг (Curt Ginsberg), який жив з 1934 року в еміграції у Швейцарії і під час війни працював як актор Цюрихського драматичного театру (Zürcher Schauspielhaus), зокрема зіграв роль Мефістофеля у відомій постановці Фауст II Леопольда Ліндтберга (Leopold Lindtberg). Каспар Нейер (Caspar Neher) виготовив декорації; із ним і — як із "голосом" — з Куртом Горовіцем (Kurt Horowitz), який так само як і Гінсберг, брав участь у постановці "Матінки Кураж" 1941 р., співпрацювали інші німецькі емігранти. Цікавим із сьогоденної точки зору є те, що Бернгард Віккі (Bernhard Wicki) зіграв прокурора в сцені "Пошуки справедливості 1934 р." ("Rechtsfindung 1934"). Історію виникнення сцени можна реконструювати досить точно. Брехт написав її в жовтні 1946 р. у Санта Моніці. 21 вересня 1946 р. Курт Горовіц, який працював у той час головним режисером-постановником драм у Базельському міському театрі⁴, попросив за дорученням режисера про доповнення існуючого тексту п'єси:

"У мене є до Вас одне прохання. Як Вам відомо, я беру "Страх і відчай у Третньому рейху" до репертуару театру, а саме десь на середину листопада. Я надаю важливого значення постановці Вашої п'єси; і в мене виникає таке запитання, чи не викличе в певних людей саме лише зображення минулого критичних зауважень, що це сьогодні вже не актуально й належить історії? Ви, напевно, розумієте мене? Тому я хочу запитати Вас, чи не можна було б змінити фінальну сцену так, щоб вона зрештою втілювала фінал зразка 1946 року або ж написати цілком нову фінальну сцену такого типу? Я був би Вам за це дуже вдячним"⁵.

На початку листопада сцена була написана; Каспар Нейер переслав її 7 листопада 1946 року Базельському театральному видавництву "Райсс" (Basler Theaterverlag Reiss)⁶.

Ернст Гінсберг проте не включив до спектаклю сцену, яка власне й була написана спеціально для його постановки. Те, що Брехт відправив до Швейцарії, очевидно, не відповідало уявленням працівників Базельського театру. Лист, який Гінсберг направив до Брехта 14 жовтня 1946 року, показує напрям його очікувань: "Горовіц повідомив Вам про мою ідею написати фінальну сцену з позиції сьогоденного дня і показав мені Вашу відповідь. Хотів запитати у Вас, як Ви поставилися б до того, якби я — у тому випадку, якщо ця фінальна сцена не буде готовою вчасно — сказав "Голосу" (Горовіц) прочитати Ваш вірш "О, Німеччино, бліда матір..." у якості фіналу? Горовіцу така ідея дуже сподобалася, він просить мене сказати Вам про це та передає щирі вітання"⁷.

Режисер завершив спектакль сценою "Опитування робітників"⁸, яка була написана ще у 1938 році. Вочевидь, у тому, що йому відправив поштою Брехт, його не влаштовувала не лише відсутність "позиції сьогоденного дня". Звичайно, запропонований Брехтом альтернативний варіант мало що міг би протиставити "критичним зауваженням, що це сьогодні вже не актуально й належить до історії". Але й Гінсберг відчував, що публіка не сприйме новий фінал, написаний на догоду його поглядам на історію. Якщо "Опитування робітників" завершується натяком на можливість організації антигітлерівського опору — висловленого у фіналі сцени, в листівці проти анексії Австрії: "НІ!" — то останнє речення в запропонованому Брехтом варіанті залишало фінал відкритим: "В кінці переможе той, хто найсильніший".

Найбільш несподіваним у новій сцені є те, що через півтора роки після перемоги над фашистською армією Брехт вважав за потрібне зруйнувати ледь помітну надію із сцени "Опитування

³ Див. ВВА 1176/113.

⁴ Інформацію було люб'язно надано др. Петером Штрібелем, Архів театру м. Базель.

⁵ ВВА 1800/19

⁶ Дивись лист у відповідь від Курта Райсса до Каспара Нейера, 9 листопада 1946 р., ВВА Z 45/164f.

⁷ ВВА 1800/16

⁸ Дивись програмку спектаклю в ВВА 1089/15-23 особливо аркуш 23.

робітників" на те, що Гітлера можна перемогти. Отримавши прохання про текст зразка 1946 року, Брехт не надав очікуваного погляду в майбутнє або елегійного застереження не забувати минуле, а створив натомість жахливе пророцтво, здавалося б, неактуальне, але насправді дуже вчасне із безпосереднім закликком не втрачати пильності: "Ще плідне черево, з якого нам вишкребли його такого!". Визначальним для розуміння відмінності між фінальними сценами 1938 року та 1946 року є кардинальна зміна функції прощального листа. В "Опитуванні робітників" ця цидулка на волю стає символом незламності борців руху опору, але в новій сцені її спокійно зачитують на фоні агресивних викриків — над довірою в'язня познувалися, а над його посланням відверто глузують. Брехт звертався таким чином до глядачів із самостійним мисленням, чиї судження формуються не з плакатних гасел, а постають шляхом активної участі в сценічній дії. Це вказує також на розчарування Брехта у можливості запобігти подальшому впливу нацистських ідей у перші роки існування НДР, яке знаходило вираження у "Буковських елегіях", у передмові до "Турандот" у червні 1953 року чи в журналістських нотатках. У 1952 році Брехт писав: "Пам'ять людства про перенесені страждання є напрочуд короткою". Провокація цієї сцени не пролунала.

При цьому Гінсберг повністю поділяв Брехтовий скепсис; у програмці до спектаклю в передмові він написав, що не слід "закривати очі на неприємні, але безсумнівні факти, які свідчать про те, що будь-де і будь-коли може трапитися те, що трапилося тоді. Боротьба проти гідри, з якою наше покоління познайомилося під назвою націонал-соціалізму і яка завтра може отримати інші назви, у світі ще аж ніяк не закінчилася"⁹. Гінсберг вважав, що не можна відмовлятися від прямого застереження:

Страх і відчай у Третьому рейху, який навіть під час свого падіння продовжує духовне й фізичне знищення усього навколо себе, є уроком для світу про те, на що може перетворитися людина, якщо стерпить насильство над собою та занадто пізно скаже те велике "Ні!", яким Брехт завершує свій цикл сцен. Брехт написав це "Ні" 1938 року, мабуть, із оманливою надією, що більшість німецького народу скаже його ще вчасно"¹⁰.

Статті театральних критиків показали, що Гінсберг мав рацію, коли сумнівався щодо шансів на успіх нової фінальної сцени. Майже одностайно виставу, яка йшла шість разів, як це було звично для того часу, розцінили як провал. Писали, що п'єса нігілістська; що автор вперто показує лише безнадійність замість принаймні "натяку на можливий вихід із жахливого одноманіття нацистської тоталітарної держави"¹¹. Автор створює у п'єсі певні можливості впливу перед початком Другої світової війни; тим часом настав час для певного забуття, замовчування та певної втоми, аби займатися негативним досвідом минулого"¹². "Брехт каже *лише* "Ні", — читаємо в Бернському виданні "Bund". — Добре, його сцени застерігають: "Це може трапитися знову. Будьте пильні! Так це виглядає. Вас попередили. А де ж тоді правила поведінки в таких ситуаціях, які мав би дати "поет"?"¹³ Разом із новою сценою та відмовою від будь-якої альтернативи те непорозуміння, яке викликали Брехтівські картини, напевно, що тільки зросло б.

До нечисленних винятків належав Макс Фріш, який розпізнав красу п'єси у статті "Гідність справи" ("Würde des Anliegens"). Він писав, що Брехт сподівається на зміни, тому "він розмовляє з нами так тверезо, без ейфорії, без втечі у неоднозначність і нечіткість, що часто величають себе поезією"¹⁴. Вражаючим чином Фріш віднайшов у п'єсі ""Страх і відчай у Третьому рейху" ті теми, які були характерні для його власної творчості: "Жахливе, але водночас цінне полягає, на мою думку, в тому, що Брехт показує, де починається зрада і як: завжди зовсім непримітно, майже незбагненно". Рецензент вважає "привабливим і плідним" порівняння з п'єсою Цукмайера "Генерал диявола" ("Des Teufels General"), прем'єра якої відбулася незадовго до того в Цюриху, порівняння з твором, "який приносить полегшення для стількох людей". "Брехт, — продовжує далі Фріш, — такого полегшення не дає"¹⁵.

З німецької переклав Микола Ліписівіцький

⁹ BBA 1089/17

¹⁰ Там само.

¹¹ Baseler Arbeitszeitung, 10. Jan. 1947.

¹² Див. Nationalzeitung, Basel, 8. Jan. 1947.

¹³ 11. Jan. 1947.

¹⁴ Schweizer Annalen, Aarau, 8. Febr. 1947.

¹⁵ Там само.

ЗУСТРІЧІ З БРЕХТОМ

Вальтер Беньямін

Щоденник 1938 року¹

Передмова

Есеїст, критик та філософ Вальтер Беньямін (1842-1940) намагався налагодити контакт з Брехтом, відколи він вперше зустрів його на Капрі влітку 1924 року. Тільки п'ять років потому, у травні 1929 року, між ними розвинулися дружні стосунки, яким судилося проявитися передусім у роки вигнання. Брехт вважав Беньяміна своїм найкращим критиком; він цінував його наукові праці про епічний театр, критичні зауваження до "Матері" — прем'єра відбулася у 1932 році — до "Копійчаного роману", а також "Коментарі до віршів Брехта". Беньямін вбачав у Брехті сучасного письменника, тексти якого долали, здавалося, нездолані апорії — апорії між письменництвом і віршуванням чи апорії між мистецтвом та політикою.

Беньямін вів щоденники, у яких він фіксував ще й зустрічі з митцями, щоб мати змогу використовувати цей матеріал під час написання своїх робіт. Надзвичайно захоплюючими є записи розмов з Брехтом у 1931, 1934 та 1938 роках. Записи, зроблені влітку 1938 року, задокументовують їхню останню зустріч під час еміграції у Данії. Ніде більше Брехт не висловлювався так критично про сталінізм.

Про смерть друга Брехт дізнався тільки після прибуття у США. Він присвятив Беньяміну чотири вірші.

Ердмут Віцисла

22 червня я прибув до Брехта.

Брехт вказує на елегантність і невимушеність позиції Вергілія і Данте та описує їх як тло, на якому сильно виділяється величний жест Вергілія. Він називає їх обох "любителями прогулянок" ("Promeneure"). Він наголошує на класичному рівні "Пекла": "Його можна читати на природі."

Брехт говорить про його вкоріненню, успадковану від бабусі ненависть до попів. Він натякає, що ті, хто привласнив теоретичне вчення Маркса і почав його розтлумачувати, завжди будуть утворювати попівську камарилью. Марксизм аж занадто легко піддається "інтерпретації". Йому вже сто років, а виявилось... (На цьому місці нас перебили.) "«Держава повинна зникнути». Хто це каже? Держава." (Тут він міг мати на увазі лише Радянський Союз.) Брехт стає, хитрувато і згорбившись, перед кріслом, у якому я сиджу, підступно причаївшись — він копіює "державу" — і каже, дивлячись скоса на відрекомендованого підзахисного: "«Я знаю, що повинен зникнути»".

Розмова про нові романи радянських письменників. Ми за нею більше не слідкуємо. Потім ми говоримо про лірику і переклади радянсько-російської лірики з яких завгодно мов, у яких потопав журнал "Слово" ("Das Wort"). Брехт думає, що тим авторам по той бік приходить важко. "Як певний зумисний намір трактується, якщо у вірші не з'являється ім'я Сталіна".

29 червня. Брехт говорить про епічний театр; він згадує дитячий театр, у якому помилки під час сценічної гри, набуваючи рис ефекту очуження, надають виставі епічні риси. У балаганах нібито відбувається щось подібне. Мені пригадується Женевська постановка "Сіда", коли, дивлячись на корону короля, яка з'їхала набік, у мене промайнула думка, яку я сформулював через дев'ять років у книжці про трагедію. Брехт зі свого боку цитує тут момент, у якому полягає вся суть ідеї епічного театру. Це було під час репетиції перед мюнхенською постановкою "Едуарда II". Битва, яка відбувається у п'єсі, мала протриматися на сцені три четверті години. У Брехта ніяк не виходили сцени з солдатами. (У Асі, його асистентки, теж ні.) Врешті-решт, він звернувся до його тодішнього близького друга Валентина, який був присутній на репетиції; він запитав у відчай: "Що ж таке, як почуваються солдати? Що з ними відбувається?" Валентин: "Вони бліді — їм страшно". Цей коментар став вирішальним. Брехт додав ще: "вони стомлені". Обличчя солдат вкрили товстим шаром вапна. І в цей самий день був знайдений стиль постановки.

Невдовзі після цього з'явилася стара тема "логічного позитивізму." Я проявив досить значну

¹ Переклад передмови Ердмута Віцисли та нотатків з щоденника Вальтера Беньяміна здійснено за виданням Wизisla E. (Hrsg.) Begegnungen mit Bertolt Brecht. — Leipzig: Lehmanns, 2009. — S. 160–167.

безкомпромісність, і з'явилася загроза неприємного подальшого розвитку розмови. Цього вдалося уникнути, бо Брехт вперше визнав поверховість своїх формулювань. За допомогою гарної формули: "глибокій потребі відповідає поверховий прийом". Пізніше, коли ми пішли до його оселі — бо ця розмова відбувалася у моєї кімнати —: "Добре, коли у екстремальній позиції наздоганяє реакційна епоха. Тоді приходиш до середньої позиції." Саме так нібито сталося з ним; він пом'якшав.

Ввечері: Я хотів би передати комусь маленький подарунок для Асі; рукавички. Брехт гадав, що це важкувато. Може статися, що виникне думка, ніби Янн розплатився за її послуги шпіонажу двома рукавичками. — "Найгірше: що завжди позбавляються від цілих керівних ланок. Але їхні розпорядження залишаються, очевидно, у силі".

1 липня. Лунають дуже скептичні відповіді, як тільки я торкаюся становища в Росії. Коли я нещодавно поцікавився, чи Оттвальт ще сидить, то отримав відповідь: "Якщо він ще може сидіти, то сидить". Вчора Штеффін сказала, що Третьякова вже, напевно, немає серед живих.

4 липня. Вчора ввечері: Брехт (під час розмови про Бодлера): "Я ж не проти асоціального — я проти несоціального".

21 липня. Публікації Лукача, Курелли і т. п. приносять Брехту багато турбот. Але він каже, не слід виступати проти них у царині теорії. Я переводжу питання у сферу політики. І тут він не стримується зі своїми політичними формулюваннями. "Соціалістичній економіці не потрібна війна, тому вона її і не може витримати. «Миролюбність російського народу» виражає це і тільки це. Не може бути соціалістичної економіки в одній країні. Через політику озброєння російський пролетаріат був вимушено відкинутий далеко назад; причому частково на давно застарілі стадії історичного розвитку. Між іншим і на монархічну. У Росії панує одноосібна форма правління. Це можуть заперечувати хіба що лише геть безголові". Це була коротка розмова, яку невдовзі перебили. — До речі, Брехт підкреслив у зв'язку з цим, що Маркс і Енгельс після розпуску Першого Інтернаціоналу були вирвані із активного зв'язку з діяльністю робітничого руху і з тих пір давали тільки поради, причому приватні, які точно не призначалися для опублікування, окремим лідерам. І зовсім не випадково, — хоча й шкода — що Енгельс, наостанку, присвятив себе природничим наукам.

Бела Кун — це нібито його найбільший пошановувач у Росії. Брехт і Гейне — це єдині німецькі лірики, яким він надає перевагу. (Принагідно Брехт натякав на конкретного чоловіка у ЦК, який його підтримує.)

25 липня. Вчора пообіди до мене зайшов Брехт, щоб принести мені його вірш про Сталіна з заголовком "Селянин біля свого вола". У перший момент до мене не дійшла суть справи; а коли згодом у мене промайнула думка про Сталіна, я не наважився її виразити. Така реакція відповідала приблизно наміру Брехта. Він пояснив її у слідуєчій розмові. У ній він наголосив між іншим саме на позитивних моментах у вірші. Насправді, це вшанування Сталіна — який на його думкою має величезні заслуги. Але він ще не помер. Йому, себто Брехту, зрештою не личить якась інша, сповнена більшим ентузіазмом форма вшанування; він знаходиться у вигнанні і чекає на Червону Армію. За його словами, він слідує за розвитком Росії; так само як і за роботами Троцького. Вони доказують, що існує підозра; справедлива підозра, яка вимагає скептичного розгляду справ у Росії. Такий скептицизм відповідає поглядам класиків. Якщо ця підозра одного дня підтвердиться, то слід буде боротися з режимом — причому *публічно*. Але "на жаль чи слава Богу, як вам завгодно", ця підозра сьогодні ще не переросла у впевненість. Виводити з цієї підозри таку політику, як у троцькістів, — це безвідповідально. "У тому, що з іншого боку у самій Росії діють певні злочинні угруповання, немає сумнівів. Це час від часу видно по їхнім злодіянням". Насамкінець Брехт підкреслює, що на нас особливо впливає регрес у внутрішньому світі. "Ми заплатили за досягнуті позиції; ми вкриті шрами. Цілком природно, що ми також особливо чутливі."

Надвечір Брехт знайшов мене у садку за читанням "Капіталу". Брехт: "На мою думку, це дуже добре, що Ви зараз вивчаєте Маркса — у той час, коли він усе більше перетворюється на рідкість, особливо серед наших людей." Я відповів, що я надаю перевагу книгам, про які багато говорять, коли вони вже виходять з моди. Ми почали говорити про російську літературну політику. "З цими людьми", сказав я, маючи на увазі Лукача, Габора, Куреллу, "неможливо побудувати державу". Брехт: "Або *лише* державу, але не спільноту. Вони ж вороги продукування. Вони почуваються незручно там, де є продукування. Йому не можна довіряти. Воно — це щось непередбачуване. Ніколи не знаєш, що з цього зрештою вийде. І вони самі не хочуть продукувати. Вони хочуть грати роль апаратчиків і мати контроль над іншими. Кожна з їхніх критик містить загрозу". — Не знаю яким чином, ми згадали про романи Гете; Брехт знає тільки "Вибіркову спорідненість". Його зачарувала у цьому романі елегантність молодого чоловіка. Коли я йому сказав, що Гете написав цю книжку у шістдесят років, він був дуже здивований. Книга не містить взагалі нічого міщанського. Це неймовірне досягнення. Він ладен тут співати

хвалебних пісень, оскільки німецька драма навіть у її найвизначніших творах несе на собі сліди міщанства. Я сказав, що "Вибіркову спорідненість" сприйняли теж відповідно до цього, тобто погано. Брехт: "Мене це радує. — Німці — паскудний народ. Це неправда, що по Гітлеру не можна робити висновки про німців. Навіть у мені поганим є все те, що є німецьким. Найважче витримати у німцях їх тупу самотійність. Того, що називають вільними імперськими містами, наприклад, цього паскудного міста Аугсбурга, ніде і ніколи не було. Ліон ніколи не був вільним містом. Самостійні міста епохи Ренесансу були містами-державами. — Лукач став німцем за власним вибором. У нього від степової Пустини не залишилося практично жодного сліду".

Брехт хвалив у "Найкращих сказаннях про грабіжника Войнока" Зегерс, що по ним видно звільнення від замовлення. "Зегерс не може творити на замовлення, так само як я не знав би, як мені почати писати без замовлення." Також він хвалив, що головною фігурою у цих історіях є впертьох та індивідуаліст-одинак.

26 липня. Брехт вчора ввечері: "У цьому більше немає сумнівів — боротьба з ідеологією перетворилась на нову ідеологію."

29 липня. Брехт зачитує мені декілька полемічних критичних статей про Лукача, напрацювання для однієї статті, яку він має опублікувати у журналі "Слово". Це замасковані, але гострі напади. Брехт питає мене поради стосовно цих публікацій. Оскільки одночасно він мені розповідає, що нині Лукач "по той бік" займає велику посаду, я йому кажу, що не можу дати поради. "Тут йдеться про питання влади. Стосовно цього мав би висловитися хтось з того боку. У Вас же там є друзі." Брехт: "Власне, у мене там немає друзів. І у самих москвичів теж немає — як у мерців."

3 серпня. 29 липня близько вечора зайшла розмова у саду щодо питання, чи слід включати частину циклу "Дитячих пісень" у новий збірник віршів. Я був проти, бо вважав, що контраст між політичними і приватними віршами особливо чітко виразить досвід вигнання; він не повинен бути зменшеним через непослідовність. Мені, мабуть, вдалося здогадатися, що у цій пропозиції знову проявлявся Брехтівський деструктивний характер, який ледве досягнуте ставить під сумнів. Брехт: "Я знаю, що про мене скажуть: "Він був маніяком". Коли відомості про цей час дійдуть до іншого покоління, то разом з ними дійде і розуміння моєї манії. Час надасть тло для такої маніакальності. Але чого б мені дійсно хотілося б, так це те, аби колись сказали: "Він був *помірно* одержимим". — "Пізнання посереднього не повинно залишитися без уваги і в збірнику; те, що життя, незважаючи на Гітлера, продовжується, що знову і знову будуть народжуватися діти. Брехт думає про позаісторичну епоху, з якої його вірш дає картину представникам образотворчого мистецтва і про яку він декілька днів тому сказав мені, що він вважає її прихід вірогіднішим, аніж перемогу над фашизмом. Але пізніше проявилася ще й інше обґрунтування щодо прийняття "Дитячих пісень" і "Вірші з вигнання", і Брехт виразив його, стоячи переді мною на траві, із запалом, який був для нього рідкістю.

"У боротьбі проти них потрібно враховувати все. Вони замишляють дещо масштабне. Вони планують на тридцять тисяч років вперед. Жажіття. Жажливі злочини. Вони ні перед чим не зупиняться. Вони б'ють по всьому. Кожна клітина здригається від їхнього удару. Тому жоден з нас не повинен бути забутий. Вони змінюють дітей вже в утробі матері. У жодному разі ми не повинні випускати з уваги дітей."

В той час, коли він отак говорив, я відчув, що на мене діє сила, яка рівновелика силі фашизму; я хочу сказати, сила, яка виникла не в менш глибоких глибинах історії, аніж фашистська. Це було дуже дивне, досі незнайоме мені відчуття. Йому відповідав вираз, якого набула думка Брехта. "Вони планують спустошення велетенського масштабу. Тому вони й не можуть домовитися з церквою, яка теж націлена на тисячоліття вперед. Мене вони теж пролетаризували. Вони забрали в мене не лише мій будинок, мій ставок з рибою і мій автомобіль, вони ще й викрали у мене мою сцену і мою публіку. Зі своєї точки зору я не можу погодитися, що Шекспір був принципово набагато більшим талантом. Але про запас навіть він не зміг би писати. Зрештою його герої були перед його очима. Люди, яких він зображав, були усюди. Без особливих зусиль він вихоплював деякі риси з їхньої поведінки; а багато так само важливих залишав осторонь."

Початок серпня. "У Росії панує диктатура над пролетаріатом. Слід уникати звільнення від неї, доки ця диктатура ще виконує практичну роботу для пролетаріату — тобто, доки вона сприяє компромісу між пролетаріатом і селянством за домінуючих інтересів пролетаріату." Декілька днів тому Брехт заговорив про "монархію робітників", а я порівняв цей організм з гротескними іграми природи, які піднімають з океанських глибин у подібні рогатої риби або інших чудовиськ.

25 серпня. Максима Брехта: "Триматися не за хороше старе, а за погане нове".

З німецької переклала Марія Голумбовська

Програма пролетарського дитячого театру

Передмова

Будь-який пролетарський рух, що бере витоки зі схеми парламентської дискусії, з-поміж усіх сил, яким він раптом змушений протистояти, найпотужнішу, і разом з тим, найнебезпечнішу міць вбачає в новій генерації. Самовпевненість парламентської обмеженості обумовлена саме тим, що в своїх дебатах дорослі лишуються наодинці самі з собою. Натомість над дітьми фрази не мають ніякої влади. Звісно, за рік можна домогтися, що в усій країні ці фрази будуть на вустах. Проте питання в тому, яким чином досягти, аби за десять чи двадцять років вихованці діяли згідно партійної програми. І тут фрази абсолютно безсилі. Пролетарське виховання має базуватися на партійній програмі, точніше кажучи, на класовій свідомості. Але партійна програма не є інструментом прищеплення класової свідомості у вихованні дітей, оскільки навіть найвищу й найважливішу ідеологію дитина сприймає не більше як фразу. Наше завдання просте: ми шукаємо методи прищеплення класової свідомості у вихованні пролетарських дітей. І ми не перестанемо їх шукати. При цьому ми певним чином відходимо від стандартної методики виховання й викладання. Тому що значно раніше, аніж починається власне пролетарське навчання (вивчення історії класової боротьби, технічних прийомів, ораторського мистецтва), діти повинні отримати пролетарське виховання. І воно починається з четвертого року життя.

Буржуазне виховання дітей – що, власне, відповідає класовому становищу буржуазії – є безсистемним. Безперечно, буржуазія має свою систему виховання. Неприродність її суті проявляється в тому, що вона безсила в період раннього дитинства. Адже на цьому етапі лише істинне й справжнє здатне вплинути на дитину. Саме системою відрізняється пролетарське виховання від буржуазного в першу чергу. Хоча тут ліпше говорити не про систему, а середовище. Для пролетаріату було б немисливо, якби в їхню педагогіку кожні півроку вводилися якісь нові методи з найсучаснішими психологічними премудростями, як це, наприклад, заведено в дитсадках буржуазії. Скрізь – і педагогіка не є виключенням – інтерес до "методу" є суто буржуазною позицією, ідеологією безтолкової метушні та ледарства.

Отже, пролетарське виховання поміж усіх інших обставин потребує насамперед середовища – об'єктивну площину, у якій відбувається виховання, а не ідею, *задля* якої відбувається виховання, як це практикує буржуазія.

Таким чином, наше завдання тепер обґрунтувати, чому середовищем пролетарського виховання дітей віком від чотирьох до чотирнадцяти років є пролетарський театр.

Важливим у вихованні дитини є те, що *воно має охоплювати все своє життя*.

Важливим у пролетарському вихованні – *воно відбувається у певній площині*.

У цьому полягає позитивна діалектика питання. Оскільки тепер життя в його неосяжному розмаїтті обмежується певною площиною, і цією площиною виступає виключно театр, тому пролетарський дитячий театр є діалектично вмотивованим місцем виховання пролетарської дитини.

Схема напруги. Виникнення імпульсів

Ми залишаємо питання відкритим, чи має дитячий театр, про який далі піде мова, тісний зв'язок з великим театром на основних щаблях своєї історії. Натомість ми ставимо за мету переконливо довести, що цей театр не має нічого спільного з тим, що пропагує нині буржуазія. Театр сьогоденної буржуазії економічно орієнтується на вигоду; в соціологічному плані він є – за лаштунками і поза ними – насамперед інструментом сенсації. Інша справа – пролетарський дитячий театр. Подібно до того, як першим рухом більшовиків було піднято червоний стяг, їх першим інстинктом стала організація дітей. Осередком цієї організації став пролетарський театр як основний чинник більшовицького виховання.

У цій площині існує контрпозиція, яку займає буржуазія. Для неї театр є чи не найбезпечнішим фактором у формуванні особистості дитини. І це не тільки залишкове явище старого бюргерського жаху, що навіяний крадіжкою дітей мандрівними комедіантами. Тут радше дається взнаки свідомий страх, що театр спроможний якнайпотужніше вплинути на дітей та їхнє майбутнє. І це усвідомлення диктує буржуазній педагогіці зректися театру. Як би вона відреагувала, якби відчула полум'я десь поблизу? Полум'я, в якому б переплелися для дітей дійсність та гра й стали б одним цілим? Якби удавані в грі страждання й знущання стали справжніми?

Проте завважимо: у театрі, про який ми говоримо, головною метою наполегливої колективної роботи стають зовсім не вистави, як це має місце в буржуазному театрі. Тут постановки відбуваються ніби між іншим, можна сказати, "помилково" і, ніби дитячі пустощі, здається, можуть завадити принципово неперервному навчанню. Керівник такого театру мало переймається спектаклем як кінцевим продуктом. Йому важливіші імпульси, що виникають під час постановок. Ці імпульси, власне, і займають керуючу виховну позицію. Кваплива, необдумана виховна робота або запізнiла чи незріла, яку буржуазний режисер практикує над буржуазним актором, в цій системі не має місця. Чому? Тому що в дитячому клубі керівник не міг би, керуючись суто буржуазними установками, вплинути на дітей безпосередньо як "високоморальна особистість". Моральний вплив тут відсутній. Безпосередній вплив тут відсутній. (А саме на цьому базується режисура в буржуазному театрі). Єдине, що лишається, це опосередкований вплив керівника на дітей за допомогою матеріалу, завдань, певних акцій. Незмінні моральні істини або їх спростування дитячий колектив переймає сам по собі. Тому логічно, що постановки дитячого театру мають впливати і на дорослих як справжня моральна інстанція. Іншого можливого місця для зрілої, переважаючої розумово й досвідом публіки, аніж дитячий театр, немає. Тому, хто ще не остаточно деградував, можливо, буде соромно.

Проте і це не головне. Пролетарським дитячим театрам просто необхідна публіка для ефективного функціонування. Одним словом, клас. Тому що лише робочий клас має єдино вірний орган для існування колективності. Формами такої колективності є народні збори, армія, фабрика. А також дитина. І це є перевагою робочого класу: пролетаріат завжди пильний до дитячих колективів, в той час як буржуазії вони й не потрапляють до поля зору. Дитячий колектив випромінює не лише надзвичайно потужну енергію, ця енергія є своєчасною. Недосяжною, насправді, є відповідність дитячого формування й способу дій (вчинків, манер). (Як приклад, візьмемо відомі виставки сучасного дитячого малюнка). Позбавлення впливу "моральної особистості" в особі керівника сприяє вивільненню надзвичайно потужних сил для власне геніального чинника виховання: спостереження. Воно само по собі є серцевиною "несентиментальної" любові. Будь-яка педагогічна любов, в якій в дев'яти з десятих усіх випадків кращих зразків виховання немає місця спостереженню за дитячим життям, ні на що не здатна. Вона сентиментальна й пихата. Натомість спостереження – а саме з нього починається виховання – робить кожен дитячий рух і жест сигналом. Йдеться не стільки про улюблений психологами сигнал несвідомого, латентності, витиснення (супресії), цензури, скільки про сигнал зі світу, в якому дитина живе й наказує.

Нові дані дослідження дітей, які виявилися в російських дитячих клубах, зводяться до тези: дитина живе в своєму світі як диктатор. Ось чому "вчення про сигнали" не є просто мовним зворотом. Майже кожен дитячий жест є наказом і сигналом в оточуючий світ, який відкривається погляду лише поодиноким геніальним особистостям. Одним з перших був Жан Поль.

Завданням керівника є звільнити дитячі сигнали від небезпечної царини пустої фантазії і віддати їх в розпорядження матеріалу. Це відбувається у різних секціях. Ми знаємо, що – говорячи про те саме малювання – найсуттєвішим у цій формі дитячої діяльності є жест. Конрад Фідлер у своїх "Трактатах про мистецтво" вперше довів, що художник не є людиною, яка бачить все природніше, більш поетично чи екстатично, ніж решта людей. Більшою мірою це людина, яка рукою краще "бачить" те, що око не спроможне зафіксувати, яка переносить зростаючу іннервацію м'язів очей у творчу іннервацію руки. Творча іннервація у безпосередньому взаємозв'язку з рецептивною і є кожним дитячим жестом. Розвиток цього дитячого жесту до різних форм вияву, як от виготовлення реквізиту, живопис, декламація, музика, танці, імпровізація припадає на різні секції.

У всіх цих секціях центральне місце належить імпровізації; адже постановка є, зрештою, імпровізованим синтезом усіх цих форм. Імпровізація є панівною, вона – організуюче ядро, з якого виникають сигнали й сигнальні жести. І саме тому постановка (або театр взагалі) має бути синтезом цих жестів. Лише вона має виняткові умови, за яких дитячий жест перебуває в природному для нього середовищі.

Більш-менш пристойне "досягнення", яке можна "видушити" з дитини, не йде в жодне порівняння з імпровізацією в аспекті її природності й автентичності. Аристократичне дилетантство, яке, власне, й має на меті такі "штучні здобутки" бідолашних вихованців, наповнює шафи й пам'ять дітей усіляким мотлохом. Мотлохом, ретельно й шанобливо зібраним задля того, щоб, пам'ятаючи про своє виховання, продовжувати мордувати ним власних дітей. Не на "вічність" продуктів, а на "миттєвість" жесту спрямоване будь-яке досягнення дитини. Театр як мистецтво тимчасове, що триває, існує або діє протягом певного часу, непостійно, є по суті своїй дитячим.

Вистава, як частина побудови виховної роботи в секціях, є розв'язкою, "зняттям напруги". Тут керівник повністю відступає на задній план. Адже жодна педагогічна премудрість не може передбачити, яким чином діти зводитимуть до певної театральної цілісності вивчені жести, рухи й навички. Все це відбувається шляхом безлічі несподіваних варіантів й перетворень. Навіть для професійного актора прем'єра нерідко супроводжується імпровізацією, підбором більш вдаливих вкраплень у вивчену роль. Тим паче в дитячій постановці можна спостерігати цілий фонтан імпровізацій. Постановка протистоїть виховній муштрі як радикальне звільнення у грі й через гру. Це гра, в яку дорослий не втручається, він може лише спостерігати.

Недолуге становище й розгубленість буржуазної педагогіки та їх молодого покоління останнім часом далися взнаки у русі за "молодіжну культуру". Конфлікт, який ця нова тенденція покликана замаскувати, полягає в претензіях бюргерського – як і будь-якого політичного – суспільства до молоді, енергія якої ніколи не оживе безпосередньо в політичній площині. Насамперед дитяча. І тепер "молодіжна культура" йде на безперспективний компроміс: вона звільняє юнацький ентузіазм від ідеалістичних рефлексій про самого себе, щоб непомітно замінити формальні утопії німецького ідеалізму на змістовні чинники буржуазного класу.

Пролетаріат ніколи не користується брудними засобами ідеології, маніпулюючи при цьому дитячою сугестивністю, задля прищеплення класової свідомості підростаючому поколінню. Дисципліна, яку буржуазія вимагає від своїх дітей, є її тавром. Пролетаріат дисциплінує лише пролетаріїв, що досягли певної вікової зрілості; початок виховання класової ідеології припадає на період статевого розвитку у дитини.

Перевага пролетарської педагогіки полягає в тому, що вона не позбавляє дітей дитинства. Середовище, в якому воно проходить, не повинне бути ізольованим від місця класової боротьби. Її символи й змістові чинники в ігровій формі можуть – ба навіть мусять – бути присутніми в цьому середовищі. Проте вони не мають тяжіти над дитиною, силувати її. І, звісно, пролетаріату не потрібні усі ті безліч словечок, якими буржуазія маскує класові інтереси своєї педагогіки. Отож, про "неупереджених", "чуйних", "проникливих" педагогів, про вихователюк, що "обожнюють дітей", можна забути.

Постановка є значним творчим щаблем у справі виховання. Вона є у дитячому світі тим, чим був карнавал в старих культах. Все перевертається догори дном, і як у Стародавньому Римі під час сатурналій, коли пан обслуговував раба, так і діти під час вистави стоять на сцені та повчають-виховують своїх дбайливих вихователів. Виникають нові сили й нова іннервація, про які керівник часто і не здогадується. Саме в процесі цього невгамовного вивільнення дитячої фантазії керівник по-справжньому пізнає своїх вихованців. Діти, які таким чином грають театр, в своїх постановках стають вільними. У грі й під час гри збувається їхнє дитинство. Вони звільняються від усіляких залишкових явищ, які пізніше заважали б їхній несентиментальній діяльності різними плаксивими дитячими спогадами.

Такий театр є також для дитячого глядача єдино прийнятним. Якщо дорослі грають перед дітьми, виходить блазнювання й буфонада. В нашому ж дитячому театрі закладена сила, що здатна знищити псевдореволюційні манери, які практикує останнім часом театр буржуазії. Тому що справді революційний вплив має не пропаганда ідей, яка там-сям підбурює до химерних акцій, що відразу ж розвіюються на виході з театру при першому-ліпшому тверезому погляді на справу. Справді революційний вплив має таємний сигнал прийдешнього, який зароджується в дитячих жестах.

КОМЕНТАРІ

"Програма пролетарського дитячого театру" написана Беньяміном наприкінці 1928 - початку 1929 років в Берліні для Асі Лаціс, за свідченнями самої Лаціс. Ася Лаціс – литовська більшовичка з Риги, грає в театрі й режисує"; "одна з найвидатніших жінок, яких я коли-небудь знав", – писав про неї Беньямін в 1924 році, – у 1918 – 1919 роках в Орлі заснувала дитячий театр і була його керівником.

[...]

"Діти постійно відчувають чужу волю, яка ними керує та їх силує, – волю режисера. Таким чином я не досягла б своєї мети – естетичне виховання дітей, розвиток їхніх естетичних та моральних якостей. Я прагнула, щоб їхнє око краще бачило, вухо ліпше чуло, а руки з непевних матеріалів могли зробити щось корисне. Для цього я поділила роботу на секції. Щоб розвивати око, зір, діти малювали й креслили. Цією секцією керував Віктор Шестаков, який пізніше працював у Мейерхольда художником по костюмах і декораціях. Музичний керівник (піаніст) займався музичним вихованням.

Крім того, у нас проводилися технічні заняття; діти виготовляли реквізит, всілякі забудови, тварини, фігури тощо. В інших секціях моєї школи в Орлі проводилися уроки з ритміки, гімнастики, дикції та імпровізації. Приховані сили, можливості, що вивільнювалися в робочому процесі, здібності, які формувалися, ми об'єднували за допомогою *імпровізації*. Так виникала гра. Діти грали для дітей. Система певних форм діяльності переводилася у більш відповідальну, й одночасно колективну естетичну форму.

Буржуазне виховання спрямоване на розвиток певної навички, деякого особливого хисту. Воно формує людину *однобічно*. Кажучи словами Брехта, воно прагне кожного окремого індивіда та його навички "перемолоти на фарш". Буржуазне суспільство вимагає від своїх громадян, щоб вони якомога швидше продукували товар. Цей принцип добре проявляється у вихованні дітей в усіх його аспектах. Якщо, скажімо, такі діти *грають* театр, то вони обов'язково орієнтуються на *результат*, тобто на театральну постановку, виступ перед публікою. При цьому втрачається й не береться до уваги задоволення від власне "продукування" – гри. Режисер по-менторськи стоїть повсякчас на передньому плані й муштрує дітей. (Анекдот з цього приводу: Що таке телеграфний стовп? "Відредагована" ялинка. – На жаль, часто-густо й наші діти ось так "редагуються").

Метою комуністичного виховання є на основі високого рівня загальної освіти сприяти розвитку виробничої спроможності, спираючись при цьому як на неординарні, так і на ординарні здібності. Моє пролетарське коріння, а також навчання у професора Бехтерева в Петербурзі зорієнтували мене на цей принцип виховання, і я намагалася застосувати його в Орлі у процесі пролетарсько-естетичного виховання дітей.

Вихідним пунктом для вихователів й вихованців було *спостереження*. Діти спостерігали за речами, за зв'язками між ними, за їх змінюваністю; вихователі, в свою чергу, спостерігали за дітьми, чого вони досягли і міркували, яким чином можна продуктивно застосувати їхні здібності. І не лише в студії практикувалося спостереження, що в подальшому застосовувалося в малюванні та заняттях музики, – діти спостерігали за оточуючим середовищем й за межами шкільного приміщення, надворі. Вранці та ввечері ми виходили з дітьми надвір й звертали їхню увагу на те, як змінюються фарби протягом дня і залежно від відстані, як по-різному звучать звуки й шуми вранці та ввечері, і що тиша теж має звучання...

[...]

Імпровізована гра була для дітей задоволенням і пригодою. Вони все схоплювали на льоту, їхня зацікавленість зростала. Ми працювали неабияк – вирізали, клеїли, танцювали й співали, вивчали тексти. Так виникав образ татарського хлопчика Алінура², гордого й жорстокого, який знехтував своєю матір'ю та кривдив інших дітей. П'єса втілювалася на сцені лише після тривалих дискусій, внаслідок синтезу роботи усіх окремих секцій. Таким чином виникала потреба колективної праці – власне, морально-політичне виховання в соціалістичному значенні – і бажання показати виставу дітям усього міста.

Офіційна постановка ставала справжнім святом. Вихованці нашої студії крокували подібно до карнавальної процесії до літньої сцени міста. Вони несли вулицею звірів, маски, реквізит й декорації та співали. По дорозі до них приєднувалися діти й дорослі – наші глядачі. І ввечері, повертаючись до Тургенєвського будинку, нас супроводжувала юрба.

Наша методика виправдала себе на практиці. Ми переконалися: те, що керівники в процесі виховання займають другорядне місце, а то й цілковито відступають у тінь, має свій сенс. Діти вірять, що все роблять самі – і граючись, вони дійсно з усім справляються. При цьому ідеологія дітям не нав'язувалася і не вимуштрувалася, а переймалася через досвід.

Також ми, вихователі, багато чому навчилися й побачили нового. Як легко діти пристосовуються до ситуацій, які вони винахідливі й спритні, як чутливо реагують на певні обставини. Навіть діти, які здавалися нездібними й обмеженими, розкривалися по-новому, проявляли неочікуваний хист й потенціал. У грі несподівано ліквідувалася напруга, натомість розкривалася невгамовна фантазія дитячих відкриттів".

З німецької переклала Лариса Федоренко

² «Алінура» – п'єса В.Е. Мейєрхольда за мотивами казки О.Уайльда «Зоряний хлопчик». Прим. переклад.

"Добра людина із Сичуані" Б. Брехта: досвід інтерпретації

Теорія та практика інтерпретації літературного твору – надзвичайно важлива складова науки про літературу, що об'єднує здобутки теорії літератури, історії літератури та літературної критики навколо проблеми літературознавчого осягнення феномену літературного твору. Яких би поворотів не зазнавала еволюція літературознавчої методології [1; 2], необхідність теоретичного осмислення здійснюваної щораз в новому теоретико-методологічному контексті інтерпретації літературного твору залишається незмінно актуальною [3]. П'єси Б. Брехта в цьому відношенні виступають в якості напрочуд показового художнього матеріалу, оскільки стають простором міжродової взаємодії [4], що водночас і загострює, і знімає такий аспект здійснення літературознавчої інтерпретації, як врахування родової специфіки літературного твору. Крім цього, специфіка художнього мислення Брехта є такою, що приховані закономірності художньої творчості, стаючи предметом авторської рефлексії, яскраво виявляють себе в поетиці творів, які перетворюються таким чином у обговорення не лише певних соціальних і філософських, але й мистецьких проблем. Метою даної статті є здійснення літературознавчої інтерпретації п'єси Брехта "Добра людина з Сичуані" та її теоретико-методологічне осмислення.

Характеристики художньої реальності, породженої літературним твором, виявляють свою відповідність рівням текстуальної реалізації художнього цілого, а саме організації художнього простору та часу й структури оповіді/дії/поетичного мовлення (картина світу та концепція людини), композиції сюжету та композиції образів (подієвість), становленню авторського ідіолекту як індивідуальної реалізації художньої мови епохи (омовленість) та художнього стилю як сукупності авторських інтерпретаційних моделей літературного твору (цілісність), формулювання назви твору як програми його інтерпретації (значущість). При цьому авторські інтерпретаційні моделі – функціонально значущі елементи художньої структури, що визначають вектори інтерпретації, – вбудовуються у всі рівні

текстуальної реалізації художнього цілого, забезпечуючи можливість переходу творчої свідомості від рівня до рівня, а також її коливання між авторською та читацькою позиціями, між творенням та інтерпретацією, які здійснюються паралельно, взаємодоповнюючись. Нова якість відтворюючої свідомості, необхідна для існування цієї свідомості в просторі даного літературного твору, теж набувається в процесі контакту з текстом, в процесі його сприйняття, яке провокує такого ж роду переходи та коливання, результатом яких стає розгортання в читацькій свідомості інтерпретаційної моделі літературного твору.

Усвідомлюваний в результаті літературознавчої інтерпретації смисл літературного твору постає в якості певної картини світу, що узгоджується з відповідною концепцією людини. І дійсно, цілісна картина світу відкривається з певної точки зору. Здатність осягнути її – наслідок особистісних зусиль, оскільки, за висловом П. Рікера, "я", що направляє інтерпретацію, "може повернутися до нас лише як її результат" [5: 49]. Так на рівні літературного твору конкретизується філософська категорія "картина світу" з характерним для неї протиставлення класичного, неокласичного та антикласичного бачення світу, набуваючи специфічних художніх конотацій. "Класична картина (або класичне бачення) світу – це розуміння буття як єдиного, впорядкованого, гармонійного, такого, що має нерухомі константи й смисл, а людини – як сутнісно й органічно причетної цьому буттю, в нього включеної" [6: 22], – зазначає В. С. Халізов. У п'єсі-параболі Брехта, написаній на принципово "очуженому" в просторовому та часовому відношенні матеріалі, відбувається художньо заплановане автором зіткнення двох протилежних картин світу: саме такого роду філософський конфлікт проектується Брехтом на свідомість глядача. Відзначимо два принципово важливі моменти: новаторство Брехта в галузі драматургічного конфлікту полягає саме в тому, що конфлікт переноситься навіть не у свідомість героя, як у представників "нової драми" Г. Ібсена та Б. Шоу, а у свідомість глядача, а з іншого боку сам характер цього конфлікту виявляється без

перебільшення світоглядним.

У фіналі п'єси боги, що за задумом автора мали відшукати на землі хоча б одну добру людину, свідчать про картину світу, що їм відкрилася: "О, что за мир предстал перед нашими глазами – повсюду бедствия, низость, измена! Даже природа изменила нам. Прекрасные деревья обезглавлены проволокой, по ту сторону гор виднеются густые облака дыма, слышится гром пушек, и ни одного доброго человека, который способен устоять!" [7: 593]. Залишаючи дискусію про можливість існування доброї людини у такому складному, "не пристосованому для життя" [7: 593] світі відкритою, автор словами актора запрошує залучитися до неї глядача, допомогти віднайти шлях до гарного завершення розказаної "казки":

Ведь должен быть какой-то верный выход?
За деньги не придумаешь – какой!
Другой герой? А если мир – другой?... [7: 601].

У процитованому фрагменті фінального акторського звернення до глядацької аудиторії міститься своєрідна авторська підказка щодо розуміння сутності того, що відбувається на сцені: за гроші не вирішиш проблему буття, оскільки саме гроші перетворюють людське буття у тваринну боротьбу за існування, стають головним засобом спотворення людини і світу. Поки мистецтво залишається непідвладним цьому нищівному важелю суспільного життя, воно спроможне гармонізувати і людину, і світ, на що, як бачимо, і покладає надії Брехт. Художній експеримент, влаштований драматургом, покликаний розкрити сутність відносин, які панують між людьми у суспільстві. Відносини ці мають передусім "товарно-грошовий" характер.

Сучасні інтерпретатори та постановники п'єси акцентують її філософський характер, підкреслюючи у авторському жанровому визначенні твору слово "парабола". Але предметом філософського осмислення стає експлуатація людини людиною, її психологічні наслідки. Не випадково центральною героїнею п'єси виявляється повія, що відверто продає себе в той час, як всі інші роблять це у завуальованій формі, приховуючи факт самопродажу передусім від самих себе. Цю відвертість "успадковує" від Шен Де її "двійник" Шой Да – єдиний з усіх героїв твору, хто абсолютно чітко і конкретно озвучує правдиві мотиви своїх дій, не намагаючись виглядати краще, ніж він є насправді в тій чи

іншій ситуації. В одному із зонгів у фінальних сценах Шен Де скаже, що отримані від богів гроші розкололи її на дві частини: Шен Де, що живе за законами кохання, може лише віддавати, дарувати – своє почуття, гроші, рис, будь-що, себе, своє життя, натомість Шой Да віднімає у інших: гроші, майно, час, сили, кращі людські почуття, примушуючи все і всіх працювати на те, аби грошей робилося більше і більше. Шен Де не порушує божих законів, Шой Да – людських. Вони існують неначе у різних часових та просторових вимірах – організація художнього часу та простору у п'єсі виявляються складними.

Час, у якому живе Шен Де, природний, час дощу, що стає для неї символом кохання. Вона переживає найкращі хвилини свого життя у міському парку, коли йде дощ. Весь час дії п'єси – це час вагітності Шен Де, тобто час, коли сили кохання та природи беруть над нею гору, підпорядковуючи собі її існування. Але саме завдяки такому підпорядкуванню вона відчуває себе щасливою. Час Шой Да вимірюється зростанням "срібних доларів", кількості робітників, що на нього працюють, моральною деградацією людей, що підпадають під владу його грошей, кількістю магазинів, що планується відкрити найближчим часом. Його простір – це місце, де здійснюється купівля та продаж у будь-якій формі. Цікаво, що у такому часопросторі час для Шен Де катастрофічно прискорюється, а простір звужується (мрія про подорож до Пекіну, надія на розширення простору існування та зміну його якості виявляється ілюзією). Ми розуміємо: єдине, на що може розраховувати Шен Де, – це в'язниця. Шой Да ж просто не існує у часопросторі кохання та природи, у часопросторі Шен Де.

Таким чином, організація часу та простору у п'єсі узгоджується з композицією сюжету та образів. Всі герої твору здійснюють переходи від часопростору кохання до часопростору купівлі-продажу, але лише для Шен Де часопростір кохання виявляється основним, відповідним її внутрішній сутності, яку вона прагне залишити незмінною. Всі інші зраджують світ кохання до іншого, відмовляються від нього заради конкретних прагматичних інтересів. При цьому Брехт звертає увагу на те, як, приховуючи від себе правду про ницість зради найкращого у собі, люди відрізають собі шлях до відродження: неможливо виправити помилку, яка не визнається, не усвідомлюється як помилка. Можна зауважити, що драматург враховує художній досвід А. П. Чехова та Б. Шоу: всі

герої поставлені в одну й ту ж ситуацію, всі так або інакше переживають неблагополуччя світу, втрату власної людяності, але нічого не можуть змінити, нічого не хочуть змінювати, оскільки навчаються пристосовуватися до будь-якої ситуації, використовувати її задля власної вигоди. Виключенням в цьому відношенні виявляється лише Шен Де / Шой Да, внаслідок чого саме вона виявляється звинуваченою, всі інші – звинувачують.

Перетворення, яке відбувається з головною героїнею, – данина параболічній умовності п'єси, прийом, який створює знаменитий ефект очуження, – блискуча художня знахідка Брехта. Цей щільно вписаний в поезику епічного театру прийом вочевидь демонструє сутність спотворюючого впливу суспільства на людину, що призводить до розколотості особистості, змушує людину приховувати своє справжнє "я" під маскою, відмовлятися від надії на щастя, пов'язаної з коханням, веде до знищення тендітної жіночості маскулінною енергійною жорсткістю. Це перетворення – своєрідна авторська інтерпретаційна модель п'єси, яка проявляє сутність метаморфоз, що відбуваються з усіма іншими. За задумом Брехта, поряд з образом Шен Де опиняється образ "мертвого льотчика" Ян Суна. Драматург ретельно відстежує етапи його моральної деградації, яка стає передумовою соціального успіху: ось Сун збирається покінчити самогубством через те, що більше не може літати; ось він вирішує одружитися з Шен Де, покладаючи надії на її гроші, – хабар може допомогти вижити з посади іншого льотчика; ось відмовляється від весілля, оскільки супутні йому обставини виявились недостатньо вигідними; ось марно витрачає гроші Шен Де, опиняючись за бортом суспільного життя; ось стає робітником, а потім "понукальником" Шой Да, отримуючи можливість не працювати самому в обмін на жорстке ставлення до тих, хто працює.

Цікаво, що лише на кордоні між життям і смертю, переживаючи відчай, Сун виявляється здатним побачити кохання Шен Де, відчутти його рятівну силу. Як тільки загроза смерті зникає, герой починає думати, як краще використати кохання дівчини, які зиски можна отримати, завдяки владі над її душею. В образі Суна відчутне відлуння окремих мотивів книги А. де Сент-Екзюпері "Планета людей", яка вийшла у 1939 році і, можливо, була прочитана Брехтом. Так, Сун служив на поштової авіалінії, здійснював нічні вильоти, Шен Де захоплюється думкою, що робота льотчика слугує налагодженню зв'язків між людьми,

людському спілкуванню. Але льотчик Сун перетворюється на високооплачуваного чиновника фірми, його перестає приваблювати романтика польотів, відлякує небезпека нічних рейсів. У книзі Сент-Екзюпері образу льотчика, окриленої людини, що віднаходить свободу у служінні своєму покликанню, протиставлений образ старого чиновника, життя якого, позбавлене високого сенсу, перетворюється на пустелю. В п'єсі Брехта докладно проаналізовано шлях Суна від льотчика до чиновника, втрату ним високих порухів душі, відмову від покликання та кохання заради соціального успіху, головним критерієм якого стають гроші.

Саме гроші, що виступають головним регулятором людських відносин, спотворюють людей, роблять стосунки між ними суто формальними, катастрофічно впливають на людські долі. Точніше, не самі гроші, а вибір на користь грошей, який роблять люди в тій або іншій ситуації, відкидаючи будь-які інші варіанти розвитку подій. Образ грошей надзвичайно красномовний у творі – це "срібні долари". Останнє слово викликає цілком прогнозовані асоціації. Лише Шен Де виявляється людиною, здатною ігнорувати силу грошей: вона відмовляється від зустрічі з клієнтом, щоб дати притулок богам, хоча завтра треба платити за квартиру; купує у водноноса Вана воду в той час, як іде дощ; віддає отримані від добрих сусідів гроші льотчику, щоб збулась його мрія, тощо. Гроші спотворюють не лише людей, але й події, що відбуваються, перетворюючи будь-яку ситуацію (весілля, суд, дискусію) у ситуацію купівлі-продажу. Таким чином, центральною подією п'єси виявляється суд над людиною, що відмовилась продавати себе за гроші (Шен Де), але натомість опинилась перед необхідністю купувати інших (Шой Да). Жорсткість та одномірність відносин у суспільстві, де все регламентується грошима, художньо досліджується Брехтом: якщо не експлуатуєш ти – експлуатують тебе, якщо не зраджуєш ти (своє краще я, кохання, мрії, добрі почуття до інших людей тощо), зраджують тебе. Драматург вибудовує всю сукупність соціальних стосунків, у які вступають люди, що мешкають у бідних кварталах Сичуані. При цьому кожен займає своє місце і у соціальній ієрархії (відповідно до кількості наявних грошей), і у процесі моральної деградації, що охоплює всіх – від заможних цирюльника та домовласниці – до бідного водноноса Вана.

Ван, як і льотчик Сун, поставлений поруч з Шен Де, його реплікою відкривається дія

п'єси, його сні – розмови з богами – супроводжують в якості коментарів весь хід подій. Сама ідея продавати воду виглядає достатньо абсурдною, тим більше, коли для продажу використовується посуд з подвійним дном. Ван соромиться своєї нечесності, він теж робить хибний вибір, коли, доставши поранення руки від цирульника, йде не до лікаря, якому треба платити гроші, а до судді, який може допомогти стягнути гроші з образника, і пропонує при цьому Шен Де дати свідчення про події, свідком яких вона не була. Але все-таки образ Вана втілює прагнення звичайної, простої, слабкої людини зберегти віру у добро, у можливість покращення життя – не випадково саме Ван більше за інших тривожиться, що Шен Де, з якою були пов'язані його надії, зникла.

Зазначимо, що образ богів у Брехта підкреслено іронічний: у світі людей їм немає місця – вони подорожні, безпритульні, їх вигляд від початку до кінця твору погіршується. Автор вводить вочевидь принижуючі богів подробиці, відмічаючи у одній з останніх ремарок: "Ясно видны следы долгих странствий, глубокой усталости и многих тяжелых испытаний. У одного сбита с головы шляпа, другой попал ногой в капкан для лисиц, все трое босы" [7: 592]. Фінальний відліт богів на рожевій хмарі сприймається як відверта насмішка, особливо на тлі ситуації з Шен Де, яка залишилась невирішеною. Водночас зображення богів ретельно продумане Брехтом і може бути наповнене серйозним змістом, адже саме в процесі спілкування з богом розкривається справжня сутність людини. Так парадоксальним чином ситуація земного суду над Шой Да, до якої герой спеціально готується, підкуповуючи суддю жирним гусаком, обертається божим судом: всі свідки судового процесу видаляються, земні судді замінюються богами, Шен Де знімає маску Шой Да, показуючи своє справжнє обличчя, розповідаючи про свої дійсні переживання та мотиви своїх вчинків. Ситуація суду виступає дзеркальним відображенням метаморфози, що відбувається з Шен Де, відповідно до логіки художньої умовності, яку пропонує Брехт: дівчина, отримавши від богів гроші, змушена стати буквально іншою людиною, але все стає на своїй місці, коли людський суд перетворюється на суд божий. Зазначимо, що в ситуації діалогу з богами, сповіді перед ними опиняються лише водноос Ван та Шен Де – люди, у яких є сумніння, які болісно переживають свою невідповідність одвічним моральним законам.

Таким чином, подієвість створеної Брехтом умовної реальності підпорядковується завданню художнього дослідження сучасної картини світу та відповідної їй концепції людини. Інтерпретація п'єси може відбутися лише у тому випадку, коли виявиться причетною до цієї подієвості, виявивши під маскою зображених драматургом псевдо-подій (купівля тютюнової крамниці, весілля, суд, прихід та відліт богів тощо) запрограмовану поетикою твору дійсну подію – проявлення смислу того, що відбувається. Специфіка подієвості п'єси зумовлює своєрідність художньої омовленості цієї подієвості. Вона скерована на демаскування сутності, виявлення правди. В цьому відношенні величезного значення набуває мовна самохарактеристика дійових осіб. Перш за все – контраст між мовним самовираженням Шен Де та Шой Да. Ось репліка Шен Де з діалогу з льотчиком Суном:

"Шен Де (*горячо*): Как бы ни свирепствовала нужда, все же есть на свете отзывчивые люди. Когда я была маленькой, я упала однажды с вязанкою хвороста. Какой-то старик поднял меня и даже дал грошик. Я часто вспоминала об этом. Те, у кого мало еды, охотно делятся с другими. Вероятно, люди рады показать, на что они способны, но разве не лучшее из того, на что они способны, – доброта? Злоба – это просто отсутствие способностей. Кто поет песню, или строит машину, или сажает рис, тот доброжелательный. И вы тоже такой" [7: 541].

А ось фрагмент репліки Шой Да з діалогу зі служницею Шин, який відбувається після розмови з Суном:

"Шой Да (*кричить*): Лавка пропала! Он не любит! Это крушение. Гибель. ... Разве мы легкомысленны? Нет. Разве, когда надо, мы не способны на жестокость? Нет. Я готов схватить вас за горло и трясти до тех пор, пока вы не выплюнете монету, которую украли у меня. Вы это знаете. Времена ужасны. Этот город – ад, но мы карабкаемся вверх по гладкой стене. И вдруг когонибудь из нас постигло несчастье – любовь. Этого достаточно, все погибло. Малейшая слабость – человека нет. Как освободиться от всех слабостей, и прежде всего от самой смертоносной – любви? Она невыносима для человека! Она слишком дорога! Но скажите, можно ли вечно быть начеку? Что это за мир!" [7: 556].

Очевидно, що репліки Шен Де та Шой Да виявляють їх належність до різних світів, різних систем відліку. Те, що є щастям для дівчини, – загибель для її двійника; те, що має цінність для Шой Да, позбавлене вартості для

Шен Де і навпаки. Процитована репліка Шой Да практично єдина, де відчутна емоція, всі інші – підкреслено раціональні, уявляють собою не міркування, а розрахунки й підрахунки. Так на рівні омовленості події демаскування істинних взаємин між людиною та світом проступає конфлікт між двома способами існування, один з яких регламентується товаро-грошовими відносинами, а інший – законом любові до іншого. Характерно, що перший варіант назви п'єси – "Товар-любов" ("Die Ware Liebe"). За Брехтом, розірваність особистості, яка прагне одного, але змушена жити відповідно до іншого, свідчить про докорінне неблагополуччя світу, його дисгармонійність. Така ж розірваність спостерігається в репліках інших персонажів, які однією мовою говорять з Шен Де й іншою з Шой Да, причому в обох випадках мова виявляється лицемірною, не розкриває сутність, а приховує її. На тлі цієї тотальної неправдивості омовлення буття, яка характерна для реальності й стає предметом художнього аналізу в п'єсі, особливого значення набувають зонги – пісні дійових осіб, у яких здійснюється спроба безпосереднього омовлення правди.

Так в п'єсі Брехта виникає ще один конфлікт – між дійсністю, в якій правда перебуває у прихованості, та художньо-мистецьким твором, поезика якого підпорядкована розкриттю правди, з'ясуванню її. При цьому гармонія, відсутня у соціальному світі, може бути досяжною у художньому творі, цілісність якого має відбудувати втрачену цілісність світу та людини [8]. Специфіка епічного театру Брехта в тому, що феномен художньої цілісності п'єси, в якій всі елементи форми та змісту перебувають у єдності, так що будь який елемент веде до інших, виступає в ролі авторської інтерпретаційної моделі твору, зумовлюючи вектори розгортання інтерпретації, постійно ставиться під сумнів драматургом, навмисне розхитується ним. Це розхитування виявляється у появі елементів, надмірних щодо

художньої цілісності твору, – інтермедій, зонгів, акторського звернення до публіки. Крім цього, родова універсальність п'єси Брехта, використання в ній художніх можливостей і драми, і епосу, і лірики теж сприймається як фактор надмірності. Автор п'єси неначе навмисно відмовляється від підвладної його таланту художньої цілісності, щоб звернути увагу глядача на те, що гармонійна цілісність перестала бути атрибутом реального буття, яке все більше набуває ознак катастрофи (п'єса "Добра людина з Сичуані" писалася з 1939 по 1941 рік).

В цьому відношенні важливим є усвідомлення того, що художня творчість, за думкою Брехта, здійснюється за законами кохання до людини, але не може дозволити собі не помічати її вад, не розуміти, чим вони зумовлені. Брехт, подібно до Шен Де, любить людину, вірить у неї, покладає надії на її прагнення залишатись доброю за будь-яких обставин, але водночас, подібно до Шой Да, знає її ціну. Отже, роздвоєння головної героїні виступає в ролі центральної авторської інтерпретаційної моделі п'єси, яка акумулює весь її надзвичайно багатий інтерпретаційний потенціал, що може реалізовуватись водночас у різних смислових площинах – соціальній, філософській, психологічній, теологічній, естетичній. Останнє виявляється цікавим і несподіваним – п'єса містить брехтівську рефлексію і з приводу принципів власної творчості, такого характерного для неї коливання між поезикою аристотелівського та неаристотелівського театру.

Так повною мірою розкривається значущість твору Брехта, втілена автором у його назві: справжня сутність людини перевіряється всією сукупністю її соціальних взаємозв'язків, Сичуань не лише руйнує добру людину, примушуючи її відмовитись від кращого в собі, але й створює її на інших засадах, подібно до того, як болісне переживання митцем дисгармонійності світу, якому він належить, веде до народження нової поезики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Касперський Едвард. Література. Теорія. Методологія // Література. Теорія. Методологія / Пер. з польськ. С. Яковенка; упорядк. і наук. ред. Д. Уліцької. – 2-ге вид. / Едвард Касперський. – К. : Вид. дім "Кисво-Могилянська академія", 2008. – С. 9 – 37.
2. Мітосек Зофія. Теорії літературних досліджень / Переклад з польської Віктор Гуменюк, науковий редактор В. І. Іванюк / Зофія Мітосек. – Сімферополь : Таврія, 2005. – 408 с.
3. Нич Ричард. Теорія інтерпретації: проблема плюралізму // Нич Ричард. Світ тексту: постструктуралізм та літературознавство // Переклала з польської Олена Галета / Ричард Нич. – Львів : Літопис, 2007. – С. 97 – 143.
4. Чирков А.С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики). – К. : Вища школа, 1989. – 160 с.
5. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Пер. с фр. и вступит. ст. И. Вдовиной. — М. : КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2002. — 624 с. (Серия "Канон философии").

6. Хализев В. Е. Теория литературы: Учебник / В. Е. Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 2004. – 405 с.
7. Брехт Бертольт. Добрый человек из Сычуани. Перевод Е. Лях-Ионовой и И. Юзовского. Стихи в переводе Б. Слуцкого // Брехт Бертольт. Стихотворения. Рассказы. Пьесы / Перевод с немецкого / Брехт Бертольт. – М.: Издательство "Художественная литература", 1972. – С. 511 – 602. (Библиотека всемирной литературы. Серия третья. Том 139).
8. Гиршман М. М. Становление понятия "художественная целостность" и его современное значение // Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. – 2-е изд., доп. / М. М. Гиршман. – М.: Языки славянских культур, 2007. (Коммуникативные стратегии культуры). – С. 19 – 61.

О. Бондарева
Київ

Від "епічного" до "апофатичного" театру: полеміка з великими наративами у п'єсі Олега Гончарова "Сім кроків на Голгофу"

У п'єсі "Сім кроків на Голгофу" сучасний український драматург Олег Гончаров апофатичним способом випробовує на "актуальність" євангельські ідеї чистоти, цнотливості, усамітнення, страждання, зцілення душ, зрештою – розп'яття і воскресіння. Усвідомлюючи, що банальне проповідництво вже давно не є дієвим художнім інструментарієм, що людина за доби "постновочасності" відчуває повну зневагу до "тоталітаристських декларацій, що раніше виражались у так званих великих наративах" [15, с.4], а будь-яка проповідь, моральна чи обрядова, уявляється свідомості нової людини "нестерпно застарілою, наївною і нав'язливою" [5, с.246], драматург обирає протагоністом анти-Месію, який прагне внутрішньої незалежності від *"теорії, піднесеної людьми до рівня догми"*, тому свідомо змонтовує своє життя як несіння власноруч виготовленого дерев'яного хреста до своєї особистої Голгофи. У конструюванні колізії відчувається вплив ідеї В.Розанова про підміну християнської "релігії свідомості" – язичницькою "релігією відчуттів", яка визначалась би "одвічними", "первісними" інстинктами [23, с.21]. Сама проблема "ексцентричності людського існування" (Г.Плесснер), тиражованості хресних шляхів і множинності Голгоф, тобто, ідея незліченних "псевдоформ" осягнення "вічних" істин є маркером постмодерної драми: "наслідувальний" характер теургічної поведінки протагоніста вербально відмічає цар Іоад; знедуховлений псеудо-Месія впевнений, що його місія, на відміну від невдах-попередників, скінчиться ледь не Другим пришествям; драматург інтерпретує постмодерний постулат множинності "індивідуальних правд" – у такому контексті афоризм *"Правда на всіх одна!"* сприймається лише анахронічною цитатою з далекого

пісенного міфа про Тутанхамона (репертуар рок-групи "Наутілус Помпіліус"). Стилистично п'єса О.Гончарова тяжіє до естетичної платформи "театру жорстокості" А.Арто, частково також увібравши світоглядні принципи "епічного театру" Б.Брехта, зокрема, надзвичайний інтерес до брехтівського "очуження", яке було апеляцією митця до інтелекту реципієнта через зняття автоматизму у художньому баченні світу та естетичному сприйнятті завдяки нестандартній інтерпретації фактів реальної та естетичної природи. Обґрунтований одним із найвидатніших театральних теоретиків ХХ століття А.Арто "театр жорстокості", навпаки, декларував настанову на фізичну, пластичну, театральну-тілесну (поверхнево-чуттєву¹), а не вербальну, глибинну (інтелектуальну) ідею "шаленого" сценічного дійства, в якому "всеохопність жорстокості слугує мірою вітальності", а пристрасний магнетизм, реалізований через "галюцинацію"², стає засобом духовної терапії, оскільки реально впливати на сучасну людину може виключно гранична жорстокість, доведена до логічної межі [20, с.179]. Своєю п'єсою О.Гончаров здійснює спробу поєднати у нову естетичну цілісність сформовані автономно принципи А.Арто і Б.Брехта, тобто, наблизений до брехтівської естетики максимально особистісний свіжий інтелектуальний погляд на істини, нівельовані у сучасному суспільстві до рівня банальності, сполучити з чуттєвим досвідом "театру жорстокості", здатного виводити реципієнта зі стану "безцільного заціпеніння" (А.Арто) не через розв'язання суспільних чи психологічних конфліктів, а через реальний вплив на його почуттєву сферу поза режимом означування, виключно на гребені герменевтичного сприйняття і розуміння.

Лінія головного персонажа драми "Сім кроків до Голгофи" вибудовується автором як модель нелітургійного повторення життя, смерті і воскресіння Господа, приміряна на себе персонажем, у християнській системі координат спроможним виключно до низки антилюдських "діянь"³: відтак він поступово постає як п'яниця (у п'яному маренні переконаний у власному обранстві), гвалтівник і маніяк (скривджує мертве тіло непорочної дівчини-сироти, яку щойно задушив), убивця (спочатку своїх дружини і коханки, згодом – царя Іоада), цинік (хизується тим, що дозволяє собі розкіш навіть не ховати своїх жертв, бо "землі не потрібен такий мотлох"), підбурювач невинних людей (його проповідь заронила в їхніх душах руйнівні зерна), брехун (Месія повсякчас користується вмінням інтерпретувати будь-що собі на користь), розпусник (у своїй похитливості не пропускає жодної красивої жінки, приневолює їх до перелюбу, навіть усвідомлюючи, наскільки сам їм огидний), шпигун (на кожного збирає компромат, який вміє вчасно використати), кривавий тиран (прагне забезпечити себе від помсти, страчуючи всіх, хто так чи інакше може поставити під сумнів його волю і владу), – тож на свою "Голгофу" новітній Месія іде "чорною дорогою гріха", репрезентуючи, з одного боку, популярну з часів Ніцше інтелектуальну колізію гуманізму "без Бога" чи навіть "проти Бога"⁴, а з іншого боку, матеріалізувавши провідну ідею "театру жорстокості" – концентрацію довкола екстремальних проявів людської екзистенції, пошуки ресурсів емоційного впливу на реципієнта у злочині, безумстві, жахах ("ми розраховуємо ...не на пересічне збентеження душі; ми хочемо викликати насамперед певну психологічну емоцію, яка могла б оголити найпотаємніші спонукання серця", – декларував А.Арто; на його думку, це можливо шляхом актуалізації всього непевного і магнетично чаклунського в наших мріях, оголення темних плаїв свідомості, які ваблять нас у духовному житті, оскільки повсякденна любов, особистісні амбіції, щоденні турботи мають сенс виключно "на тлі жахливого захвату Міфів, які ніколи не вмирили у свідомості великих мас людей" [7, с.57; 9, с.176]). Ця актуальна для сюрреалістичного театру проблематика, однак, "не має нічого спільного зі справжнім месіанством", про що говорить протагоністові Володар Часу Девілар: "Згадай-но Ісуса. Син людський став сином Божим, проповідуючи якраз протилежні ідеї".

З іншого боку, Н.Хренов обґрунтовує безсумнівний зв'язок жорстокості і святкового архетипу в різних версіях постфігуративної культури. Культивування жорстокості, особливо у ставленні до представників соціально нижчих верств, популярне у середовищі дворянства/шляхти, дослідник урівнює з викривленим світобаченням "правопорушників з низів" – тобто, жорстокість, на його думку, була привілеєм носіїв індивідуалістичних цінностей, виразників "підсвідомого прагнення сучасної людини до змагальності, суперництва, боротьби, протистояння і перемоги" [26, с.239-240], – актуалізуючи архетипи архаїчної психології, в якій будь-яка "елітарність" (обраність, влада над іншими) досягається лише за допомогою жорстокості. Протилежну точку зору на природу тоталітарної жорстокості висловлює С.Аверинцев, вважаючи, що "тоталітаризми", навпаки, не були бунтом підсвідомості, що відбувався під владою "архетипів", а "здобули свій історичний шанс лише остільки, оскільки були абсолютно хибною відповіддю на цілковито реальні запитання, породжені кризою колишніх автентичностей" [4, с.14]. Основною формою відповіді тоталітарних режимів на запити часу, за Х.Арендт, був виключно "терор", ставший не "засобом залякування", а "принципом існування", "новою формою правління" тоталітарних держав [6, с.131], що, власне, й ілюструє подієва лінія драми О.Гончарова.

Драматург мовби перелицьовує наживоріт ключові положення християнського вчення: його "Бог" несе у світ не любов, а страх, натомість праведного життя шлях на штучну ("несправжню", "фіктивну") Голгофу пролягає через незліченні абсурдні кровопролиття, цнотливість витісняється розпустою, праведність – тотальною брехнею, цілительство – скаліченими душами, трагічний хресний шлях – свідомо сконструйованим фарсом зовнішнього позиціонування здатності нести власноруч виготовленого і підігнаного під свої розміри хреста. Ще К.-Г.Юнг на прикладі пульсування свідомості митця модерністської формації уподібнював хворій уяві ті викривлення краси і сенсу гротескною об'єктивністю чи не менш гротескною ірраціональністю, які модерніст-художник проголошує метою творчості: "Далекий від думки, що він намагається виразити розпад власної особистості, сучасний художник відчуває єдність всієї своєї індивідуальності у руйнуванні. Мефістофелеве заміщення смислу

– безглуздям, краси – спотвореністю, несе в собі звабну принаду – це творче досягнення, ступеня якого не було зреалізовано раніше в ході історії людської культури, хоча тут і немає нічого нового" [27, с.63-64]. Постмодерний митець, на відміну від письменника-модерніста, відсторонюється від зображуваного ним розпаду, позиціонує себе не зануреним у руйнівні процеси, не переживає їх психічно, а перебуває поза ними, моделює і фіксує їх одночасно. Всі подальші неймовірні сюжетні та семантичні виверти п'єси О.Гончарова задані вже у першій ремарці навіть зовнішністю та побутовою поведінкою протагоніста: новітній Месія – це не ефемерна свята плоть, а "здоровенний чоловіча з червоним обличчям", який на подвір'ї проводить "репетицію" несіння хреста – "І хоч хрест доволі важкий, а його нижній кінець волочиться по землі, чоловіча задоволено посміхається. Проїшовши вже упевненіше зворотний шлях, він обережно кладе хрест на землю і ще за якусь хвилину рішуче лягає на нього своєю широкою спиною. Розкидавши руки, довго вмощується, імітуючи розп'ятого, міцно стискає кулаки, кладе набік голову і знову задоволено сміється". Відтак ніщо у п'єсі не може бути "справжнім", адже відпочатково все носить криптоміфологічний характер "підробки", "симуляції", "імітації", "фікції", сп'янілого марення, в якому смертний призначає себе "земним богом", називається чужим іменем, не усвідомлюючи, що "Месія – це не ім'я... Месія – це доля!", більш того, видає нісенітний наказ збудувати симулятивну Голгофу.

Блюзнірська гра з одним із найсакральніших євангельських сюжетів естетично констатує стан сакральних ідей у постхристиянському суспільстві, де матеріалістичні та раціоналістичні стандарти нівелюють сакральний світ людини, регульований у міфологічних культурах, на думку Р.Каюа, спеціальною системою обмежень і заборон [17, с.38-42], і ставлять у центр нової моделі світу пихате *ego* з презирством до будь-яких табу і надмірним культом особистої погорди. Граничний егоцентризм героя п'єси, який прагне проникнути у "сакральний" світ, відкидаючи в собі людське (але не "стриманням", не творчим імпульсом, а навпаки, через активовану руйнівну жорстокість), породжує в нього жагу абсолютної влади над людством (тобто, відрефлектована Н.Ільїнською секулярна однобічність "олюдненого" підходу до інтерпретації образу Христа може бути

максимально загострена – аж до своєї протилежності в подобі Анти-Христа). Перед нами, по суті, деіндивідуалізована, узагальнена модель тоталітарного лідера і його шляху на вершину власної могутності, а не постульована західним постмодернізмом художньо актуальна модель "одиночного чи особливого, позбавленого подібного або рівноцінного" (Ж.Дельоз). Одиночність у даному випадку полягає хіба що у зовнішній прив'язаності цієї моделі до християнської парадигми – адже тоталітарні ватажки завжди прагнули скасувати повноцінну розвинену релігію, натомість встановивши культ власної особи (так, С.Аверинцев звертає увагу на той виклик, що його у XX столітті християнству кинув тоталітаризм, який "розумів себе абсолютно всерйоз як нову віру, що прийшла на зміну всім релігіям світу, розчищаючи собі шлях пропагандою та насильством" [5, с.242]); але О.Гончаров і тут демонструє здатність до глибоких парадигмальних узагальнень: його протагоніст був би радий розгледіти у постаті Володаря Часу самого Сатану, який любить невинуватих грішників, він своїм штучним "шляхом" ілюструє, наскільки швидко індивідуалістична людина, налаштована на особистий злет будь-якою ціною, на реалізацію неузгодженої зі світом, індивідуалістичної, некритичної щодо себе (= "безумної"⁵) програми і на утвердження індивідуальної системи цінностей, здатна опанувати науку гріха, він, зрештою, засвідчує, що "готовий продати свою душу дияволу" (порівняймо з поширеними культурінтерпретаціями постатей тиранів XX століття у дияволичних конотаціях). У тоталітарному контексті абсолютна свобода, якої прагне протагоніст у своїх "божественних" амбіціях, може обернутися лише проявом найнижчих інстинктів та агресивних сил, особливо при її маскуванні під новітнє месіанство.

Коли у постмодерних рефлексіях Бог щезає з культури, констатується і занепад естетичної традиції, яка "творила природний контекст зустрічі з Богом" (Ю.Жицінський): цей занепад у першу чергу пов'язаний з неможливістю осмислення даної традиції новітнім мистецтвом у "чистому" вигляді, поза найрізноманітнішими і найширшими контекстами. Сакральний інтертекст, введений у тоталітарний контекст з позицій епохи постметафізичного мислення, набуває незвичних, стає одним із ацентрованих сегментів гетерогенного гіпертексту уламкової культури, в якій зруйновано "вертикаль

нерівноправних цінностей" (С.Аверинцев), оскільки біблійні ремінісценції зринають несподівано і фрагментарно майже врівні з іншими розщепленими літературними та металітературними кодами: сюжетом Фауста; дедуктивними методами Шерлока Холмса; літературною типізацією Пілата; відсилкою до п'єси "Слуга двох хазяїв" реформатора італійського театру К.Гольдоні; мовними штампами мас-медіа; травестуванням сцени спротиву апостола Петра арештові Ісуса у Гетсиманському саду, коли Петро вихопив меч і відрубав вухо рабу Первосвященника Малаху; запереченням моделі обранства і служіння Франциска Азиського, котрий пережив богообранство настільки щиро й екстатично, що на його тілі з'явилися стигмати; актуалізацією легенди про Агасфера, якому відмовлено у затишку могили до другого пришествя Христа, – "ворога Христа, але водночас свідка про Христа. Грішника, ураженого таємничим прокльonom та здатного залякувати одним своїм виглядом, ...але через саме прокляття співвіднесеного з Христом, з яким неодмінно має ще зустрітись "в цьому світі" [1, с.34] (хоча топика християнської легенди повністю елімінована, але код вічного скитальця-грішника є у даному випадку очевидним, у ньому також можна побачити, як і в пізньосередньовічній легенді про Агасфера, ремінісценцію старозавітного мотиву прокляття Каїну⁶, якого Яхве прирік на вічні мандри, заборонивши позбавляти його життя [Бут.4:10-15]; О.Гончаров запозичує і структурний принцип цієї легенди, кваліфікований С.Аверинцевим як "подвійний парадокс", коли темне і світле двічі міняються місцями: "безсмертя, хітлива мета людських зусиль..., у даному випадку обертається прокльonom, а прокльон – милістю (шансом на спокутування)" [1, с.34]. Цей шанс воанням загублених душ про каяття вбивці задекларовано в епіграфі до п'єси: "Сумний танок між небом і землею: / По праву руку – нетвереза Смерть. / По ліву – Час, а просто над душею – / Казан проклять, заповнений ущертъ. / І тиша. Смуток розриває груди, / Іржа жадань підточує буття. / А дець внизу тобою вбиті люди / Кістками просять в тебе каяття"). Таким чином, циклізація драматургічної дії структурно відбувається за означеним сюжетним кліше Каїна-Агасфера (самоутвердження через зраду і вбивство, тобто, у відповідності до постулатів А.Арто, грізне злиття у театрі тих сил, які "повертають свідомість до витоків її конфліктів", завдяки чому театр стає "одкровенням", "проривом

вперед", "горішнім рухом із глибин прихованої жорстокості, де криються... усі спотворені потенції людського духу" [11, с.120]), коли навіть злодій-псевдомесія має гіпотетичну можливість спокути, в чому апофатично проявлена велика мудрість християнського вчення.

Один із ключових стандартів мислення і відчуття сучасної індивідуалістичної людини С.Аверинцев означає як "феномен безмотивної злоби", коли кожна людина спроможна оголосити "ближнього" – "неіснуючим", не маючи проти нього "персональної злоби", просто не помічаючи його, через що відчуває себе самотньою навіть у натовпі, в тисняві, тобто подумки і чуттєво людина "відмела всіх, хто перебуває навколо неї". С.Аверинцев переконаний, що на рівні духовному вбивства починаються власне з цього [2, с.68-69]. Можна припустити, що О.Гончарова надто гостро бентежить питання морального дискомфорту сучасної зневіреної людини, витоків нашої потенційної жорстокості і можливості (радіше необхідності) подолання її в собі через відновлення втраченої духовної вертикалі, – тоді його драма виявляє риси антиутопічного мислення з повним неприйняттям насильницьких змін у суспільстві, здійснюваних за певним планом, у тому числі, незалежно від їхньої назви, тоталітарних утопій ХХ століття, які так активно нав'язували світові криваву "симуляцію справедливості".

У фіналі п'єси мовби повторюється заново, що Володар Часу Девілар пояснює через код Каїна-Агасфера: *"Коли життя дається Богом, то це дарунок, нагорода. Коли ж життя дається Темним світом, то це кара! Ти перший зі смертних, котрого не залишили у Темному світі після смерті, бо ти занадто грішний! Тепер тобі належить довіку прокидатися коло цього верстака, вбивати свою дружину, йти до Калії та ганебно помирати на хресті! Довіку! Кожні п'ять років ти повертатимешся до цього верстака, на якому майструєш свого хреста, і кожні п'ять років ти достеменно знатимеш, чим все скінчиться на твоїй Голгофі... Прийде час, і ти прагнутимеш смерті, але не зможеш... Так само, як і не зможеш нічого забути! Твоя пам'ять – то найстрашніше покарання!..".* Втім, наведена цитата відсилає нас до явно присутнього більш давнього міфологічного коду, який не був активізований до фінальної сцени. Йдеться про тлумачений у термінах простору-часу архетипний реєстр структури традиційного міфа, що дорівнював циклічності

аграрного ритуалу, – календарне вмирання-воскресіння, варіанти якого відомі більшості розвинених язичницьких міфологій, тобто, про одвічний "природний порядок", спроможний існувати навіть за умов кризи "соціального ладу", стаючи своєрідною формою боротьби з регресом. Ю.Жицінський звертає увагу на те, що у постмодернізмі теологія нерідко виступає як танатологія – "вмерли Бог і людина, зник сенс, остаточного краху зазнали теодицея, метафізика й історія", а місце лінійного біблійного часу посідає неблаганний циклічний час, який "дозволяє знову і знову починати все спочатку, не гнобить логікою неперервного розвитку, кандидатам на потенційних номад дарує шанс подорожувати і в часі, і в просторі" [15, с.27, 31], що спонукає свідомість сучасної культури повернутися до "малої міфології", тобто до "сезонних божків". Зв'язок християнського месіанізму з календарною міфологією був доведений Є.Мелетинським, який вбачав основними єднальними ланками у заміні природних циклів людською історією наступні ключові позиції: 1) ритуальна роль померлого/воскреслого бога; 2) риси майже пасивної жертви; 3) воскресіння героя підтримує світоустрій [22, с.101]. У момент переходу від циклізму календарної міфології до ідеї християнського месіанізму мета месіанського шляху вбачалась прозорою та органічною для культури – людство потребувало рятівника і заступника, здатного любити людей навіть з їхніми вадами і пороками, недоліками і прорахунками, і навчати інших цієї самозреченої любові, а земний шлях Сина Божого і його висока жертвовність дозволяли вважати статус цієї жертви гранично сакральним (прагнення до кенотичного повторення шляху вмирання для гріха і воскресіння для істини, наближення до ідеалу Боголюдини і водночас неможливість відбутися подібно Христу для християнина несло "зв'язок знака і відповіді", тобто "зустріч з Іншим" – Ж.Дельоз; подібні процеси В.Гусаченко називає "внутрішнім повторенням", яке за своїми ознаками є нетотожним, стверджувальним, динамічним, інтенсивним, нетривіальним, прихованим, еволютивним, асиметричним і справжнім [14, с.122]). У п'єсі "Сім кроків до Голгофи" відбувається очевидна деградація цього високого сакрального коду, переведення його у більш низький, у даному випадку календарний реєстр (зв'язок презентації і дії, відтворення "однакового" – тотожного, заперечливого, статичного, екстенсивного, тривіального, явного, циклічного, симетричного, точного

[14, с.122]), коли черговий оберт "сезонного" життя справді дається хтонічним "темним світом" – землею, в якій ховаються "померлу" зернину (знову ж таки відповідно до концепції А.Арто, театр виявляє зацікавленість у людині "тотальній", яка є повним антиподом "людини соціальної", законслухняної, чия сутність спотворено релігією і настановами; на думку Арто, "соціальна" і "тотальна" людина становлять двоєдність, тож внутрішнє єство "тотальної" людини має відповідати "образам найдавніших священних текстів і старих космогонічних систем" [10, с.214]), завдяки чому протагоніст, назвавши себе Месією, результатом свого шляху має абсолютну протилежність щодо його мети. Герой отримує безпросвітну "націленість на життя, в якому відсутнє спасіння", що, по суті, є завершенням процесу "автодеструкції людини" на користь її ув'язнення у "нарцисизмі небуття" [21, с.209, 221, 234]. З іншого боку, циклізм календарної міфології підпорядковується законам тавтологічної темпоральності, яка не знає прирощення [18, с.312-313], тобто, здійснюється виключно на зовнішньому рівні, формуючи один із архетипів колективного несвідомого, який владно домінує в іманентній циклічності масової міфології і характеризується самовідтворенням та рецитативністю, заснованими на перегрупованні незмінних елементів.

У драмі О.Гончарова "Сім кроків до Голгофи" явлена примхлива комплікація різних біблійних та культурних макро- і мікросюжетів, засвоєних в іншопольтурних площинах, що і уможливило створення з їхніх фрагментів новітнього міфологічного циклу, наділеного календарними властивостями, але здатного сприйматися в контексті парадоксального "трагічного гуманізму", що, в свою чергу, суттєво впливає на жанрову фактуру твору: анти-житійний сюжет вписується в алюзивну євангельську топографію, але зрештою переходить на до-євангельський структурний рівень, актуалізація принципів "театру жорстокості" виводить на перший план "роботу всезагальної репрезентації" (Ж.Дерріда), коли утвердження життя супроводжується процесом його підризу і заперечення, а ігровий простір, окреслений "круговим кордоном", організується у відповідності до структурного кліше язичницького міфологічного циклу. Реципієнт такого тексту опиняється в описаній Р.Бартом ситуації "нерозв'язуваного вибору між кодами" (у даному випадку – між Христом і Діонісом), тому може безкінечно варіювати

рефлектування одного і того самого тексту під кутом розгалуження його смислогенезу. Так на перетині різнорівневого міфологізму, сюрреалізму, експресіонізму, європейських

театральних практик ХХ століття та пізньої постмодерної філософії оформлюється жанровий різновид полікодованого драматургічного параєвангелія.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Агасфер // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М., 1997. – Т.1.
2. Аверинцев С.С. Коли рука не стиснеться в кулак: Пер. з рос. // Дух і Літера. – Київ, 2001. – №7-8.
3. Аверинцев С.С. Майбутнє християнства в Європі: Досвід орієнтації // Аверинцев С.С. Софія-Логос: Словник. – К., 1999.
4. Аверинцев С.С. Подолання тоталітаризму як проблема: Спроба орієнтації: Пер. з рос. // Дух і Літера. – Київ, 2001. – № 7-8.
5. Аверинцев С.С. Християнство у ХХ столітті: Пер. з рос. // Дух і Літера. – Київ, 2003. – № 11-12.
6. Арендт Х. Становище людини: Пер. з англ. – Львів, 1999.
7. Арто А. Манифест театра, который не успел родиться // Арто А. Театр и его Двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра: Пер. с франц. – М. – СПб., 2000.
8. Арто А. Театр "Альфред Жарри" // Арто А. Театр и его Двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра: Пер. с франц. – М. – СПб., 2000.
9. Арто А. Театр и жестокость // Арто А. Театр и его Двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра: Пер. с франц. – М. – СПб., 2000.
10. Арто А. Театр Жестокости (Второй манифест) // Арто А. Театр и его Двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра: Пер. с франц. – М. – СПб., 2000.
11. Арто А. Театр и чума // Арто А. Театр и его Двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра: Пер. с франц. – М. – СПб., 2000.
12. Гончаров О. Сім кроків до Голгофи: Драма на дві дії // Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. – К., 2004.
13. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997.
14. Гусаченко В.В. Трансгресії модерна. – Харьков, 2002.
15. Жицінський Ю. Бог постмодерністів: Пер. з польськ. – Львів, 2004.
16. Ильинская Н.И. Религиозно-философские искания в русской поэтической традиции рубежей XX века: специфика сознания, концептосфера, типология. – Херсон, 2005.
17. Каюа Р. Людина та сакральне: Пер. з фр. – К., 2003.
18. Костина А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. – М., 2005.
19. Леш С. Соціологія постмодернізму: Пер. з англ. – Львів, 2003.
20. Маньковская Н. Жестокости театр // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В.В. Бычкова. – М., 2003.
21. Марсель Г. Номо Viator. Прологемени до метафізики надії: Пер. з фр. – К., 1999.
22. Мелетинский Е.М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Литературные архетипы и универсалии / Под ред. Е.Мелетинского. – М., 2001.
23. Руднев П.А. Театральные взгляды Василия Розанова. – М., 2003.
24. Смирнов И.П. Место "мифопоэтического" подхода к литературному произведению среди других толкований текста // Миф – Фольклор – Литература. – Л., 1978.
25. Табачковский В.Г. Полісутнісне номо: філософсько-мистецька думка в пошуках "неевклідової рефлексивності". – К., 2005.
26. Хренов Н.А. "Человек играющий" в русской культуре. – СПб.: Алетейя, 2005.
27. Юнг К.-Г. Монолог "Улліса" // Юнг К., Нойман Э. Психоанализ и искусство: Пер. с англ. – М., 1996.

¹ Сам А. Арто постулював, що у тому обтяженому постійно нароцуваною втомою всіх чуттєвих органів стані емоційного виродження, в якому перебуває сучасне людство, без різких потрясінь неможливо оживити наше сприйняття. Тому він прагнув змусити метафізику увійти в душу реципієнта через його "шкіру" – фізіологічно найчутливішу компоненту, найближчу від тіла/плоті до світу Зовнішнього, філософсько-чуттєвий кордон, здатний слугувати диференційним порогом збудження (порівняймо з постулатом постмодерної номадології про культивування "поверхні" як знак демонстративної відмови від модерністської ідеї "глибини"). У цьому сенсі показовими можуть слугувати назва і зміст п'єси американського драматурга Торнтон Вайлдера "...Шкірою наших зубів".

² Галюцинацію ("актуальність відчуттів і тривог, а не подій") Арто тлумачить як "головний драматичний засіб" [8, с.67].

³ Звернімо увагу на радикальні переорієнтації "антропологічного розмислу" від "класичних" до "некласичних" координат, які В. Табачковський виявляє "у відмові од надмірного нормативізму та в унормуванні того, що одвічно вважалося "девіацією", в унормуванні негативних виявів людського" [25, с.148].

⁴ Див. прогнози С. Аверинцева у статті "Майбутнє християнства в Європі: Досвід орієнтації" [3, с.392-399].

⁵ "Один з уроків, що їх винесли з аналізу тоталітарних безумств, полягає в тому, що безумством є будь-яка система розмірковувань, коли вона стає некритичною щодо себе" [4, с.6].

⁶ І. Смирнов упевнений, що відшукування архетипного смислу у будь-якому тексті можливе за умов встановлення паралелі між даним художнім твором і максимально віддаленим від нього в часі втіленням аналогічної семантики [24, с.203], на що, власне, і можна спиратися в апелюванні до архетипного сюжету Каїна. Також варто взяти до уваги твердження Р. Каюа, що у давньогрецькій мові поняття "ἅγιος" ("святий") заодно означало "опорочений", а вже значно пізніше воно розкладається на два симетричних смисли – ἁγῆς ("чистий") і ἐκαγῆς ("окаяний") [17, с.53]. До речі, саме мотив "окаянного", "Каїнового племені" досить інтенсивно опрацьований українською драмою досліджуваної доби – "Я, Каїн"

Е. Васильев
Ровно

"Добрый человек из Сезуана" и советский меловой круг: особенности театрального диалога Бертольта Брехта и Юрия Любимова

При жизни Брехта его отношения с советским театром складывались, мягко говоря, не особенно удачно. Основными причинами были, скорее всего, идеологическое и эстетическое неприятие брехтовских художественных поисков официального, зараженного, по излюбленному выражению Юрия Любимова и Владимира Высоцкого, "мхатизацией" театра СССР, а также парадоксальность, неудобность фигуры Брехта, изрядно раздражавшего власти. Взаимное непонимание и даже неприязнь была обоюдной. С одной стороны, в 1920-1950-е годы пьес Брехта отечественные театры почти не ставили (о редких исключениях поговорим ниже). С другой, знакомство самого немецкого драматурга с советской театральной практикой не раз повергало его в уныние.

Вот, например, как описывает Л. З. Копелев в знаменитой биографии Брехта его поездку в СССР в мае 1955 года (драматург прилетел в Москву, чтобы получить присужденную Международную премию мира): "Брехт, Вайгель и Рюликэ смотрят несколько спектаклей в московских театрах. Больше всего им нравится "Баня" в Театре сатиры. Возрождение боевых сатирических пьес Маяковского тоже одна из новых особенностей московской жизни. Теперь здесь опять говорят вслух о Мейерхольде, о Таирове. В Художественном театре они смотрят "Горячее сердце"; ансамбль работает с точностью часового механизма. Стиль постановки Брехт считает старомодным, но его восхищает артист Грибов: умный, сильный и веселый талант прорывает все тесные покровы натуралистического правдоподобия. Из других театров Брехт уходит насупленным — на сцене говорят о социализме, о современности, а в спектакле наивный мещанский натурализм замешивают высокопарной декламацией; оформление такое же примерно, как было в Аугсбурге еще в кайзеровские времена — нарочитые схематичные мизансцены. А ведь когда он в первый раз ехал в Москву, его

берлинские приятели говорили: "Едешь в театральную Мекку". С тех пор прошло больше двадцати лет, но здесь некоторые ухитрились вернуться на полвека назад. И называют это борьбой против формализма. Ему все более понятно, почему именно в эти годы здесь не издали ни одной его книги, не поставили ни одной пьесы (выделено нами — Е.В.). Это тем более нелепо, что именно Москва, Советский Союз так часто были для него источниками новых мыслей и надежд"¹.

Идентичные "показания" о впечатлениях Брехта от театральной Москвы приводит и известный немецкий брехтовед Эрнст Шумахер. В своей книге "Жизнь Брехта" он отмечает: "Во время посещения московских театров он особо отметил постановку "Бани" в Театре сатиры, обнаружил "повсюду эффекты очуждения, комический пафос". В Художественном театре "с огромным удовольствием" он смотрел "Горячее сердце" Островского с Грибовым в роли Хлынова: "Здесь было видно все величие Станиславского"; другие же постановки совсем не понравились ему своим "бессодержательным пафосом" и "патетическим натурализмом"².

Но, пожалуй, еще большую ценность представляет собой свидетельства Э.Шумахера о том, что Брехт обсуждал в Москве с Бернгардом Райхом (его он специально пригласил в столицу, чтобы встретиться после долгих лет разлуки), Ильей Фрадкиным (ему он доверил заботу о переводе своих произведений), Николаем Охлопковым (еще в 1935 г. Брехт высоко оценил его постановку "Аристократов" Н. Погодина, а двадцать лет спустя советовал возобновить ее). А обсуждал он, видимо, давно мучивший вопрос: "какие режиссеры и актеры могли бы наконец взяться в Советском Союзе за постановку его пьес, так как после постановки "Трехгрошовой оперы" в

1 Копелев Л.З. Брехт. — М., 1966. — С. 401 — 402.

2 Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 273.

1930 году на сцене не было ни одного его произведения <...> Брехт выражал большое сожаление, что до сих пор не представилось возможности увидеть свои пьесы на советской сцене"³.

Очевидно, что и неоднозначное отношение к советскому театру в целом, и горькое сожаление от полнейшего отсутствия в нем его, брехтовских пьес, резко контрастировало с впечатлениями драматурга от театральной Москвы двадцатилетней давности. Это может подтвердить, например, такое его откровение образца 1935 года: "Я познакомился с театральной жизнью Парижа и Лондона, тамошний театр, похоже, застыл на уровне 1930 года. Он неинтересен, скучен, бесплоден. Сейчас истинно театральный город в мире лишь один – это Москва"⁴. Едва ли стоит сомневаться в искренности Брехта, как и усматривать гиперболизированность в этом лишь на первый взгляд дифирамбическом высказывании. Ведь в 1935 году в Москве действовали не только официальный, сталинский МХАТ СССР им. Горького, от которого мало что осталось от театра, созданного Станиславским, но и Театр Всеволода Мейерхольда, и Камерный театр Александра Таирова, и Реалистический театр Николая Охлопкова, и связанный с именем Михаила Чехова МХТ Второй⁵, и ГОСЕТ Соломона Михоэлса, ликвидированные, а точнее разгромленные в последующие несколько лет...

Отметим, что при жизни Брехта осталось неосуществимым еще одно его страстное желание – привезти на гастроли в СССР "Берлинер ансамбль". Первые гастроли театра Брехта состоялись только через год после его смерти.

Вышеупомянутый спектакль "Трехгрошовая опера" 1930 года, как это ни кажется неправдоподобным, действительно был первым и почти за тридцать лет единственным театральным прикосновением к драматургии Брехта в Советском Союзе! Уже только поэтому он заслуживал хотя бы беглого упоминания. Но у первого советского брехтовского спектакля была и необычная история.

Летом 1929 года из Берлина вернулся Александр Таиров, куда выезжал в связи с намечавшимися длительными гастролями Камерного театра. Таиров был воодушевлен

встречей с Бертольтом Брехтом, который передал ему свою новую пьесу "Трехгрошовая опера" с музыкой Курта Вайля. Он готов был сразу же приступить к ее постановке, над переводом трудились Вадим Шершеневич и Лев Никулин. И тут возникло непредвиденное осложнение. Каким-то образом пьесу Брехта получил и Театр Сатиры, который немедленно приступил к работе. Одновременная постановка в двух московских театрах одной и той же пьесы не устраивала ни сами театры, ни театральное начальство. Началась тяжба. Как вспоминает исполнитель роль Мэкки-ножа, актер таировского театра Юлий Осипович Хмельницкий, "Таиров доказывал, что пьеса Брехта как будто специально создана для Камерного театра – театра синтетического, осуществившего ряд комедийных, сатирических и музыкальных спектаклей, что актеры театра владеют искусством острого рисунка. Кроме того, почти готово оформление, сделанное по макету братьев Стенбергов. Наконец, у Таирова в запасе был еще один очень веский аргумент. Будучи в Берлине, он приобрел ряд музыкальных инструментов, позволявших оркестру вносить в музыку джазовые интонации, что диктовалось партитурой Курта Вайля. В те годы джаз в нашей стране не был в почете, и такие инструменты достать было невозможно. В итоге тяжба с Театром Сатиры закончилась в пользу Камерного театра"⁶.

Премьера первой в СССР брехтовской постановки состоялась в Камерном театре 24 января 1930 года. Она шла под названием "Опера нищих" (по первоисточнику Джона Гейя). Как вспоминает тот же Ю. Хмельницкий, "рисунок спектакля был очень острым и многоцветным. В нем звучали и ирония, доходящая подчас до сарказма, и пародия; иногда зрелище приобретало трагикомический, а порой и жуткий характер, особенно сцены нищих, где блестяще игравший великолепный актер Лев Фенин создавал зловещую, на грани гротеска, фигуру Пичема ...Все исполнители обладали голосами, были поющими. И отличные музыкальные номера Курта Вайля звучали прекрасно"⁷.

А дальше – тишина... Брехт оказался в советском меловом круге. Лишь на рубеже 1950-1960-х годов, уже после его смерти, появляются редкие постановки его пьес. Среди первых и наиболее значительных следует упомянуть: "Сны Симоны Машар" в

3 Там же. – С. 274.

4 Там же. – С. 111 – 112.

5 См.: МХАТ Второй. Опыт восстановления биографии. Ред. З. П. Удальцова. – М., 2010.

6 <http://www.tvkultura.ru/news.html?id=22234>

7 Там же.

Московском театре им. М.Ермоловой в постановке Анатолия Эфроса в 1959 году; "Матушка Кураж и ее дети" в Московском академическом театре им. Вл. Маяковского (постановка Максима Штрауха) в 1960 году; "Добрый человек из Сезуана" в Ленинградском академическом театре им. Пушкина в 1962 году (режиссер – Рафаил Сусливич); "Карьера Артура Уи" в Ленинградском Большом драматическом театре им. Горького в 1963 году (режиссер – Эрвин Аксер).

Однако эти и некоторые другие оттепельные постановки Брехта меркнут перед значением одного учебного студенческого спектакля. В 1963 году юные вахтанговцы, студенты третьего (!) курса⁸ Театрального училища имени Б.В. Щукина, представили плод своей шестимесячной работы – спектакль "Добрый человек из Сезуана" в постановке педагога курса Юрия Любимова. Успех его был ошеломляющим. В последний год оттепели, в небольшом зале щукинского училища на Старом Арбате (позже его играли и на других сценических площадках Москвы) спектакль посмотрели И. Эренбург, К. Симонов, А. Вознесенский, Е. Евтушенко, Б. Окуджава, Б. Ахмадулина, В. Аксенов, Ю. Трифонов, А. Галич, О. Ефремов, М. Плисецкая, Р. Щедрин... Казалось бы, очередная студенческая постановка была воспринята московской публикой не только как театральный прорыв, но и как своеобразный общественный манифест, знамя сулившего перемены времени. Весьма симптоматично, что через год, 23 апреля 1964 года, любимовский "Добрый человек из Сезуана" откроет новый театр – Театр на Таганке, в котором он идет и по сей день (с 1999 г. – в новой сценической редакции, с обновленном составом исполнителей, среди которых есть и те, кто был участником самых первых спектаклей, например, А. Васильев).

Историками театра, да и самими участниками легендарного спектакля (это и сам Ю. Любимов, и актеры В. Высоцкий, А. Демидова, В. Золотухин, В. Смехов и др.) немало сказано и написано о резонансе и значении "Доброго человека", который на долгие годы стал ассоциироваться с эстетической и общественной свободой,

царившей на Таганке. Нас же интересует прежде всего тот диалог, который повел с "неизвестным" и "неудобным" для отечественного театра Брехта режиссер Ю.П.Любимов, формы и средства этого диалога между драматургом и постановщиком, автором и интерпретатором.

Еще в 1965 году театровед Марианна Строева отмечала, что студенческий спектакль Любимова стал "первым истинно брехтовским спектаклем советского театра"⁹. От себя прибавим – единственным. Подобного любимовскому, режиссерского художественного постижения Бертольта Брехта на советской (и современной российской, как и в целом постсоветской) сцене не было. Однако, на наш взгляд, и глубина этого постижения, и многослойность сценической интерпретации "Доброго человека из Сезуана", и, в конечном итоге, беспрецедентное долголетие спектакля обусловлены несколькими парадоксальными, на первый взгляд, факторами.

Во-первых, та отмеченная нами "неосвоенность" советским театром драматургии Брехта стала для Ю. Любимова скорее положительным моментом, ибо она даровала постановщику как эстетическую раскованность, так и свободу от каких-либо влияний. Сам Любимов в книге воспоминаний "Рассказы старого трепача" отмечал: "Для Москвы это была необычная драматургия. Брехт ставился очень мало, и Москва плохо знала его. Я не видел "Берлинер ансамбля" и был совершенно свободен от влияния. Значит, делал его интуитивно, свободно, без давления традиций Брехта. Я почитал, конечно, о нем, его произведения, его всякие наставления. Но все равно, хорошо, что я не видел ни одного спектакля ... Спектакль ("Добрый человек из Сезуана" - Е.В.) был таким, как мне подсказывала моя интуиция и мое чутье. Я был свободен, я никому не подражал"¹⁰. Эту же, безусловно, важную для себя мысль о свободе от влияний режиссер озвучивал неоднократно. "Когда я ставил Брехта, ни разу не видел ни одного его спектакля"¹¹, - признался он известнейшему американскому слависту Джону Глэду в 1986 году. И в одном из своих

9 Строева М. На подступах к Брехту // Вопросы театра. - Сб. статей и материалов. - М., 1965. - С.81-101// <http://taganka.theatre.ru/history/performance/dobriycheloveki zsezuana/14116/>

10 Любимов Ю.П. Рассказы старого трепача. – М., 2001 // <http://taganka.theatre.ru/history/performance/dobriychelovekizsezu ana/6847/>

11 Глэд Джон. Беседы в изгнании. Русское литературное зарубежье. – М., 1991. - С. 289.

8 Ю.П. Любимов вспоминал, что "обычно диплом сдается на четвертом курсе, а я убедил разрешить моим студентам сдать диплом на третьем курсе. Это было очень трудно сделать, мне понадобилось убедить кафедру. Они разрешили мне показать фрагмент на тридцать-сорок минут, и если их этот фрагмент удовлетворит, то они разрешат мне сделать диплом".

недавних (июнь 2009 г.) интервью на вопрос миланских журналистов об отличии его спектакля от "Доброго человека" в постановке Дж. Стрелера Любимов ответил: "Моя постановка отличается от всех. Я ничего не знал, когда делал эту постановку, поэтому на меня не мог кто-то повлиять. Я как понял, так и ставил. И это самое ценное в искусстве, когда ни на кого не похоже. Перенимать - это уже обезьянье качество"¹².

Во-вторых, залогом продуктивности диалога с "неизвестным" Брехтом было то, что Любимов был едва ли не единственным из советских театральных интерпретаторов немецкого драматурга, кто попытался, с одной стороны, отойти от привычной и канонизированной системы Станиславского, а с другой - проникнуть в театральную систему самого Брехта. Что касается еретического "отхода от Станиславского" (столь часто декларируемого Любимовым и в настоящее время), от его "театра перевоплощения", то в 1960-е годы он был чреват немалыми неприятностями. Так, студенческий спектакль, по воспоминаниям режиссера, прорабатывали "внутри училища и решили "закрыть" спектакль как антинародный, формалистический"¹³; "закрывали не власти, а кафедра, где я был преподавателем"¹⁴. Весьма симптоматично, что, несмотря на преданность студентов-вахтанговцев своему педагогу, некоторые из них не принимали новаций Любимова, его отхода от единственно дозволенной системы ("ходили некоторые на меня жаловаться, на кафедру, что я разрушаю традиции русского реализма"¹⁵). "Я занимался очень много пластикой, ритмом, - вспоминал Ю.П. Любимов, - а студентам казалось, что это идет в ущерб психологической школе Станиславского. К сожалению, система Станиславского в школьных программах очень сужалась, он сам был гораздо шире, и сведение системы только к психологической школе очень обедняет ремесло, снижает уровень мастерства"¹⁶.

Характерный, яркий эпизод времен постановки в шукинском училище "Доброго человека из Сезуана" - конфликт режиссера с ректором. После борьбы с Любимовым

кафедры Борис Захава, когда-то любимейший ученик Евгения Вахтангова, стал исправлять спектакль. "Студенты его не слушали, - вспоминает Ю. Любимов. - Тогда он вызвал меня. У меня было там условное дерево из планок. Он сказал:

— С таким деревом спектакль не пойдет, Если вы не сделаете дерево более реалистичным, я допустить это не могу. Я говорю:

— Я прошу мне подсказать, как это сделать.

Он говорит:

— Ну, хотя бы вот эти планки, ствол заклейте картонкой. Денег у нас нет, я понимаю. Нарисуйте кору дерева.

— А можно я пушу по стволу муравьев?

Он взбесился и говорит:

— Уйдите из моего кабинета"¹⁷.

Эта почти анекдотическая ситуация прекрасно характеризует нравы официального советского "театра времен", канонизированность "системы", закоренелость обветшавшего академизма, противостояние искусства "разрешенного" и созданного "без разрешения", если вспомнить известную формулу Осипа Мандельштама.

В этой борьбе с заскорузлой традицией Любимов и открывал для зрителей, актеров, самого себя новый тип театра – театр Брехта. Весьма показательное следующее воспоминание режиссера: "Открывая для себя драматургию Брехта, я искал и новые приемы работы со студентами — я поставил дипломный спектакль на третьем курсе, чтоб они могли еще целый год встречаться со зрителем и играть. И они фактически весь этот год учились разговаривать с публикой. Потому что Брехт без диалога со зрителем, по-моему, не возможен. Это, в общем, помогло во многом развитию всего театра, потому что тогда это были новые приемы для школы и для студентов. Новая форма пластики, умение вести диалог со зрительным залом, умение выходить к зрителю... Полное отсутствие четвертой стены"¹⁸. Поэтому и созданный Любимовым Театр на Таганке, который, кстати сказать, первое время играл только спектакль "Добрый человек из Сезуана", возник, с одной стороны, по словам Владимира Высоцкого, **"в протесте всеобщей мхатизации, которая процветала в пятидесятых-шестидесятых годах в**

12 Интервью с Юрием Петровичем Любимовым (Театр на Таганке, 14 июня 2009 г.) Universita Degli Studi di Milano

//<http://taganka.theatre.ru/history/performance/dobriychelovekizsezana/14557/>

13 Любимов Ю.П. Рассказы старого трепача.

14 Глэд Джон. Беседы в изгнании. – С. 290.

15 Любимов Ю.П. Рассказы старого трепача.

16 Там же.

17 Там же.

18 Там же.

Москве"19, а с другой – именно как театр Брехта. Тот же Высоцкий отмечал: "Новый театр обычно создается с новым драматургом. Так возник Театр Шекспира, Театр Горького, Театр Чехова... Мы начали создавать Театр Брехта..."²⁰

И, наконец, в-третьих. Многомерность любимовского "Доброго человека из Сезуана" и его поистине неиссякаемый рецептивный ресурс детерминированы, на наш взгляд, тем, что в этом спектакле удачно синтезировано несколько театрально-эстетических, казалось бы, малосовместимых традиций. Спектакль, который, по словам Вениамина Смехова, "уже на первых сдачах ругали за формализм, трюкачество, осквернение знамени Станиславского и Вахтангова"²¹, как раз весьма плодотворно использовал и возрождал традиции последних.

Наиболее продуктивно в "Добром человеке из Сезуана" присутствовала вахтанговская традиция, связанная с театральностью и праздничностью. Как отмечал В. Смехов, "вахтанговской школе на роду было написано стать генератором игрового зрелища". И это было вполне закономерным, что "ученик вахтанговской школы, Ю. Любимов естественно сближал Брехта с Вахтанговым"²². Анализируя "Доброго человека из Сезуана", замечательный театральный критик Н. Крымова отмечала: "Стихия вахтанговской театральности — игры, иронии, праздничности, — та стихия, что на нашей памяти иногда подменялась на сцене того же Вахтанговского театра забавностями салонного толка, вдруг, словно ее отмыли, отчистили, обнаружила совсем иное лицо — улично-дерзостное, задорное, умное и энергичное"²³.

И, наконец, несмотря на любимовский протест против реалистического, психологического театра, полного отторжения от Станиславского в спектакле не было²⁴.

Права выдающаяся актриса Алла Демидова, игравшая в "Добром человеке" мать летчика Суна, госпожу Янг, говоря, что в спектакле, "представляя", отчуждаясь от роли, я тем не менее полностью растворяюсь в ней, "переживаю". Любимов соединил тогда в училищном спектакле две системы, Станиславского и Брехта: у Станиславского — действие, у Брехта — рассказ о нем; у Станиславского — перевоплощение (я — есть...), у Брехта — представление (я — он...); у Станиславского — "здесь, сегодня, сейчас", у Брехта — "не здесь, может быть, сегодня, но не сейчас"²⁵.

Синтез традиций Станиславского и Вахтангова в любимовском спектакле отмечали такие известные театроведы, как В. Гаевский ("В конце концов, что такое "Добрый человек из Сезуана" как не "На дне", поставленное в острых приемах "Принцессы Турандот", в приемах увлекательной театральной сказки. С какой горьковской правдой и с какой вахтанговской яркостью разыграна здесь трагедия нищеты ...")²⁶ и М. Строева ("Не прав режиссер лишь в одном — когда отрицает связь своего спектакля с методом "перевоплощения". Закон, открытый Станиславским, остается в силе и для этого спектакля. Другое дело, что он предстает здесь в форме, обогащенной вахтанговскими прозрениями, которые в свое время восхитили и привлекли самого Станиславского <...> Спектакль получился таким открыто публицистическим, откровенным и доверчивым потому, что молодые актеры, не растворяясь в образе целиком, могли в любой момент выйти из него и остаться один на один со зрителем, чтобы поведать ему свою сегодняшнюю боль и гнев, издевку и сарказм. Вот эта гражданская активность актера, его напористая нервная экспрессия, поднимающая зрительный зал, и есть то особое свойство спектакля, которое делает его поистине брехтовским")²⁷.

Нельзя не отметить, что в ткани спектакля Любимова вообще мощно заявляет себя

19 Владимир Высоцкий о спектакле "Добрый человек из Сезуана" //

<http://taganka.theatre.ru/history/performance/dobriychelovekizsezuana/13014/>

20 Там же.

21 Смехов В. Театр моей памяти. — М., 2001. — С. 125. // <http://lib.rus.ec/b/92124/read>

22 Строева М. Указ. соч.

23 Крымова Н. Три спектакля Юрия Любимова//Имена. Рассказы о людях театра. - М., 1971 // <http://taganka.theatre.ru/history/performance/dobriychelovekizsezuana/4307/>

24 Примечательным является воспоминание В. Смехова о реакции на таганский период творчества Любимова знаменитого вахтанговского актера Николая Гриценко: "Я Юру не видел год, как он ушел от нас, а тут застучал его возле машины и кричу: "Юрка! Я такого о

тебе наслушался, понять не пойму! Чтобы Юра Любимов, дотошный станиславщик, самый прожженный правдист — и вдруг сделался ярким формалистом! Говорят, Брехта поставил так, что Станиславский во гробе перевернулся! Говорят, песни поют, пантомиму играют — и никакой психологии! И я не пойму — это тот Юрка Любимов или другой?" А он мне: "Тот, тот", — и укатил на Таганку!" (Смехов В. Театр моей памяти — С. 161).

25 Демидова А.С. Заполняя паузу. — М., 2010. — С. 34.

26 Гаевский В. Флейта Гамлета. - М., 1990. - С. 108.

27 Строева М. Указ. соч.

русская культурная (причем не только театральная) традиция. О ее присутствии размышляет и сам режиссер. С одной стороны, к созданию "русского Брехта" привела вышеозначенная "свобода от влияний": "И потому что я не видел ничего Брехта, я был чист и получился такой русский вариант Брехта"²⁸. С другой, Любимов пытался развенчать советский театальный миф о Брехте как драматурге слишком дидактичном и рассудочном ("в России... Брехт вообще считался занудным автором"²⁹), чуждом "бурному русскому темпераменту": "...тут создавали мнение, что нам этот автор не годится: он очень рассудочный, он с нашей мощной русской душой не имеет ничего общего... Но это чушь"³⁰. "Добрый человек из Сезуана" в постановке Любимова ярко продемонстрировал, что талантливое и вдумчивое режиссерское прочтение способно не только парадоксальным образом "примирить" разные театральные школы, но и по сути сделать изоморфными элементы далеких национальных культур. В. Гаевский точно подметил: "Это Брехт, преломленный через иной национальный темперамент и иной национальный стиль, через традицию полупричитаний-полупроклятий, через Марину Цветаеву (недаром ее стихи введены в спектакль); это Брехт, в которого добавлена капля женской крови, Брехт кровоточащий, — такого Брехта мы еще не знали"³¹.

Отметим, наконец, что синтез разнородных, но в то же время органично сплетенных театральных и национальных традиций, функциональных для любимовской постановки "Доброго человека из Сезуана", символизируют и четыре портрета, висящих в фойе Театра на Таганке со дня его основания и до наших дней. На них изображены Станиславский³², Вахтангов, Мейерхольд и Брехт.

Остановимся подробнее собственно на диалоге Любимова с Брехтом, на творческом, оригинальном использовании приемов и

средств брехтовского эпического театра в рисунке спектакля, а также на тех изменениях, внесенных режиссером в драматический текст.

В своем спектакле Ю. Любимов своеобразно и ярко использовал такое брехтовское завоевание, как *зонги*. Эта мощная форма "эффекта очуждения" прекрасно вписывалась в эстетическую программу Театра на Таганке с его неизменными установками на поэзию и музыку (достаточно вспомнить такие спектакли, как "Антимиры" А. Вознесенского, "Послушайте" В. Маяковского, "Пугачев" С. Есенина, "Владимир Высоцкий" и др.). В зонгах "Доброго человека из Сезуана" два этих атрибута Таганки — "поэтический театр" и театр "музыкальный" — слились воедино. "Зонги — это стихи, положенные на ритмическую основу, — объяснял в одном из телеинтервью В. Высоцкий ... Их можно было просто прочесть со сцены, а можно было и исполнить. Мы пошли по второму пути... они поются на протяжении всего спектакля. Их исполняют почти все персонажи. Музыку к этим зонгам написали актеры нашего театра, Борис Хмельницкий и Анатолий Васильев"³³.

Зонги были действенным способом создания брехтовского деиллюзионистского театра, разрушения "четвертой стены", переходу от театра переживания к театру представления. Владимир Высоцкий, например, игравший в спектакле роль безработного летчика Янг Суна и потрясающе исполнявший зонг "Песня о дне святого Никогда", ставший благодаря ему знаменитым, признавался: "...ближе всего для меня — это песни персонажей. Это похоже на то, что я делаю. Это песни действующих лиц, которые поются от первого лица. Их поет актер, но не от себя, а от персонажа, роль которого он исполняет"³⁴. В этом и проявлялся брехтовский принцип актерской игры "если бы он", противостоящий принципу театру Станиславского "если бы я".

Заметим, что Ю. Любимов подошел к зонгам своего спектакля весьма творчески. Наряду с присутствующими зонгами в тексте пьесы ("Песня о дыме" в 1-й картине, "Песня о дне святого Никогда" в 6-й, "Песне о восьмом слоне" в 8-й), режиссер осуществил и ряд текстовых изменений. Так, "Песня водоноса во время дождя" звучит не только в 3-й картине (как у Брехта), но и в Прологе. Исполняемая Шен Те "Песня о беспомощности богов и добрых людей" из интермедии перед картиной

28 Любимов Ю.П. Рассказы старого трепача.

29 Интервью с Юрием Петровичем Любимовым (Театр на Таганке, 14 июня 2009 г.) Università Degli Studi di Milano

30 Там же.

31 Гаевский В. Флейта Гамлета. - М., 1990. - С. 112.

32 Интересно, что первоначально Станиславского в фойе отремонтированного здания не было. Но в райкоме партии настояли, а Любимов не стал сопротивляться: "Станиславский так Станиславский, старик тоже был революционером в искусстве" // Смелянский А. Предлагаемые обстоятельства. Из жизни русского театра второй половины XX века. - М., 1999. - С. 92.

33 Владимир Высоцкий о спектакле "Добрый человек из Сезуана".

34 Там же.

5 в спектакле отсутствует вовсе. А принадлежащий богам семистрочный стихотворный текст "О слабый Добросердечный, но слабый человек!" превращается в зонг, который один из богов-исполнителей объявляет как "Псалом 13", а другой сопровождает комическими приговорками. Причем, исполняется он не только в первой (как у Брехта), но и в 3-й картине.

Подлинная режиссерская смелость проявилась и во включении в спектакль ряда зонгов, не входящих в текст пьесы Брехта. Так, в интермедию перед 5-й картиной Любимов ввел раннее брехтовское стихотворение "О хлебе и детях" (1920) ("Они и знать не хотели О хлебе в простом шкафу...") – этот зонг исполняет Мальчик. А в 7-й картине персонажи студенческого спектакля пели "Зонг о бараках", который Любимов смонтировал из двух текстов Брехта: "Бараний марш" (из пьесы "Швейк во второй мировой войне", 1943) и "Три параграфа веймарской конституции" ("Власть исходит от народа...", 1931). Позднее, уже в Театре на Таганке, произошла еще одна перемонтировка текста, "Бараний марш" соединился с "Песней о классовом враге" (1933) (в таком виде он идет в театре и сейчас). "Зонг о бараках" имел самый сильный резонанс у зрителя. Режиссер вспоминал, что когда студенты спели "Шагают бараны в ряд, Бьют барабаны, - Кожу для них дают Сами бараны", а особенно второй зонг "Власти ходят по дороге. – Кто лежит там на дороге... Э, да ведь это народ!", "публика стала топтать ногами и орать: "Пов-то-рять! Пов-то-рять! Пов-то-рять!" — и так минут пять, я думал, училище развалится"³⁵.

И еще одной находкой Любимова был зонг, звучащий в 5-й картине спектакля. После того, как З. Славина - Шен Те осознала свое крушение ("Лавка пропала! Он не любит!"), два актера, которым доверено музыкальное сопровождение спектакля (в 1960-е это были Б. Хмельницкий с аккордеоном и А. Васильев с гитарой), начинают петь: "Вчера еще в глаза глядел..." Так неожиданно, "оужденно" и от Брехта, и от Шен Те (ибо не она исполняет ее) звучит поэзия Марины Цветаевой, девятая песенка из ее пьесы "Ученик" (1920). Транскрипция стихотворения таким образом лишилась резкой экспрессии и открытой эмоциональности, которые характерны для поэтического стиля Цветаевой и стиля игры

Славиной³⁶, но неприемлемы для режиссера. Парное мужское исполнение, как отмечает О. Мальцева, "привело к лишению стихов прямого личностного, лирического высказывания. В них появилась эпичность, чему способствовала интонация, которая снимала все восклицания, и задававший ее аккомпанемент, суховатый, но при этом подчеркивающий ритмический рисунок стиха"³⁷.

Спектаклю Ю. Любимова были присущи и другие неотъемлемые элементы эпического театра Брехта, например, социальная и политическая заостренность. Сама тема *доброты*, хотя и была маркирована заголовком пьесы-параболы, но все же оказалась настолько заезженной казенными образцами искусства социалистического реализма, что нуждалась в новом, опять-таки "остраненном" звучании. "Призыв к доброте в то время, как советская власть учила людей почти семьдесят лет жестокости"³⁸, - заметил сам Ю. Любимов. Нельзя не согласиться с Давидом Боровским, легендарным художником Театра на Таганке: "Конечно, спектакли Любимова противостояли фальши и лжи, изничтожали бюрократическую чиновничью тупость. Но при всем этом больше всего они были добрыми. Неспроста первый спектакль назывался "Добрый человек из Сезуана". В этом был манифест"³⁹. И как манифест звучали со сцены многие брехтовские фразы. Например, огромный эмоциональный и социальный резонанс имел крик Зинаиды Славиной – Шен Те, обращенный к залу: "Все видят и все молчат!"

В любимовском спектакле актуализация мотивов и реалий советской действительности была сквозной⁴⁰. Но основным ее источником

36 Многие театральные критики отмечали, что Зинаиде Славиной особенно удалась именно "женская" часть роль, дающая возможность раскрыть эмоциональный потенциал. В то же время Любовь Селютина, нынешняя исполнительница заглавной роли, по нашему мнению, играет в более рассудочной, суховатой манере, и ей лучше удалось воплотить мужское начало роли - "кузена" Шой Да.

37 Мальцева О. Н. "Деконструкция" произведений М. Цветаевой в спектаклях Юрия Любимова // http://taganka.theatre.ru/history/performance/dobriycheloveki_zsezuana/13478/.

38 Глэд Дж. Беседы в изгнании. – С. 291.

39 Боровский Д.Л. Убегающее пространство. – М., 2006. – С. 320.

40 Хотелось бы привести остроумное наблюдение драматурга Александра Володина: "Любимов ненавидел начальство и не скрывал этого... Но он одевал свою ярость в такие праздничные фантастически-изобретательные театральные одежды, что иной раз и начальству хотелось думать – мол, это не про них, про их

являлись не реплики, принадлежащие перу Б. Брехта, а оригинальные режиссерские "интерполяции" - словесные вкрапления в драматургический текст. Чаще всего они принадлежали трем богам. К примеру, когда в прологе боги рассуждают о том, дать или нет Шен Те денег, они решают вопрос при помощи привычного советского голосования: "Кто за? Против? Единогласно". В интермедии между 3 и 4-й картинами вместо брехтовской фразы "Блюда букву закона, а уж потом его дух" один из богов произносит видоизмененную реплику "Блюда форму, а содержание подтянется". В этой же интермедии боги говорят: "мы вынуждены будем подать в отставку". А в интермедии между 6-й и 7-й картинами боги дарят публике целый каскад аллюзий. Вполне безобидная фраза Третьего бога "много высоких принципов" в интерпретации Любимова превратилась в диалог, напоминающий скорее беседу двух высокопоставленных партийных чиновников. Один из богов вместо слова "принципов" произносит "показателей", а другой артикулирует слово так, как имел обыкновение произносить малограмотный Н.С. Хрущёв ("прынцыпов")⁴¹.

Подобные вкрапления отлично знакомой зрителям советской действительности содержатся и в репликах других действующих лиц. К примеру, госпожа Шин совершенно в манере определенной части советских граждан гневно обращается к Шен Те: "Думать стала, интеллигентка поганая!" (картина 7). А реплика Полицейского "мне поручено осмотреть упомянутую комнату" изменена на "мне поручено осмотреть упомянутую камеру" (картина 9). Отметим, что подобные интерполяции, безусловно очуждающие брехтовский текст, всегда вызывают бурную реакцию зрителей.

В то же время китайские реалии в пьесе – у Брехта и так весьма условные – в любимовском спектакле еще более

редуцированы. Например, Сезуан порой обобщенно называют "этот город" (сцена 6), а про Пекин, который фигурирует в брехтовском тексте 17 раз, в спектакле нет ни единого упоминания. Выскажем предположение, что и более привычное для русских переводов пьесы название провинции "Сычуань" превратилось в "Сезуан" по той же причине – из-за стремления максимально абстрагировать и "декитаизировать" реалии текста.

Вообще для любимовского спектакля характерно мощное комическое начало, лишь одна из сторон которого маркирована введением реалий советской действительности. Нарастание комизма наблюдается уже во второй картине, где предстают колоритные комические характеры: Полицейский с его незабываемой речевой манерой акцентировать слова, Старушка, повторявшая реплики будто заевшая пластинка. Позднее к ним присоединяются Старик – продавец ковров (в 1960-е годы его неподражаемо играл Б. Хмельницкий) с его небрехтовскими репликами "и я попал" и "что у тебя там заедает?" (обращенными к Старушке-жене) и Цирюльник (который, по мнению Е. Эткинда, даже излишне комиковал, прибегая к "внешним эффектам" зрелищности⁴²). Заметим, что сам текст параболы Брехта не таит в себе откровенной смеховой стихии – недаром итальянская девушка-интервьюер Ю. Любимова недоумевала: "Когда я читала эту пьесу в Италии, я не смеялась. На вашем спектакле зрители смеются".

Думается, тут как раз и сказалась вахтанговская закуска Юрия Любимова, состоящая и в импровизационном начале, и в атмосфере праздничного спектакля-капустника или же, как говорят в театральном мире, "зеленого спектакля". "Доброго человека из Сезуана" в любимовской постановке не зря иногда сравнивали с легендарной "Принцессой Турандот". И действительно, разве не напоминают комичные фигуры богов (в разное время их роли исполняли такие блестящие комики, как Готлиб Ронинсон, Семен Фарада, Алексей Граббе, Константин Желдин) с их постоянным рефреном "Повернулись... пошли", военным приказом одного из богов двум другим "встать в строй", сентенциям вроде "я могу сказать тебе совершенно точно: не знаю", каламбурами типа "Бог подаст" и доминошным "пусто-пусто" (всего этого у

начальство" // Володин А.М. Осенний марафон: Пьесы, сценарии, проза – М., 2005. - С. 615.

41 Соломон Волков приводит в связи с этим выпадом рассказ самого Любимова про донос на "издевательство над вождем". Режиссер так описывал вызов наверх и свое "первое объяснение с властями": "И говорю им: "А вы знаете, кто так говорит? Так говорят малограмотные люди... Пусть учатся, как правильно по-русски говорить"... Пока опешившее начальство решало, как наказать неожиданно строптивого режиссера, Хрущева сменил Брежнев, сохранивший и в будущем благожелательное отношение к театру Любимова" // Волков С. История русской культуры XX века от Льва Толстого до Александра Солженицына. – М., 2008. – С. 236.

42 Е. Эткинд. Комментарии // Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. - В пяти томах. - Т. 3. - М., 1964. // http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht3_3.txt

Брехта, естественно, не было) или же вышеупомянутыми реалиями эпохи? И разве не похоже на театральный капустник звучат появившиеся в тексте спектакля реплики домовладелицы Ми Цзи (ее долгое время играла блестящая актриса Инна Ульянова), которая называет себя "председательницей попечительского общества для девственников" (картина 10), или растерянного летчика Суна-Высоцкого, не могущего вспомнить профессии Вана: "Водолаз... водовоз... водонос!" (картина 9).

Без преувеличения можно утверждать, что Юрий Любимов – еще больший роялист, чем король эпического театра Бертольт Брехт. О том, что режиссеру удалось "переизродить Ирода" может свидетельствовать и то, что даже по мнению Елена Вайгель, Любимов "слишком вольно обращается" с Брехтом⁴³. Тотальная эпизация и разнообразнейшие формы эффекта очуждения пронизывают все структурные элементы спектакля – в буквальном смысле от Пролога до Эпилога. В Прологе, например, еще до появления Вана, сцену наводняют актеры, которые обосновывают сценическую форму спектакля – "театр улиц". Они же впервые произносят знаменитое двустийе, которым завершается текст пьесы Брехта: "Плохой конец - заранее отброшен. Он должен, должен, должен быть хорошим!" После чего озвучивается на немецком языке (с последующим переводом) побочный текст о месте действия пьесы, в котором "обобщены все места на земном шаре, где человек эксплуатирует человека". В Эпилоге же в роли актера, произносящего финальный монолог, выступает водонос Ван, что выглядит более чем логично и оправданно: ведь он и открывал действие в Прологе. А весь спектакль сопровождает его бессменный вот уже на протяжении 48 лет символ. Это ставший легендой иронический портрет то ли улыбающегося, то ли раздражающегося Брехта работы художника Б. Бланка. Бесспорный элемент эпического театра, он на долгие годы связал две выдающиеся фигуры - автора и режиссера.

Темой отдельного разговора могли бы стать и другие постановки Юрия Любимова пьес Брехта. Здесь лишь бегло их упомянем. Вторым обращением мастера к Брехту стала *"Жизнь Галилея"* (перевод Л. Копелева, стихи в переводе Д. Самойлова, художник Энар Стенберг, музыка Д. Шостаковича). Спектакль был поставлен в Театре на Таганке 17 мая 1966

года и значился в репертуаре до 1976 года. Заглавную роль блистательно исполнял Владимир Высоцкий (хотя первым Галилеем был Александр Калягин).

20 декабря 1979 года в Театре на Таганке состоялась премьера третьей в постановке Юрия Любимова пьесы Брехта. Режиссер обратился к поздней, причем незавершенной драме *"Турандот, или Конгресс обелителей"* (перевод И. Фрадкина, зонги Б. Слуцкого, художник Д. Боровский, композитор А. Шнитке; артисты: Ф. Антипов, Ю. Смирнов, Г. Власова, И. Ульянова, Т. Жукова, Т. Сидоренко, Л. Штейнрайх, Б. Хмельницкий, В. Золотухин, В. Погорельцев, В. Семенов, О. Казанчеев и другие).

Отметим также, что кроме трех таганковских спектаклей по пьесам Брехта, Юрий Любимов осуществил еще одну, зарубежную постановку. В 1981 году в Национальном театре Будапешта он поставил *"Трехгрошовую оперу"*, пожалуй, самую репертуарную драму немецкого художника.

Сложно предугадать, как будет развиваться в дальнейшем диалог Брехта и Любимова в изменившихся условиях (напомним, что в июле 2011 года после конфликта с актерами театра на гастролях в Чехии Ю.П. Любимов был освобожден от должности художественного руководителя и директора Театра на Таганке по собственному желанию). Но хотелось бы верить, что еще долго будут актуально звучать строчки Владимира Высоцкого из известного юбилейного посвящения Любимову: *"Твой "Добрый человек из Сезуана" Живет еще. Спасибо, что живой!"*.

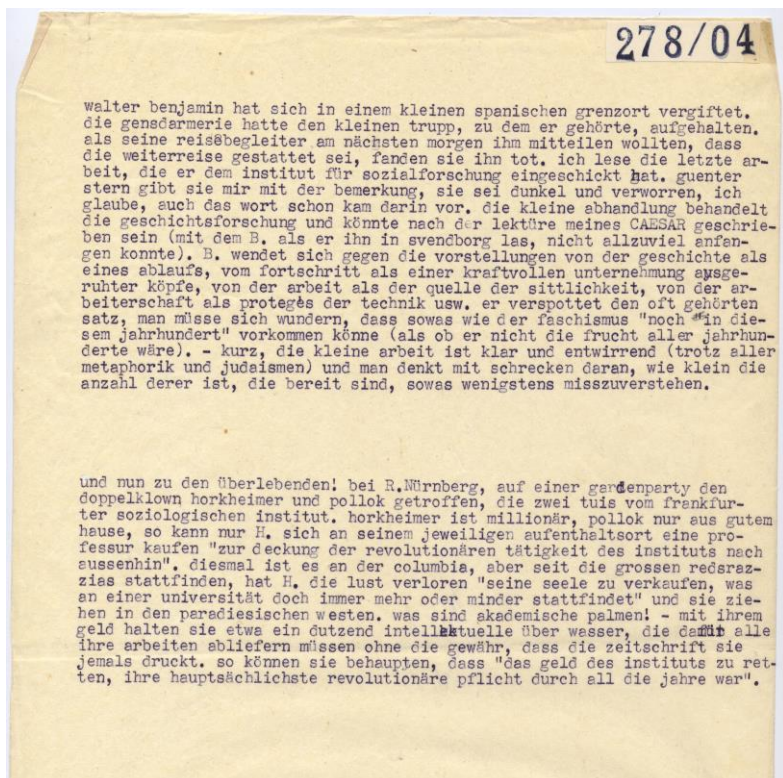
Оригінальність vs. туїзм. Ставлення Брехта до Вальтера Беньяміна та до Критичної теорії¹

I. Лос-Анджелес, липень/серпень 1941

Історія зв'язків Брехта з Вальтером Беньяміном та з Критичною теорією відбувається на двох континентах. Його дружба з Беньяміном має місце у старій Європі. А складне, неоднозначне ставлення до Критичної теорії – історія з Нового Світу. Погляди Беньяміна позначені словом "оригінальність" у моєму заголовку, критична теорія – брехтівським неологізмом "туїзм". Обидва позначення є плакатними, тому потребують розкриття і тлумачення.

У брехтівських нотатках, так званих журналах, є аркуш, де він висловлює своє ставлення як до Беньяміна, так і до представників Критичної теорії. Аркуш знаходиться у папці під заголовком "Америка / 21.7.41 – 31.12.41"², це початок записів у Каліфорнії. Другий аркуш починається записом від 21 липня 1941 року: "Ми прибуваємо у Сан Педро, порт Лос-Анджелесу. Марта Фейхтвангер і актор Олександр Гранах зустрічають нас на пірсі." Далі, на тій самій сторінці йде запис, зроблений наступного дня про відвідування вілли Аврора, великого будинку Фейхтвангерів "у мексиканському стилі"³. Третій аркуш датований 9 серпня 1941 року, текст починається наступним чином: "Здається, мене вилучено з епохи, це як острів Таїті у мегаполісі!" В кінці тексту Брехт згадує криваву різанину, яка лютує день і ніч у Європі за 15.000 кілометрів, "вирішуючи нашу долю".⁴

У нашому контексті важливим є четвертий аркуш без зазначеної дати. Він розташований між вище цитованим записом від 9 серпня та нотатками від 1 серпня. Отже послідовність не є хронологічною. Не можна сказати, чи був цей запис зроблений ще у липні чи вже у серпні 1941 року.⁵ Ці два записи необхідно докладно процитувати, оскільки в них сконцентровано виражено тему цієї статті: Брехт робить певні узагальнення стосовно його ставлення до Вальтера Беньяміна та до Критичної теорії.



Ілюстрація. 1 – Брехт: Журнал, липень або серпень 1941 р. (BBA 278/04)

Після цього аркушу у папці-оригіналі йде, як зазначалося, запис від 1 серпня: "Ніде не було моє життя важчим, ніж тут, у цьому місці начебто легкого буття." Він закінчується дивовижним порівнянням: "І саме тут бракує Грете. Ніби у мене забрали провідника, коли я вирушаю у пустелю" (27, 10).

Потім триває незвичайно довга пауза. Лише майже через два місяці робить Брехт знову нотатки у своєму журналі. У цей час ймовірно виникли чотири вірші на смерть Беньяміна; в одному з них згадується також Маргарете Штеффін. Під записом від 1 серпня Брехт наклеює газетне фото бомбардувальників Локхід перед перевезенням морем для англійської військової авіації (пор. 27, 10).

¹ Erstdruck in: Der Philosoph Bertolt Brecht. Hrsg. v. Mathias Mayer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.

² Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv (im Folgenden: BBA) 278/01.

³ BBA 278/02, vgl. 27, 9.

⁴ BBA 278/03, vgl. 27, 10 u. 12.

⁵ Im Druck in 27, 10-13 ergibt sich der Eindruck, die Notiz zu Benjamin und zur Kritischen Theorie gehöre zur Eintragung vom 9. August, weil der Eingriff in die Abfolge der Überlieferung nur pauschal und nicht im Stellenkommentar mitgeteilt wird (vgl. 27, 370). – Im Nachlass von Günther Anders, den Brecht vor der Notiz getroffen hat, haben sich leider weder Briefe noch Kalender erhalten, die es erlauben würden, das Gespräch zwischen Anders und Brecht auf den Tag genau zu datieren. Gerhard Oberschlick, Wien, ist für die freundliche Auskunft zu danken.

Останній рядок вірша *Де Беньямін, де критик?* звучить: "Я їду вздовж верф бомбардувальників Лос-Анджелесу." (15, 339).

У пасажі, присвяченому Беньяміну, цікавими є заперечення інтерпретації Гюнтера Андерса, вказівка на близькість тез Беньяміна до роману "Цезар", а також ключові слова "метафізика" та "їудаїзми" у дужках. У частині, де описується прийом гостей у садку, вражає насамперед зла іронія над фінансовою та діловою практикою інституту соціальних досліджень. Ця іронія досягає найвищої точки у виразах "подвійний клоун Хоркхаймер і Поллок" і "туї", скороченні від "телект-уали-ін", протагоністів туїзму.

Перехід є дуже різким: "А тепер до тих, хто залишився в живих!" (27, 12)⁶ Проте він втрачає сарказм, якщо згадати, що Брехт у одному вірші самого себе назвав тим, хто залишився в живих. Ці рядки з'явилися навесні 1942 року, тобто через вісім місяців після згаданого запису:

Я той, хто залишився в живих // Звичайно, я знаю: мені пощастило / Стільки друзів я пережив. Але сьогодні вночі уві сні я почув, як ці друзі сказали мені: „Виживають сильніші” / І я зненавидів себе. (12, 125)

У брехтівських нотатках у журналі зустрічаються два афекти: сум через втрату друга та антипатія до його роботодавців, які не встигли врятувати Беньяміна. Ця антипатія змішується з ненавистю до самого себе через усвідомлення належності до тих, хто залишився в живих. Нас цікавить, що стоїть за цими записами. Точніше формулюючи тему цієї розвідки: Яка філософія стоїть за цим?

II. Хронологічний огляд (1): Брехт і Беньямін

1924	Перша зустріч у Берліні
1929	Дискусії: активне мислення
1930	Читацьке об'єднання з метою спростування поглядів Гайдеггера
1930/31	Журнальний проект Криза й критика
1933/35/37	Зустрічі у Парижі
1934/36/38	Беньямін у Брехта в Сковсбостранді
1940	Смерть Беньяміна у Піренеях
1941	Брехт пише чотири епітафії на смерть Беньяміна

Беньямін і Брехт зустрілися вперше імовірно пізньої осені 1924 року в одному з берлінських пансіонів. Тепер вже відомо, де це було: Майероттоштрассе 1, прямо на Фазаненплац. Відомо також, що після першої зустрічі у Брехта не було жодного бажання зустрітися з Беньяміном знову. Надто різними були вочевидь менталітети і теми їхніх праць.

Лише у травні 1929 року контакти поновлюються. У цьому місяці Брехт фіксує у записнику вирішальне ключове слово у дебатах цих років – "активне мислення". Влітку 1930 року виникає план "у дуже вузькому, критично налаштованому читацькому об'єднанні під керівництвом Брехта і мене Беньямін; Е. В., спростувати Гайдеггера".⁷

Цей план не здійснюється, так само, як і журнальний проект *Криза й критика*, робота над яким триває у 1930/31 роках. Це, мабуть, найвизначніший спільний проект з філософським, теоретико-пізнавальним підґрунтям. Центральним філософським поняттям дебатів стосовно *Кризи й критики* можна вважати грецьке слово *téchne* („уміння“, „заняття“).

За період з 1929 по 1939 рік Беньямін пише одинадцять текстів про Брехта, серед яких 3 *брехтівського коментаря*, дві статті під назвою *Що таке епічний театр?*, рецензію на *Тригрошовий роман* та *Коментарі до віршів Брехта*.

В еміграції Беньямін і Брехт зближуються. Вони живуть по сусідству, якщо поррахувати все разом, більше ніж рік: у 1933, 1935 і 1937 роках у Парижі, у 1934, 1936 і 1938 роках у датському місці вигнання Брехта Сковсбостранді під Свендборгом. Кілька тем бесід, які сконцентровані на філософії, будуть грати у подальшому особливу роль.

У тезах *Про поняття історії* та у записах до окремих пасажів Беньямін цитує Брехта. Про смерть Беньяміна у вересні 1940 року Брехт дізнається лише наступного літа. Він реагує цитованим некрологом у журналі та згадуваними ліричними епітафіями.

⁶ Lorenz Jäger hat bereits darauf hingewiesen, dass der Bruch der Tonlage an dieser Stelle nicht schärfer sein könnte, vgl. Lorenz Jäger: *Adorno. Eine politische Biographie*. München 2003, S. 157.

⁷ Walter Benjamin an Gershom Scholem, 25. April 1930. In: Walter Benjamin: *Gesammelte Briefe*. Hg. v. Christoph Gösde u. Henri Lonitz. 6 Bde. Frankfurt am Main 1995-2000 (im Folgenden: GB), III, S. 522.

III. Хронологічний огляд (2): Брехт і Критична теорія

1928/29	Адорно належить до кола близьких знайомих Брехта у Берліні
1930/31	Адорно передбачається у якості співробітника <i>Кризи й критики</i>
1933/34	Брехт читає статтю Фрідріха Поллока
1934	Висловлювання Корша про Хоркхаймера як автора <i>Сутінок</i>
1935/36	Адорно критикує брехтівські елементи у Беньяміна
1941–47	Зустрічі з членами інституту у Каліфорнії
1942	Брехт бере участь в одному семінарі інституту
1943	Адорно перекладає на музику два вірші Брехта
1943	Інститут як "скарбниця" для <i>Туї-роману</i>

Під поняттям Критична теорія мається на увазі філософська течія, до якої належали члени інституту соціальних досліджень. Інститут був заснований 1924 року у Франкфурті, тому його також називають Франкфуртською школою. Критична теорія особисто підтримувалася насамперед Максом Горкгаймером, він очолював інститут з 1930 року, та економістом Фрідріхом Поллоком, який обіймав посади адміністративного керівника й фінансового директора. Важливими для Брехта є крім того члени інституту Теодор Адорно, який після повернення Горкгаймера став його партнером і разом із ним керував інститутом, і Герберт Маркузе. І, звичайно, Беньямін як одержувач стипендій і автор *Журналу соціальних досліджень* належав до інституту.⁸

Інші члени – Еріх Фромм, Лео Левенталь, Франц Нейманн, Пауль Лацарсфельд, Генрик Гроссманн і Юліан Гумперц – не відіграли значної ролі або взагалі не мали жодного впливу на Брехта, тому у подальшому вони не розглядаються у цій розвідці. Так само як і особи, які належать до оточення інституту, які писали для *Журналу соціальних досліджень* і мали обмежений безпосередній зв'язок із Брехтом. Це Гюнтер Андерс, який вже згадувався, Карл Корш або Карл Аугуст Віттфогель.

Зв'язки Брехта з науковцями Критичної теорії не були постійними і тривалими, скоріше навпаки, – за винятком стосунків із Адорно, який познайомився з Брехтом приблизно у 1928 році у Берліні. Він та його дружина Гретель належать до 1933 року до кола близьких знайомих драматурга з Аугсбургу. У своїх спогадах про Беньяміна Ернст Блох зазначив стосовно пізніх двадцятих років у Берліні: "Беньямін мав найкращу репутацію у нашому невеликому колі друзів, до якого належали Адорно, Кракауер, Вейль, Брехт, я і ще кілька осіб"⁹. У цей час теоретик музики Візенгрунд-Адорно є рішучим пропагандистом Брехта. Він пише з ентузіазмом про музику до *Тригрошової опери* та про *Магатонні*.¹⁰ Прізвище Адорно стоїть також у списку співробітників журналу *Криза й критика*; проте невідомо, чи говорили з ним колись на цю тему. Немає також документальних свідчень, коли Брехт познайомився з Горкгаймером, Поллоком і Маркузе.

На початку еміграції Брехт читає статтю Фрідріха Поллока *Міркування з приводу економічної кризи у Журналі соціальних досліджень*; окреме видання статті збереглося у бібліотеці Брехта.¹¹ Імовірно, влітку 1934 року були написані Брехтом та його марксистським вчителем Карлом Коршем замітки у матеріалістичній полемічній збірці під назвою *Місце Спінози у передісторії діалектичного матеріалізму*. На 51 сторінці книги йдеться про запеклу боротьбу між ортодоксальними та матеріалістичними картезіанцями. Матеріаліст Генрі де Рой характеризується наступним чином: "Незважаючи на те, що через страх переслідувань де Рой поводився дуже обережно, було важко приховати матеріалістичний характер його поглядів."¹²

Корш уїдливо коментує ці рядки: "Це, мабуть єдина схожість з нашим 'Генріхом Регіусом.' К."¹³ Під ім'ям Генріх Регіус у 1934 році Горкгаймер видав у *Опребта і Хельблінга* в Цюріху свій твір *Сутінки* з афористичними "Нотатками у Німеччині" з 1926 по 1931 рік. Корш, який мав тісні зв'язки з Інститутом соціальних досліджень, поза всяким сумнівом знав, хто був автором *Сутінок*; про це свідчать присвійний займенник та ім'я у лапках. Беньямін також цитував його. Можна припустити,

8 Vgl. Rolf Wiggershaus: *Die Frankfurter Schule*. Geschichte, Theoretische Entwicklung, Politische Bedeutung. München 1988.

9 *Über Walter Benjamin*. Mit Beiträgen von Theodor W. Adorno, Ernst Bloch, Max Rychner, Gershom Scholem, Jean Selz, Hans Heinz Holz und Ernst Fischer. Frankfurt am Main 1968, S. 22.

10 Vgl. 2, 440f., u. 11, 339 (zur *Dreigroschenoper*) u. 2, 466 (zu *Mahagonny*).

11 Vgl. 28, 426, u. *Die Bibliothek Bertolt Brechts*. Ein kommentiertes Verzeichnis. Hg. v. Bertolt-Brecht-Archiv, Akademie der Künste. Bearbeitet von Erdmut Wizisla, Helgrid Streidt u. Heidrun Loeper. Frankfurt am Main 2007, S. 539 (Nr. 4145).

12 Thalheimer / Deborin: *Spinozas Stellung in der Vorgeschichte des dialektischen Materialismus*. Reden und Aufsätze zur Wiederkehr seines 250. Todestages. Berlin 1928, S. 51.

13 Ebd., S. 51 – im Exemplar aus Brechts Bibliothek, vgl. *Die Bibliothek Bertolt Brechts* (wie Anm. 10), S. 373 (Nr. 2595).

що Брехт також знав справжню особу Генріха Регіуса, або навіть і його книгу. Особливої уваги заслуговує той факт, що історичним прикладом псевдоніма Горкгаймера, Генріха Регіуса, як це можна почути, є картезіанець Генрі або Гендрік де Рой, про якого йдеться у полемічній збірці.¹⁴

У лютому 1937 року Брехт запитує Джорджа Гроша, чи не міг би він зробити що-небудь для Германа Борхардта, звернувшись до засновника інституту Фелікса Вейля або Фрідріха Поллока (29, 11). Борхардта було вислано з Мінська до Німеччини, він перебував у концентраційному таборі Дахау. Невідомо, якою була реакція на запит, чи було надано допомогу.

Погіршення стосунків з Брехтом відбувається через ревності Адорно. Вже 1932 року Адорно начебто сказав: "Під впливом Брехта Беньямін робить лише безглузді речі."¹⁵ Адорно неодноразово висловлює Беньяміну серйозні сумніви та побоювання стосовно Брехта. Адорно виступає з критикою статті про твір мистецтва 18 березня 1936 року, Беньямін, на його думку, недооцінює технічність автономного мистецтва й переоцінює цей аспект мистецтва залежного. Реалізація цієї "діалектики крайностей" означає, за Адорно, "повну ліквідацію брехтівських мотивів."¹⁶ Беньямін не може приховувати напади та інсинуації Адорно. З надзвичайною недовірою дивилися відтепер керівники та деякі співробітники інституту на політичну позицію Брехта, підозрюючи його у сталінізмі. Беньямін намагався виступати посередником і таким чином допомагати – вочевидь лише з частковим успіхом.¹⁷

Регулярні зустрічі Брехта та членів інституту починаються лише з 1941 року у Каліфорнії. З нотаток у журналі відомо, що це викликає у Брехта, як правило, роздратування, жовчні зауваження. Він зустрічає Горкгаймера, Поллока і Маркузе, пише Брехт у вересні 1941 року Карлу Коршу. Користь від цих зустрічей він бачить лише у матеріалі для *Туї-роману*. Далі у листі:

"Найближчим часом буде зніматися фільм про чудотворне місто Лурд, я припускаю, що вони роблять ставку на ролі священиків. У найвіддаленішому куточку Фінляндії я не почував себе таким відірваним від світу. Неприязнь, ворожість зростають тут як апельсини, не маючи при цьому підґрунтя" (29, 215).

Слова "неприязнь, ворожість" викликають певні сумніви: Стосунки з Адорно у роки з 1941 по 1944 були дуже дружніми. 22 січня 1942 року Адорно писав своїм батькам: "Єдині люди, яких ми досить часто бачимо, це родина Брехтів, з якими ми дуже добре ладиємо."¹⁸ У червні 1943 року Адорно переклав на музику два пропагандистські вірші Брехта.¹⁹ На думку Брехта *Експеримент по Вагнеру* був "цікавим, але надто заглибленим у свідомість старого міфотворця у пошуках витиснень, комплексів, перешкод"; Брехт поставив Адорно поряд із Лукачем, Блохом і Штерном, "які намагаються лише витіснити старий психоаналіз" (27, 49н.) У Адорно слухали платівки Айслера

14 Max Horkheimer: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Alfred Schmidt und Gunzelin Schmid Noerr. Band 2: *Philosophische Frühschriften 1922-1932*. Hg. v. Gunzelin Schmid Noerr. Frankfurt am Main 1987, S. 466.

15 Peter von Haselberg: *Wesengrund-Adorno*. In: *Text + Kritik*. Sonderband Theodor W. Adorno. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 1977, S. 14.

16 Theodor W. Adorno: *Briefe und Briefwechsel*. Hg. v. Theodor W. Adorno Archiv. Band 1: Theodor W. Adorno / Walter Benjamin: *Briefwechsel 1928-1940*. Hg. v. Henri Lonitz. Frankfurt am Main 1994, S. 173.

17 Gretel Adorno bat Benjamin am 3. August 1938 um „etwas Geschriebenes“ von Brecht, worin er dem „Wechsel seiner Ansichten Ausdruck verleiht“, damit sie es „dem Institut schwarz auf weiß zeigen kann“ (Gretel Adorno / Walter Benjamin: *Briefwechsel 1930-1940*. Hg. v. Christoph Göttsche und Henri Lonitz. Frankfurt am Main 2005, S. 342). Am gleichen Tag beschrieb Benjamin Horkheimer „unsere Stellung zur Sowjetunion“, wobei er Brecht in das „unsere“ einbegriff (GB VI, S. 148). Horkheimer quittierte das befriedigt: „Die Isolierung [Brechts; E. W.] scheint in steigendem Maße die Folge und das Kennzeichen von Klarheit und Anständigkeit zu werden.“ (Max Horkheimer: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Alfred Schmidt und Gunzelin Schmid Noerr. Band 16: *Briefwechsel 1937-1940*. Hg. v. Gunzelin Schmid Noerr. Frankfurt am Main 1995, S. 476). Das Schreiben an seine Frau Gretel kommentierte Adorno maliziös: „Aus einem Brief von Benjamin geht hervor, daß mittlerweile Brecht auch ein Haar in der offiziellen Suppe gefunden hat – freilich noch nicht, daß er endlich den Teller stehengelassen hat.“ (Adorno an Horkheimer, 8. August 1938. In: Theodor W. Adorno: *Briefe und Briefwechsel*. Hg. v. Theodor W. Adorno Archiv. Band 4: Theodor W. Adorno / Max Horkheimer: *Briefwechsel 1927-1969*. Band II: 1938-1944. Hg. v. Christoph Göttsche u. Henri Lonitz. Frankfurt am Main 2004, S. 41).

18 Theodor W. Adorno: *Briefe und Briefwechsel*. Hg. v. Theodor W. Adorno Archiv. Band 5: Theodor W. Adorno: *Briefe an die Eltern 1939-1951*. Hg. v. Christoph Göttsche und Henri Lonitz. Frankfurt am Main 2003, S. 126. – Immer wieder werden Begegnungen mit Brecht und Helene Weigel erwähnt. In einem späteren Brief ist nach einem Besuch Brechts die Rede von „einem im übrigen sehr netten und angeregten Abend bei uns“ (S. 301).

19 Theodor W. Adorno: *Zwei Propagandagedichte für Singstimme und Klavier* [„Deutschland“ und „Das Lied von der Stange“], in Ders.: *Kompositionen*. Hg. v. Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn. Band 1: *Lieder für Singstimme und Klavier*. München 1980, S. 86-91. – Das Manuskript im Theodor W. Adorno Archiv, Ko 322, hat die Entstehungsdaten „Los Angeles, 5. Juni 1943“ auf dem ersten und „Los Angeles, 16. Juni 1943“ auf dem letzten Blatt (Mitteilung von Michael Schwarz, Walter Benjamin Archiv; vgl. die Daten im Werkverzeichnis: Stefan Müller-Doohm: *Adorno. Eine Biographie*. Frankfurt am Main 2003, S. 954). Am 11. Juni 1943, also zwischen dem Beginn und dem Abschluß der Arbeit, traf Adorno Brecht, vgl. Adorno: *Briefe an die Eltern* (wie Anm. 17), S. 201.

(пор. 27, 87), і у березні 1942 року Брехт записує "розмову з Візенгрудом-Адорно [...] про специфіку театру у порівнянні з фільмом" (27, 75), надзвичайно цікаві пошуки однодумців.

Час від часу до цього залучаються також інші члени інституту. Брехт вважав, наприклад, Герберта Маркузе "дуже доступним, компанійським" (29, 217). Стосунки з Горкгаймером також не були винятково неприязними та ворожими. У лютому 1942 року Горкгаймер пропонує включити до збірки на вшанування пам'яті Бен'яміна статтю Брехта; однак план не реалізується.²⁰ Деякий час родини Горкгаймера, Адорно, Айслера, Кортнера і Брехта наймають ту ж саму хатню робітницю – таким чином вирішуються буденні проблеми у Нью Веймарі.²¹ На думку Лоренца Йегера, "не слід уявляти собі вежу зі слонової кістки Критичної теорії надто ізольованою".²²

Горкгаймер висловився ще до першої публікації робочого журналу з приводу прочитаного на початку запису. У листі до Зігфріда Унзельда від 27 жовтня 1972 року він шкодує, що Брехт розповідав про нього "без жодного натяку на його очевидну прихильність. Він нерідко запрошував мене до себе і не приховував свого бажання обговорювати зі мною дуже важливі проблеми". Горкгаймер повідомляв також факти:

"До помилкових відомостей належить той факт, що я був тоді мільйонером, крім того, що я міг купити собі у "відповідному місці проживання професуру, цього разу в ... Колумбійському університеті". Я був професором лише в одному університеті, а саме у Франкфурті. [...] Зв'язок з Колумбійським університетом базувався на дивовижній великодушності президента Батлера, який на моє прохання надав інституту безкоштовно приміщення на території кампусу. [...] Твердження, що я переїхав з Нью-Йорку до Каліфорнії через "червоні облави", тому що я не хотів більше продавати свою душу, "що неодмінно відбувається в університеті", є хибним вже тому, що інститут не був частиною Колумбійського університету і був "пов'язаний" з ним лише як самостійна установа. (27, 377 н.)

Брехт і Адорно зустрічаються знову і знову завдяки Гансу Айслеру, який у цей час пише з Адорно *Музику для фільмів*.²³ Айслера запрошують на семінари інституту. У нього виникає враження, ніби він виконує призначену йому функцію алібі. Він підтримував зв'язки з Комуністичною партією Німеччини в еміграції. Отже, його запрошували, щоб довести, що там не обговорюється нічого антикомуністичного. Айслер розповідав Гансу Бунге: "Брехта, на жаль, не запрошували, тому що його боялися. Говорити про якісь чутки у присутності Брехта, що час від часу там відбувалося, – про це не могло бути і мови."²⁴ Але влітку 1942 року Брехт бере участь принаймні у двох засіданнях семінару. Також у сорокових роках починається співпраця в установах еміграції, таких як Рада демократичної Німеччини (пор. 29, 325) та Європейський Фонд фільмів. Ця співпраця стосується наміру, інформувати німецький народ через звернення по радіо.²⁵

Брехтівським лейтмотивом зустрічей у Каліфорнії залишається однак ключове слово *туїзм*. Читаємо у журналі запис, зроблений 10 жовтня 1943 року: "Цей Франкфуртський інститут є скарбницею для *Туї-роману*." (27, 177) Брехт ігнорує роботу інституту майже повністю, також після еміграції. Відоме послання в пляшці *Діалектика Просвітництва* Горкгаймера й Адорно Брехт напевно ніколи не читав.

З творів Адорно у бібліотеці Брехта можна знайти лише збірку статей *Призми* 1955 року.²⁶ Здається, книга випадково потрапила на полицю, наприклад, як подарунок видавця Зуркампа разом із численними іншими виданнями, у будь-якому разі вона залишилася непрочитаною. Закладка на сторінках 304/305, на *Нотатках про Кафку*, належить, найвірогідніше, також не Брехту. Лише під час підготовки цієї розвідки було виявлено слід попелу, який до цього часу не помічали. Попіл від сигари? Крихітні залишки між сторінками 284 та 285, усередині тексту *Характеристика Вальтера Бен'яміна*. Цілком можливо, що Брехт читав цей текст.

20 Vgl. Erdmut Wizisla: *Benjamin und Brecht*. Die Geschichte einer Freundschaft. Frankfurt am Main 2004, S. 348.

21 Adorno: *Briefe an die Eltern* (wie Anm. 17), S. 207f.

22 Jäger: *Adorno* (wie Anm. 5), S. 163.

23 Das Buch erschien 1947 bei Oxford University Press, deutsch 1949, allerdings jeweils ohne daß Adorno als Verfasser genannt wurde.

24 Hanns Eisler: *Gespräche mit Hans Bunge*. Fragen Sie mehr über Brecht. Übertragen und erläutert v. Hans Bunge. Leipzig 1975, S. 32.

25 Vgl. 29, 325; Werner Hecht: *Brecht Chronik*. 1898-1956. Frankfurt am Main 1997, S. 756, u. Max Horkheimer: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Alfred Schmidt und Gunzelin Schmid Noerr. Band 17: *Briefwechsel 1941-1948*. Hg. v. Gunzelin Schmid Noerr. Frankfurt am Main 1996, S. 271.

26 *Die Bibliothek Bertolt Brechts* (wie Anm. 10), S. 320 (Nr. 2339).

Після повернення з еміграції зустрічей, здається, більше не було. Принаймні жодну не підтверджено документально. Горкгаймер належить до адресатів Брехтівського *Відкритого листа до німецьких художників і письменників* від 26 вересня 1951 року.²⁷ Відповідь не дійшла до нашого часу.

Брехт був змушений відмовитися від свого виступу під час п'ятої *Дармштадтської дискусії*, у який брав участь Адорно (пор. 30, 607н.). Відчуженість зростає. Вона пов'язана також із перебуванням у різному оточенні: Адорно, Горкгаймер і Поллок живуть на Заході, Брехт – на Сході. І вона ґрунтується на взаємному неприйнятті, навіть після смерті. У статті 1962 року *До діалектики активної позиції* Адорно критикує Брехта. На його думку, Брехтівські персонажі на сцені "явно зменшуються до тих агентів соціальних процесів і функцій, якими вони є побічно, не знаючи про це."²⁸ У комедії "Кар'єра Артуро Уї" він бачить "замість конспірації впливових можновладців [...] безглузду гангстерську організацію, трест 'Цвітна капуста'. Справжній жах фашизму зникає."²⁹ Хоча Адорно цінує "поетичну силу Брехта так само, як і його дотепний та невгамовний розум", проте він зауважує, що "Брехтівський тон отрує неправдивість його політики: те, що він пропагує, не є недосконалим соціалізмом, як він тривалий час вважав. Це справжня тиранія."³⁰ У 1965 році у листі до Кракауера Адорно характеризує нову постановку *Тригрошової опери* як "застарілу, вкриту пилом".

Як реакція на побачене: "може з'явитися думка, що твори не залишаються такими, якими вони були колись. Так інколи вважалось сорок років тому. [...] Це стосується саме *Тригрошової опери*. Я взагалі сумніваюсь, чи багато залишиться від Брехта"³¹.

Погляд Адорно на Брехта після його смерті залишився таким же суперечливим як і його стосунки з живим Брехтом. Що його приваблювало і цікавило, є сумнівним. Начебто ще у Каліфорнії Адорно зло зауважив, – за словами Герберта Маркузе – "Брехт витрачає щоденно дві години, заштовхуючи собі бруд під нігті, для того, щоб виглядати по-пролетарськи."³² Дрібні уципліві зауваження у журналі Адорно не міг читати, але з листів Брехта до Корша, які у 1963 році були частково опубліковані у Меркурії, він довідався про Брехтівські уїдливі напади на інститут. Цього було достатньо. У листі до Зигфріда Унзельда, який попросив Адорно висловити своє ставлення до Брехта й Хайдеггера, Адорно пояснив 30 липня 1964 року:

Я особисто завжди добре ладив з Брехтом саме тому, що я нещадно давав відсіч нападам так само як і він, у якого бажання мати владу над кимсь було більшим за інші, виступав проти мене з надією, надати мені певну функцію у царині його панування, я вважаю, також після його смерті це був би найкращий спосіб спілкування наших душ. Я невисокої думки про однобічну солідарність; у листах до Корша Брехт дійсно нетактовно й брутально нападав на моїх друзів Хоркхаймера та Герберта Маркузе. Я вважаю, те, що я говорю про нього, все ж є більш обґрунтованим ніж його вибухи інтелектуальної ненависті, які, в свою чергу, зовсім непогано підходять Хайдеггеру.³³

Однак Адорно завжди цікавився поетом і естетичним новатором. Він віддавав належне "поняттю очуження" у лекціях з естетики у 1958/59 роки. Завдання мистецтва, говорив Адорно, полягає в тому, щоб "очужувати добре знайоме і таким чином переміщати його у перспективу, яка є перспективою його сутності, а не лише зовнішнього вигляду". Брехт як теоретик "зробив вагомий внесок у мистецтво", коли він писав, що відчуженість світу можна відтворити у художньому творі лише, "якщо відмовитися представляти відоме, тому що воно є звичайним і вже сформованим, як добре знайоме".³⁴

IV. Філософія (1): Ставлення Брехта до Беняміна

За хронологічним оглядом у другій та третій частині цієї статті йде тематичний блок (у розділі IV та V). При цьому виникає питання, яку роль грала філософія в окреслених ситуаціях. Це важко з'ясувати, оскільки ми маємо справу з учасниками подій, які не були філософами. Це важко ще і

27 Max-Horkheimer-Archiv, Frankfurt am Main (vgl. BBA Z 34/21).

28 Theodor W. Adorno: *Zur Dialektik des Engagements*. In: Neue Rundschau 73. Jg. (1962), H. 1, S. 99.

29 Adorno: *Zur Dialektik des Engagements* (wie Anm. 27), S. 99.

30 Adorno: *Zur Dialektik des Engagements* (wie Anm. 27), S. 101f.

31 Theodor W. Adorno an Siegfried Kracauer, 27. April 1965. In: Theodor W. Adorno: *Briefe und Briefwechsel*. Hg. v. Theodor W. Adorno Archiv. Band 7: Theodor W. Adorno / Siegfried Kracauer: *Briefwechsel 1923-1966*. Hg. v. Wolfgang Schopf. Frankfurt am Main 2008, S. 700.

32 James K. Lyon: *Bertolt Brecht in Amerika*. Frankfurt am Main 1984, S. 346.

33 *So müsste ich ein Engel und kein Autor sein*. Adorno und seine Frankfurter Verleger. Der Briefwechsel mit Peter Suhrkamp und Siegfried Unseld. Hg. v. Wolfgang Schopf. Frankfurt am Main 2003, S. 501.

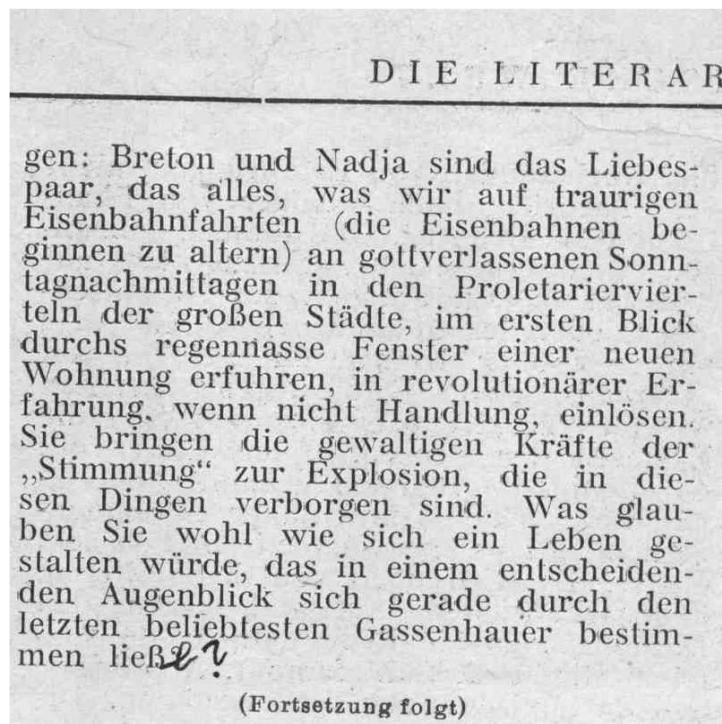
34 Theodor W. Adorno: *Nachgelassene Schriften*. Hg. v. Theodor W. Adorno Archiv. Abteilung IV: *Vorlesungen*, Band 3: *Ästhetik* (1958/59). Hg. v. Eberhard Ortland. Frankfurt am Main 2009, S. 127.

тому, що ми не можемо виходити тут із традиційного розуміння філософії або скористатися "школярською" філософією. У Брехта – так само, як і у Беняміна або Адорно – філософію не можна відокремити від соціології, політики, суспільної теорії. Його підхід передбачає перехід кордонів, він є міждисциплінарним. Тому ми розглядаємо тему розвідки, виходячи з досить широкого розуміння філософії.

Описується ставлення Брехта до Беняміна та до представників критичної теорії, якщо це можливо, зважаючи на його втілення у Брехтівських літературних текстах. Що інша сторона залежно від обставин думала і писала про Брехта, у цьому дослідженні, як у свого роду пілотному проекті, не враховується. Тільки там, де цього не можна уникнути, представлено взаємовідносини.

Приклад 1: Вульгарна пісенька

Перший епізод есе Беняміна про сюрреалізм (1929) закінчується наступним текстом:



Ілюстрація 2 – Бенямін: Сюрреалізм (уривок), *Літературний світ*, 1 лютого 1929 (Архів Вальтера Беняміна, у подальшому: WBA) Вид. 27.

На це реагує написана в тому ж році Історія про пана Койнера:

ДЕЯКІ ФІЛОСОФИ, РОЗПОВІДАВ ПАН КОЙНЕР, запитують, як мало виглядати б життя, яке повсякчас у вирішальній ситуації керувалося б останнім шлягером. Якби наше гарне життя було у наших руках, нам дійсно були б не потрібні ні благородні мотиви, ні дуже мудрі поради, й будь-яке вибирання припинилося б, сказав пан Койнер, сповнений схвалення цього питання.³⁵

Цитата, яку важко інтерпретувати, свідчить про ґрунтовне знання Брехтом праць друга. Філософи ставлять питання.

Воно виразно схвалюється. Проте відповідь Койнера є радше нефілософська, якщо не антифілософська. Обіцяється життя, яке можна прожити без благородних мотивів, мудрих порад і без "будь-якого вибирання" – отже, без філософії, без високого. Іншими словами: життя відповідно до актуального стану потреб, бажань чи тривіальних прагнень?

Приклад 2: Активне мислення

Бенямін і Брехт знайшли – ймовірно разом – у дискусіях поняття "активне мислення". Очевидно, що це поняття має надзвичайно важливий філософський сенс, це поняття теорії пізнання.

Це визначення вперше зафіксовано у письмовому вигляді у записнику Брехта, який було розпочато у травні 1929 року. Ще до перших записів стосовно журналу, які називаються *Критичні сторінки*, зазначається: "Мислення окремої людини" є "незацікавленим" і "майже завжди нічого не вартим", "цінним, тобто активним воно є тоді, коли певна кількість зацікавлених осіб наводять аргументи". Слово "активний" розширюється у цьому місці до поняття "активне мислення".³⁶

Коло питань, що розглядаються, має багато вимірів: Мислення повинно мати наслідки. Мислення заради мислення неприпустимо. В той же час поняття "активне мислення" має ремісничо-технічний вимір (філософські це знову ,*téchne*). Мистецтво і теорію мистецтва можуть бути зроблені. Важливі частини дискусії містяться у розмовах стосовно *Кризи й критики*: "Як, взагалі, думати по-науковому?", — запитує Брехт в одному місці. Таким чином, він ніби повертається штучно до

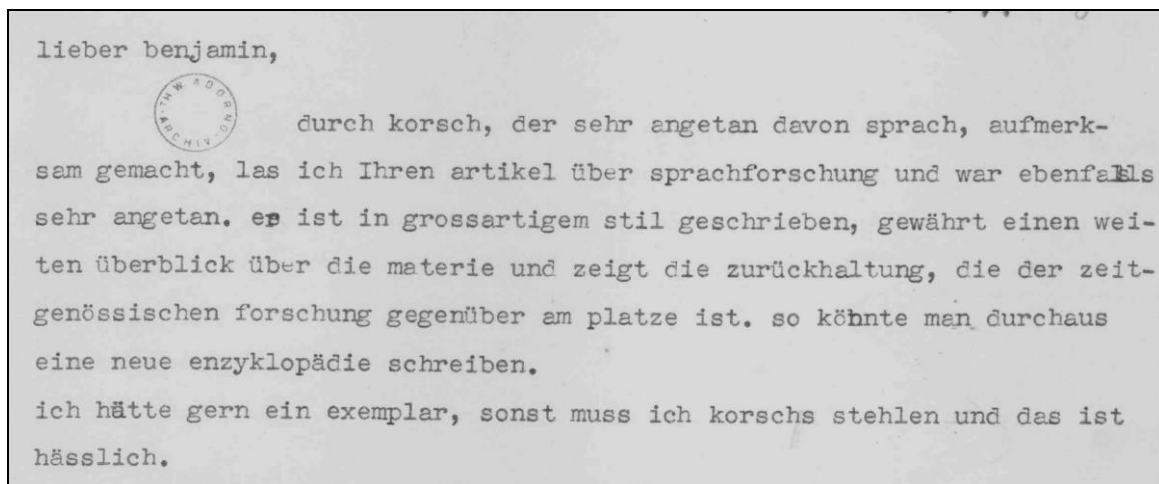
35 18, 35. – Der Hinweis auf diese Parallele findet sich bei Hartung, Günter: *Das Ethos philosophischer Forschung*. In: *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her*. Texte zu Walter Benjamin. Hg. v. Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Leipzig 1990, S. 44f.

36 BBA 363/30, vgl. Wizisla: *Benjamin und Brecht* (wie Anm. 19), S. 139.

нульової точки. Цей пізнавально-теоретичний інтерес, який стосується активного мислення і теоретичного впорядкування можна знайти у багатьох працях: у творах Брехта, які виникли близько 1930 року, у статтях Беняміна *Автор як виробник або Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності*. Показовим у цьому зв'язку є також фрагмент з віршу Брехта *Скептик*, який містить думки з виступу Беняміна по радіо *Берт Брехт*: "Чи варто думати? Яка від цього користь? Для чого це дійсно потрібно? Кому? Звичайно, це лише грубі питання". Це нагадує Брехтівську максиму про незграбне, вульгарне мислення, поняття, яке слід розуміти по-іншому, яке має протилежний сенс. "Звичайно, лише грубі питання", продовжує Бенямін. "Проте, говорить пан Койнер, ми не повинні боятися грубих питань, ми маємо готові тонкі відповіді на ці грубі питання."³⁷

Приклад 3: Енциклопедія

У другому номері *Журналу соціальних досліджень* 1935 року Бенямін опублікував статтю Проблеми соціології мови. Брехт пише йому стосовно цього у квітні 1936 року:



Ілюстрація 3 – Брехт Беняміну, квітень 1936 (WBA 26/8).

Це судження має велике значення, якщо пригадати, наскільки важливими були для Брехта енциклопедичні техніки. Необхідно взяти до уваги записи щодо цієї теми, зроблені до та під час еміграції. Ознаками нової енциклопедії є об'єктивність пізнавальних процесів, мовно- та суспільнокритичний аналіз, критичний аналіз ідеології, відмова від їхнього оцінювання або нехтування, безперервність, конкретність і суверенне володіння матеріалом.³⁸ Ця похвала корелює з адресованими Беняміну проханнями Брехта про професійні висновки.³⁹

Приклад 4: Спіраль

Брехт захоплено реагує на статтю Беняміна *Едуард Фукс, колекціонер та історик*. Навесні 1937 року він пише листа, проте його, судячи з усього, не було відправлено. Чеснота "економії" базувалася на тому, що автор мав певну дистанцію до теми, яка дозволила йому спокійно поводитися з матеріалом. Це нагадує положення епічного театру: Бенямін як автор поводив себе як ідеальний актор Брехтівської сцени. Він не вживався у предмет дослідження, а тримав відстань і демонстрував ставлення без тиску. За допомогою понятійних пар ,прикраса' та ,витончений', ,дзеркало' та ,спіраль' Брехт проілюстрував також якості дослідження Беняміна: Слово "витончений (у старому гарному значенні)" походить від давньоверхньонімецького ,прикраса' й означає ,красивий, чудовий, дорогоцінний'; мається на увазі досконала якість, форма без прикрас, без декоративних зайвих аксесуарів. Образ спіралі підкреслює динамічний спосіб зображення. Те, що спіраль ніколи не подовжується дзеркалом, означає, що автор не обмежувався лише створенням зображень дійсності, відображенням, а намагався з'ясувати суть існуючих зв'язків.

37 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. 7 Bde. Frankfurt am Main 1972-1985 (im folgenden: GS), II/2, S. 664.

38 Vgl. Wizisla: *Benjamin und Brecht* (wie Anm. 19), S. 244-246.

39 Wizisla: *Benjamin und Brecht* (wie Anm. 19), S. 228.

Приклад 5: Історичне дослідження

Тут потрібно ще раз на короткий час повернутися до нашого ключового тексту. Брехтівський реферат тез Беняміна, це так легко написано, геніальне резюме тексту, який вважається складним, свідчить про велике порозуміння; вказівка на роман "Цезар", який благословив ці тези, говорить також про певну гордість, приховану через применшення.

Гюнтер Андерс назвав тези "темними та заплутаними". Брехт дає категоричну відповідь на це: "Отже, невелика праця є ясною та зрозумілою". Бенямін і Брехт поділяли фундаментальні історико-філософські позиції. Не можна однозначно визначити межі взаємного впливу, проте беззаперечним є корисне для обох плідне спілкування. Слід підкреслити згоду у наступних ключових питаннях: Бенямін і Брехт критикують будь-яку форму оптимізму з приводу прогресу й суперечать, таким чином, впевненості у перемозі комуністичного руху. Вони знають, що історія пишеться правителями, тому звертаються до традиції пригнічених (*Питання робітника, що читає; Візит до письменників у вигнанні*). У Брехтівському короткому рефераті тез зафіксовані важливі ключові положення:

"Б. виступає проти розуміння історії як перебігу подій, прогресу як енергійної справи окремих людей, роботи як джерела моральності, робочої сили як протезу техніки і таке інше"⁴⁰.

Відповідності є також щодо поглядів на минуле як послідовність катастроф та стосовно значення удачі.⁴¹

Приклад 6: Оригінальність

В останньому прикладі міститься знову одна історія про пана Койнера. Вона була написана у 1929 році, коли Бенямін і Брехт активізували свої стосунки. Її назва *Оригінальність*:

"Китайський філософ Чжуан Цзі написав вже у зрілому віці *Книгу сотні тисячі слів*, яка на дев'ять десятих складалась із цитат. Такі книги вже не можуть бути у нас написані, оскільки бракує розуму. Отже, думки продукуються лише у власній майстерні, при цьому той, хто недостатньо їх виробляє, вважає себе ледачим" (18, 441).

Філософ Чжуан Цзі нагадує про поводження Беняміна з цитатою, як він насамперед під час роботи над окремими пасажами був методично послідовним.

Брехт цінував розум, цікавість та переконливість Беняміна. У вірші *Список втрат*, одній з епітафій, Брехт пише: "Отже, залишив мене той, хто суперечив мені / Той, хто багато знав, шукав нове / ВАЛЬТЕР БЕНЬЯМІН." (15, 43) Інтерес Брехта до Беняміна не був філософським. Те, що його приваблювало, стосувалось методичних питань. Погляди Беняміна можна узагальнити. Мислення / філософія повинна:

- усвідомлювати актуальні потреби
- бути активною, мати результати
- бути енциклопедично налаштованою
- проявляти стриманість стосовно сучасних досліджень
- тримати дистанцію до теми
- відмовлятися від прикрас
- цитуватися.

Цей каталог є надзвичайно привабливим. Але він не є повним. Не можна стверджувати, що Брехт з такого роду оцінкою є абсолютно справедливим до Беняміна. Я сказав би навіть, що Брехт сприймає Беняміна з неабиякою часткою ігнорування. Він не бере до уваги те, що є для нього чужим і незрозумілим: метафоричне, єврейське, містичне. У деяких випадках Брехт неправильно розумів Беняміна. Це помітно майже в усіх розмовах. Брехт не сприймає статтю Беняміна про Кафку 1934 року, висловлюючи докір, що він ніби слугує єврейському фашизму. Нариси про сплін та ауру з есе про твір мистецтва Брехт коментує наступним чином: "Все є містикою у позиції проти містики. У такій формі адаптується матеріалістична концепція історії! Це досить жакливо." (26, 315) Решта непорозуміння стосується історико-філософських тез Беняміна. Через повагу до померлого друга думки з цього приводу подані у журналі у дужках.

Такими загальними запереченнями філософія Беняміна скорочується до того, що Брехт був готовий визнати. Таке ставлення нагадує висловлювання Брехта про "літераторів-майстрів висувної шухляди" з дебатів щодо експресіонізму. Це означає, що для того, аби поміститися у висувні шухляди, літературні твори мають бути значною мірою скорочені. В першу чергу мається на увазі

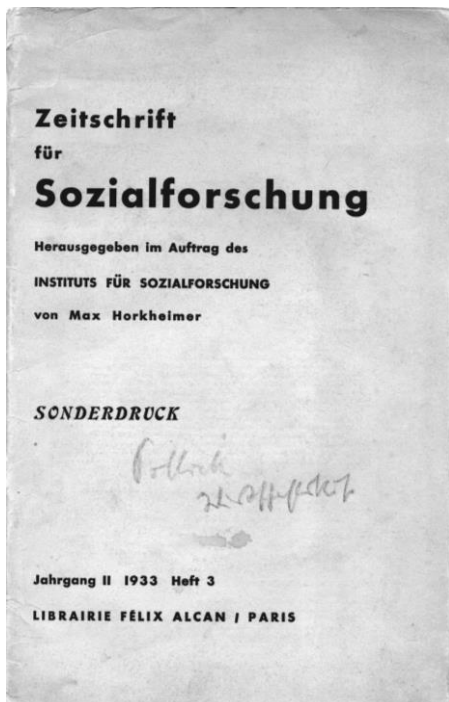
40 BBA 278/04, vgl. 27, 12.

41 Vgl. Wizisla: *Benjamin und Brecht* (wie Anm. 19), S. 267-274.

Дьордь Лукач. Брехт продовжує: "Я бачив одного разу, як Чаплін у фільмі пакував валізу. Те, що в кінці з валізи виглядало, штани чи кінчики сорочок, він просто відрізає ножицями."⁴² Тут ми могли б, ні, ми повинні були б запитати, яким чином можна пояснити межі цього розуміння. Безперечно, Брехт відомий не заборонаю мислення як такого, але мислення крайностями, як це наважувався робити Бен'ямін, Брехт розглядав як певної мірою підозріле, ризиковане. Брехт прагнув – при всьому неортодоксальному – помірного. Слід згадати його бажання, Бен'ямін записав його: Брехт хотів, щоб коли-небудь про нього сказали: "Він був помірно одержимим."⁴³ Прагматик і прихильник прикладного мислення, надзвичайно освічений, захоплений, вразливий, без благоговіння перед тим, що потрібно знати. Проте Брехтівська діалектика прагнула вирішення питань, синтезу – категорії, від яких Бен'ямін міг відмовитися.

V. Філософія (2): Ставлення Брехта до Критичної теорії

Приклад 1: Економічна криза



Ілюстрація 4 – Фрідріх Поллок: Коментарі до економічної кризи, спеціальне видання Журналу соціальних досліджень (NB bb E 09/060).

Спеціальне видання статті Фрідріха Поллока *Коментарі до економічної теорії* у Брехтівській бібліотеці має численні позначки та підкреслення. Брехт читав цю статтю ретельно і очевидно погоджуючись з аргументацією Поллока, яка у той час ще була достатньо марксистською. Поллок пояснює базову структуру кризи "через конфлікт між продуктивними силами й виробничими відносинами, який виражається у протиріччі між необмеженими економічно-технічними можливостями та обмеженою метою використання основного капіталу, здійснення якої має тенденцію до ускладнення". Він інформує про те, що економічний статистик Войтинський оцінив кризові витрати до кінця 1933 року приблизно у 200 мільярдів золотих доларів. Поллок пише: "До характеристики уряду, за часів якого відбувається цей процес, належить його виняткова залежність від найпотужніших суспільних груп і незалежність від решти." Він запитує: "Чи є сама війна дійсно 'чужим системі', винятково політичним фактором?" Це фрагменти статті, які

поряд з іншими були виділені Брехтом підкресленнями.⁴⁴ Брехт читав статтю, вочевидь, навіть два рази, оскільки в тексті зустрічаються червоні та сині підкреслення. Проте він не звернув увагу на надзвичайно актуальний пасаж, у якому Поллок оцінив процеси, що відбувались у Італії, Німеччині та США як "новий рівень державно-капіталістичного втручання."⁴⁵

Приклад 2: Теорія потреб

Поняття 'криза' пов'язує статтю Поллока з семінаром влітку 1942 року. Брехт був гостем на двох засіданнях семінару про теорію потреб. Це були так звані дискусії в Лос-Анджелесі. 28 червня 1942 року мова йшла про співвідношення потреб і культури у Олдоса Хакслі, а 25 серпня 1942 року

42 22/1, 448. – Die Idee, Brechts Charakterisierung von Lukács auf Brecht selbst anzuwenden, stammt von Joachim Kersten. Dafür sei ihm hier gedankt.

43 GS VI, S. 538.

44 Friedrich Pollock: *Bemerkungen zur Wirtschaftskrise*. In: *Zeitschrift für Sozialforschung*. 2. Jg. (1933), H. 3, S. 321-354. Die von Brecht angestrichenen, zitierten Stellen finden sich auf den Seiten 321, 341, 353 u. 326. Es gibt aber auch darüber hinaus Anstreichungen.

45 Pollock: *Bemerkungen zur Wirtschaftskrise* (wie Anm. 43), S. 347, vgl. Wiggershaus: *Die Frankfurter Schule* (wie Anm. 7), S. 314.

Гюнтер Андерс поставив на обговорення тези про поняття 'потреби', 'культура', 'культурні потреби', 'культурні цінності', 'цінності'.⁴⁶

Брехт брав участь стримано й у більшості випадків він ставив питання, неодмінно з цікавістю, з певною мірою сократівською наївністю. У дебатах про *Дивний новий світ* (1932) Олдоса Хакслі Брехт виступає проти тези вступної доповіді, що визволення продуктивних сил ніби призведе до зникнення криз, матеріальних нестатків і, таким чином, до зникнення культури. Брехт, який у цьому пункті повністю поділяє думки з присутнім Айслером, зазначає:

"Я думаю, що соціалізм ніколи не думав про задоволення матеріальних потреб. Соціалізм бачить недолік, який він хоче усунути. Де є сьогодні реальна тенденція задоволення значною мірою існуючих потреб?"⁴⁷

У розмові про тези Гюнтера Андерса йдеться серед іншого про питання, – так це формулює Ганс Рейхенбах – чи є можливим суспільство, "у якому реалізуються культурні цінності, які не виступають засобами пануючого класу, він не зловживає ними". У своїй відповіді Брехт спирається на сьому з тез Беняміна Про поняття історії, а саме звертається до фрагменту про тріумфальну ходу повелителів, які несуть із собою культурні надбання як трофеї.⁴⁸ Брехт запитує:

"Ви не боїтесь, що в основі культури завжди лежать потреби правлячих груп, що ці культурні цінності можуть бути вказані в певних прибутках?"⁴⁹

Трохи пізніше Брехт додає: "Могло б ще бути виробництво культури, але вже не у формі культурних надбань."⁵⁰ У журналі Брехт іронічно реферує дебати.

"Два десятиліття потому Ганс Айслер розповів Гансу Бунге, чому ці розмови наповнювали його та Брехта нетерпінням. "Книга Хакслі є песимістичною утопією, справжнім явищем занепаду – й до того ж дуже комічним. <...> Тут певною мірою представлено повне позбавлення світу від людей. Дивним чином мій друг Адорно та професор Горкгаймер знайшли у цьому прогрес, у той час як я полемізував проти.

Особливістю цього інституту у Франкфурті є те, що вони розглядають всі тенденції розв'язання проблем шляхом напівмарксизму як прогресивні. Прогресивним це може бути лише тоді, коли роль буржуазії знижується, й з задоволенням фіксується наступне зниження.

Я вважаю, що Брехт повністю поділяв ці погляди. Цим франкфуртистам (!), як Брехт їх називав, бракує справжньої готовності до боротьби проти буржуазії. Не можна бути марксистом без політики. До цього часу я читаю праці франкфуртистів і можу сказати, що вони страждають на загальне зло: вони хочуть лише бути розумнішими ніж буржуазні теоретики, але боротися з ними вони не хочуть. Отже, це привілейовані учні занепаду"⁵¹.

13.8.42

bei adorno diskutieren horkheimer, pollok, adorno, marcuse, eisler, stern, reichenbach, steuermann über HUXLEYs "brave new world". den H. beunruhigen einige phänomene der neuzeit. er stellt ein absinken der kulturellen bedürfnisse fest. je mehr eixboxes, desto weniger huxley. wenn man die körperlichen bedürfnisse allzusehr befriedigt (vizepräsident wallace hat bereits ein glas milch für alle menschen in aussicht gestellt), leiden die geistigen bedürfnisse. das leiden hat die kultur geschaffen; so wird wohl barbarei entstehen, wenn das leiden abgestellt wird? dr. pollok, der ökonom des instituts für sozialforschung (ehemals frankfurt, nunmehr hollywood), ist der überzeugung, der kapitalismus könne sich durchaus krisenfrei machen, einfach durch öffentliche arbeiten. marx konnte nicht vorhersehen, dass die regierung eines tages einfach strassen bauen könnte!- eisler und ich, etwas erschöpft durch den strich, werden leicht ungeduldig und "setzen uns ins unrecht", in ermangelung einer andern sitzgelegenheit.

Ілюстрація 5 – Брехт: Журнал (ВВА 280/25)

46 Zwischen den durch Protokolle überlieferten Seminardaten und Brechts Aufzeichnungen gibt es terminliche Widersprüche, die nicht aufgelöst werden können.

47 Max Horkheimer: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Alfred Schmidt und Gunzelin Schmid Noerr. Band 12: *Nachgelassene Schriften 1931-1949*. Hg. v. Gunzelin Schmid Noerr. Frankfurt am Main 1985, S. 575.

48 Vgl. GS I/2, S. 696.

49 Horkheimer: *Nachgelassene Schriften 1931-1949* (wie Anm. 46), S. 584.

50 Horkheimer: *Nachgelassene Schriften 1931-1949* (wie Anm. 46), S. 584.

51 Eisler: *Gespräche mit Hans Bunge* (wie Anm. 23), S. 39f.

Гюнтер Андерс зміг отримати від семінарів щось цілком позитивне, коли у 1985 році, сорок років потому, з ним заговорив на цю тему Гунцелін Шмід Ноер, видавець праць Горкгаймера. Для Андерса було "надзвичайно цікаво побачити, що у ці критичні роки було зроблено спробу, встановити духовний зв'язок між колами, які насправді не були тісно пов'язані між собою. Мається на увазі Брехтівське коло й коло Франкфуртської школи." Це "дійсно була спроба звести разом два камерних кола, які зазвичай грають окремо."⁵² Особи, які виступали посередниками та виконували функцію об'єднання були Айслер, Адорно й Бертольт Фіртель, з яким Брехт товаришував і який був одружений з сестрою Едуарда Штойерманна Залкою. З точки зору сьогодення помітним є те, як природно Андерс говорив про Брехтівське коло у каліфорнійські роки.

Приклад 3: Діалектика Просвітництва

Це єдині інтелектуальні точки дотику між Брехтом та Критичною теорією. У великих проектах інституту Брехт не брав помітної участі – ні у *Дослідженнях про авторитет і родину*, про які йому повідомив Бенджамін, ні у *Проекті з радіодосліджень*, який міг би сподобатись піонеру радіомовлення Брехту,⁵³ або у дискусіях щодо теорії націонал-соціалізму. При цьому безперечно спільними були інтереси. Так само, як співробітники інституту, Брехт надавав великого значення аналітичній критиці буржуазного мислення, його економічних передумов і його псуванню в ідеології фашизму.

Коли Брехт взагалі щось сприймав, він ставився до цього критично, як у випадку з проектом щодо антисемітизму або досліджень про панування націонал-соціалізму. Статтю Поллока *Чи є націонал-соціалізм новим порядком?* Брехт прочитав як проголошення фашистського століття (пор. 27, 160). Серед матеріалів до *Розвідок упередженості* є лист до Стефана Брехта від 18 грудня 1944 року. Горкгаймер і Адорно, писав Брехт, розробили анкету, "за якою можливо встановити фашистський тип." І він реферував розмову, в якій він прямо-таки зловтішно вказав Адорно на працю Маркса *До єврейського питання* (пор. 27, 213н.). Разом із тим, читаючи п'єсу *Круглоголові та гостроголові*, Адорно знайшов аналогії до праці про антисемітизм.⁵⁴

Певно, це може дратувати, що Брехт не залишив жодного слова стосовно *Діалектики Просвітництва*, яку Горкгаймер і Адорно вперше опублікували у 1947 році у видавництві *Кверідо* в Амстердамі. До речі, також жодного примірника. Лише уривок, а саме нарис *Одисей або міф і Просвітництво* у четвертому номері першого року видання журналу *Значення й форма*. Проте, відповідні сторінки у примірнику Брехта не розрізані.⁵⁵

Яким був би коментар Брехта до передмови, у якій Горкгаймер і Адорно пояснюють, "самознищення Просвітництва" означає, що просвітницьке мислення так само, як інститути суспільства "вже мали зачаток до того регресу, який сьогодні скрізь відбувається"?⁵⁶ Імовірно йому б спала на думку віра Галілея у переконливість розуму. Розум перемагає також тоді, коли потрібні покірність і хитрість. Це було кредо автора Галілея. Хоча також і Брехт усвідомлював небезпеку краху Просвітництва,⁵⁷ проте його віра у виконання історичної місії була сильнішою. Виступи Горкгаймера і Адорно "на захист залишків свободи, тенденцій до справжньої гуманності"⁵⁸ Брехт вважав би плодами з Туї-республіки.⁵⁹ Пусті слова: заклики без розуміння суспільних причинних зв'язків.⁶⁰

52 Horkheimer: *Nachgelassene Schriften 1931-1949* (wie Anm. 46), S. 560f.

53 Ein Memorandum verwies ausdrücklich auf Benjamins „Hörmodelle“ und „auf Versuche und theoretische Äußerungen Brechts inbezug aufs Radio“, vgl. Adorno / Horkheimer: *Briefwechsel 1927-1969* (wie Anm. 16), S. 530.

54 Horkheimer: *Briefwechsel 1941-1948* (wie Anm. 24), S. 616.

55 Vgl. *Sinn und Form*, 1. Jg. (1949), H. 4, S. 145-180; vgl. *Die Bibliothek Bertolt Brechts* (wie Anm. 10), S. 521 (Nr. 3895). – Allerdings fällt auf, dass der Umschlag dieses Heftes heller ist als die anderen Hefte der frühen Jahrgänge von *Sinn und Form*. Ich schließe daher nicht völlig aus, dass es sich nicht um das ursprüngliche in Brechts Besitz befindliche Exemplar handelt.

56 Max Horkheimer / Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main ¹⁰1984, S. 3.

57 Vgl. den Schluß von *Bei Durchsicht meiner ersten Stücke*: „Alle fünf Stücke zusammen [...] zeigen ohne Bedauern, wie die große Sintflut über die bürgerliche Welt hereinbricht. Erst ist da noch Land, aber schon mit Lachen, die zu Tümpeln und Sunden werden; dann ist nur noch das schwarze Wasser weithin, mit Inseln, die schnell zerbröckeln.“ (23, 245).

58 Horkheimer / Adorno: *Dialektik der Aufklärung* (wie Anm. 55), S. IX (Vorwort 1969).

59 Sean Carney sieht in einer Passage der *Dialektik der Aufklärung* einen Widerspruch von Brechts Theatertheorie, vgl. Sean Carney: *Brecht and Critical Theory*. Dialectics and contemporary aesthetics. London, New York 2005, S. 153. – Verwiesen sei in diesem Zusammenhang ferner auf die These von Hans Mayer, der zufolge Adornos Konzept einer Negativen Dialektik es durchaus erlaube, „eine Eigenart der genialischen frühen Stücke und Gedichte Brechts zu verstehen. Ein Dissident des bürgerlichen Herkommens und gleichzeitig ein Dissident der gesellschaftlichen Gegenspieler jener Bourgeoisie, die später ihren abtrünnigen Sohn mit gutem Grund verstieß“ (Hans Mayer: *Brecht in der Geschichte*. In: Ders.: *Brecht*. Frankfurt am Main 1996, S. 455).

60 Diese Haltung ist vergleichbar mit der 1953 in dem Gedicht *Nicht so gemeint* dokumentierten: „Als die Akademie der Künste von engstirnigen Behörden / Die Freiheit des künstlerischen Ausdrucks forderte / [...] / Kam ein betäubendes Beifallsgelächter /

Приклад 4: Туїзм / Зловживання інтелектом

Брехт поводить себе по відношенню до Франкфуртських співрозмовників непримиримо. Від відкидає все, що не відповідає його поглядам. Для зустрічей і бесід у Каліфорнії йому стає у пригоді старий сатиричний проект: *Туї-роман*. Ідея цього фрагменту прози, який тісно пов'язаний з задумом п'єси *Турандот*, виникла близько 1930 року, перші тексти написані у період з 1933 по 1935 роки. В еміграції з цього задуму виникла історія європейських інтелектуалів, що перебувають у вигнанні. Бен'ямін записав У 1934 році у Сковсбостранді:

"*Туї-роман* безперечно дає енциклопедичний огляд божевілья телект-уалів-ін (інтелектуалів); дія буде відбуватися, як це принаймні здається, частково у Китаї"⁶¹.

Туї-роман, за словами автора у 50-ті рр., повинен був називатися *Занепад туї*. До комплексу Брехт зараховував також "невелику збірку трактатів *Мистецтво підлабузництва та інші вміння*" (17, 460).

У записках 30-тих років можна знайти визначення: "Слово 'телект-уал-ін' має наступні значення: людина розумової праці, яка думає, відрізняє, точніше, формулює." (17, 68) Це означає: "Туї – інтелектуал цього часу ринків і товарів. Орендодавець інтелекту." (17, 153) Це моральні категорії. Вони не стосуються, якщо переглянути матеріал, певного соціального угруповання або напряму – вони не стосуються також Критичної теорії. Націонал-соціалістичні демагоги також називаються телект-уали-ін, туї. В одному записі в журналі щодо пропаганди у фашистській Німеччині Брехт називає себе старим дослідником туїзму.⁶²

Туї є поняттям боротьби, яке використовується, коли Брехт бачить інтелектуальну демагогію при владі, а також, коли він відчуває непрозорий фінансовий менеджмент. У *Туї-романі* є сатирична сцена з "зерновим лихварем Вей-лі" (17, 93), а саме у робочій фазі з 1933 року по 1935 рік. Це натяк на Германа Вейля, засновника інституту і на установчий капітал з аргентинської торгівлі пшеницею. Пшенична біржа Чикаго мала ключову функцію для Брехта у якості мотиву п'єси *Джей Мясник у Чикаго* та як джерело економічних даних.

Робота інституту була для Брехта з самого початку підозрілою через його передісторію. Це пояснюється його антибуржуазністю та його надто добре відомою відразою до заможних: Емілія Людвіга, Томаса Манна, Франца Верфеля. Гроші псують характер. Брехтівська антипатія це також рефлекс на зміни у співвідношенні сил та дискурсів. У Берліні можна було бути однакового напряму думок (як із Адорно) або зустрічати один до одного байдуже. У США раптово виникла ієрархія, яка викликала у Брехта щонайменше заперечення. Керівництво та інші члени інституту були натуралізованими американцями, дослідження яких були фінансово забезпечені.⁶³ Можна погодитися з Хансом-Отто Мюльайзенем: "Те, що Брехт зі своїми часто уїдливіми докорами інтелектуалам хотів влучити й влучає в ліву інтелігенцію, є виразною ознакою розбіжностей з групою, до якої він відчував свою приналежність."⁶⁴

Брехтівський неологізм 'франкфуртизм' вперше з'являється у написаному близько 1929 року тексті з назвою видавця *Наочні заняття для нового бачення речей*. Проте, на мою думку, контекст не дозволяє зробити висновок про посилення на інститут соціальних досліджень. Не можна було б сказати про співробітників інституту, що вони утворюють "велику групу, яка править театрами."⁶⁵ Однозначно вказує на представників Критичної теорії слово у журнальних нотатках після семінару 22 серпня 1942 року: "У франкфуртистів" (27, 122).⁶⁶

Von jenseits der Sektorengrenze. / [...] Freiheit! erscholl es. Freiheit den Künstlern! / Freiheit rings herum! Freiheit für alle! / Freiheit den Ausbeutern! Freiheit den Kriegstreibern!" etc. (15, 270).

61 GS VI, S. 530.

62 28, 329 (19. Februar 1939).

63 Wiggershaus: *Die Frankfurter Schule* (wie Anm. 7), S. 434.

64 Hans-Otto Mühleisen: *Bertolt Brecht und die Frankfurter Schule*. In: *Bertolt Brecht – Aspekte seines Werkes, Spuren seiner Wirkung*. Hg. v. Helmut Koopmann, Theo Stamm. München 1994, S. 126

65 21, 304. Der Kommentar der Berliner und Frankfurter Ausgabe versteht diese Stelle als Anspielung auf das *Institut für Sozialforschung*.

66 Eisler nennt sie „Frankfurturisten“, vgl. Eisler: *Gespräche mit Hans Bunge* (wie Anm. 23), S. 39f.

Поштовх до поновлення роботи над проектом надав Айслер. У журналі від 12 травня 1942 року зазначено:

12.5.42
mit eisler bei horkheimer zum lunch. danach schlägt eisler für den TUIROMAN als handlung vor: die geschichte des frankfurter soziologischen instituts. ein reicher alter mann (der weizenspekulant weill) stirbt, beunruhigt über das elend auf der welt. er stiftet in seinem testament eine grosse summe für die errichtung eines instituts, das die quelle des elends erforschen soll. das ist natürlich er selber. die tätigkeit des instituts fällt in eine zeit, wo auch der kaiser eine quelle der übel genannt haben will, da die empörung des volkes steigt. das institut nimmt am konzil teil.

Ілюстрація 6 – Брехт: Журнал, 12 травня 1942 року (ВВА 280/10) – Брехт пише "Вейль": помилка за Фрейдом; Стосунки з Куртом Вейлем у цей час були дуже напруженими.

Посудина *Туї-роману* була відкрита для сприйняття досвіду з інституту. Проте Брехт не скористався цією нагодою. У Каліфорнії він пише поряд із нотатками у журналі та листами лише три сторінки з ключовими словами й текстовими фрагментами. У цьому можна побачити підтвердження того, що інститут по суті не підходив як туїстичний об'єкт. Брехтівська відраза не була літературно продуктивною.

Незалежно від цього *Туї-роман* не повинен нас занадто займати. Це не нарис з філософії, а, мабуть, трактат із соціології інтелектуалів. Зрештою, Критична теорія грає в *Туї-романі* лише допоміжну роль. Задум довго обходив Франкфуртську школу, а коли Брехту здавалось, що зустрічаючись з франкфуртистами, він зможе отримати нову духовну їжу, Туї-проект вже давно скотився до дешевої сатири. Тому не має сенсу докладніше зупинятися на питанні, чи намалював Брехт портрет Адорно в образі Мункі Ду з п'єси *Турандот* (пор. 9, 148н., 161 та 412), або чи стоять за образами Хунга і Квана, які повинні були стати туї, Горкгаймер і Адорно, що навряд чи відповідає дійсності. Радше мається на увазі перший-ліпший, як пропонують видавці Берлінського та Франкфуртського видань.⁶⁷

Історія про туї продовжувала жити по суті як жарт серед Брехта та Айслера, Фейхтвангера та Корша. Туї належать до "нашої культурної спадщини" (30, 277), писав Брехт Фейхтвангеру ще восени 1954 р. під час роботи над п'єсою *Турандот*. Тоді він вже давно втратив інтерес до протистояння з Критичною теорією й боляче дізнався, що інтелектуали є корумпованими не лише у буржуазному суспільстві.

Брехт сприймав Критичну теорію не як критичну, не як серйозний філософський напрям його століття. Він інстинктивно зрозумів, що відділяло його від Франкфуртської школи: її удавана насиченість, відмова від марксистської теорії, зміна предмету досліджень від суспільства до питань діалектики. Брехтівська позиція щодо різниці менталітетів і підходів була настільки суттєвою, що він ігнорував Критичну теорію як цілу філософську й соціологічну школу. Вона була для нього повною протилежністю активного мислення: не активне, більше того: корумповане мислення. Брехт визначив Критичну теорію як перевернуту; символічно показує цей переверт його неологізм „телект-уал-ін". Це було для нього мисленням заради мислення, не заради зміни світу. Франкфуртисти надавали йому лише докази "зловживання інтелектом" (19, 460). Ганс Майер вказує на термін "вибілювання" (намагання виправдати когось), який є організуючим у п'єсі *Турандот*, і він говорить: "Брехт приходить до ототожнення існування туї та зради."⁶⁸ Це, як вже зазначалось, не філософські судження, а, мабуть, соціологічні, політичні, такі, що стосуються стратегії поведінки. Та особисті: Джеймс К. Ліон не помиляється, коли він стверджує, що Брехтівське презирство франкфуртистів походить "більше з особистої антипатії ніж із ідеологічних розбіжностей."⁶⁹ Власна провокація полягає в тому, що Брехт скоротив Критичну теорію до дивної інтелектуальної історії. Таким чином він поставився несправедливо по відношенню до прихильників Критичної теорії.

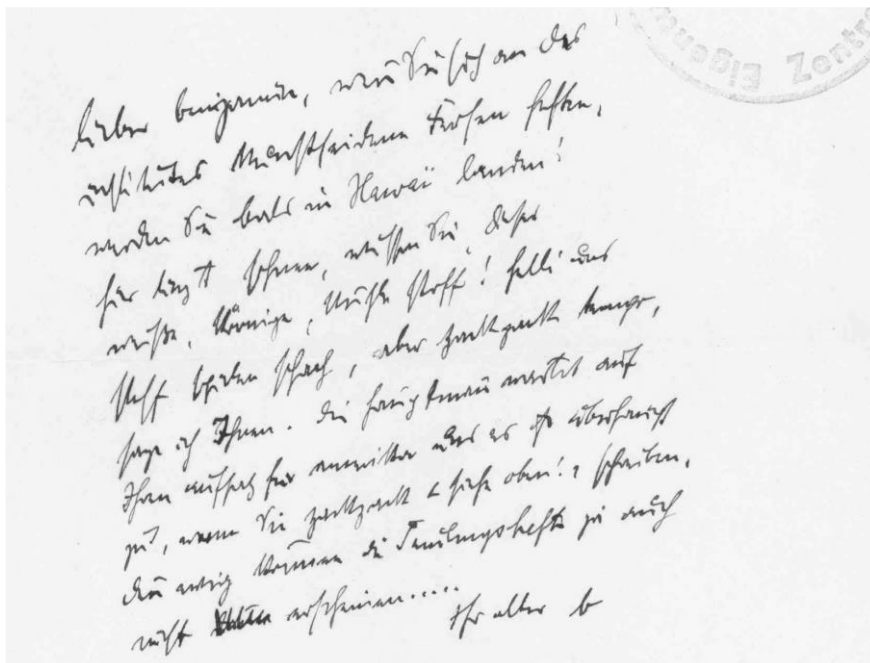
67 Vgl. „der Roman kann die Erziehung Hungs und Kwans zu Tuis sein“ (27, 28); dazu Mühleisen: *Bertolt Brecht und die Frankfurter Schule* (wie Anm. 63), S. 130f.

68 Hans Mayer: *Brecht in der Geschichte*. In: Ders.: *Brecht* (wie Anm. 58), S. 281. – Martin Jay sieht den Hauptvorwurf darin, daß die Intellektuellen des Instituts sich nach Ansicht von Brecht für amerikanische Stiftungsgelder prostituierten, vgl. Martin Jay: *Dialektische Phantasie*. Die Geschichte der Frankfurter Schule und des Instituts für Sozialforschung. Frankfurt am Main 1987, S. 240.

69 Lyon: *Bertolt Brecht in Amerika* (wie Anm. 31), S. 347

З іншого боку, зрозумілою є Брехтівська прикрість через те, що Бен'ямін на відміну від його колег у інституті не зміг втекти від ворога. Це шарнір, який зв'язує між собою обидва записи у журналі на початку. Брехт був детально поінформований про економічні та наукові стосунки Бен'яміна з інститутом: стипендії, клопотання про дозвіл на проживання, видання праць, відхилення рукописів.⁷⁰ Він не міг витримати, що вигнанні до раю представники інституту неодноразово базикали про загрозу свободі. Вони не врятували Бен'яміна зі старої Європи. І вони не надали також автору Бен'яміну належну підтримку – так принаймні бачив це Брехт. Його інформував Андерс, якого, в свою чергу, інформувала Ханна Арендт.⁷¹

Брехт не піклувався про справедливість – ні стосовно філософії Бен'яміна, ні щодо позицій Критичної теорії. Він мав свободу, брати те, що він якраз потребував. Як фігура Чапліна він відрізав те, що випирало, виступало за певні межі. Це підхід митця; тому Брехтові йшлося не про розкриття філософського напряму у його складності, а про виокремлення окремих аспектів, які у певний момент йому щось говорили без огляду на їх контекст. Франкфуртисти отримали покарання, тому що вони надто мало зробили для Бен'яміна. І тому, що вони квапливо та, відмовившись від активного мислення, намагалися пристосуватися до Нового Світу. До світу, у якому Брехт почував себе чужим і нещасливим: "місто легкого життя", без пор року й без запаху "острів Таїті у мегаполісі".⁷² Можливо Брехту також спало на думку те, що він написав Бен'яміну шість з половиною років тому – це його постскрипtum у листі Хелени Вайгель до Бен'яміна від 6 лютого 1935 року. Він містить підступну характеристику інституту, рекламування переваг Старого світу та пророцтво. Воно не справдилося.



Ілюстрація 7 – Брехт Бен'яміну, 6 лютого 1935 року (WBA 123/3): Любий Бен'ямін, якщо ви йдете назирці за інститутом, Ви можете скоро опинитися на Гавайях! Тут лежить сніг, знаєте, це така біла, зерниста, прохолодна субстанція!

Дозвіл на використання ілюстрацій люб'язно надано спадкоємцями Бертольта Брехта й Гамбурзьким фондом підтримки науки й культури.

З німецької переклала Світлана Соколовська

70 Vgl. u. a. Benjamin an Brecht, 9. Januar 1935 (zu einem Amerika-Stipendium u. zum Druck der Spracharbeit; GB V, S. 18); Margarete Steffin an Benjamin, 12. Dezember 1938: „wieso drucken die Ihnen nicht den baudelaire? brecht würde sich sehr für die gründe interessieren. er fragt, ob Sie nicht doch ausführlicher darüber schreiben können.“ (zitiert nach Wizisla: *Benjamin und Brecht* [wie Anm. 19], S. 266); Benjamin an Steffin, 20. März 1939 (Benjamins Informationen über die Arbeit an der Neufassung; GB VI, S. 243f.; Steffin an Benjamin, Mitte Mai 1939 (erneute Erkundigung; vgl. Wizisla: *Benjamin und Brecht* [wie Anm. 19], S. 267, u. die dort erwähnten Antworten Benjamins).

71 Vgl. Hannah Arendt an Günther Anders, 7. August 1941. In: *Arendt und Benjamin. Texte, Briefe, Dokumente*. Hg. v. Detlev Schöttker u. Erdmut Wizisla. Frankfurt am Main 2006, S. 150.

72 Vgl. 27, 10, 27, 50 u. 27, 10.

Après Brecht: театр Григория Горина

1. Комета Брехта, или Краткий комментарий к теме

Заявленная в заголовке тема вписывается в традиционную компаративистскую рамку, скрепленную всемогущим союзом "и", который позволяет двигаться от "опорного" писателя к любым эпохам и культурным регионам. В данном случае – к русскому театру второй половины XX века, репрезентируемому творчеством Григория Горина (настоящая фамилия писателя – Офштейн, годы его жизни: 1940 – 2000), который был одним из ведущих драматургов российской сцены 1970-90-х гг., а, сверх того, еще и успешным киносценаристом и прозаиком-сатириком. Однако ожидаемый союз "и" был в заглавии заменен французским предлогом "après", (в переводе "после", "за", "спустя", "затем"), фиксирующим постпозиционный ракурс рассмотрения горинской драматургии относительно брехтовской эпической драмы по аналогии с расхожей во французской культурной среде формулой "après Sartre", обозначавшей поколение французских интеллектуалов, volens-nolens исходивших в своей мыслительной деятельности из сартровского философского опыта. Аналогия прозрачна: так же, как в послевоенной Франции философская мысль не могла игнорировать "фактор Сартра", театральная жизнь второй половины XX века не могла сбросить со счетов влияние Брехта. Ибо, что бы ни говорили завзятые оппоненты эпической драмы, ее основоположник был фигурой, по своему масштабу равновеликой крупнейшим реформаторам европейской сцены рубежа XIX-XX столетий – Ибсену, Стриндбергу, Шоу, после которых стало невозможно писать по старинке, довольствуясь поэтичным реквизитом классического театра. Комета Брехта упорно стояла над театральными подмостками второй половины XX в., оказывая воздействие на эстетические искания последующей генерации драматургов. Речь идет не только о непосредственном усвоении брехтовского влияния, дававшем разнокачественные результаты – от школярских и конъюнктурных потуг писать "под Брехта", вроде "Дороги к Ленину" Хельмута Байерля, до серьезного творческого

развития брехтовских идей, вроде ""Гамлет"-машины" Хайнера Мюллера. Не менее значителен был опыт эмансипации от брехтовского диктата, включавший в себя попытки его отрицания разной направленности и разной степени радикализма. К наиболее известным примерам такого рода можно причислить либеральные бунты Макса Фриша и Фридриха Дюрренматта против Брехта как против фрейдистской "отцовской" фигуры, с которой, однако, оба сохраняли внутреннюю "сыновью" связь, или демонстративное и категорическое ниспровержение брехтовского авторитета творцами драмы абсурда, чреватое, впрочем, дерридианским подспудным проглядыванием присутствия в отсутствии. На гребне антибрехтианской волны в середине 60-х гг. даже появились сценические фарсово-карикатурные образы Брехта: клоун Брехтоль, отрекающийся от пропагандируемого им марксизма ради куска хлеба (пьеса "Жажда и голод" Э. Ионеско) и режиссер с говорящей кличкой Шеф, малодушно сбегавший от реального восстания рабочих, произошедшего в ГДР 17 июня 1953 г., в репетицию сцены бунта плебеев из шекспировского "Кориолана" ("Плебеи репетируют восстание" Г. Грасса)¹.

Все это образовывало широкое поле изменений в театральной жизни après Brecht, куда входила и драматургия Григория Горина. Проанализировать ее через призму брехтовских эстетических исканий представляется многообещающим предприятием не только с точки зрения ее осмысления как явления "après Brecht", но и как феномена per se.

В том, что выбор пал именно на Горина, есть свои резоны. Признаюсь, личная увлеченность его творчеством совпала с профессиональным интересом, подогретым,

¹ Подробный анализ художественных интерпретаций образа Брехта в указанных драмах Э. Ионеско и Г. Грасса содержится, соответственно, в статьях "Іронічне зображення Б. Брехта у п'єсі Ежена Іонеско "Спрага та голод"" И. Зорницькой и "Образ Бертольта Брехта в творчості Гюнтера Грасса" А. Моргачевой, помещенных в сборнике "Брехтівський часопис" за 2011 г. (//Брехтівський часопис [Brecht-Heft]. Статті. Доповіді. Есе. Збірник наукових праць (Філологічні науки). - №1. - Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка. - 2011. - см., відповідно, С. 88 – 93, 109 – 111).

увы, типичным для нашего культурного пространства противоречием между значимостью художественного опыта этого автора и безразличным к нему отношением со стороны специалистов. Для моего поколения Григорий Горин – культовый писатель, который в годы брежневского "застоя" и горбачевской "перестройки" был рупором инакомыслия, окрылявшим верой в существование неподвластной одряхлевшей идеологии духовного измерения, а после распада СССР – одним из источников питания внутреннего сопротивления коллапсу системы духовных ценностей, вызванному сломом исторической парадигмы. Лучшие его драмы: "...Забыть Герострата!" (1970), "Тиль" (1974), "Самый правдивый"² (1979, в киноверсии – "Тот самый Мюнхгаузен"), "Дом, который построил Свифт" (опубл. в 1983), "Поминальная молитва" (1989), "Кин IV" (1991), "Чума на оба ваши дома!" (1994) и др., а также киносценарии "Формула любви" (по мотивам повести А. Толстого "Граф Калиостро", 1980), "О бедном гусаре замолвите слово" (1984), "Убить дракона" (по мотивам пьесы Е. Шварца "Дракон", 1988) и др., – вошли в золотой фонд русской культуры XX в. И при этом он, фактический классик современного русского театра, обидно и непостижимо мало исследован. Известная российская специалистка в области изучения драматургии В. Головчинер отмечает, что "основная масса" горинских пьес, "если не считать послесловия к первой большой книге писателя "Комические фантазии" режиссера М. Захарова³ да единственного отзыва на нее С. Овчинниковой⁴, специального внимания не удостоивалась"⁵. К этому мизерному перечню следовало бы добавить еще две аналитические статьи, одна из которых – "Горина надо осмыслить как нашу закономерность..." – принадлежит самой В. Головчинер, а вторая – "Особенности жанра и композиции пьес-притч Григория Горина" – украинскому исследователю Е. Васильеву⁶, а также

публицистический коллективный сборник мемуаров и очерков "Григорий Горин. Воспоминания современников", подготовленный общими усилиями литературных и театральных критиков, писателей, режиссеров и актеров⁷. В работах о творчестве Горина, равно как и в разбросанных по разным интернетным сайтам сведениях о нем, в качестве его предшественников упоминаются Е. Шварц, М. Булгаков, Н. Эрдман, Ж. Ануй. Иногда в этом ряду мелькает и имя Брехта – правда, исключительно на правах декларативной констатации.

Почему Брехт упоминается в таких случаях лишь вскользь – сказать трудно. Не то творческая связь Горина с ним по умолчанию считается аксиомой, не требующей разборов и доказательств. Не то, наоборот, есть предощущение ее сложной конфигурации, требующей специального рассмотрения. А может быть, это следствие многолетней традиции маргинализации Брехта в (пост)советском пространстве, для которого он был сначала слишком неортодоксальным марксистом и потому не самым желанным гостем⁸, а затем, после усиленной идеологической дезинфекции, стал слишком рьяным соцреалистом и, стало быть, писателем, анахроничным и чуждым как временам глобальной критической переоценки результатов воплощения марксистских идей в СССР, так и эпохе "первоначального накопления капитала"⁹. Как бы там ни было,

наук. праць. – Серія "Філологічні науки". – Вип.4. – Рівне: РІС КСУ. - 2003. – С.226 – 229.

⁷ Григорий Горин. Воспоминания современников. – М., 2001.

⁸ Достаточно сказать, что между первыми переводами нескольких брехтовских пьес, сделанными талантливым драматургом и режиссером Сергеем Третьяковым еще в 1930-е гг., и любимовской постановкой "Доброго человека из Сычуани" пролегла пауза в долгих 30 лет. Разумеется, пелена молчания вокруг имени Брехта была прервана в самый разгар хрущевской "оттепели" – во время гастролей Берлинского Ансамбля в Москве 1957 г., но еще долго Брехт воспринимался советскими цензорами как художник сомнительный, а то и вовсе враждебный. Во всяком случае, пытаясь закрыть упомянутый любимовский спектакль, надсмотрщики от культуры, по воспоминаниям режиссера, прямо провозгласили, что Брехт – автор, чуждый советскому народу (см. : Абелюк Е., Леенсон Е. "Таганка: личное дело одного театра". – М.: НЛЮ. - 2007). Но и после того, как спектакль, несмотря на все атаки, удержался на плаву, они еще долго со скрипом и тщательными "профилактическими мерами" соглашались на расширение брехтовского присутствия в советском культурном пространстве.

⁹ Злоключения славы Брехта в советском и постсоветском литературоведении подробно освещены в статье Д. Затонского "Митець у наживоріт вивернутому

² Далее эта пьеса в статье упоминается под названием "Тот самый Мюнхгаузен", зафиксированным в сборнике горинских драм "Королевские игры", по которому, за исключением оговоренных случаев, делаются ссылки (см. Горин Г. Королевские игры. – М.: Стоок. – 1997).

³ См.: Захаров М. Комическое послесловие к фантазиям Горина // Горин Г. Комическая фантазия. – М., 1986.

⁴ См.: Овчинникова С. Дом, который построил Горин // Октябрь. - 1987. - №6.

⁵ Головчинер В. "Горина надо осмыслить как нашу закономерность..."
http://www.booksite.ru/fulltext/bab/ich/babicheva_y_v/7.htm

⁶ Васильев Е. М. Особенности жанра и композиции пьес-притч Григория Горина // Слов'янський вісник: 36.

факт остается фактом: тема "Горин и Брехт" находится в зародышевом состоянии, хотя и давно лежит на поверхности.

Есть у нее и некоторые исходные послылы.

Во-первых, писательское становление Горина, происходившее в 1960-е гг., совпало с появлением любимовского "Театра на Таганке", буквально родившегося с именем Брехта на устах, то есть вместе со скандальной постановкой брехтовского "Доброго человека из Сычуани". Едва ли можно точно определить силу воздействия этого громкого культурного события на сознание молодого Горина, но едва ли можно и вычесть его из суммы факторов, повлиявших на поворот молодого автора от традиционной реалистической сатиры 60-х годов, в координатах которой он в творческом сотрудничестве с А. Аркановым написал комедии "Свадьба на всю Европу" (1966) или "Банкет" (1968), к притчевой драматургии, в рамках которой он стартовал пьесой "...Забыть Герострата!". Позже, рассказывая о своем творчестве, драматург признавал, что выбранная им модель притчевой пьесы была наиболее эффективной в условиях брежневского "застоя", когда над советским театром нависала громада цензурных запретов и железобетонных компартийных требований к "мастерам культуры": "Начинались так называемые "застойные времена". Я беру эти слова в кавычки, потому что в искусстве застоя вообще не бывает. Живая идея всегда пробивалась к жизни, как трава из-под асфальта... Поэтому настоящие прозаики писали "в стол", кинематографисты клали готовые фильмы "на полки", художники развешивали свои картины на кухнях... Театру, может быть, было труднее всего! Ему нужен был зритель, и не будущий, а современник! И говорить хотелось в полный голос, не спотыкаясь о бесконечные запреты... Я решил помочь зрительской фантазии. Стал сочинять пьесы-притчи, основанные на исторических и литературных легендах"¹⁰.

Любимовский театр на Таганке 1960-х гг., возникший в качестве запоздалого "последыша" хрущевской оттепели в период наступления брежневских "заморозков"¹¹,

світі (Бертольт Брехт та Ернст Юнгер) // Вікно в світ.

Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. – 1999. - №2 (5). – С.90 – 95.

¹⁰ "Григорий Горин" // <http://raydo.in.ua/28-grigorij-gorin.html>

¹¹ ""Мы родились в 1964 году, последними прошмыгнув в дверь, которая тут же захлопнулась", — так ощущал свое начало коллектив Театра на Таганке. — пишут в своей книге "Таганка: личное дело одного театра" Е. Абелюк и Е. Леенсон. - Впрочем, рождение театра

одним из первых продемонстрировал модель притчевого, "эзопового" (в широком смысле) театра, которая в силу своей "проходной" альтернативной направленности оказалась притягательной и действительно продуктивной для талантливых творцов русской сцены этого времени, в том числе – и для Григория Горина. Следует отдельно подчеркнуть, что эта модель входила в культурный оборот советской творческой интеллигенции в тандеме с полуполюгальным в СССР брехтовским эпическим театром и авангардной любимовской режиссурой, что обусловило их внутреннюю взаимосвязь и общую маркировку как художественно "прогрессивных" явлений.

Во-вторых, брехтовский "мотив" присутствует в горинском творчестве и в более уловимом качестве, нежели весьма вероятные, но все же недоказуемые таганские "флюиды". Свидетельством тому - априорные упоминания немецкого драматурга в "обойме" писателей, повлиявших, по мнению знатоков, на горинский театр. Но как и в чем это присутствие конкретно проявляется? Каково его место и значение в горинской драматургии? Эти вопросы до сегодняшнего дня даже не ставились. Между тем, ответ на них важен, если мы действительно хотим понять, что представляет собой "дом, который построил Горин" (С. Овчинникова).

2. "Это все – театр!", или теория эпического театра как не-догма

Заметней всего традиции эпической драмы проявляются там, где Горин задействует самые распространенные брехтовские приемы "литературизации"¹² (или собственно

произошло еще раньше, в 1963-м: "Я подготовил со своим третьим курсом знаменитой „Щуки“ спектакль по Брехту „Добрый человек из Сезуана“, — скажет потом Ю. П. Любимов. — После просмотра и хорошей прессы его засчитали как выпускную дипломную работу. Получилось, что мой курс закончил учебу на год раньше срока. Выпускники составили костяк труппы Театра на Таганке. Этим спектаклем 23 апреля 1964 года он начал свою жизнь". Между тем начало театра было много драматичнее, да и не могло быть иным в это время. В 1964 году со всех своих постов был снят Н. С. Хрущев. А "откат" от демократических завоеваний "оттепели" начался еще раньше. Другим рубежом "шестидесятых" и концом "оттепели" стал 1968-й — год подавления "Пражской весны", когда советские танки вошли в Чехословакию. „Оттепель“ в СССР постепенно сменяется „заморозками“.

¹² О том, что он подразумевает под "литературизацией" театра, Брехт подробно писал в статье "Эпизация театра. (Примечания к "Трехгрошовой опере)". В целом драматург охарактеризовал в ней литературизацию как

"эпизации") драматического сюжета и его дезиллюзионистского разоблачения. К их числу относятся сценический образ "автора-рассказчика", "зонги", заголовки-комментарии и эффект "очуждения". Важно, что Горин не просто эти приемы у Брехта заимствует, а творчески их переосмысляет и видоизменяет, тем самым открывая их новые эстетические возможности и новые значения в условиях постбрехтовской театральной эпохи. Как именно это происходит, рассмотрим подробно.

1. *Сценический образ рассказчика*, имитирующий "авторскую" инстанцию, присутствуют в целом ряде горинских пьес. В драме "Кин IV" это - суфлер (а потом и многоролевой актер второго плана) Соломон, предваряющий собственной болтовней "вхождение" актера, с которым он много лет работает и дружит, в роль легендарного "мага" английской сцены, великого Кина. В пьесе "Чума на оба ваши дома" полномочия рассказчика передаются монаху-летописцу Лоренцо, чьи комментарии "эпически" вклиниваются в перипетии сюжета примирения родов Монтеки и Капулетти. Но особенно примечателен образ Человека театра из пьесы "...Забыть Герострата!". Он появляется в начале драмы с типичным для эпического театра кратким "прологом", который динамично вводит зрителя в предысторию изображаемых далее событий, очерчивает исходный пункт сюжета и, несмотря на имитируемую объективность изложения, расставляет определенные эмоционально-концептуальные "опоры" зрительского/читательского восприятия действия. Достаточно сопоставить этот Пролог, скажем, со вступлением Певца к истории Груше в брехтовском "Кавказском меловом круге", чтобы обнаружить их полную функциональную идентичность. Аналогичные совпадения горинского и брехтовского "рассказчиков" прослеживаются и в начале сюжетов обеих пьес-притч. Оба они комментируют происходящее на сцене, (при этом брехтовский "рассказчик" еще и восполняет пропущенные в показе временные промежутки), в разных формах дополняют

процесс приближения драмы к формату произведения, которое зритель должен не только смотреть в постановке на сцене, но и самостоятельно читать. Брехтовское определение данного принципа реформируемой драмы выглядит следующим образом: "Литературизация – это слияние "воплощаемого" с "формулируемым"; она дает театру возможность примкнуть к другим институтам, также призванным к духовной деятельности" (Цит. по изд.: Бертольт Брехт о театре. Сборник статей. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. – С.71).

высказывания героев, дают оценки событиям с позиции автора, взвешивающего на персонажей с высоты исторической дистанции "огромного размера" и знания истинного положения вещей. Но постепенно все более отчетливо вырисовывается их принципиальное расхождение: брехтовский Певец строго держится отведенной ему роли "говорящей" инстанции, нигде из нее не выпадая и никак ее не оспаривая; а вот горинский Человек театра в течение сюжета эволюционирует от стороннего наблюдателя, не имеющего права, по собственным же словам, вмешиваться в происходящее (что, заметим, сближает его не только с брехтовским "рассказчиком", но и с Регистратором из фришевской "Биографии") к действующему лицу. Сначала он переходит от позиции беспристрастного свидетеля к позиции аналитика, за плечами которого стоит опыт тысячелетней истории и требования потомков, и судьи, который производит расчет с прошлым с точки зрения обремененных им потомков. В таком качестве он активно включается в споры с героями, пытаясь склонить их к нужному выбору, противодействуя или содействуя их поступкам в зависимости от собственных представлений, постулируемых в пьесе не как его личная точка зрения, но как неоспоримая истина. В Герострате Человек театра стремится разбудить совесть и чувство нравственной ответственности за совершенное злодеяние. В повелителе Эфеса Тиссаферне – утвердить решимость без проволочек наказать преступника, именно в силу своей безнаказанности растлевающего весь город. В жене Тиссаферна Клементине – вызвать стыд перед мелким тщеславием, заставляющим ее, забыв сан, честь и достоинство, отдаться Герострату прямо в тюремной камере. В архонте Клеоне – укрепить жажду справедливого возмездия и сопротивления коррупции, распространяющейся, точно зараза, вокруг запертого в "каменном мешке" Герострата. Когда же он осознает, что его речи бессильны и дело грозит принять наихудший оборот, он демонстративно отбрасывает собственный "эпический нейтралитет" и открыто переходит к действию. Видя, что рвущийся на свободу Герострат уже занес кинжал над Клеоном - единственным и последним представителем власти, искренне стремящимся положить конец его бесчинствам, - Человек театра протягивает Клеону нож и убеждает немедленно убить преступника, что тот, отбрасывая последние сомнения, и делает:

"Человек театра (*протягивает Клеону нож*). Твой нож, архонт! У тебя нет выбора. Живи я две тысячи лет назад, сделал бы это сам...

Клеон берет нож из рук Человека театра.

Герострат (*в испуге*). Ты не убьешь меня, Клеон! Человек, убивший преступника до суда, сам будет казнен!

Клеон. Я знаю это, Герострат. (*Надвигается на него*).

Гаснет свет в камере. Слышны звуки борьбы, потом они стихают,

и в тишине возникает глухой стук падающих камней, а потом начинает звучать песня. Ее поют мужские голоса, поют сначала тихо, а потом все громче и торжественней. Свет разгорается вновь, Клеон с поникшей головой стоит над трупом Герострата"¹³.

Совершая решающий исход дела шаг, который позволяет осуществиться историческому возмездию, положить конец вакханалии бесчинства и уничтожить "корень зла"¹⁴, Человек театра выступает в роли действующего лица первого плана, - причем действующего не только в терминологическом, но и возвышенном экзистенциальном значении. Его внутреннее движение от безучастного "рассказчика" к герою-участнику событий, выкристаллизовывающееся в отдельную, по своему экспрессивную линию сюжета, отражает процесс перерастания эпического театра в театр "драматический" - то есть как раз обратный тому, который в теории и на практике утверждал Брехт. С концептуальной же точки зрения деконструкция образа Человека театра как эпического рассказчика направлена на предельное заострение мысли о недопустимости бездействия в отношении преступления Герострата, в которой заключается главный пафос драмы.

В аналогичном порядке в горинском театре изменяется функция "зонгов". У Горина они не просто сопровождают или обобщают изображаемое на подмостках, как то было у Брехта, добивавшегося при их посредстве эпического "остранения" событий, но еще и катализируют действие. В пределе эта тенденция приводит к трансформации "зонгов"

в рельефные сюжетные узлы, которые отмечают собой резкие повороты в жизни персонажей. Яркий пример тому мы находим в "Тиле", где одна из сатирических песен главного героя становится причиной его изгнания из родного города и вынужденного "покаянного" паломничества в Рим. Здесь Горин, по сути, прибегает к практике анти-остранения, превращая "зонг" Тили в звено событийного ряда.

Новым, по сравнению с брехтовской эпической драмой, качеством наделяются в горинской драматургии "паратекстуальные" элементы - заголовки, подзаголовки, эпитафии, - призванные, согласно брехтовской теории, приближать драматический текст к жанру произведения для чтения¹⁵. Так же, как у Брехта, они у Горина предваряют непосредственное содержание пьесы или отдельных ее частей. Но, в отличие от Брехта, ограничивавшегося сухими и безыскусными пересказами содержания картин или их плакатными проекциями в виде щитов с надписями, Горин придает им рафинированное "литературное" оформление, разрабатывая их как эстетически значимые компоненты драматургической партитуры, которые не только служат декоративной отделкой пьесы, но и очерчивают ее эмоционально-смысловую рамку со своим диалогическим полем. В том числе, как показал в своем исследовании горинских пьес-притч Е. Васильев, - и за счет поэтизированного определения ее жанрово-композиционных параметров в подзаголовках к произведениям (наподобие излюбленного драматургом жанра "фантазии").

Взять хотя бы эпитафию к "Поминальной молитве". Он воспроизводит следующий отрывок из "Завещания" Шолом-Алейхема: "... На моей могиле в каждую годовщину моей смерти пусть оставшийся мой единственный сын, а также мои зятья, если пожелают, читают по мне поминальную молитву. А если читать молитву у них не будет особого желания, либо время не позволит, либо это будет против их религиозных убеждений, то они могут ограничиться тем, что будут собираться вместе с моими дочерьми, внуками и просто добрыми друзьями и будут читать это мое завещание, а также выберут какой-нибудь рассказ из моих самых веселых рассказов и прочитают вслух на любом, понятном им, языке. И пусть мое

¹³ Горин Н. Забыть Герострата. Указ. изд., с.52.

¹⁴ Логику геростратизма как социального негативного феномена подробно проанализирована в статье А.С. Чиркова ""Забути Герострата": режиссерский почерк Петра Авраменка" // Брехтівський часопис... - С.171 - 178).

¹⁵ Между прочим, следом за немецким драматургом Горин обычно заменяет традиционное членение драматического сюжета на действия и акты делением на картины, смонтированные в элементарной хронологической последовательности.

имя будет ими помянуто лучше со смехом, нежели вообще не помянуто..."¹⁶. В этой цитате заложен весь содержательно-смысловой потенциал сюжета пьесы. Здесь есть и отсылка к теме евреев на славянской земле, репрезентируемая знаковым для нее писателем Шолом-Алейхемом и выдвинутая в пьесе на передний план. И "мысль семейная", обозначенная в эпиграфе упоминаниями о потомках, а в самом тексте "материализующаяся" в истории семьи Тевье-молочника, образующей главную сюжетную линию. И задающий концептуально-эстетические параметры сюжета знак равенства между духовным "завещанием" писателя, поминальной молитвой о нем и его литературным творчеством. И эмиграционный отголосок, улавливаемый в шолом-алейхемовских словах о детях, которые, возможно, будут читать завещание на разных языках, а внутри пьесы проявляющийся во все более угрожающем отрыве семьи Тевье от земли, с которой она сроднилась. И интенциональная направленность на историческое прошлое – на исчезнувший из действительности, но сохраненный в искусстве (в том числе – и конкретно в этой горинской драме) местечковый еврейский мир. И воплощаемое в каждом эпизоде пьесы обещание грустной улыбки, на которой лежит печать знаменитой еврейской самоиронии... Так эпиграф формирует мультиперспективный "горизонт ожидания", который внутри пьесы разветвляется на сложную систему взаимодействующих друг с другом тематико-смысловых пластов.

По этому же принципу работает эпиграф к пьесе "Дом, который построил Свифт". В нем приводится следующее высказывание автора знаменитого "Гулливера": "Распределяя работу своего мозга, я счел наиболее правильным сделать господином вымысел, а методу и рассудку поручить обязанности лакеев. Основанием для такого распределения была одна подмеченная у меня особенность: я часто испытываю искушение быть остроумным, когда уже не в силах быть ни благоразумным, ни здравомыслящим...". Здесь содержится ключ к адекватному пониманию содержания пьесы. Он четко указывает на то, что странная смесь безумия, остроумия и недоумия, которой пропитана жизнь в доме Свифта, суть продукт литературной фантазии, подчиняющей себе другие способы осмысления мира. Он соединяет личность писателя,

инсценирующего в пьесе собственное тихое помешательство, его вызывающие эскапады, его обличающую безумный мир сатиру и порожденных им химерических персонажей вместе с их спонтанными перформансами в некую духовную амальгаму, которая и обозначается метафорой Свифтового дома. Таким образом, эпиграф и настраивает определенную оптику читательского/зрительского восприятия пьесы, и проясняет название произведения, и очерчивает концептуальную парадигму драматического сюжета.

В такую же сложную игру со смыслами текста вступают заголовки частей и картин внутри горинских драм. Обратимся снова к "Тиллю". Его сюжет, предваряемый Прологом и завершаемый Эпилогом, разбит на две большие части: "Дом" и "Родина", каждая из которых, в свою очередь разделена на картины со своими заголовками ("Каталина", "Ламме", "Базар", "Прощание", "Филипп", "Арест", "Блондинка", "Портрет его величества", "Казнь", "Рыбник", "Шабаш" - в первой части; "Молчание", "Венчание", "Злая песня", "Гезы", "Крепость генерала", "Форт", "Притон", "Ночь перед казнью" - во второй). В части "Дом" повествуется о том, как Тиль в наказание за свои проделки отправляется в Рим, по дороге он попадает в разные истории, а по возвращении находит руины родного очага: сжигаемого на костре отца, сраженную горем мать, опустевший и помрачневший дом, на который зарятся охочие до легкой наживы враги. Потрясенный этими бедами, он едва не накладывает на себя руки, от чего его чудом удерживает любимая невеста Неле. В части "Родина" Тиль борется за освобождение родной Фландрии от власти ненавистного тирана – испанского короля Филиппа; шутя и играя, совершает подвиги и гибнет, как герой, из-за подлости Рыбника, ранее той же подлостью погубившего его отца. Таким образом, в части "Дом" рассказывается о том, как Тиль утратил отчий дом, а в части "Родина" - о том, как родина потеряла его самого, одного из самых светлых и преданных своих сыновей. Так заголовки частей вступают в конфликт с собственным содержанием и создают вокруг него поле эмоционально-смыслового напряжения.

На данных примерах отчетливо видны отличительные особенности аранжировки паратекстуальных элементов у Горина: в противоположность Брехту, максимально приближавшему их к репортажно-деловому

¹⁶ Горин Г. Поминальная молитва. – Там же, с. 215.

"анонсу" показываемых событий¹⁷, он придает им поэтизированный характер, семантическую мультиперспективность и - статус "опорных" метафор, выделяющих важнейшие доминанты сюжета.

Горин берет на вооружение и брехтовский "эффект очуждения". Чашка чаю, в которой утонул один из лилипутов-"эмигрантов" в его пьесе "Дом, который построил Свифт", соотносима с бельевой веревкой, натянутой между фургоном и пушкой в брехтовской "Матушке Кураж"; а черно-красное "оформление" пиарно-траурного дуэта лжеведовы Мюнхгаузена и ее друга Рампофа в день годовщины смерти знаменитого барона – с комбинацией масок голубя и овцы на лицах кардиналов, изготовившихся уловить Галилея в свои сети. Однако если Брехт чаще всего ограничивается самодостаточной демонстрацией подобных деталей, используя их как заряд, электризирующий рационально-аналитическое мышление зрителя, то Горин тут же снабжает их исчерпывающей экспликацией, устами персонажей давая их расшифровку и оценку.

Вот от странствующего Тилиа отец получает весточку - рванный башмак. Перед нами – явный "эффект очуждения": вещь, выступающая в новой, не свойственной ей функции "письма". У Брехта, скорей всего, она бы промелькнула без каких-либо комментариев. У Горина же она сразу получает свое толкование: "Это значит, - говорит, рассматривая башмак сына старый Клаас, - что он [Тиль – Е.В.] прошел половину пути! Это значит, что он скоро вернется – одна нога здесь, другая – там! Это значит, что надо накрывать на стол, поскольку ботинок просит каши..."¹⁸.

А вот разжалованный в простые тюремщики Клеон обнаруживает в камере Герострата кожуру от фруктов и сходу замечает: "Неплохой десерт был у заключенного!"¹⁹, тем самым обналичивая факт тайного высокого покровительства опасному преступнику.

Стоит баронессе и Рампофу появиться на церемонии поминовения Мюнхгаузена в черно-красном туалете, как тут же один из

персонажей дает ироничную оценку их гардеробной имитации траура: "Как всегда, прекрасно выглядите: красное с черным, бездна вкуса"²⁰.

Иногда Горин прибегает к тактике перформативного создания эффекта "очуждения". Показательна в этом плане финальная сцена "Тилиа", где главный герой (уже погибший) вместе со своим живым другом Ламме устанавливает посреди сцены крест на собственной могиле:

"Л а м м е. [...] Эх, табличку бы надо... Здесь покоится прах духа Фландрии. Нет! Дух праха... Фу, запутался.

Т и л ь. Да ну их, таблички! (*Вешает на крест свой шутовской колпак*). Так понятней будет!"²¹.

Здесь, как и в выше приведенных примерах, мы имеем дело с техникой "обнажения приема", направленной на "расколдовывание" брехтовского эффекта "очуждения" как "загадки", которую зритель должен сам разгадать. Горин демонстративно разоблачает этот эффект как художественный элемент драматического сюжета и демонстративно же переводит его в театральное-балаганное русло, где тот принимает форму фарсовой детали, смахивающей на клюквенный сок, которым истекает блоковский Пьеро. Такая практика отражает установку русского драматурга на своеобразное "остранение" от брехтовской оппозиции иллюзионистского и деиллюзионистского театров. Горин ускользает от нее в постмодернистский *Zwischenraum* (зазор) между жизнью и сценой, где драматический сюжет разворачивается на тонкой грани "реальности", "театра" и "литературы", так что в любой момент происходящее на сцене можно объявить и отражением жизни, и буффонадой, и литературной фантазией. Неслучайно эмблематическими фигурами горинской драматургии стали подчеркнута балансирующие на этой грани и во многом родственные друг другу персонажи: легендарный литературный герой Мюнхгаузен и знаменитый писатель Свифт. Первый изображается в сумме ипостасей литературного героя, демонстрирующего кое-что из своих хрестоматийных проделок, самого что ни на есть "правдивого" реального человека, который перманентно конфронтирует с обществом, полушута-получародея, разгоняющего скуку

¹⁷ Стилизация под хроникальное объективное изложение таких "анонсов", как показал в своей статье "Паратекстуальність брехтівської моделі історичної драми-хроніки" Л. Закалюжний, отнюдь не исключает контрастирующего с ним авторского присутствия; но и оно камуфлируется под общий "деловой" стиль (Brecht-Neft... - Указ. изд., С.77 – 80.

¹⁸ Горин Г. Тиль. – Указ. изд. - С. 66.

¹⁹ Горин Г. Забыть Герострата. – Там же. – С. 44

²⁰ Горин Г. Тот самый Мюнхгаузен. – Там же. – С. 147.

²¹ Горин Г. Тиль. – Там же. – С.113.

обывательской жизни невинными фокусами и – даже литератора, собственноручно описавшего свои похождения. Второй является во всем великолепии сменяющих друг друга обличей: неистового писателя-сатирика, наблюдающего за тем, как придуманные им герои живут своей жизнью; реального человека вместе с его любовными драмами, недугами, демаршами и трагическим смертным часом; литературного героя, каковым он становится в цитируемых литературных текстах о нем; а также актера, завербованного слугой Патриком для исполнения роли невесты куда исчезнувшего декана и мастерски играющего эту роль до конца – до самой смерти. Каждое обличье дает повод для конструирования своей, явно не согласующейся с другими, "версии" о том, что представляет собой человек, живущий под именем Джонатана Свифта. В заключительной картине пьесы – "Последняя смерть Джонатана Свифта..." все эти маски фокусируются в некий синтетический образ, о котором только и можно сказать, что он един во всех своих ликах и достоверен во всех версиях его "прочтения".

Из такой же причудливой материи – что и выделяет эту пьесу из прочих горинских драм – создано все многоголосое окружение Свифта. Диковинные существа, которые бродят по дому декана, – лилипуты, бессмертный Некто, великан, любимые женщины писателя и др., – легко идентифицируются как "материализовавшиеся" в реальности герои его книг; правда, они несколько модифицировались при "переходе" в жизнь, но все же действуют сообразно своему книжному амплу. Вместе с тем, согласно одному из предложенных в пьесе толкований, они – патентованные "сумасшедшие", те самые, которые должны, по завещанию декана, унаследовать его состояние после смерти (а Свифт умирает, как заявлено в первых же строках пьесы, каждый день в пять часов вечера). Соответственно этому толкованию их проделки квалифицируются как выходки умалишенных, между делом заражающих своими бреднями простодушных обывателей, вроде доктора Симпсона, присланного для медицинского обслуживания декана, или рыжего служаки-полицейского, приставленного охранять фургон с подозрительными личностями. А впрочем, есть в пьесе еще и третий вариант их объяснения: они – актеры, нанятые слугой Патриком специально для того, чтобы

имитировать сумасшедших перед якобы свихнувшимся Свифтом, то ли для того, чтобы вместе с ним разыгрывать трагифарс его ежедневной смерти, то ли для того, чтобы развеять его черную меланхолию...

Но наиболее впечатляющие метаморфозы происходят с главным антагонистом и двойником Свифта, доктором Симпсоном, чья сюжетная линия образует каркас всего действия пьесы. Издалека прибыв в Дублин в качестве "постороннего", независимого и беспристрастного наблюдателя-врача Свифта, Симпсон поначалу предстает весьма ограниченным и даже глуповатым, но по своему порядочным молодым человеком – твердым в своих простодушных рационалистических взглядах, преданным своему профессиональному долгу и неуязвимым для тлетворных воздействий всяческой эксцентрики. Однако постепенно этот стойкий оловянный солдатик, мобилизованный на бой с творящимися в доме и голове Свифта странностями, вовлекается в хоровод чудес. Ближе к концу он проходит через целую цепочку метаморфоз. Сперва он перевоплощается в Гулливера, ранее им игнорируемого вместе со Свифтовой книгой о Гулливеровых приключениях. После этого литературного "крещения" он переживает типичное для Свифтовых персонажей "жизненное" превращение в местного "умалишенного" с характерной "безумной" бездонностью во взоре. Затем он трансформируется в актера, играющего роль Свифта перед группой пришельцев из будущего, и в процессе этой театральной интермедии обучается искусству Свифтового молчания. В финале пьесы сыгранная роль писателя становится его новым лицом: Симпсон становится настоящим сочинителем, сначала – вынужденным писать под диктовку Свифта, затем – повинаясь собственному желанию зафиксировать последние моменты жизни великого сатирика и, наконец, в резюмирующем пьесу монологе он уже слагает стихи:

"На крик толпы я выбежал на площадь
И там увидел Джонатана Свифта –
Лежал он неподвижно на земле...
Коснулся я его руки холодной,
Припав к груди, услышал тишину,
И лишь собрался объявить о смерти,
Как вдруг заметил, что он краем глаза
Мне весело и дерзко подмигнул...
И понял я, что предо мной актер,
Достигший в лицедействе совершенства,
Который, если требует искусство,

И сердце, и дыхание остановит,
А жив он или нет – не нам судить...
Все это объяснил я горожанам,
Актеры унесли труп за кулисы,
И зрители спокойно разошлись..."²²

Конечно, этот текст производит впечатление гибрида разных жанров: медицинского освидетельствования смерти, личного показания о важном событии, фрагмента записок сумасшедшего. Но поверх этого он все же звучит как поэтический текст, чья принадлежность к области поэзии подтверждается не только формально, то есть ритмом, но и всем образным строем, то есть овнешненной структурой поэтического мышления, пробудившегося в голове заштатного лекаря вследствие своеобразной инициации, пережитой им в доме Свифта.

Таким образом, "дом, который построил Свифт", оказывается одновременно и типичным постмодернистским "миром-текстом", как о нем могли бы сказать литературоведы, и "обыкновенным сумасшедшим домом", как его называет в пьесе слуга Патрик, и театральным балаганом, как то и провозглашается в заглавии пятой картины первой части: "Это все – театр!".

3. Мюнхгаузен versus Галилей, или Аутсайдер выходит на авансцену

Отдельный сюжет сопоставления Горина с Брехтом составляют их излюбленные типы героев – аутсайдеры, бросающие вызов мировому порядку. Однако воплощенный в них аутсайдерский комплекс имеет разную акцентировку, отражающую, соответственно, разные концептуальные ориентиры театров двух драматургов.

Герой брехтовского театра – это аутсайдер с яркой социальной маркировкой; чаще всего он принадлежит к среде деклассированных "плебеев" (отсюда – пристрастие Брехта к асоциальному типу) или, по меньшей мере, личностей, выпадающих из общественной системы. В эту рамку вставляются портреты многих центральных персонажей известных брехтовских пьес: отъявленного разбойника Мэкки-ножа, проститутки Шен Де, маркитантки-мародерки Кураж и др., вплоть до повсюду "чужого" и гонимого ученого Галилея или "отпавшей" от всех "лагерей" Иоанны Дарк, которая на правах одиночки-отщепенки включается в жесточайшую войну эксплуататоров и эксплуатируемых.

У Горина же аутсайдерство героев носит прежде всего личностный, экзистенциально-психологический характер (отсюда – свойственный ему "сантимент" к разного рода "безумцам"). Главные герои его пьес-притч – и одержимый демоном разрушения Герострат, и героически гибнущий за отчизну "шут-бродяга" Тиль, и свято верующий в свои фантазии Мюнхгаузен, и донимающий публику своими выходками Кин, и разыгрывающий сумасшествие Свифт, и, наконец, парадигматичный для всех изгоев Тевье-молочник, на птичьих правах живущий на славянской земле в статусе чужака, все более явственно ощущающего, как из-под его ног уходит неродная родная земля, – предстают аутсайдерами в широком бытийном смысле.

И у Брехта, и у Горина аутсайдеры выступают в качестве *Grenzgänger*, то есть людей, нарушающих установленные границы – своего социального положения, существующего порядка, закона, общественных конвенций и условностей, этики, природы, привычки и т.п. Протест брехтовских героев имеет социальную направленность и, как правило, включает в себя демонстративное игнорирование морали, камуфлирующей аморальный капиталистический строй, и разоблачение лежащего в основе этого строя закона социального неравенства (отсюда – их асоциальный пафос, анархистское ощущение вольной вольницы). А горинские персонажи восстают против любой общественной Системы, подавляющей внутреннюю свободу человека и загоняющей его в прокрустово ложе унифицированного, неистинного и попросту скучного существования (отсюда – их врожденная потребность быть "не такими, как все", которая в экстреме доводится до истинного или симулируемого безумия; отсюда же – своеобразная полигамность горинских героев-мужчин). Но есть в бунтах брехтовских и горинских героев нечто общее: смех. Это – их главное оружие, с помощью которого они уличают и посрамляют мир, всячески подрывают его серьезность, действуя в точном соответствии с прощальными словами горинского Мюнхгаузена, звучащими как программное заявление самого автора пьесы: "Я понял, в чем ваша беда. Вы слишком серьезны. Серьезное лицо – еще не признак ума, господа. Все глупости на земле делаются именно с этим выражением. Вы улыбайтесь, господа, улыбайтесь!"²³. Нередко в своих

²² Горин Г. Дом, который построил Свифт. – С. 212.

²³ Горин Г. Тот самый Мюнхгаузен. – С. 159.

подрывных диверсиях против мира брехтовские и горинские аутсайдеры прибегают к карнавальным самопереворачиваниям и самоперевоплощениям. Здесь в одном ряду с брехтовскими персонажами - шутлом Аздаком, увенчанным на трон высшего судьи и действительно творящего Соломонов суд ("Кавказский меловой круг"), или Шен Де, переквалифицировавшейся из проститутки в "мелкую собственницу", а потом еще и раздвоившейся на "добрую" сестру и "злого" брата, - твердо стоят горинские Мюнхгаузен, "перерождающийся" в банального садовника Миллера и обратно, а также Свифт и Симпсон, снабженные, как уже отмечалось, целым ворохом "переворачивающих" их масок.

И все же это смех разной природы и разной направленности.

Герой Брехта смеется как рационал и апологет "здорового смысла" - знаменитого немецкого Vernunft, к которому настойчиво апеллировала творческая интеллигенция в период Веймарской республики и гитлеровской диктатуры, пытаясь использовать его как средство противодействия сперва хаосу, захлестнувшему Германию после Первой мировой войны, а затем - и безумию нацистской политики, часто маркируемой как элементарная "глупость" (вспомним популярный номер "Глупость" из кабаре Эрики Манн "Pfeffermüller"). Брехтовский персонаж противопоставляет свою рациональность фундаментальной порочности, лжи и самообманам капиталистической действительности. Он деятелен и деловит, практичен и прагматичен. Отстаивая и обживая свое место под солнцем, он проявляет завидную предпринимательскую прыть. Ею наделены не только мелкие "пираньи" мира капитализма, вроде Мэкки-ножа и матушки Кураж, промышленные мародерством "на дне" общественной клоаки, но и лучшие его представители, нравственно возвышающиеся над всепоглощающей погоней за наживой и сохраняющие веру в гуманистические идеалы, вроде "доброй" бизнес-леди Шен Де, которая при всей незадачливости оказывается достаточно смышленной для того, чтобы придумать собственного "злого" двойника для охраны принадлежащей ей табачной лавки, или Галилея, который при всей своей одержимости великими научными идеями оказывается достаточно авантюрным для того, чтобы чужие изобретения и красть, и продавать.

Теоретически и практически брехтовские

персонажи руководствуются основополагающим марксистским тезисом об определяющей роли материального базиса, который в переводе на привычный им простой язык простых вещей обретает вид азбучной максимы, повторяемой на правах ключевого рефрена в центральном зонге "Трехгрошовой оперы": "Сначала хлеб, а нравственность потом". Этот принцип сохраняет силу даже для бессребреницы Иоанны Дарк, которая объясняет открывшийся ей "ад" нравственного распада рабочих их крайней нищетой. Персонаж Брехта как минимум - человек имморалистский, как максимум - аморальный. Даже устремленный к вершинам гуманистической мысли Галилей в брехтовской пьесе не раз и не два идет на сделки с совестью, не брезгуя ни льстивым заискиванием перед властями, ни коллаборацией с ненавистной ему инквизицией. Сверх того, он дает идеологическое обоснование собственному имморализму, когда бросает ставшую афоризмом фразу: "Несчастлива та страна, которая нуждается в героях". И хотя некоторым брехтовским героям - скажем, то же Иоанне Дарк или той же Катрин из "Матушки Кураж" - не чужды героические жесты, общая логика развития сюжетов такова, что их подвижнические импульсы глушатся и обесцениваются, обнаруживая свою крайне ограниченную зону действия и неспособность устранить социальное зло.

Цинизм - вот что является "символом веры" брехтовских персонажей. Неслучайно в своей книге "Критика цинического разума" Петер Слотердаик аттестовал Брехта как "настоящего виртуоза цинических структур"²⁴, а в качестве его образцового в этом смысле произведения назвал "Трехгрошовую оперу", объяснив ее громкий успех "способностью поставить цинизм негодяев и злодеев в ясно прослеживаемую и тем не менее не являющуюся результатом морализаторства связь с общественным целым. Словно в кукольном театре для взрослых, - пишет Слотердаик далее, - персонажи демонстрируют здесь аморальность и изощренные злодейства, поют песни о собственном злодействе и о еще большем злодействе мира и используют цинические присловья и другие формы выражения, чтобы воспитать публику, научив ее тому способу высказываться, которым она сама, не без некоторого удовольствия, сможет

²⁴ Слотердаик Петер. Критика цинического разума. Перевод с нем. А. Перцева. Екатеринбург: У: Фактория, М.: АСТ Москва, 2009. - С. 459.

сказать правду о себе"²⁵ (но уточним: из всего этого вовсе не следует вывод о том, что и сам "виртуоз цинических структур" может проходить по разряду циников: по мелочам Брехт в творчестве и быту цинизмом грешил, но циником он все-таки не был).

Иначе выглядят и действуют центральные герои Горина. Они – носители ярко выраженного иррационального сознания и именно с этой точки зрения противостоят "правильному" порядку, "здоровому смыслу", прагматичному мышлению. В противоположность брехтовским персонажам, они бездеятельны в обывательском значении этого слова: не жнут и не пахут, но живут, как птицы небесные, питаюсь сами, а заодно и питая других своим внутренним миром и своим талантом. Своей так понимаемой бездеятельностью они бросают вызов "деловитой" действительности, увязшей в трясине хайдеггеровской "заботы". Их аутсайдерское (само)исключение из потока социально-исторической повседневности часто приобретает вид тюремного заключения (непосредственно его переживают Герострат, Тиль, Кин, Анна Болейн из "Королевских игр") или равноценных ему форм маргинализации (например, мюнхгаузенской попытки жить под чужим именем и в чуждой маске, фактически переживаемой героем как состояние душевного плена, или свифтовской симуляции патологического аутизма с уходом в полное молчание, влекущей за собой фактический домашний арест героя). Поэтому, к слову сказать, тюрьма приобретает силу одной из ключевых метафор горинского театра. Если же горинские герои вступают в сферу действий, то их поступки обычно сводятся к "странным", контро- и субверсивным по отношению к "здоровому смыслу" эскападам, принимающим формы то ли чудачеств, то ли чудес, терроризирующих мир прагматичной "заботы" и иронически разоблачающих его лживую риторiku.

В этой насмешке над миром горинские персонажи вплотную приближаются к брехтовским циникам. Вполне циничным, например, может показаться диалог чудака-чудотворца Мюнхгаузена с докучным "рационалистом" пастором, пытающимся оспорить его подвиги, а вместе с ними – и смысл существования барона. Парируя критические нападки ревнителя Слова Божьего, Мюнхгаузен неожиданно ссылается на Библию и делает это с дерзостью,

достойной ядреного циника:

М ю н х г а у з е н. [...] Там [в Библии – *Е.В.*] тоже много сомнительных вещей... Сотворение Евы из ребра... Ноев ковчег...

П а с т о р. Эти чудеса сотворил Бог!!!

М ю н х г а у з е н. А чем я хуже? Бог, как известно, создал человека по своему образу и подобию.

П а с т о р. Не всех!!!

М ю н х г а у з е н. Вижу. Создавая вас, он, очевидно, отвлекся от первоисточника.

П а с т о р (*взбешен*). Вы... Вы!.. Чудовище! Проклинаю вас и ничему не верю... Слышите?! Ничему!.. Все это (*жест*) – ложь! И ваши книги, и ваши утки, и эти рога, и головы – все обман! Ничего не было! Слышите?.. Все – вранье!..."²⁶

Однако это цинизм только кажущийся.

Потому что лучшие горинские герои, и в том числе барон Мюнхгаузен, – неисправимые идеалисты; именно как таковые они сражаются с циничной реальностью и именно как таковые они покидают поле битвы непобежденными. Они служат разным идеалам: родине (Тиль), творческой фантазии и внутренней свободе (Мюнхгаузен), искусству (Кин, Свифт), семье (Тевье), – но при этом утверждают одну систему духовных ценностей, основанную на характерном для альтернативной советской культуры 1970-1980-хх сочетании европейской гуманистической традиции, подхваченного у "шестидесятников" приоритета внутренней свободы частного человека и унаследованного у модернизма культа искусства.

Не что иное как идеализм – отчаянный, граничащий с донкихотским безумием – побуждает их снова и снова бросаться на ветряные мельницы прагматичного мира. Не что иное как идеализм разжигает в них жажду героики, присущую даже Герострату, принесшему себя в жертву "черной" славе, что уж говорить о бароне Мюнхгаузене, вписывающего подвиг в обычный план обычного дня. Впрочем, в жажде героического Герострата и Мюнхгаузена есть что-то экстравагантное и сомнительное, связанное с их индивидуалистическим самоутверждением, подчиняющим подвижнический дух программе личностной самореализации. А вот Тиль – "настоящий" классический герой, жертвующий жизнью ради освобождения своей родины и своего народа. В заключительной речи, произнесенной им на правах духовного завещания уже из Вечности, он замечает: "... когда мир и покой, когда все хорошо, я, может, и не очень нужен. А вот

²⁵ Там же. – С.460.

²⁶ Горин Г. Тот самый Мюнхгаузен. – С.120.

случись в доме беда, когда опасность... тут я объявлюсь!"...²⁷. Эти слова воспринимаются как скрытая полемика с попыткой брехтовского Галилея упразднить героев за их ненужностью в разумно и гуманно обустроенном обществе. Причем Тиль постулирует здесь востребованность не только своего личного героизма, но и героического духа как такового.

Горинские идеалисты выступают носителями нравственного начала и нравственного суда над действительностью. Всем своим существованием они доказывают, что мораль, в отличие от аппетита, не приходит ни до, ни во время и ни после еды, а, независимо от куска хлеба, либо есть, либо нет; что низость душевная не является результатом низкого социального положения; что "все, что можно купить за деньги, уже – дешево"²⁸ и что "время подлым не бывает, только – люди"²⁹.

Более того, они верят в существование одной-единственной верховной "истины", и эта вера делает их неуязвимыми для циничного релятивизма, пресекающего любые попытки конструирования ценностной иерархии и дискредитирующего саму идею поиска "правды". Чрезвычайно показателен спор, который происходит между двумя женами Мюнхгаузена во время судебного заседания, рассматривающего сфабрикованное дело о попытке барона сфальсифицировать собственную персону. Марта, вторая жена барона, такая же идеалистка, как и он сам, и в этом смысле являющая собой его идеальную "половинку", врывается в помещение суда с заявлением о том, что хочет сказать правду, то есть подтвердить аутентичность Мюнхгаузена. В ответ на это Якобина, первая и уже бывшая супруга барона, которая выступает его главным циничным антагонистом, язвительно замечает: "Мне бы только хотелось знать, какую правду вы имеете в виду?". "Правда одна", – уверенно утверждает Марта. Баронесса парирует: "Правды вообще не бывает. Правда – это то, что в данный момент считается правдой..."³⁰. Конечный итог этой дискуссии подводит сам барон: стремясь доказать свою истинность, он решительно отменяет навязываемую заговорщиками инсценировку своего полета на Луну и действительно отбывает в это фантастическое путешествие на глазах всего люда.

²⁷ Там же. – С.113.

²⁸ Горин Г. Кин IV. – С. 316

²⁹ Горин Г. Тиль. – С.54.

³⁰ Горин Г. Тот самый Мюнхгаузен. – С. 153.

Знаменательно, что резюмируя самого себя в прощальной речи, он апеллирует к "правде" как к высшему смыслу своего земного существования: "Поймите же, что Мюнхгаузен славен не тем, что летал или не летал, а тем, что не врет"³¹.

Едва ли не в каждой горинской пьесе кипит нешуточная борьба вокруг веры в высшую истину и, несмотря на все искушения и удары, эта вера достойно выдерживает испытания на прочность. Ее неуничтожимое присутствие в духовном строе горинских героев, бьющих по миру смехом, есть, есть знак их принадлежности к отряду киников. Именно вера в истину, по Слотердайку, отличает киника от во многом похожего на циника: "Киник при всей своей непочтительности все же занимает по отношению к истине, к сущности серьезную и даже искреннюю, несмотря на свое сатирическое обличение, патетическую позицию"³².

Итак, формула родства горинских и брехтовских героев найдена: первые соотносятся со вторыми как киники с циниками. Данная формула объясняет и их родство, и их различия или, говоря шире, их различия в дерридианском смысле. И, пожалуй, нигде эти различия не проявляются с такой очевидностью, как в теме предательства, достаточно часто возникающей у Брехта и с булгаковской навязчивостью проходящей через все горинские пьесы, где она лишается каких-либо оправданий и амбивалентных обертонов, придаваемых ей немецким автором. В кульминационной сцене драмы "Тот самый Мюнхгаузен", где барон встает перед экзистенциальным выбором между возможностью остаться самим собой, пожертвовав любовью и честью дорогой ему женщины, и необходимостью отречься от себя ради того, чтобы получить разрешение на брак с ней, между ним и бургомистром, призывающим его публично выступить с опровержением собственных фантазий, разворачивается любопытный диалог:

"Б у р г о м и с т р. [...] Вам придется признать, что все это ложь... Ну, вроде неудачной шутки. Причем это надо сделать письменно. [...] Все должно быть сделано в форме официального документа: "Я, барон Мюнхгаузен, заявляю, что я – обыкновенный человек, я не летал на Луну, не скакал верхом на ядре, не поднимал себя за волосы из болота..." И так далее, по всем пунктам [...]

М ю н х г а у з е н. [...] Как вы говорите? "Я,

³¹ Там же. – С.158-159.

³² Слотердаик П. Критика цинического разума. – С. 448.

барон Мюнхгаузен, обыкновенный человек..." Звучит как начало романса... Ничего страшного.

Б у р г о м и с т р. Ну, конечно, дорогой мой... Что тут особенного? И Галилей отрекался.

М ю н х г а у з е н. Поэтому я больше люблю Бруно..."³³

Здесь звучит прямая полемика с брехтовским Галилеем, который – не в последнюю очередь из страха повторить судьбу сожженного на костре Бруно – капитулировал перед инквизицией и отказался от своего учения. И хотя горинский Мюнхгаузен в какой-то мере уступает давлению властей, инсценируя собственное самоубийство и переходя на нелегальное положение под видом садовника Миллера, он все же не покрывает себя позором публичного отречения от собственных "подвигов", а по прошествии времени и вовсе аннулирует своего искусственного двойника, дерзко "возрождаясь" посреди траурных торжеств в свою же честь. Его финальное восхождение по лунной дорожке прочитывается как подвижническое, покупаемое ценой самовычеркивания из земной жизни утверждение собственного "я" на Земле и в бессмертии...

В качестве постскриптума к этой главе необходимо сделать одно предостережение. Противопоставление горинских и брехтовских персонажей не следует, вопреки очевидной их притчево-дидактической направленности, проецировать на оценочную плоскость, где горинский киник, сражающийся за возвышенные идеалы и твердые нравственные законы, может претендовать на духовное превосходство над брехтовским циником, показывающим язык идеалам и моральным устоям презираемого им общества. Признание чьего-либо превосходства здесь было бы актом несправедливым и некорректным по отношению к обоим драматургам, принадлежавшим разным эпохам и в уже в силу этого ориентировавшимся на создание разных типов "героев своего времени". Цинизм брехтовских персонажей, как в низших (Мэкки-Нож или Кураж), так и в высших (Шен Де или Галилей) его проявлениях, был экстремальным выражением рационально-критического взгляда на "неправильный", дурно устроенный, но в принципе подлежащий исправлению мир. Подобным цинизмом грешили французские рационалисты-просветители (и более всех Вольтер), бичевавшие пороки мира с позиции высоких рационалистических требований. В этом

смысле брехтовский театр имеет глубокие корни в западноевропейском просветительском проекте. Но цинизм брехтовских персонажей был острее и жестче инвективной рефлексии французских просветителей, и таковым его делала сама эпоха мировых войн и расцвета тоталитаризма, требовавшая от поэзии, вопреки известному трюизму, не молчать, когда говорят пушки, и не искать укрытия в гротах поэтической фантазии, когда вокруг рушатся основы человеческого существования. То, что Брехт именно так видел взаимоотношения своей эпохи и искусства, подтверждают знаменитые строки из его стихотворения "К потомкам", часто цитируемые на правах равноценной рифмы к эмблематичному тезису Т. В. Адорно о невозможности поэзии после Аушвица:

Что же это за времена, когда
Разговор о деревьях кажется преступленьем,
Ибо в нем заключено молчанье о зверствах!³⁴

Можно только домысливать цену интеллектуальных и моральных искажений, которую вынужден был платить марксист Брехт за по-своему замалчиваемую в этих строках иезуитскую квазиальтернативу гитлеризма и сталинизма, а также пути, которыми эта плата канализировалась в циничный смех на брехтовской сцене, стремившейся удержать статус политической трибуны. Конечно, брехтовскому театру и брехтовскому времени нужен был циник, отвечавший на террор исторического Апокалипсиса сатирическим террором. Появление в качестве "героя времени" фантазера-мечтателя горинского типа посреди эпохи, в которой заправляли безумцы, одержимые чудовищными идеями и творившие чудовищные дела, было бы чем-то сродни полету тропической бабочки посреди сибирской тайги. Цинизм брехтовских героев был формой яростной нигилистической реакции на "железный век" с его законами, цинично попирающими человека, и именно в глубоком отрицании заключался его гуманистический пафос.

Горин же жил и писал в совсем другую эпоху. Брежневский режим 70-80-е гг., в условиях которого развивалась его драматургическая карьера, был несравнимо мягче гитлеризма и сталинизма, с которыми довелось иметь дело Брехту. К тому же, этот

³³ Горин Г. Тот самый Мюнхгаузен. – С. 136-137.

³⁴ Брехт Б. К потомкам. Перевод Е. Эткинда. Цит. по изд.: Бертольд Б. Стихотворения. Рассказы. Пьесы. – М.: Худ. лит., 1972. – С. 216.

режим на глазах дряхлел, с каждым годом ослабляя хватку и покрываясь ржой цинизма, подтачивавшей его идеологические столпы, но вместе с тем и скреплявшей его рациональные основания. Социальная действительность брежневской эпохи, при всех ее неумных вывертах, все же не была безумной. Государственно-общественная система уже не требовала непостижимых многомиллионных жертвоприношений и функционировала вполне рационально, оправдывая себя разумными и стабильными простыми "истинами". Но именно поэтому возникла потребность противопоставить ее видимой "разумности" иррациональное "неразумие", которое не только на фоне распада социалистической модели и нараставших предбуржуазных тенденций периода горбачевской перестройки, но и позднее, уже на фоне утверждавшегося в постсоветских странах капитализма осознавалось как сфера не присвоенных господствующей идеологией духовных ценностей. Эту потребность и отразил характерный для горинского театра знак равенства между иррациональным и духовным, который вызвал к жизни образы остроумных "безумцев", с позиции высших правил духовной жизни атаковавших низкие правила цинично-рациональной действительности. Их иррациональные бунты против прагматичного разума были равноценны бунтам брехтовских персонажей против эпидемии безумия. В этом плане горинские киники выступают союзниками брехтовских циников в битве с недостойнством мира. Не лучше и не хуже, чем брехтовские циники, но наравне с ними, хотя и совсем по-другому, т.е. в рамках, определяемых иной эпохой, они расчищали завалы на пути к гуманистическим ценностям. Таким образом, речь идет не о большей или меньшей конструктивной направленности, не о большей или меньшей нравственной оправданности или духовной просветленности брехтовских циников и горинских киников, а о разных модусах их смеха над миром.

4. "Скованные одной цепью, связанные одной целью", или Зачем писать о древних греках в XX веке

Главный водораздел между театрами Брехта и Горина проходит отнюдь не через границу между "политическим" и "незаангажированным" театрами, как это может показаться на первый взгляд, а через позицию, с которой оба драматурга осмысливают свою современность.

Если точка зрения Брехта вплавлена в актуальную историю, в самую гущу злободневной жизни, то Горин взирает на текущую повседневность из экзистенциалистских координат, прилагая к ней мерку Вечности. На эту особенность своего художественного мышления русский писатель прямо указал в одном из своих интервью. Рассказывая о рогатках цензуры, через которые ему доводилось пробиваться на сцену в годы брежневского "застоя", Горин вспомнил следующий случай: "Работник Министерства культуры с выразительной фамилией Калдобин задал мне уникальный по изобретательности вопрос:

- Григорий Израилевич, - сказал он мне, - вы же русский писатель? Так?! А зачем же вы тогда про греков пишете, а?

Я не нашелся, что сказать в ответ. Да и как можно было объяснить этому убогому чиновнику, что, кроме его учреждения существует иное пространство, имя которому – Вселенная, и, кроме его календарика с красными датами, существует иное время, имя которому – Вечность. И если жить по этому летоисчислению, то получается, что все люди – и жившие, и живущие, и готовящиеся к жизни, - современники"³⁵.

Окажись в такой ситуации Брехт – и, скорей всего, красным датам настольного календарика было бы оказано должное почтение. Во всяком случае, привычка к дотошному датированию событий в его драмах выдает в нем человека, испытывающего пиетет по отношению к историческому времени и его хронометрированию. Горин же, как свидетельствует приведенный выше отрывок из его интервью, признает только летоисчисление "по Вечности". Поэтому в его драмах историческое время обычно не маркируется, а физическое время часто попадает в ступор. В доме Мюнхгаузена часы показывают такое время, какое им повелевает своими выстрелами хозяин, между делом открывающий "лишний" день в году - 32 мая. Каждый день с безупречной пунктуальностью в один и тот же урочный час умирает декан Свифт. Зато его оживший персонаж по имени Некто исчисляет свое существование тысячелетиями. На целую эпоху в истории Эфеса растягивается ожидание, казалось бы, безотлагательной казни Герострата. Во многих пьесах герои переступают через собственную смерть в Вечность, в разных вариациях

³⁵ "Григорий Горин" // <http://raydo.in.ua/28-grigorij-gorin.html>

повторяя восхождение Мюнхгаузена по лунной дорожке в бессмертие. Да и сами эти герои, от Герострата до Кина IV, принадлежат к касте "бессмертных" спутников человечества, навеки впечатанных в мировой культурный ландшафт.

С этой экзистенциальной и экзистенциалистской мировоззренческой разомкнутостью Горина в Вечность связано его обращение к традиции притчевой драматургии, набравшей – под мощным влиянием того же экзистенциализма – размах доминирующей тенденции западно-европейского театра второй трети XX века. В русле этой традиции, подкрепленной отечественным опытом и прежде всего – драматургической практикой Е. Шварца (привлекавшей Горина и как киносценариста), рождались горинские пьесы-притчи, в которых действие разворачивалось в модернистских координатах Везде и Всегда, главным героем было человечество, а главными темами – универсальные духовные проблемы человеческого бытия.

Но ведь и Брехт, как известно, продуктивно работал с условно-метафорической разновидностью драмы, в полную силу используя потенциал ее иносказательных проекций, творческого пере моделирования "чужих" сюжетов и генерализирующей силы "вечных" образов. С этой точки зрения вполне допустимо рассматривать его как одного из предшественников Горина, хотя и с той оговоркой, что у создателя "эпического театра" были серьезные конкуренты в виде целой плеяды звезд театральной сцены XX века от Ануя и Шварца до Дюрренматта и Беккета, а сверх того, – еще и фактор контрвлияния, порожденный стремлением многих талантливых драматургов постбрехтовской генерации отмежеваться от брехтовского авторитета и прежде всего – от брехтовского идеологического театра. Горин, как свидетельствует его творчество, тоже не принимал брехтовской установки на политический ангажемент и идеологическую дидактику. Там, где Брехт в своих пьесах поднимал классические вопросы социологически ориентированной литературы: "кто виноват?" и "что делать?", Горин ставил перед своими героями типичный экзистенциалистский вопрос, прямо сформулированный его Тилем: "зачем мне жить?". В репертуаре Горина не сыскать ни одной политической агитки, которыми изобилует брехтовский "эпический театр"; а звучащая в горинских пьесах критика

общественно-государственной системы и институтов власти метит в выверты той самой марксистской идеологии, за которую ратовал Брехт.

Однако сила отрицания влияния брехтовского идеологического театра не исключала преемственной сочлененности с ним. Такая преемственная связь была свойственна многим драматургам постбрехтовского поколения, которые на поверхности отреклись от нее не только в творчестве, но и в программных декларациях, а на самом деле, платили ей дань, нередко сами того не сознавая³⁶. Была она свойственна и Горину.

Общим для обоих драматургов является обращение к заимствованным сюжетам и легендарным фигурам истории и культуры как к легко узнаваемым аллегорическим схемам, наполняемым актуальным жизненным материалом. Общим для них является и обусловленное такой практикой переключение интереса зрителя/читателя с того, что происходит в пьесе, на то, как это изображается и какими значениями насыщается в новой трактовке. Но эти общие установки по-разному реализуются в брехтовской и горинской эстетических системах.

Брехт нередко эксплуатирует истории реальных исторических персонажей, травестируя их в поучительные примеры пропагандируемой им марксистской идеологии и обусловленных ею критических оценок текущей политической жизни. Исторические протосюжеты и прообразы в его пьесах эксплицитно или имплицитно "вживляются" в сегодняшний день. Эксплицитно – когда, скажем, Иоанна Дарк, представляющая собой прозрачную реинкарнацию Жанны д'Арк, объявляется на нью-йоркских скотобойнях времен экономического кризиса 1920-х гг., или когда совершаемый Аздаком Соломонов суд над младенцем фигурирует в качестве главного средства урегулирования конфликта, вспыхнувшего между двумя советскими грузинскими колхозами послевоенного

³⁶ Систему убедительных доказательств в пользу существования такой преемственности на примере неоднозначного отношения Ионеско к брехтовской драматургии выстраивает в своей статье ""Эпический театр" и "театр абсурда": борьба и/или единство?" Е. Васильев. (См.: Брехтівський часопис... - С.51 – 59). Об этом же, но на другом примере – моделирования образа Брехта в дневниках Фриша – пишет и А. Чертенко (См.: Чертенко О.П. ""Єзїт поцейбіччя: образи Бертольта Брехта у щоденниках Макса Фріша". - Там само, с. 157-162)

времени из-за спорной территории. Имплицитно — когда история Галилея снабжается подтекстом, отсылающим к разработке атомного оружия физиками-ядерщиками XX в., или когда сюжет мытарств матушки Кураж на полях Тридцатилетней войны кодируется иносказательным предостережением о судьбе Германии в будущей Второй мировой войне. При этом основной упор Брехт делает на поучительной истории, а не на ее герое; личность героя он преимущественно обрисовывает эмблематично, как сумму плакатных аллегорических свойств, детерминированных всей системой социально-исторических взаимосвязей. Это сохраняет силу даже для таких недюжинных и колоритных персонажей, как Галилей или Кураж. Но наиболее показателен здесь образ Шен Де, распадающийся на три схематических ипостаси со своими внутренними противоречиями: "праведной" блудницы с очевидной библейской проекцией; доброй, но беспомощной владелицы табачной лавки и маски злого, но преуспевающего в бизнесе брата. Арсенал заимствованных образов и сюжетов служит у Брехта задачам разоблачения фундаментальной порочности капиталистической системы и воспитания в зрителе сознательного стремления к радикальному изменению действительности.

Горин же берет "чужие" сюжеты преимущественно из сферы литературы и культуры, причем, как правило, берет с демонстративным нажимом, то есть официально обналичивая и легитимируя тот факт, что его собственные пьесы созданы в формате "по мотивам" произведений других авторов. В таком формате написаны самые яркие его пьесы-притчи: в частности, "Дом, который построил Свифт", где "мотивы" книг и жизни великого писателя "материализуются" в обитателях его дома; "Тиль", созданный на основе принадлежащей перу Шарля де Костера обработки фольклорных легенд о Тиле Уленшпигеле; "Поминальная молитва", соединившая в себе сюжетные линии нескольких произведений Шолом-Алейхема; "Тот самый Мюнхгаузен", вобравший в себя популярные эпизоды и детали из книги Э.Р. Распе; "Чума на оба ваши дома", написанная в виде продолжения истории отношений семейств Монтекки и Капулетти после гибели Ромео и Джульетты, и в особенности же — пьеса "Кин IV", которой предпослан заголовок, обнажающий богатую палимпсестную родословную ее сюжета: "Трагикомедия в двух частях (по мотивам пьесы Ж.-П. Сартра,

написанной по мотивам А. Дюма, созданной по мотивам пьесы Теолона и Курси, сочиненной на основе фактов и слухов о жизни и смерти великого английского актера Эдмунда Кина)"³⁷. Если у Брехта на сцену выходят исполинские исторические фигуры, приводившие в движение народные массы (Жанна д'Арк) или общественное сознание (Галилей), то у Горина задают тон легендарные литературные персонажи и ставшие литературными легендами писатели и актеры, прославившиеся своей феерической фантазией, смехом, художественным мастерством и скандальными выходками. Даже исторический Герострат в горинской трактовке приобретает олитературенный глянец — как герой слагающейся на глазах притчи во языцех и как писатель, снимающий с собственного преступления сливки бешеной литературной популярности.

Крен горинского театра в сторону литературы и культуры, усиленный акцентом на моделировании сюжетов "по мотивам" чужих произведений и их "коктейльном" смешивании, корреспондировал с характерными для постмодернизма принципами творческого "паразитирования" на уже имеющихся культурных достижениях разных эпох и эклектичного соединения гетерогенных литературных компонентов. Однако там, где постмодернисты перерабатывали элементы "чужих" текстов в "паззлы", задействованные в самодостаточной ироничной игре, Горин, при всей его близости к игровой стихии, использовал заимствованные протосюжеты и прототипы с "кинически" серьезным намерением осуществить прорыв в надвременное измерение. Это, говоря метафорически, были его собственные "лунные дорожки", по которым он творчески восходил от современной истории в Вечность, в пространство подлинных мер и весов, — в отличие от Брехта, который, как мы помним, из "чужих" сюжетов строил мостики, соединявшие отдаленную историю с современностью.

При работе с заимствованными сюжетами Горин, опять же в отличие от Брехта, делает главный упор на личность, а не ее жизненную историю. Центральные персонажи его пьес-притч, независимо от их позитивной или негативной маркировки, — люди нестандартного чекана, и он ощущается во всех их проявлениях. Их духовный "кодекс" в

³⁷ Горин Г. Кин IV. — С.303.

самых общих чертах сводится к следующим правилам: быть, не таким, как все; жить "по-настоящему", не поддаваясь скуке повседневного существования и не отягощая себя балластом общественных условностей; сохранять верность высшим идеалам и собственному "я". Программным олицетворением этого кодекса предстает Мюнхгаузен – "самый правдивый" не только потому, что "никогда не врет", но и потому, что находит мужество вырвать свое "я" из патоки лжи и лицемерия, затянувшей его самого после инсценировки самоубийства и последующей жизни в образе заурядного садовника. Каждый из персонажей горинских пьес-притч – это полноценная индивидуальность со своим неповторимым психологическим профилем. Наглый хам Герострат и заботливый отец семейства Тевье, задиристый бродяга Тиль и экстравагантный ловелас Кин, саркастичный молчаливый Свифт и неистощимый фантазер Мюнхгаузен, обрисованы как яркие, тонко нюансированные личности, которые максимально проявляют свои качества в экзистенциальной "пограничной" ситуации. Разнообразные формы их бунта против мира – от поджога храма до издевательского молчания, – обусловлены основополагающими свойствами их характеров и стратегией личностного самоутверждения. В том, что лучшим из них удастся, вопреки давлению внешних обстоятельств и собственным промахам, свое "я" сохранить и окончательно утвердить, и проявляется главный оптимистический заряд горинских пьес, отличающий их от бес-катарсисных и внутри себя без-отрадных брехтовских драм, даже если за ними стоит историческая оптимистическая перспектива, к которой – уже за рамками финалов своих произведений – вызывает их создатель.

Конфликты условно-аллегорических сюжетов Брехта имеют социальный иносказательный смысл, центрированный на марксистской идее классовой борьбы. В коллизиях, которые переживают его персонажи, немецкий драматург последовательно вскрывает элемент эксплуатации человека человеком и классовую природу межличностных столкновений. В пьесах-притчах Горина основной конфликт сводится к борьбе героя за свою экзистенциальную самость и состоятельность. Она неотделима от противостояния героя государственно-политической Системе и власти, часто персонифицирующей в иносказательном образе короля. Как правило, эта борьба

кульминирует до поединка героя со смертью, из которого герой выходит трагическим победителем: подвластный смерти, он именно перед ее лицом достигает пика своего экзистенциального самоутверждения.

Таковы наиболее существенные различия функционирования притчевых сюжетов в драматургии Брехта и Горина. Однако поверх разделяющих их барьеров и границ пьесы-притчи обоих авторов смыкаются друг с другом в одном важном пункте, предопределенном самой природой притчевого жанра: двойном кодировании художественного изображения "эзоповыми" рефлексиями по поводу актуальных социальных реалий и надисторическими философскими интенциями. Оба театра, независимо от целей, которые ставили или, наоборот, не ставили перед собой их творцы, объективно оказались разомкнутыми как в современность с ее политическими течениями, так и в сферу надвременных универсальных обобщений.

В притчевой драматургии Горина, несмотря на ее акцентированно экзистенциалистскую направленность, всегда присутствует современный подтекст с конкретной политической окраской. Скажем, ситуация абсурдно откладываемой казни Герострата, как об этом справедливо писала В. Головчинер, в иносказательной форме поднимает вопрос о необходимости исторического возмездия за преступления сталинизма, которые во времена хрущевской "оттепели" были преданы публичной огласке, но так и остались безнаказанными. Созвучные аллюзии содержит история Тиля, вдохновляемого на подвиги во имя освобождения родины от тирана пеплом сердца без вины репрессированного отца; а также вплетенная в эту историю сюжетная линия предателя-доброхота Рыбника, отсылающая к атмосфере доноительства и подлости, вызванной к жизни сталинским террором. Выразительный диссидентский отпечаток лежит на портретах "инакомыслящих" Мюнхгаузена и Свифта; сфабрикованное судилище над первым, негласное наблюдение властей над вторым, псевдобезумие обоих, – все это отсылает к реалиям политических расправ над государственными аутсайдерами эпохи брежневского "застоя". "Поминальная молитва", сотканная из шолом-алейхемовских сюжетов о жизни евреев рубежа XIX-XX вв., разрастается в метафору судеб еврейской эмиграции периода распада СССР. В пьесе "Кин IV" перипетии отношений между старыми добрыми литературными

двойниками-антагонистами, королем и шутом, насыщаются проблематикой напряженного трагироничного сосуществования власти и искусства. В драме "Королевские игры" история взлета и крушения Анны Болейн, попытавшейся цивилизовать короля-тирана и тем самым вывести страну на путь просвещения, прочитывается как аллегорическое пророчество об обреченности проводимого сверху реформирования тоталитарного государственного аппарата. Иными словами, в незаангажированном театре Горина не так уж мало политики. Правда, при всей массе намеков на конкретные пороки конкретной общественно-государственной жизни горинская сатира главным образом атакует не столько конкретную политическую реальность, сколько взаимоотношения власти и индивида вообще. В этом смысле писатель сохранял творческую оппозиционность по отношению ко всем модификациям власти у себя на родине: начиная от не доведенной до конца хрущевской реформы по либерализации государственной жизни и заканчивая пришествием "дикого капитализма" в Россию 1990-х годов.

С другой стороны, в политически ангажированных драмах Брехта всегда наличествует не сводимый на политику "сухой остаток" - символический план, который возводит насущные вопросы общественной жизни в масштаб больших событий мировой истории и придает им универсальный смысл. Для примера ограничусь здесь только одной драмой - "Святой Иоанной скотобен". Ситуация экономического кризиса в Америке конца 1920-х гг. вырастает в ней в апокалипсическую картину конца времен. В голоса смятенного человечества, воспроизводящие сенсационные газетные сообщения о судорогах капитализма, неожиданным и парадоксальным образом вклинивается лозунг из противоположного социалистического лагеря, призывающий выполнить пятилетку в четыре года, - и в результате строительство коммунизма в сталинском СССР втягивается в энтропийную лихорадку, охватившую весь мир. Иоанна Дарк, побывавшая и среди протестующих безработных, и среди жиреющих владельцев скотобен, перед смертью произносит монолог, в котором разворачивается поистине дантовская панорама социального "ада":

[...] Зияет пропасть между верхними и нижними,
Громадней,

Чем разрыв меж Гималаями и морем.
Внизу не знают,
Что творится вверху,
И вверху не ведают,
Что творится внизу.
Два языка – вверху и внизу,
И две меры, чтоб мерить.
Так имеющий облик человеческий
Перестает узнавать самого себя [...]
Но тех, кто внизу, держат внизу,
Чтобы те, кто наверху, остался наверху.
И низость верхних безмерна.
Но даже стань она лучше,
Это не помогло бы.
Ибо беспримерен строй, созданный ими:
Грабеж, и хаос, и зверство, а потому
Бессмыслица [...]
Ибо поможет лишь насилие там, где царит
насилие.
И помогут лишь люди там, где живут люди³⁸
[...]

Эта панорама соотносима с любыми историческими эпохами, а, значит, и со всей историей человечества, - как соотносим с ней печально известный опыт горинского Герострата. Так театр немецкого марксиста Бертольта Брехта смыкается с театром русского экзистенциалиста Григория Горина по принципу, обозначенному почти афористичными строками из песни популярной в 1980-90-е гг. русской рок-группы "Наутилус пампилус" : "Скованные одной цепью, / Связанные одной целью".

Почем опера для нищих, или Вместо заключения

Пожалуй, с наибольшей наглядностью эта связанность-скованность проявляется в поздней горинской киноповести "Трехрублевая опера", уже своим названием обыгрывающей "хит" брехтовской сцены 1920-х годов. В ней рассказывается о том, как в капиталистические 1990-е годы некий русский режиссер пытается снять фильм по "Опере нищих" Джона Гая – то есть по литературному первоисточнику брехтовской "Трехгрошовой оперы". Такой маневр "в обход Брехта", впрочем, не означает полного исчезновения Брехта с горизонта пишущегося по его стопам произведения: тень немецкого драматурга мелькает в начале пролога, когда молодой музыкант в подземном переходе начинает наигрывать знаменитую мелодию К. Вайля из

³⁸ Брехт Б. Святая Иоанна скотобен. Текст цит. в переводе С. Третьякова по изд.: Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5-ти тт. – М.: Искусство. – 1963. – Т. 1. – С.265.

брехтовської "Трихгрошової опери". Замість цієї тіні, втім, надолго зникає з виду. Воно і зрозуміло: часи Брехта і пропагандованих їм марксистських ідей минули, і пострадянській Росії зразка 90-х ближче епоха "дикого капіталізму", переживавши Англію в ту пору, коли корпел над своєю "Оперою ніщих" Джон Гей. В горинській кіноповісті отнюдь не вигадане, а саме те, що ні на єсть життєве амплуа ніщих досягається творчої інтелігенції, задіяної в зйомках фільма на всіх рівнях – від статистів до режисера, виконуючого в фільмі по співробітництву і символічній іронії долі роль Меккі-Ножа. Зйомка постійно зривається з-за банального відсутності грошей. Удачі, які приносить охота на спонсорів, тільки частково вирішують проблему і до того ж оплачуються ціною чудовиських творчих поступок режисера новим "хазяевам життя" в Росії. В результаті первісний задум

фільма бліднеє, просідає, тріщить по всіх швах і все більш явственно набуває вигляд продукту якщо не розпадає, то, по меншій мірі, упадок культури, паралізованої владою грошей культури. В фіналі кіноповісті режисер, він же Меккі-Нож, в режимі дурної нескінченності намагається зняти кару свого героя, але кожного разу халтурно (через те саме дефіцит бюджету) сколочена виселка під ним обвалюється, що змушує його знову і знову вскарабкуватися на ешафот, натягувати петлю на шию і – падати разом з дешевою декорацією. В кращих традиціях брехтівського неаристотелівського театру ця сцена позбавлена катарсису і якого-небудь виходу. Її метафоричний зміст пронизливо ясен: в образі режисера-Меккі перед нами предстала сама російська культура першого пострадянського десятиліття, яка не може ні покінчити з собою, ні зійти з ешафоту – чисто брехтівське рішення чисто горинської історії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абельюк Е., Леенсон Е. Таганка: особиста справа одного театру. – М.: НЛЮ. – 2007.
2. Бертольт Брехт про театр. Збірник статей. М.: Вид-во зарубіжної літератури, 1960.
3. Брехт Б. Свята Іоанна скотобой. Текст цит. в перекладі С. Третякова за вид.: Брехт Б. Театр. П'єси. Статті. Висловлювання. В 5-ти тт. – М.: Мистецтво. – 1963. – Т. 1. – С.265.
4. Васильєв Е. М. Особливості жанру і композиції п'єс-притч Григорія Горина // Слов'янський вісник: Зб. наук. праць. Серія "Філологічні науки". - Вип. 4. – Рівне: РІС КСУ, 2003. – С. 226 – 229.
5. Васильєв Е. "Епічний театр" і "театр абсурду": боротьба і/або єдність? (См.: Брехтівський часопис. [Brecht-Heft]. Статті. Доповіді. Есе. Збірник наукових праць (Філологічні науки). - №1. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка. – 2011. - С.51 – 59.
6. Григорій Горин. Воспоми́нания соре́мєнників. - М., 2001.
7. Григорій Горин // <http://raydo.in.ua/28-grigorij-gorin.html>
8. Головчинер В. "Горина надо осмыслить как нашу закономерность..." // http://www.booksite.ru/fulltext/bab/ich/babicheva_y_v/rus_dram.htm
9. Горин Г. Королівські ігри. - М., 1997.
10. Закалюжний Л. Паратекстуальність брехтівської моделі історичної драми-хроніки // Брехтівський часопис С. 77 – 80
11. Затонський Д. Митець у навмислі вивернутому світі (Бертольт Брехт та Ернст Юнгер) // Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. – 1999. - №2 (5). – С.90 – 95.
12. Захаров М. Ігри короля // Горин Г. Королівські ігри. - М., 1997. – С.5-6.
13. Захаров М. Комічне послеслов'є до фантазії Горина // Горин Г. Комічна фантазія. - М., 1986.
14. Зорницька І. Іронічне зображення Б. Брехта у п'єсі Ежена Йонеско "Спрага та голод" // Брехтівський часопис... - №1. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка. – 2011. – С. 88 – 93.
15. Моргачева А. Образ Бертольта Брехта в творчості Гюнтера Грасса // Брехтівський часопис... - №1. – С.109 – 111.
16. Слотердайк П. Критика цинічного розуму. Переклад з нем. А. Перцева. Єкатеринбург: У: Факторія, М.: АСТ Москва, 2009.
17. Чертенко О. "Єзуїт поцейбіччя": образи Бертольта Брехта у щоденниках Макса Фріша" // Брехтівський часопис... - С. 157-162.
18. Чирков О. С. "Забути Герострата": режисерський почерк Петра Авраменка // Брехтівський часопис... - С.171 – 178.

С. Дем'янова
Одеса

Поетика неонаталістської української та польської драми 20-х рр. ХХ століття

Наголошуючи на активному інтересі до народної драми у драматургії 20-30-х років ХХ століття, до її витоків і характеру виконання,

Бертольт Брехт у своїй статті "Зауваження про народну п'єсу" виявляє тенденції двох стилів високого (артистичного) та наталістичного

(природного), що засвідчує синтез "романтично-класицистичного та натуралістичного напрямів" у модерних драмах ХХ століття [1:166]. Б. Брехт зазначає, що поєднання літературних стилів виникло внаслідок негативного трактування і сприймання читачами або глядачами народної драми із її непристойним, згрубілим зображенням дійсності. На його думку, задля уникнення суто реалістичного (натуралістичного зображення) з його викривальним характером необхідним є введення поетичних елементів, що виводить народницьку (натуралістичну драму) на рівень самостійного та цілком літературно оформленого жанрового різновиду. Спостерігши таку тенденцію еволюції народної драми, німецький драматург вирішує "... поставити перед народною п'єсою велику ціль, до якої її зобов'язує навіть сама її назва", що він і робить у своєму драматичному доробку [1: 169]. Означена ним тенденція спостерігається вже у театрі 20-х років (зокрема, в українській та польській драмі), коли на фабулу побутово-родинної драми з натуралістичним офарбленням накладався філософсько-психологічний "надтекст", метафізичний сюжетний план, який вимагав певних форм узагальнення (метафоризації, символів, алегорій, гротеску, іронії та ін.).

Подібне явище спостерігаємо і в українській драматургії початку ХХ століття, коли натуралістична драма соціально-побутового, народницького спрямування насичується ліро-епічним "надтекстом" і переростає у неонатуралістичну драму, мелодраму, трагікомедію, п'єсу абсурду. Отже, це доводить безперечний розвиток і реінтерпретацію сприйняття народної драми як в літературному, так і сценічному трактуванні, як це відзначив Б. Брехт у своїх наукових статтях.

Драматургія початку ХХ століття характеризується процесом жанрової трансформації, під впливом модерністських та авангардистських напрямків (неонатуралізму, експресіонізму, неокласицизму). Явище неонатуралізму не виникло у мистецтві само по собі як реакція на суспільні події та культурний розвиток нової епохи ХХ століття. Сам термін "неонатуралізм" був введений С. Колтоновською на початку ХХ століття стосовно натуралізму "другого покоління". Цей напрямок вважається спадкоємцем натуралізму з істотними змінами його естетичних засад. Вітчизняні літературознавці, зокрема, М. Кебало, В. Миловідов, Н. Косило,

М. Зимомря, О. Білецький, Б. Зінгерман вивчають питання особливостей натуралізму в літературі і доводять самостійність розвитку цього напрямку і вивчають головні ознаки натуралізму у літературі, а явище неонатуралізму в українській та російській літературі аналізує українська дослідниця Т. Свєрбілова. Тривалий період часу, як зазначає український дослідник М. Кебало, ряд науковців ототожнювали натуралізм з реалізмом, не сприймали його як окремий напрям, народжений з реалізму. Головну відмінність між реалізмом і натуралізмом дослідник спостерігає у способі аналізу дійсності: у реалістичних творах адекватний процес пізнання може відбуватися завдяки опосередкованому аналізу художника-дослідника, а у натуралістичному творі головним чином аналізується об'єктивність зображення просторової дійсності, такий процес стає можливим при відмові від синтетичного узагальнення з боку автора. Письменники використовують наукові методи зображення, перенесені на ґрунт художнього слова, та опис "шматка життя" таким, яким він є [2: 5].

У свою чергу російський дослідник В. Миловідов в своїй монографії "Поетика натуралізму" розглядає ряд основних творчих принципів (канонів) натуралізму, заснованих на певному світогляді і спрямованих до осмислення художньої дійсності, що дає натуралізму право вважатися одним з літературних методів "... в класичному натуралізмі є всі атрибути методу: дійсність (точніше "шматок життя"), світоглядна платформа (позитивізм), специфічні принципи зображення (біологізація, увага до факту, фотографізм), подвійний детермінізм, дарвіністичні дослідження [3: 77]. М. Кебало виявив засади натуралістичної концепції людини кінця ХІХ століття, побудованої на засадах теорії Ч. Дарвіна та Г. Спенсера: "... першим аргументом цієї концепції є думка, що всі об'єкти реальної дійсності, включаючи свідомість людини, є матеріальними. Другим – ідея, що всі вони перебувають у причинно-наслідкових стосунках. Третім – вважається погляд на принципи моральної поведінки, котрі вимірюються емпірично виявленими фактами та подіями навколишнього світу" [4: 241].

Розглянувши основні теоретичні засади прояву натуралізму, слід звернутися до особливостей неонатуралізму як течії, сформованої в українській літературі перших 20 років ХХ століття.

Дослідниця Т. Свєрбілова зауважує, що на відміну від натуралізму неонатуралізм бере до уваги "психофізіологію окремої людини", а не "фізіологію суспільства". Головним стабілізатором людського існування драматурги неонатуралізму вважають самоаналіз індивіда та його безпосереднє прагнення до гармонії у собі завдяки рефлексіям, що теж істотно різниться від пріоритету природних законів натуралістів. Відчутним стає також вплив робіт З. Фрейда щодо психоаналізу, який поглибив значення понять "середовище" і "спадковість", висунувши на перше місце не генетичний зв'язок і біологічну реальність, а наслідки дитячих психологічних переживань та оточення дорослими. Неонатуралісти широко розглядають питання розпаду моралі через мотив "проблеми статі" та "проблеми смерті". Порнографічно-еротичний елемент виражається у драмах через вирішення конфлікту між "пансексуальністю чоловічої половини людства і підсвідомою еротичною цілеспрямованістю жіночої його половини" [5: 165]. Мотив смерті проявляється у зображеннях насильницької смерті дітей, що увиразнює собою деградацію суспільства, оскільки табу на опис дітовбивства порушується, цей мотив наявний у творах Ф. Достоєвського, Л. Толстого, В. Винниченка та ін. Проте неонатуралізм виявляє принципово нову тенденцію для зображення мотивів статі та смерті. Вони зображуються не як хвороба, (що є характерним для натуралізму XIX століття) а як фанатична ідея (*idee fixe*). Герої, одержимі фанатичною ідеєю, намагаються протистояти природному (біологічному) розвитку подій, що часто призводить до трагічного фіналу. До таких ідей слід віднести ідею В. Винниченка "чесності з собою" (перевага творчого фанатизму над життям, нівеляція поняття опіки над дітьми, втілення неонатуралістичної ідеї генетичного вдосконалення людського роду, моральне виродження роду, протиставлення дарвіністичних етюдів з поглядами дарвінізму та вейсманізму в основі міфологічно-архетипним уявленням), суть якої полягає у словах однієї з героїнь п'єси "Самотні", що нагадують явище одивнення ніцшеанських засад буття: "Поставимо собі закон, та будемо за ним діяти" [5: 192]. Неонатуралізм з його ідейними протиріччями призводить до жанрової модифікації або трансформації жанрів: поширюються п'єси абсурдистського напрямку та мелодрами (як жанр масової літератури, який вдало втілює

вище зазначені риси неонатуралізму), трагедії набувають трагікомедійних ознак.

Аналізуючи драму С. Черкасенка "Земля", треба звернути увагу на простір, в якому діють персонажі: це не типова селянська дійсність, притаманна творам української літератури – дія відбувається у буржуазному містечку. Герої драми – шахтарі – вихідці з села, отже, хронотоп передає штучність відірваності селянина від землі, увиразнює зіпсутість моралі людини села в умовах відриву від землі, що увиразнює неонатуралістичну ідею спадкового виродження роду. Починаючи з першої дії у діалогах розкривається символічний зміст назви п'єси "Земля": герої не втратили орієнтири патріархальної культури (культ землі), мріють повернутися до землі і водночас є адептами нової системи цінностей. Не випадково драматична колізія п'єси пов'язана зі спробою ряду шахтарів-селян повернутися до колишнього життя, втекти від розпусного впливу міста.

Юхим. І вчетверте піду!.. Що Юхим наважився зробити, те зробить! Не можу я тут... Хлібороб же я з діда-прадіда. Тягне мене... розуміти – тягне... [6: 6]

Польська дослідниця М. Ольшевська в своїй роботі "Хлопська трагедія" висловлює думку про те, що процес капіталізації руйнує моральну і релігійну основу сільського світобачення, тобто відбувається деградація суспільства, домінування в ньому хворобливих станів [7: 108]. Зречення своїх духовних принципів призводить до зречення землі, що є для селянина своєрідним посередником між ним і космічним, міфологічним ладом. Саме цей потяг до землі породжує потужну фатальну силу, що переходить у "трагедію, катастрофізм, який набуває не тільки суспільного характеру, а й характеру екзистенційного, метафізичного. Поняття землі стає одержимою, фанатичною ідеєю, яка через свою несумісність із реальністю руйнує інші людські цінності. Джерелом трагізму в першу чергу стає душа селянина із його шаленством, що нагадує прокляття античних персонажів" [7: 112-113].

Зав'язкою драми є несподіваний прихід селянина Сили до шахтарів на заробітки, який втручається у стосунки між Ольгою і Миколою. Під час знайомства з мешканцями села він захищає Ольгу від Миколи і тим самим попадає під вплив її пристрасті, який руйнує його душу. В цій еротичній залежності максимально реалізуються міжстатеві відносини, які були аспектом аналізу неонатуралістичних драматургів. В основі

зовнішньої колізії п'єси "Земля" лежить мелодраматичний конфлікт, який набуває характеру любовного трикутника. Шахтар-селянин Микола у зав'язці драми розповідає про своє майбутнє весілля з Ольгою, яка, порушуючи всі канони патріархального суспільства, не дотримується вірності своєму нареченому і дає надію кожному парубку. Ольга маніпулює всіма, з ким вона спілкується, має величезний вплив на шахтарів, у чому увиразнюється її ідея фікс (максимально реалізувати свої підсвідомі нестримні еротичні бажання). У шинку відбувається перша сцена зустрічі Ольги і селянина Сили. Ольга одразу звертає увагу на нього, тим самим викликає ревності Миколи. Друга дія починається вдома в Ольги, до якої прийшов Сила, але його любов'ю з дівчиною заважають думки про землю, про власну жінку, яку він залишив удома. Ольга освідчується Силі в коханні і виправдовує свою зраду перед Миколою:

Ольга. (тихо сміючись) Стривай, стривай дурнику!.. Я – сама огонь, спалю!.. То чи не забагато ж уже було б того огню? Я тебе люблю, Сило. Як тільки побачила тебе, одразу серце тобі оддала. Ти не огонь, але ти дужий; ти плохий, але незайманий, як дитина... ні, краще – як тихая діброва: в тобі й одпочити можна, як у прохолоді, а захочеться огню, то запали тільки – й не спиниш. Ти – діброва, а я огонь... [6: 29].

Дівчина оповідає Силі легенду про царівну, яка закохалася у дуб, що утворює своєрідну аналогію до її кохання, але Сила перериває її казку роздумами про плут, землю.

Наступним етапом розвитку сюжету є сварка між Ольгою і Миколою, яка загострює стосунки героїв у "любовному трикутнику". Ольга все сильніше причаровує до себе Силу. Тонкогласов у свою чергу переконує її у марності цього через поневолення душі героя фатальною силою землі:

Тонкогол. Не розпалиш, Олю: одвологнув він дуже коло землі, й так, серце, прилип до неї, що чорта з два одірвеш. ...І на роботу не ходиш: до шахти, а в степу опинишся. Ні, брат, - це трагедія! З-під неї не вивернишся. Сьогодні не утічеш – утічеш завтра. [6: 39-42].

В кінці другої дії зіткнення героїв набуває руйнівної сили через появу нового персонажа: жінки Сили Марії. С. Черкасенко не просто вводить її в контекст драми, вона отождоюється з фатальним покликом землі. Невипадковим є й ім'я Марії, яке символізує біблійні образи матері, жінки, першоначала, істинного родинного шляху. Отже, можна

наголосити на наявності неонатуралістичної опозиції: дарвіністичні (біологічні) потяги протиставляються архетипному, духовному началу. Протягом усієї третьої дії Сила вагається між тим, щоб залишитись у брудній шахті, але з Ольгою, яка демонічним коханням заволоділа його свідомістю, і тим, щоб повернутися до землі, виконувати свій святий обов'язок. У четвертій дії кульмінаційним моментом є остання спроба Ольги силою відірвати коханого від родини. Під час кульмінації, яка відбувається на пероні, перед від'їздом потяга, всі персонажі були свідками трагедійної випадковості, що ще більше драматизує дію і є своєрідним втіленням провідного мотиву смерті, загибелі героя, який не зміг подолати свою фанатичну ідею. Сила, вирішивши повернутися до села, випадковим поштовхом вбиває Ольгу, яка стоїть на перешкоді до нього. Вину за вбивство бере на себе один із уже пропащих селян-шаhtarів, який остаточно деградував без землі і, подібно до чехівських персонажів, відчуває себе зайвим на землі від народження.

Тонкогол. Не вернуть. Иди, Миколо!.. твоє – там (махає рукою), Силине – там (махає рукою в другий бік), а моє – тут... (схиляє голову). Лиши мертвим ховати своїх мерців [6: 78].

На думку дослідників, такий фінал п'єси С. Черкасенка відповідає природі мелодрами, на користь того свідчить безглузда смерть одного з героїв любовного трикутника [8: 74]. Розв'язка набуває трагікомедійного характеру через гротескно виголошені репліки про марність свого життя. Драматична дія у драмі С. Черкасенка "...живиться не лише за рахунок зовнішнього конфлікту пристрастей, але й набуває екзистенційного характеру внаслідок усвідомлення фатальної залежності героїв від землі" [8: 73]. Ця фатальна залежність, втілена у конфлікті твору, разом з жанровими модифікаціями у бік масової літератури, як більшість елементів поетики, позначені, крім того неонатуралізмом.

Подібні тенденції спостерігаємо і в ряді драм Є. Карпенка, зокрема в його драмі на чотири дії "В долині сліз" (1921 р.). Замість експозиції Є. Карпенко використовує епіграф, у якому подає узагальнення-мотивацію деградації героїв драми: "Людьми родились люди ці, а за роки: зубата правда старого ладу і нуза життя - позаїдала їх в огризки од людей. Лиця їм бліді, майже без крові, худі", що має характер легенди, притчевості, риси поетизації [9: 4]. На думку російського дослідника В. Ярхо, подібні звернення на початку трагедій є архетипними відголосками

звертання до пралюдського персонажа трагедії (хору), що підкреслює її культову природу [10: 305].

Персонажі драми "В долині сліз" попарно протиставляються, утворюючи опозиції (Мама, Тато і Миро, Іра), (Миро, Іра і Мекит, Мума) та героя-медіума (Тось). В основі п'єси лежить трагедійний конфлікт непорозуміння батьків і дітей через своєрідне сприйняття системи цінностей кожного покоління. Миро і Іра одержимі ідеєю багатого життя, оскільки поверхова освіта надала їм відчуття власної вищості над іншими представниками їхнього соціального класу. "Правдивим" життям та "справжніми" людьми вони вважають багатіїв міста, чиновників.

Миро. А що з усім, чому я вчився? Терпів, гнувся, з оцим ось на спині від усього? Заплющити очі і через голову? Чортові на роги?.. (Мовчить). Та й не від одного я чув ще й таке, що в хуторах з хуторянками добре тільки тим, що не нюхали і не бачили цього вищого життя, для якого ми з нею родились і повиростали тут. Чужі ми будемо з нею, хуторянкою. ... Тут я хочу до Бога за пазуху...[9: 33].

Протилежної точки зору дотримуються батьки, для яких життя біля землі є мікросесвітом, вони мріють про хутір, що доводить патріархальність їх мислення. У драмі яскраво представлений конфлікт природного (біологічного) закону життя у широкому сенсі та фанатичної ідеї людської свідомості, те, що В. Винниченко називав "чесністю з собою".

Тато. ...Там і небо не таке далеке, як тут. І пташок у ньому повно. ... Співаєш ти з ними. Багато повітря. А кругом усе степ, отак, хвилями, морем, без краю. Кращі люди і ближчі до Бога там... [9: 35].

Слід зазначити про наявність й інших неонатуралістичних елементів у поетиці драми, виражених саме у меркантильних потребах Мира та Іри, в їхньому нехтуванні власним зубожілим існуванням та братом-ідіотом Тосем, який виражає собою успадковані вади родини, є своєрідним клеймом на її честі. Їх судження є представленням у творі ідей Ніцше про сильні покоління: "Ет, ідіот у вас... Не зношу я потвор, та ще в образі людини..." [9: 13]. Особливо насиченими фізіологічно-натуралістичними ознаками є монологи Муми, яка розповідає родині про своє втрачене життя і виправдовує своє "гандлювання своїми "добрами" [9: 10]. Ще у I дії Мума намагається скорити Іру до рішення стати коханкою багатія

Ребо, що викликає не тільки протиріччя поколінь, а й породжує ще один трагічний конфлікт двох протилежних морально-етичних начал: Миро і Іра прагнуть повноцінно реалізувати своє розумові здібності у відповідній верстві суспільства ціною нехтування справжніми почуттями, а Тато і Мама намагаються схилити дітей до рішення зберегти честь родини, незважаючи на втрату тілесної та розумової сили, що є стереотипом міщанської драми.

У поетиці драми "В долині сліз" лейтмотивом стає постійне звернення до Бога як фатуму, який тяжіє над персонажами драми.

Миро. По що ви Йому так молились? Вчили нас рано і вечір просити Його, вірити в Нього, в Його щедроти, дождати од Нього милостей?.. Де ж вони? Де Він? [9: 39].

Проекцією майбутнього стану та способу життя Миро можна вважати Мекита, старого жадібного арендатора помешкань. Своє життя він відміряє грішми та миттєвою наживою.

Мекит. ... Рахувати гроші - то ж є так солодко... Як пустиш їх із скрині срібним струмочком... Всеньку ніч інший раз послухаєш [9: 40].

Його монологи також насичені неонатуралістичними елементами, показовим є образ собаки, яка мусить "опороситися" і, заради швидшого продажу цуценят Мекит насильно, через біль розпочинає процес пологів.

Прагнення Мира та Іри багатшого життя приводить їх до думки позбавитись хворого брата Тосю, щоб отримати десять тисяч, які залишила йому тітка у спадок на розвиток його музикального таланту. На вбивство Тосю вони намовляють Тата, сугеруючи йому думку про зайвість Тосю у світі та непотрібність його обдарування. Усвідомлення цієї думки є центром композиції дії, оскільки мотив "чесності з собою" (власних правил) протиставляється закону природи (право кожного на життя). Тось є своєрідним медіумом між світом реальним та сферою підсвідомості; своєю грою на сопілці він заворожує, пробуджує у слухачів всі забуті почуття, думки, він несвідомо вловлює відповідні настрої безвихіддя, розпуки, що панують поміж людей. Цей герой являє собою своєрідне художнє узагальнення добра, любові, таланту, терпимості, милосердя, яке мають обрати й інші герої драми.

Тато. ... Підносить сопілку до рота. Забігав по ній пальцями, і в нього вже те, що й у палаці - болюче, скорбне щось. Зупинялись прохожі, слухали. Не хотів додому йти.

Плакав, мучився, страждав... Рвався, щоб слухати, жити... А ви кажете зайвий на світі... [9: 14].

У кінці III дії Тато погоджується скинути Тося з моста заради старших дітей, ця подія супроводжується істеричною, невдалою грою Іри на гітарі, що контрастує із меланхолійною грою Тося і виразно підкреслює настроєвий компонент драми. Замість Тося у воду падає Тато і застуджується.

За принципом класичної античної трагедії у драмі "В долині сліз" Тато не може знести "порушення божественних законів", традицій [10: 321], тому він приймає тягар провини на себе і намагається втопитися замість сина Тося, але на відміну від канону давньогрецької трагедії його смерть не пафосна і не викликає співчуття, а сприймається як неонатуралістичний компонент п'єси: смерть супроводжується гарячкою, мареннями, після яких Тато вмирає в своєму ліжку серед родини. Він просить близьких не забувати про Бога: "... Моліться Йому святому... Бо – погасить і сонце, не дасть притулку в себе, поодкручує язика..." [9: 56]. Мовлення батька супроводжується скорбною грою на сопілці, яка поступово вщухає разом із життям батька. Музичний супровід становить символічно-екзистенційний фон драми, оскільки навіює роздуми про призначення індивіда, про конфлікт між добром і злом, саможертвність.

Після нехтуванням родиною загальнолюдських моральних законів за принципом градації наростає психологічне та екзистенційне напруження – всіх членів переслідують невдачі як покара за їх вчинки, обставини змушують їх відчути себе зайвими у суспільстві: Мекит виганяє родину з помешкання, Іру та Миро звільняють зі служби, вмирає батько, Мума забирає Іру на ніч до Ребо.

В кінці IV дії з'являється образ смерті, який як покара три дні ходитиме у домі після кончини Тата, її прихід відчуває Мекит у своїх возіях: "Смерть... Три дні кажуть, ходитиме вона в дворі в мене. А коли я на неї цілу пригорщу ладану викурю?" [9: 57]. Це свідчить про те, що в основі дії лежить вираження (вербальне і позавербальне) екзистенційного стану героїв.

Кульмінаційним є епізод повернення Іри з грішми від Ребо, її гідність розтоптана, всі її переконання перекреслені: "... Тіло мені все болить... І тут, у душі... (Затуляє всею рукою очі). Глянути з сорому на тебе не можу..." [9: 58]. У фіналі Миро, відрахувавши гроші на батьків похорон, погоджується з матір'ю їхати

до села, не переймаючись, що зрікається своєї "правди", за яку було заплачено життям та щастям близьких. Розпач Іри та рахування прибутків Миром супроводжуються грою Тося на сопілці в такт розмові, що є своєрідним символом втраченої ідеї об'єднання родини, бо кожен із них скалічений по-своєму: Іра втратила честь, Миро – совість, а Тось – свідомість.

Поряд із насиченням конфліктів драми "В долині сліз" екзистенційно-трагедійним змістом у поезиці присутнє яскраве неонатуралістичне офарблення, а також в основі драми наявні художні узагальнення (ідеї-образи).

Трагедизація сюжету з елементами неонатуралізму в поезиці та психологізацією дії спостерігається в драмі Г. Ващенко "Сліпий" (1910). У передмові до драми Г. Ващенко робить невеликий екскурс в історію розвитку і становлення драми, зокрема трагедії. Драматург аргументує доречність ознак епічної форми для написання драми наявністю в класичній драмі штучності, ненатуральності почуттів, думок героїв та етичного сприйняття вирішення конфлікту. Саме тому автор прийшов до висновків поєднати і відновити забуті драматургами лірико-епічні первні у творі, які дають змогу вповні відтворити зображувану дійсність та зосередити увагу на розгортання метафізичного плану драматичних творів, що доводить звернення Г. Ващенко до традиції аристотелівської трагедії, де драматичний рід сприймався як синтез лірики і епіки. У своїй передмові до драми Г. Ващенко наводить основні ідеї, які були покладені в основу твору: "Чоловік включений в ряд з'явищ, сполучених між собою причинним зв'язком, і через це підлеглий закону необхідності. Він – одно із кілець в ланцюзі причиновості і вертиться в життєвому круговороті, а проте у нього є свідомість своєї волі, запевненість в тім, що він може і повинен бути творцем свого життя. Ця суперечка у природі чоловіка і творить вічну трагедію його" [11: 18]. Автор вважає, що саме в житті калік, алкоголіків таке протистояння між іронією долі та почуттям власної гідності простежується найбільш гостро. Г. Ващенко, залучаючи до своїх питань теоретичні засади психоаналізу, вивчає психологію ізгоя, почуття комплексу меншовартості і тут же дає психологічно обґрунтований вихід з трагічних обставин життя для "пасинків природи": увага хворих людей повинна виходити за межі їхнього егоцентризму і зосереджуватись на

навколишньому світі, трактуючи при цьому себе як невід'ємну його частину. Попри це зауваження фінал драми є виключно трагічним для головного героя, який не зміг сприйняти не тільки себе, а й оточуючу його дійсність.

На початку прологу в експозиції представлена мотивація виникнення і розвитку хвороби головного героя Івася. Простежуються неонатуралістичні принципи деградації моральних засад у вихованні (пріоритетним є заробіток) та "середовища" (дитячі спогади, оточення дорослих та їх психологічна характеристика емоційних станів героїв, демонструється відчуження членів родини один від одного, агресивних емоцій, тваринної злобливості:

"Щось ніби прорвалось в душі Харитини; стало не під силу нести вагу гіркого, нудного життя.

— І побила б мене лиха година, ще й нещаслива, — з відчаєм каже вона. — Коли вже скінчиться ця проклята робота, що за нею й світа Божого не видно!.. Кипиш, мов у котлі... Дитини свої не можна пожаліти. І йому теж захотілось якнайдужче образити жінку" [11: 5].

Розгортання дії відбувається за принципом градації, що виявляється у нових протистояннях Івана долі, яка позбавляє його всіх можливостей повноцінного життя: неможливість взяти шлюб з Оксаною, рішення батька відправити його до старців на жебракування. Ці обставини поступово призводять до зародження у свідомості Івана фанатичної віри (ідеї) на неодмінне одуження і прозріння.

Онтологію будови всесвіту та перебування у ньому людей-калік висловлює Харитина, проголошуючи першість природного стану речей. Вона навіть вбачає перевагу у стані свого сина над станом фізично здорової людини:

- Скорись, сину, не вбивайся. Може це ще й краще. Людина не знає... Все від Бога. Будеш між людьми ходити. Світ тобі поширшає. То нема нічого гіршого для чоловіка, як він один. Оце й в хазяйстві — так закрутишся, що вже забудеш і про Бога, і про людей... [11: 38].

Значну роль відіграють описи, роздуми і аналіз розвитку подій, які здійснюються епічним наратором і подаються у розлогих ремарках. Зображення автором картини походу Івана та Харитини на прощу, нездійснення їхніх бажань контрастують із розповідями перехожих про дива зіцілення калік, що утворює картину натуралістичної дійсності, яка ще більше увиразнюється у IV дії.

Формується враження у читача про детермінізм стану Івана, виходячи процесу його переходу до прошарку жебраків. З іншого боку, трагічну семантику неможливості подолати індивідуумом фатальну вищу силу (Бога) несе в собі епізод молитви Івана у церкві і жорстоке усвідомлення своєї сліпоти як покари за ставлення батьків.

У висловлюваннях героїв розпізнаються свідомі алюзії на ідеї Ф. Ніцше, вкладені в діалог двох паничів, на думку яких каліки, дегенерати — нелюди, що не мають права на життя, адже через них будуть вироджуватися наступні покоління. Суспільство мусить спрямовувати всі сили на збереження і виховання здорової та сильної надлюдини. Все це створює ставлення огидливості до калік. Автор застосовує прийом одивнення цих ідей, тим самим спростовує міркування філософа щодо першості надлюдини, увиразнюючи трагізм одержимості ідеєю геноциду.

Неонатуралістичні ознаки проявляються в агресії, ненависті до здорових людей, вираженні тваринної ненажерливості, неприкритому еротичному потязі калік-ізгоїв, до яких потрапляє Іван, особливо увага загострюється на характеристиці горбаня Микити: "Ріжні почуття відбиваються на його видові: презирство до людей і свідомість свого безсилля, ненависть і острах з'єдналися укупі і взагалі утворили гармонію ненажерної і безсилої злоби" [11: 50].

Від перебування зі старцями Іван ще гостріше почав відділяти себе від них, вбачав у собі справжню особистість, а не потвору:

- Це не повинно бути. Я чоловік — і мене викинуто кудись геть від людей, як щось непотрібне... Хто має право?.. Я не хочу цього, не хочу... [11: 56].

Але, з іншого боку, наратор подає у ремарці портрет зовнішньої зміни героя, що підкреслює динаміку його психологічного перетворення через неможливість самореалізації, здійснення особистих бажань та протистояння хворобі (як деякого зло віщого фатуму), що підштовхує Івана до думки про слабкість індивіда у порівнянні із світом: "Лице Івана загубило першу приємність. Між бровами лягла жорстока зморшка, від носа, коло губів, ідуть два рівчаки. Зневір'ям дихає його лице" [11: 78].

Кульмінацією особистісної трагедії Івана стає рішення жебраків скалічити якогось хлопця задля отримання милостині, на що герой дав свою мовчазну згоду. В описі хлопчика-каліки відчутні елементи натуралістичного забарвлення, що наближує

драму з її епічним компонентом до жанру "дарвіністичних етюдів", але сам мотив насильства над дитиною як спосіб помсти природі за особисті нездійснені бажання є рисою неонатуралістичного методу:

- ...І я зробився таким же гидким, як і всі ви. Я хожу з вами, співаю, людей дурю... Що ми зробили з нещасним хлопцем?!.. Як звірі ми викрутили йому руки й ноги, викололи очі, зробили горбатим. Хотіли помститись над кимсь за те, що ми каліки, а помстились над собою [11: 87].

Почуття провини змушує Івана наполягати на поверненні хлопця до батьків, за що старці вбивають його, дитину грубо кидають на віз і рушають далі. Фінал має місце на подальші роздуми глядачів або читачів.

У скороченому В. Буряченком та адаптованому для сцени варіанті драми "Сліпий" (1921) IV та V дії значно зменшені, відсутні розлогі ремарки, психологічні стани героїв та наявні натуралістичні ознаки (здичавіння, деградація, тваринні потяги, інстинктивні реакції) передаються завдяки діалогам, монологам та у представленні героїв на початку драми. В. Буряченкові вдається глибше показати психологію та внутрішні почуття головного героя через перенесення характеристик від авторських ремарок на монологічне мовлення Івана [12: 1-52].

Отже, проаналізовані п'єси С. Черкасенка "Земля", Є. Карпенка "В долині сліз" та Г. Ващенко "Сліпий" слід зазначити наявність розгортання екзистенційно-трагедійного конфлікту з використанням принципів градації розвитку дії, одивнення тогочасних філософських ідей, ознак мелодраматичних, трагедійних, трагікомічних, ліро-епічних жанрів. Слід зазначити про використання неонатуралістичного стильового забарвлення у всіх драмах, що виражається застосуванні в драматичних текстах психоаналітичних проблем "середовища" і "дитячих спогадів", мотивів смерті, дітовбивства, статево-еротичних суперечок, моральної деградації, несумісність біологічних законів із особистими ідеями героїв, результатом чого є трагічний фінал драм п'єси С. Черкасенка "Земля", Є. Карпенка "В долині сліз" та Г. Ващенко "Сліпий".

До драматургії перехідного типу (від натуралізму до модернізму кінця XIX – початку XX століття) належить також драма польського драматурга Я. Каспровича "Świat się kończy". У драмі підіймається властивий неонатуралізму конфлікт батьків і дітей: старий Мента свариться зі своїм сином

Валькем через маєток та своє майбутнє одруження. Еротичні потяги Менти стають вищими від його батьківських почуттів, тому він відмовляє синові у спадщині, змушуючи Валека працювати на фабриці. У натуралістичному ключі зображені суспільно-економічні зміни устрою села через німецьку індустріалізацію, під впливом якої селяни терплять знущання та приниження. Для героїв робота на фабриці, відмова від спорідненої для них праці на землі є втратою значущості власного існування, а отже, кінцем світу.

На думку Г. Матушек, процесу деморалізації підлягає також і батько Малгоші: Черпик проганяє вагітну доньку з дому не через порушення традицій цнотливості, а через втрату її нареченим Валькем спадщини. Руйнація родинної ієрархії призводить Валька до батьковбивства, тим самим він встановлює справедливість для себе та Малгоші:

Walek

Powiedź, gdzie tu jest sprawiedliwość?... A co ty zawiniła, albo co ja zawinił? Abo co zawinił ten bękart, którego jeszcze nie ma na świecie? Czego oni go wytykają? Jeżeli bękart, to mój bękart, a nie czyj inny! I ty jesteś moja, już im to raz powiedziałem, żedy się świat miał skończyć! [13: 159].

Хоча його злочин пояснюється впливом містичних сил та підсвідомості: вбивство відбулося у полудень, коли зло набуває найбільшої сили та під впливом алкоголю [14: 271].

Валек, розмовляючи із психічно хворим Войташкем, спостерігає у його репліках пророцтва щодо народження у Марисі дитини, яка забере спадок Валька і зруйнує його життя:

Wojtaszek

... ciasto urosło, że aż starch, a z tego ciasta zrobiła się niewiasta, a z tej niewiasty urodził się ancykryst. He! He! He! [13: 149].

Мовлення Войташка утворює символістський, метафізичний план дії драми разом з епізодом батьковбивства на полі, тому трактування гріха набирає подвійного смислу: з одного боку, втрата спадщини, робота на фабриці, заборона відносин з Малгошею є кінцем світу для самого Валека, який і штовхає його на помсту батькові, з іншого боку, сили зла в полудень, антихрист, якого народить Марися, самогубство вагітної Малгоші свідчать про руйнацію існуючого ладу в цілому, що набирає масштабів світової трагедійності, актуалізує філософські питання. Це виводить драму із неонатуралістичного

спрямування із його одержимістю матеріалістичними ідеями, еротичними бажаннями, психічною неврівноваженістю, деморалізацією людської сутності і надає їй настроєво-символістського, філософського забарвлення.

Композиція у п'єсі, як стверджує Г. Матушек, набуває пірамідальної будови, тобто, як і в драмах Е. Золя, в цій хлопській драмі відбувається сконденсування важких ефектів в одній дії (вбивство Валькем батька, вагітна Малгоша топиться в озері, а її батько від розпачі вішається, коли його будинок забирають лихварі, а план про отримання грошей від нареченого не реалізувався). Цю сцену можна інтерпретувати як одним з найважливіших елементів трагедії – катарсис. Хоча герої драми є звичайними селянами, проте трагічне пізнання надає їм значення "людей універсальних" [14: 101]. Ця категорія універсальності наближує драму до метафізичної поетики трагедії. Гріх та жертвопринесення заради відновлення універсального Ладу у всесвіті у поза розумовій дійсності. Саме таким є вчинок Малгоші, яка принесла своє життя та життя ненародженої дитини у жертву світові, щоб попередити його кінець.

Отже, у проаналізованих п'єсах С. Черкасенка "Земля", Є. Карпенка "В долині сліз", Г. Ващенко "Сліпий", Я. Каспровича "Świat się kończy" наявна народницько-реалістичного характеру фабула, що являє собою натуралістичний фон побудови драм, на відміну від сюжету модерністичних п'єс, де вже увиразнюється метафізична надбудова дії. Ми виявили розгортання екзистенційно-трагедійного конфлікту за принципами градації розвитку дії, одивнення тогочасних філософських ідей, ознак мелодраматичних, трагедійних, трагікомічних, ліро-епічних жанрів. У всіх драмах спостерігаємо неонатуралістичне стильове забарвлення у своєрідному втіленні психоаналітичних проблем "середовища" і "дитячих спогадів", мотивів смерті, дітовбивства, статево-еротичних суперечок, моральної деградації, несумісності біологічних законів із особистими ідеями героїв, результатом чого є трагічний фінал драм п'єси С. Черкасенка "Земля", Є. Карпенка "В долині сліз", Г. Ващенко "Сліпий" та Я. Каспровича "Świat się kończy".

ЛІТЕРАТУРА

1. Брехт Б. Замечания о народной драме / Б. Брехт // О театре. Сборник статей. – М.: Издательство иностранной литературы, 1960. – С. 163-169.
2. Кебало М. С. Типологічні відповідності українського та німецького натуралізму останньої третини XIX століття: Автореферат. Дис. ...кандидата філ. наук: 10.01.05/ Тернопільський держ. пед. ун-т. – Тернопіль, 2002. – 20 с.
3. Кебало М. С. Проблеми теорії та історії натуралізму останньої третини XIX століття в порівняльно-літературному аспекті. Монографічне дослідження. – Тернопіль: ТДПУ, 2002. – 92 с.
4. Кебало М. С. Проблеми теорії та історії натуралізму останньої третини XIX століття в порівняльно-літературному аспекті. Монографічне дослідження. – Тернопіль: ТДПУ, 2002. – 92 с.
5. Свербілова Т. Г. Такі близькі, такі далекі... (Жанрові моделі української та російської драми від модерну до соцреалізму в аспекті порівняльної поетики) / Т. Г. Свербілова. – Черкаси: ТОВ "МАКЛАУТ", 2011. – 566 с.
6. Черкасенко С. Земля: Драма в 4 діях. – К.: Друк 2-ої Артлі. 1913. – 71 с.
7. Olszewska M. J. Tragedia chłopska. – Warszawa., 2001. – 375 s.
8. Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття. – Черкаси: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2009. – 593 с.
9. Ващенко Г. Сліпий / Передмова автора. – С.3-20. – Спб. – 1910. – 94 с.
10. Ярхо В. Н. Трагедия. Древнегреческая литература / В. Н. Ярхо. – М.: Лабиринт, 2000. – 352с.
11. Ващенко Г. Сліпий. П'єса на 5 дій. Скоротив для сцени за дозволом автора Володимир Буряченко. – Херсон, 1921. – 52 с.
12. Карпенко Є. В долині сліз: драма. – Відень, Київ, 1921. – 59 с.
13. Kasprowicz J. Pisma zebrane. Utwory literackie / Jan Kasprowicz. – Kraków: WLK, 1974. – Т.2. – 751 s.
14. Matuszek. G Naturalistyczne dramaty / Gabriela Matuszek. – Kraków: Universitas, 2008. – Wyd. II. – 397 s.

Типология религиозно-поэтического сознания Бертольта Брехта и Иосифа Бродского

Поэзия Бертольта Брехта признана мировой классикой еще при жизни автора. И хотя "стихотворчество поэт рассматривает лишь как частное развлечение" [6, с.80], стихи он пишет на протяжении всего творческого пути. Корпус его лирики достаточно объемный – около двух тысяч текстов. Оценивая вклад универсального художника в немецкую литературу XX века, его соотечественники считают, что "гениальной на протяжении всей жизни Брехта оставалась только его лирика. "Домашний псалтырь", а также все то, что он написал после него, принадлежат к ядру немецкой поэзии: во всяком случае, сборники "Свендборгские стихи" (1939) и "Буковские элегии" (1959)" [6, с. 80]. Возможно, точка зрения спорная, но она существует.

Иная ситуация на постсоветском пространстве. По сравнению с драматургией поэзия Б.Брехта находится на периферии. Насколько нам известно, отсутствуют монографии и диссертационные исследования, посвященные этой весомой части его творческого наследия. Вероятно, одна из главных причин – отсутствие полного корпуса поэтических текстов – оригинальных и переводных. В 2010 году в рамках проекта "Билингва" изданы параллельные тексты, но всего лишь ста стихотворений Б.Брехта. Сборник составлен Зигфридом Унзельдом в русских переводах С.Городецкого.

Настоящее исследование является скромной попыткой хотя бы частично заполнить лауну. Его цель – на материале поэтического наследия Б.Брехта и И.Бродского изучить специфику их религиозно-поэтического сознания, выявив типологические схождения и отличие. Для контекста привлекается драма раннего Б.Брехта "Библия", впервые опубликованная в украинском переводе М.Липисивицкого [3]. Религиозно-поэтическое сознание И.Бродского изучено в определенной степени [см. об этом: 8,9,12,15]. Аналогичные работы, посвященные Б.Брехту, нам неизвестны. Поэтому больше внимания уделено малоисследованной проблеме.

Бесспорно, имя Иосифа Бродского – не из первого круга ассоциаций, объединяющих двух выдающихся представителей мировой литературы. Кажется, проще назвать различия между ними, связанные с годами и условиями

жизни, социокультурным контекстом, национальной литературной традицией, эстетическими предпочтениями и ориентациями авторов, их творческим методом и т.д.. Нет сведений о влиянии творчества Брехта на поэзию Бродского. Напротив, широко известны пристрастия И.Бродского к другой инолитературной традиции – английской метафизической поэзии. Закономерно возникает вопрос: имеются ли вообще основания для подобного сравнения?

Для нашего исследования объединяющим фактором является магистральная для мировой литературы духовно-поэтическая традиция. В нее входят стихи Б.Брехта и И.Бродского, посвященные событиям Священной истории. В "золотом фонде" культурной памяти их календарная поэзия – стихотворения Б.Брехта "Мария" и И.Бродского "Рождественская звезда", имеющие общий евангельский претекст. Христианский топос позволяет провести типологическое сопоставление на тематическом, мотивном, образном и концептуальном уровнях, выявив сближения и отличия, связанные со спецификой религиозно-поэтического сознания и творческой индивидуальностью поэтов.

По сравнению с И.Бродским, проблема религиозного самоопределения Б.Брехта освещена фрагментарно и тенденциозно. По вполне понятным причинам акцентированы классовые и социологические аспекты его мировосприятия в противовес онтологическим. Так, отмечается теснейшая связь социально-критической темы в "Домашних проповедях" с антирелигиозными мотивами поэзии молодого Брехта. Стихотворения на религиозную тематику однозначно интерпретируются как "язвительно-саркастические рассказы о бездомных бедняках", замерзающих в сочельник ("Рождественская легенда"). "Эти исполненные боли и сострадания рассказы поэт облачает в форму пародии на хоралы, церковные песнопения, тем самым резко сталкивая теорию и практику религии, моральные заповеди христианства с социальной действительностью общества, исповедующего христианское вероучение" [17, с.10]. Казалось бы, все логично. На самом деле, как должен относиться к христианству

поэт, который перелагает античным гекзаметром отрывок из "Коммунистического манифеста"? И хотя разницу между богоборчеством и безбожием осознавали многие из тех, кто над этим думал, написать об этом было совсем не просто.

Действительно, поэт не принимает официальной религии в качестве одного из институтов власти ("метанарратива", "объяснительной системы" в более поздних кодификациях), что в целом характерно для европейской культуры минувшего века. Осознание манифестированной Ф.Ницше "смерти Бога" не могло не проявиться в бунтарских настроениях идеологически и художественно близкого экспрессионистам поэта. Однако "Бог умер, но человек не стал от этого атеистом", – утверждает Ж. -П. Сартр [16, с. 20]. Как показывает исследование, сказанное в полной мере относится и к Б.Брехту.

Для характеристики подвижного, изменчивого, в чем-то провокативного религиозно-поэтического сознания Б.Брехта наиболее подходит определение "амбивалентное". С одной стороны, ему присуще отрицание так называемого "исторического христианства", застывшего в догматике, далекого от духовных запросов современности. С другой – поэт не является апологетом "бескрылого" атеизма, со временем ставшего государственной религией в странах "победившего утопизма". Подтверждение данного тезиса находим в немногочисленных фактах внехудожественной реальности и поэтическом творчестве автора.

Так, уже "будучи убежденным марксистом, отвечая на вопрос, какая книга произвела на него самое сильное и длительное впечатление, Б.Брехт написал коротко: "Вы будете смеяться – Библия" [10, с.185]. В этом нет ничего удивительного, если учесть традиционное религиозное воспитание в протестантских семьях, основанное на особом почитании Слова. В юности Б.Брехт открывает бесстрашную честность, суровый пафос и мудрость великой книги, которая и в суде, и в милости одинаково справедлива к властителям-царям и последнему рабу. Богоборчество Б.Брехта, его позиция ниспровергателя общепринятых авторитетов и норм, укорененных на лицемерии и ханжестве, также "произрастают" из Библии, в которой пророки и герои веры спорят с самим Всевышним. В качестве аргумента обратимся к раннему тексту автора – драме в одном действии "Библия".

Посвященная религиозной войне между католиками и протестантами, пьеса "Библия" в какой-то мере предвосхищает "Мамашу Кураж и ее детей". Драматическая ситуация, составляющая основу конфликта, ассоциируется с библейской историей об Аврааме, которому предстоит доказать преданность Богу, пожертвовав самым дорогим – "сыном старости" Исааком. Модифицированные в пьесе Б.Брехта библейские мотивы жертвы и спасения являются сюжетообразующими. Суть жертвы в том, что для спасения города и его населения от полного уничтожения необходимо всем перейти в католичество и оставить девушку на одну ночь в шатре военачальника-победителя. Такой поступок станет доказательством капитуляции, и эта миссия выпадает дочери бургомистра.

Как государственный человек, лютеранин и отец, бургомистр переживает трагическую ситуацию выбора, когда на одной чаше весов – предательство веры и позор дочери; на другой – судьбы людей осажденного города. Он не в состоянии принять решения. Для него неприемлема позиция прагматика-сына, радующего о всеобщем спасении любой ценой, но и стойкости отца, призывающего "испытать Господа", ему также не хватает. Для брата девушки (согласно канонам экспрессионизма, персонажи не имеют имен) не существует ни этических, ни религиозных запретов, если "народ вимагає жертви": "Хіба не прекрасно страждати заради тисяч людей?".

Вторая сторона конфликта представлена образом старика – "героя веры", в своей бескомпромиссности напоминающего ибсеновского Бранда. Он единственный, кто, упова на Всевышнего, верит в спасение души, а не тела ("одна душа цінніша за 1000 тіл"), в справедливость Божьего суда. Сгорая заживо, он предпочитает физическую смерть отступничеству и гибели души. О ее бессмертии ему возвещают "Божьи голоса" – колокола, которые для остальных звучат как скорбный плач по мертвым.

Текстуальный анализ позволяет констатировать некоторые черты религиозно-поэтического сознания Б.Брехта, явленного в произведении. Автор использует библейские образы, сюжеты и реминисценции, которые становятся параллелями к событиям драмы. Так, в экспозиции старик читает стихи из Евангелия, рассказывающие о Страстях Христовых и Его жертве на Голгофе, тем самым как бы "предсказывая" ее сюжет. Отношение персонажей к Священному

писанию является важной характерологической чертой, проясняющей их аксиологию и позицию автора.

Так, в отличие от деда, который в Библии "шукає розраду", для него "ця книга – така прекрасна. Бо вона сильна. Людям слід було б її більше читати", младшее поколение однозначно оценивает ее как "холодну", що "говорить про страждання та смерть". В восприятии девушки Библия ее деда знает только одного Бога – карающего, а ей хочется услышать о Боге милосердном, который спасает. Таким образом, на первый план выходит ключевое понятие "спасение", которое противоборствующие стороны конфликта понимают по-разному. Для похожего на ветхозаветного праведника деда – это спасение души на небесах; для молодого поколения – спасение на земле, возможность любой ценой уйти от смерти физической.

Возникает вопрос: на чьей стороне автор, у которого уже в ранней пьесе проявляется инвариантная черта его творчества – эгоизм и человечность, высокое и низменное, трагизм и цинизм в одной связке без примитивного деления на черное и белое? На стороне старика, девиз которого "Перемога або смерть" за веру отцов? Или автору ближе позиция молодого человека, с точки зрения которого "легко визнавати Бога, коли ситий. І у мирний час у гарній світлиці"? Прямого ответа нет. Однако так и слышится в приведенной реплике знаменитая брехтовская формула: "Сначала хлеб, а нравственность потом". То есть налицо характерный в дальнейшем для Б.Брехта конфликт души и плоти.

Обращает внимание характерная деталь. Над твердостью религиозных идеалов старика, заплатившего за них жизнью, насмехается человек, который произносит: "Ми залюбки пожертвуємо собою". "Мы" выделено автором курсивом. То есть возможен такой ход рассуждений персонажа: вера – материя тонкая, защитить ее практически невозможно, все равно "католик перемиг по всій країні"; благодаря жертве семья прославится, а ему будут принадлежать лавры защитника города и народа.

Как видим, тонкий, ироничный, провокативный Б.Брехт остается верен себе – о непростом выборе между ортодоксальностью и прагматикой должен размышлять читатель и зритель, выстраивая свои аргументы pro et contra. И это не позиция автора "над схваткой". Как представляется, немецкому драматургу вполне может быть адресовано высказывание, характеризующее религиозно-поэтическое

сознание И.Бродского: "С Господом Богом у него были свои интимные, сложные отношения, как это принято в нашем веке среди интеллигентных людей" [11, с.206].

По-видимому, возникает вопрос: какое отношение имеет ко всему сказанному И.Бродский? Думается, есть возможность провести концептуальные параллели между драмой Б.Брехта "Библия" и поэмой И.Бродского "Исаак и Авраам" (1963). Итак, схожим является мотив жертвы и исключительной преданности Богу. Образы Авраама – "рыцаря веры", по Кьеркегору, – и брехтовского старика имеют общий знаменатель, а именно: абсолютное доверие к Творцу, подчинение всех земных чувств, в том числе и родственной любви, божественной любви и вере. Жизненное credo брехтовского старика (в полной мере это относится и к Аврааму) передается стихом одного из самых строгих мест Писания: "Хто більш, як Мене, любить батька чи матір, той Мене недостойний".

Типологически близким является авторское решение соединить в произведениях духовный и душевный аспекты проблемы, когда помимо религиозного самоопределения акцентируются этический выбор и психологические переживания. Не менее показательны и различия. Основное из них: у Б.Брехта – это история, происходящая во времени, у И.Бродского – мистерия, совершаемая в сакральном пространстве и времени, в вечности.

Представляется возможным подчеркнуть и другие изоморфные характеристики религиозно-поэтического сознания И.Бродского и Б.Брехта. Несмотря на то, что "взращенный" в атеистическом государстве поэт "открывает" Ветхий и Новый Завет в возрасте 23 лет, впечатление от Священного писания он называет самым сильным в своей жизни. Когда в одном из интервью русскому поэту сказали, что христианская тема – в традиционном понимании – обозначена недостаточно отчетливо в его поэзии, он ответил: "Она проявляется в системе ценностей, которые в той или иной степени присутствуют в произведениях" [1, с.6].

Аналогичные выводы можно сделать, исходя из анализа поэзии Б.Брехта. В центре нашего внимания "Стихотворения 1916 – 1926 годов" и стихи из книги "Домашние проповеди" [2], в иных переводах "Домашний псалтырь". Название сборника "позаимствовано у самого Мартина Лютера, и не кто иной, как сам Господь Бог, любит

в одном из "Псалмов" наравне с "великими словами великих мужей", прежде всего, "чудесными напевами Берта Брехта", – пишет немецкий критик [6, с.81]. К сожалению, тенденциозный подбор стихов в названных сборниках не оставляет места для таких произведений. Вместе с тем каждое из анализируемых нами стихотворений несет яркий отпечаток авторского сознания, что отвечает программным требованием самого Б.Брехта: "Все великие стихи обладают ценностью документа. В них заключена своеобразная речь автора – значительного человека" [цит. по: 10, с.133]. Какие же ценности христианства автор утверждает и что для него неприемлемо?

В силу буржуазного воспитания немецкий поэт великолепно знает традиционные "сусальные" сюжеты, клишированную христианскую топику, которые у него ассоциируются с религией, но не с верой, о чем он пишет в своих произведениях. Так, в стихотворении "Зачем называть мое имя?" среди аргументов, почему стоит помнить о нем или, наоборот, забыть, автор упоминает, что он "с религией бился" [2, с.162]. Отношение поэта к вере и Богу гораздо сложнее.

Приведем примеры. В "Балладе об искателях приключений" (перевод К.Богатырева) Б.Брехт выстраивает пространственную вертикаль, на полюсах которой располагаются земные рай и ад, соответственно противопоставленные небесам. Для авантюриста, "прошедшего сквозь огонь и воду, исхлестанного адом и раем земным" [2, с.61], они являются абсолютной ценностью. "Кусочек небосвода" из его снов – это воспоминание о чистой детской вере, мечта о Золотом веке, который "реален" лишь в эмпиреях. Вместе с тем образ небес не всегда наделяется позитивной, не говоря уже о сакральной, семантикой.

Показательно, что в "Большом благодарственном хорале", пародирующем, как справедливо считают исследователи, этот вид церковного песнопения, вопреки ожиданиям верующих небеса не открываются. Всевышнему нет дела до людей, а земной навоз (метафора земного бытия), из которого все произрастает, незаслуженно ими забыт в стремлении угодить небу. В стихотворении доминирует мотив богооставленности, поддержанный апокалиптическими настроениями: "Пойте хвалу небесам, у которых забота иная! / К счастью для вас, / Небо забыло про вас/ – память у неба дрянная" [2, с.60]. Ирония позволяет лирическому

субъекту дистанцироваться от воздающих Богу хвалу, но именно он раньше других чувствует состояние потерянности и грядущего конца в мире без Бога. Отсюда сознательная "бедность" поэтической речи, акцентированная тавтологически: "для вас, про вас", "мирно из мира уйти" [2, с.60].

Для понимания концептуальных основ религиозно-поэтического сознания Б.Брехта важным считаем "Гимн Богу", в названии которого четко определена его жанровая природа. Как известно, в основе гимна – религиозный восторг (хвала), поскольку его назначение – прославление божества [13, с.178-179]. Правда, культурная традиция знает пародийные (гимн-блазон), вагантов, светские гимны: в этом литературном ряду немецкому поэту наиболее близок В.Маяковский с его сатирическими гимнами судьбе, ученому, обеду и т.д..

Исследователи творчества Б.Брехта считают, что стихотворение "Гимн Богу" – о "круговороте социальной несправедливости, освященной деспотическим авторитетом божественного промысла" [17, с.10]. На первый взгляд, это на самом деле антиклерикальное произведение, которое уместнее назвать "инвективой" Богу – "незримому и вечному", жестокому и несправедливому к Своему творению. Но финальный катрен явно противоречит предшествующему содержанию, выполняя функцию своеобразного "пуанта". Приведем это четверостишие полностью:

Говорят – Тебя нет, и это было бы лучше.

Но как это нет Того, Кто так умеет обманывать?

Когда многие живы Тобой и без Тебя не умрут –

Что по сравнению с этим значило бы – Тебя нет? [17, с.35].

Парадоксально, но благодаря последней строфе стихотворение действительно становится гимном. В напряженном столкновении смыслов ярко проявляется Брехт-драматург. Спор с Богом завершается апофатикой – Его утверждением путем отрицания, признанием невозможности существования без Создателя. Риторические вопросы, обилие тире, судорожная сбивчивость речи, лексические повторы – вся поэтическая техника "работает" на экспрессивность высказывания. В нем слышен крик отчаяния, растерянность человека, вдруг представившего мир без Творца.

Пунктирно очертим и другие мотивы, которые относятся к числу инвариантов

религиозно-поэтического сознания Б.Брехта: это мотивы милосердия и прощения ("О детоубийце Марии Фарар", "О грешниках в аду"); неприятия показного благочестия и ханжеской морали ("Песня висельников", "Апфельбек, или Лилия в долине", "Рождественская легенда", "О хлебе и детях"), мотив сомнения в бессмертии души ("Против соблазна").

Стихотворение Б.Брехта "Мария" (переводы Д.Самойлова, Л.Копелева) отличается от других тем, что написано на евангельский сюжет. Опубликовано в 1925 году, оно послужило поводом "для обвинения автора в кошунстве", в "оскорблении чувств верующих" [10, с.128]. Причина столь грозных обвинений частично раскрывается в комментариях к тексту: "В этом стихотворении Брехт возвращает легенду о Рождестве Христовом к ее реальной бытовой первооснове" [2, с.784]. То есть и современниками, и последующими комментаторами стихотворение Б.Брехта прочитано как попытка десакрализации образов Богоматери и Божьего сына.

Доля правды в этом есть, остается понять интенцию автора. Композиционно текст распадается на два смысловых фрагмента: 1) душевные и телесные страдания Марии; 2) преображение и освящение мира явлением Сына Божьего. В русле идеологии экспрессионизма, видящего одной из своих задач "демонтаж понятий, верований, взглядов, иллюзий, поскольку они выявили свою несостоятельность" [13, с.1223], а возможно, и в силу бунтарского характера, Б.Брехт разрушает стереотипную картину Рождества. Автор весьма нецеломудренно приподнимает завесу над физиологической стороной рождения Иисуса. "Ценностным центром" становится внутренний мир Богородицы, ее родовые муки и душевные переживания, что акцентировано сильной позицией текста – его названием "Мария".

Все это, скорее, напоминает гностические апокрифы, а не историю рождения Иисуса, рассказанную в двух канонических Евангелиях. Автором демифологизируется веками создаваемая иконография Святого семейства, "за кадром" остаются волхвы, ангелы, животные, Иосиф. Вместо них повествование "расцветивается" анахронными реалиями и подробностями: описываются стужа, убогий сарай, дымная печка, дыра в потолке, "чувство стыда, свойственное беднякам", которое испытывает Мария от того, "что все это на людях" [10, с.128]. Отсутствие

пафоса в изображении события достигается такими приемами прозаизации поэтического текста, как использование подчеркнуто разговорной и сниженной лексики, говорной интонации, верлибра. Возникает вопрос: можно ли объяснить столь "неканоническую версию" евангельской истории исключительно заангажированностью Б.Брехта?

И да, и нет. Как представляется, подобно русскому поэту-авангардисту, Б.Брехт стремится к тому, чтобы величайшее событие не было "конфетной красотой" "оболгано". Вторая часть стихотворения является лирической контрверсой по отношению к первой, поскольку в ней доминирует духовное содержание. Приход в мир Божественного Младенца преображает обыденные вещи, явления природы, людей в целом. Происходят чудесные метафорфозы: "студеный ветер стал ангельским пением" – музыкой сфер, простые пастухи – королями, а сквозь дыру в потолке смотрит звезда.

Знаменательно, что строки, посвященные Иисусу, вполне соотносимы с духовно-поэтической традицией. В нераздельной-неслиянной природе Богочеловека черты Его личности ("был легок", /любил, когда пели, / Приглашал к себе бедняков") находятся в гармонии с Его Божественной ипостасью. Об этом сигнализируют поэтоним "лик" и образ-символ "звезда" – знак Богосыновства, сакральной связи между Богом-Отцом и Иисусом.

Феномен Рождества осмыслен Б.Брехтом как изменивший ход истории и сознание человека: "...это стало казаться в позднейшие годы большим торжеством" [2, с.38], "праздником, собирающим вместе людей" – в другом переводе [10, с.128]. Такое видение реальности воплощается в хронотопе, в котором временные и пространственные "дали" "расширяются" от убогого сарая до космических сфер, от конкретного события до Вечности.

Рождественская тема занимает важнейшее место в религиозно-поэтическом сознании И.Бродского, ориентированном на западный "рождественский архетип". Начиная с "Рождественского романса" (1961) И.Бродским написано 21 стихотворение, посвященное Рождеству. Среди них в 15 речь идет о Христе и евангельских событиях. Для поэта, подобно Б.Брехту не склонного к пафосным речам, Рождество – уникальное событие, связанное, по его словам, "с исчислением жизни".

Для выявления типологического схождения и отличия религиозно-поэтического сознания

авторов сопоставим стихотворение Б.Брехта "Мария" (1925) и И.Бродского "Рождественская звезда" (1987). Так, в отличие от Б.Брехта, рождественская тема у И.Бродского развивается в ключевых для христианской топики образах волхвов, даров, пещеры, чуда, надежды на спасение мира. Отличия не исключают сходства. Общими являются мотив стужи, хронотоп, образ евангельской звезды, отсутствие патетики, полилексичность. Как и в стихотворении немецкого поэта, поэтически воплощена мысль, что рождественскую звезду Вифлиема можно увидеть лишь уйдя от повседневности (то есть "дыры в потолке").

Не менее показательны и другие отличия. Так, если стихотворению Б.Брехта присущ субъектный синкретизм, то есть "спонтанный переход от первого лица к третьему" [14, с.257], то у И.Бродского иная организация текста – событие Рождества подается в восприятии Богомладенца. В центре внимания русского поэта – момент осознания Сыном человеческим сакральной связи с Абсолютом. Панорамное видение земных предметов (груди матери, подарков волхвов) замещается духовной вертикалью, соединяющей две точки: "... на лежащего в яслях ребенка издалека, / из глубины Вселенной, с другого ее конца, звезда смотрела в пещеру. И это был взгляд Отца" [4, III, с.127]. В стихотворении

"Мария" также акцентирована ситуация Богообщения Отца и Сына, их постоянная связь, но "привычка" Иисуса "ночью видеть звезду над собой" автором не противопоставлена Его близости к людям. У И.Бродского "звезда, светящаяся точка на границе двух миров, олицетворяет не только близость Другому, но и одиночество", – пишет А.Ранчин [15, с.127].

В отличие от Б.Брехта религиозно-поэтическое сознание И.Бродского отражает глобальную "экзистенциальную ситуацию", когда человек оказался "наедине с метафизическими безднами бытия и собственной души, перед беспредельностью одиночества" [15, 9]. Его инвариантом является мотив сочувствия экзистенциальному одиночеству Бога-Сына, которому суждено привыкать "к пустыне... как к судьбе", и Бога-Отца, который "Сам в пустыне дольше нас" ("Представь, чиркнув спичкой, тот вечер в пещере...", "Колыбельная", "Бегство в Египет II").

Таковы наши наблюдения. Проблема типологии религиозно-поэтического сознания Б.Брехта и И.Бродского перспективна в научном плане и далеко неисчерпана. Продуктивность ее исследования во многом зависит от публикации более полного издания параллельных текстов с комментариями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амурский В. И. "Никакой мелодрамы..." / Беседа с Иосифом Бродским // Амурский В. И. Запечатленные голоса. – М.: Издательство "МИК", 1998. – С. 5-17
2. Брехт Бертольт. Стихотворения. Рассказы. Пьесы. / Сост., вступ. Ст. и примеч. И.Фрадкина. – М.: Худож. лит., 1972. – 814с.
3. Брехт Бертольт (Бертольт Ойген). Біблія. Драма у одній дії.
4. Бродский И. Сочинение в пяти томах. – СПб: Пушкинский фонд, 1992-1999. / Стихотворения, эссе, Нобелевская лекция (цитируются по этому изданию с указанием в скобках тома римскими цифрами и страницы арабскими)
5. Бродский И. Сочинения: Стихотворения. Эссе. 2-е изд. – Екатеринбург: У Фактория, 2002. – 832с.
6. Гібер Йохен. Від поета до вчителя, від анархиста до класика – Всесвіт. – №8. – С.80-83.
7. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 304с.
8. Ильинская Н.И. Религиозно-философские искания в русской поэзии XX века: специфика сознания, концептосфера, типология: Монография. – Херсон: Айлант, 2005. – 468с.
9. Келебай Е. Поэт в доме ребенка (пролегомены к философии творчества Иосифа Бродского). – М.: Книжный дом "Университет", 2000. – 336с.
10. Копелев Л.З. Брехт. – М.: Молодая гвардия, 1966. – 432с. ("Жизнь замечательных людей")
11. Кушнер А. "Здесь, на земле..." // Иосиф Бродский: труды и дни. – М: Независимая газета, 1999. – С. 154-206
12. Лекманов О. "Рождественская звезда": текст и подтекст // Новое литературное обозрение. – 2000. – №45. – С. 162-166
13. Литературная энциклопедия терминов и понятий: Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК "Интелвак", 2003. – 1600 стб.
14. Поэтика : Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. Науч. Ред. Н.Д.Тамарченко. – Москва, Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358с.
15. Ранчин А. "Человек есть испытатель боли..." : религиозно-философские мотивы поэзии Бродского и экзистенциализм // Ранчин А. "На пиру Мнемозины": Интертексты Бродского. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – С.146-177
16. Сартр Ж. -П. Один новый мистик // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб., 1994. – С. 18-48
17. Фрадкин И. Бертольт Брехт // Брехт Бертольт. Стихотворения. Рассказы. Пьесы. – М.: Худож. лит., 1972. – С.5-24.

Бертольт Брехт і Джордж Рига: один мотив – два рішення

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичним завданнями. Література – це поле для прояву ідентичності. Серед усіх літератур канадська та німецька літератури мають великий інтерес до репрезентації образів певних національностей, оскільки на територіях Канади та Німеччини проживає чимало етносів.

Поняття ідентичності є одним з найбільш уживаних у сучасних суспільних і гуманітарних науках. Це призводить до розмивання та варіативності його термінологічного і концептуального змісту. В контексті даного дослідження під ідентичністю слід розуміти сукупність суспільних уявлень і практик індивіда, що пов'язані з його включеністю в життя певної спільноти, за умови, що ця спільнота може бути охарактеризована як колективний суб'єкт.

Багато митців різних національних походжень намагалися репрезентувати свій народ у суспільному житті даних країн. Але це вдавалося не всім. В будь-якій країні є домінуюча нація, яка намагається нав'язувати свої соціокультурні риси, норми та цінності для інших націй. Такий процес називається асиміляцією.

Асиміляція (від лат. *assimilation* – уподібнення) – це процес, у ході якого етнічна, расова, соціальна, конфесійна чи інша меншість сприймає цінності, норми поведінки, культуру більшості [6].

Асиміляція – це злиття одного народу з іншим шляхом засвоєння його мови та звичаїв [4]. Асиміляція може носити як добровільний характер або захоплення другою більш розвинутою культурою, міжнаціональні та міжконфесійні шлюби, так і насильницький характер – завоювання, численне винищення, примусове переселення, законодавча діяльність, яка направлена на подавлення певних культурно-мовних проявів. Слід зауважити, що незважаючи на характер, асиміляція є процесом, який негативно впливає на самоідентичність певного народу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започаткованого розв'язання даної проблеми і на які спирається автор. Теоретичними засновком дослідження є визначення Ю. Ковалівим суті терміну ідентичності: "Ідентичність (лат. *identicus*:

однаковий, тотожний) – осмислене ототожнення особою себе з іншими об'єктами чи суб'єктами в цілісності і ненастанності власних змін" [3: 402]. Із позиції постмодернізму, класичне (метафізичне) розуміння ідентичності спростовується як доцентрове, сприймається як не фіксована реальність, а плинна проблема в межах відкритого простору, насиченого "точками біфуркації", усуванням будь-якої тотожності. Постмодерністська ідентичність виконує передусім наративну функцію, проявляється лише в часі, описуючи, розповідаючи, переповідаючи, не зберігаючи ту чи іншу історію, а тільки постійно її переінакшуючи [3: 402].

Проблема расової ідентичності розглядається ще у всесвітньо відомому романі "Мобі Дік, або Білий Кит" Германа Мелвілла. Слід зауважити, що ще в середині XIX століття ця проблема стала каменем спотикання в американській літературі [2]. Згідно з останнім переписом населення у США та Канаді гостро постає проблема расової ідентичності. Прискорений процес асиміляції показує те, що все більше населення не можуть визначити свою расу. Виникла так звана амальгація (етнорасова міксація або асиміляція, поєднання) [5].

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття. Аналіз та узагальнення сучасної наукової літератури засвідчує, що в ній обмаль літературознавчих студій з проблем расової ідентичності та асиміляції національних меншин в літературі, зокрема у канадській та німецькій літературах. Зауважимо, що в обох країнах даний процес відбувався в середині XX століття.

Формулювання цілей статті (постановка завдання). Мета статті – дослідити проблеми ідентичності та асиміляції певних народів, які були характерними як і для воєнного часу в Європі, так і для повоєнного в Північній Америці.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Ідентичність – це процес плинності та тривалості асиміляції. У творах німецького та канадського драматургів Бертольта Брехта та Джорджа Риги можна побачити ці два поняття, зокрема у п'єсах

"Жах і відчай в Третій імперії" та "Екстаз Ріти Джо". У цих творах чітко проглядається національна політика розвинених держав того часу.

Бертольт Брехт (1898-1956) – німецький драматург, поет і прозаїк, кіносценарист, автор теоретичних праць, присвячених проблемам театру, режисер. До історії літератури Брехт увійшов як митець, що відкрив нову епоху в західній драматургії.

П'єса "Жах і відчай в Третій імперії" – це брехтівська розповідь про режим фашистів. Твір був написаний у 1939 році, якраз в рік початку Другої світової війни. Фашизм для Брехта – крайня форма буржуазної диктатури. Він ненавидів режим Третього Рейху. Недаремно Циффель, один із головних героїв п'єси "Жах і відчай в Третій імперії", стверджував, що "ідея расовой исключительности – это попытка мелкого буржуа выскочить в аристократы" [1: 2]. Його твори 30-х років покликані розсіяти гітлерівську демагогію, яка стверджувала "что мы (немцы) – высшая раса" [1: 2]. В арійській расі Брехт вбачав загрозу початку Другої світової війни та небезпеку для життя мільйонів людей. В цьому Брехту дуже допоміг його принцип "очуження". Загальноприйняте в гітлерівській державі, звичне, таке, що пестить слух німця – під брехтівським пером починало виглядати сумнівним, безглуздим, а потім жахливим.

Калле – головний герой п'єси "Жах і відчай в Третій імперії" стверджує, що суть проблеми Третього Рейху полягає в створенні фашистським режимом достатньої кількості людей вищої раси. Населення тренували та муштрували в концтаборі, а комендант говорив їм: "Мы, немцы, – крычал он писклявым фальцетом, – раса господ! Я вам, Дерьмо собачье, до тех пор хвосты буду крутить, пока не станете у меня, как один, представителями высшей расы, чтоб не краснеть за вас перед всем миром. Как же это вы думаете прийти к мировому господству, такие слюнтяи и пацифисты?" [1: 2]. Калле на власному досвіді пережив усі ці тортури. Для тих, хто не сприймав цього не могло бути місця в даному "арійському" суспільстві. Їх просто винищували. В цьому можна вбачати цілеспрямовану державну асиміляторську політику, скеровану на руйнацію етносоціальних систем, зокрема шляхом колонізації, політичного диктату, економічної експансії, культурно-мовної та релігійної домінації, обмеження прав національних меншин, насильницьких депортацій, фізичного

знищення інтелектуалів тощо.

Джордж Рига – обдарований канадський прозаїк, талановитий публіцист та драматург українського походження. Твори Джорджа Риги є соціально орієнтовані. Перу митця належить 190 п'єс, дві кантати, 5 сценаріїв для фільмів, збірник віршів. Його твори мають універсальний характер для Канади: вони виявилися актуальними та бажаними і у франкомовному Квебеці

У п'єсі канадського драматурга Джорджа Риги спостерігаємо подібні процеси, що й у п'єсі Брехта, але в рамках суспільного життя. П'єса була написана на початку 60-х років ХХ століття. Її актуальність полягала в тому, що в 60–70-х роках Північну Америку сколихнула хвиля протестів, які були на расовому підґрунті.

Навчаючись у школі, Ріта Джо, головна героїня п'єси, помічала, що ставлення оточуючих до неї було підозрілим, інколи зверхнім. Її вчитель вказує на роль освітніх інституцій в національній політиці щодо асиміляції корінних жителів Канади. Джордж Рига вказує на символічну гру слів стосовно прізвища – Don-a-hue = put on a colour. А це означає стати "білим", що для корінного жителя Канади є останньою, але нездійсненою метою існування в канадському суспільстві.

"Miss Donahue: Do you know what a melting pot is?... You put cooper and tin into a melting pot and out comes bronze... It's the same with people! " (Міс Донах'ю: Ви знаєте, що таке змішувач?... Ви кладете мідь та олово у змішувач й отримуємо бронзу... Таке саме відбувається з людьми!)" [7: 95]. Отже, на даному прикладі, ми можемо побачити, що безліч корінних жителів намагалися стати справжніми канадцями, жертвуючи своєю національною самобутністю та ідентичністю.

Висновки з даного дослідження та перспективи подальших розвідок у даному напрямку. Таким чином, окреслено проблему расової ідентичності й асиміляції певних народів у різних літературах, зокрема в німецькій та канадській у п'єсі "Жах і відчай в Третій імперії" Бертольта Брехта показано усю безглуздість режиму Третього Рейху, його намагання створити з німецького народу "вищу арійську расу", незважаючи на те, що в той час Німеччину населяло багато народів. Ця цілеспрямована асиміляторська політика призвела лише до масового винищення деяких етносів.

У п'єсі канадського драматурга Джорджа Риги деталі життя Ріти Джо та Джеймі Пола настільки реалістично описано, що Джордж

Блумфільд (перший режисер-постановщик п'єси) стверджував, що внутрішній світ героїв та конфронтація соціальних та національних класів є тривожними з точки зору політичного устрою. У п'єсі знищується дух індивідуальності героїв. Спогади Ріти Джо про дитинство, яке вона провела з молодшою сестрою та батьком, зображені з такою глибиною і багатогранністю, що це надає п'єсі унікальної комбінації стилів.

У п'єсах "Жах і відчай в Третій імперії" та "Екстаз Ріти Джо" можна вбачати подібність у намаганнях драматургів показати політику національноспрямованих урядів із усіма наслідками. Отже, можна стверджувати, що процес асиміляції та расової ідентичності були дуже характерними для середини ХХ століття, оскільки відбувалися як і у воєнний час в Європі, так і у повоєнний в Північній Америці.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бертольт Брехт. Театр. П'єси. Статті. Висказування. В пяти томах. Т. 2 / Б. Бертольт. – М.: Искусство, 1963.
2. Калініченко Михайло. Чорне та біле на тлі демократії: расова ідентичність у романі Г. Мелвілла "Мобі Дік": зб. наук. праць за матеріалами Міжнародн. наук. конф. [Імагологічна проблематика польської, білоруської, російської та української літератур і європейський контекст] (Луцьк, 24–25 березня 2011р.) // Волинь філологічна: текст і контекст. – випуск 11. – Луцьк, 2011. – С. 45–48.
3. Літературознавча енциклопедія: [у двох томах. Т.1 / авт.-уклад. Ю.І. Ковалів]. – К.: ВЦ Академія, 2007. – С. 402.
4. Режим доступу: <http://ruskolan.xpomo.com/rasa/usa03.htm>
5. Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org/wiki/Асиміляція>
6. Словник іншомовних слів. За ред. члена-кореспондента АН УРСР О.С. Мельничука. – К.: Головна редакція УРЕ, 1977. – 776 с.
7. George Ryga. The Ecstasy of Rita Joe. Edited by James Hoffman / Ryga G. – Vancouver: Talonbooks, 2004. – 409 с.

Є. Король
Донецьк

Функції оповідної структури у романі Б. Брехта "Діла пана Юлія Цезаря"

Хронотоп роману Б. Брехта "Діла пана Юлія Цезаря" складається з двох прошарків. Перший припадає на час через двадцять років після смерті Цезаря, коли якийсь молодий римлянин, чие ім'я не називається, заходиться писати історичну працю про імператора. Для цього біограф прямує до банкіра Мумлія Спіцера, якому колись доводилося бути у домі Цезаря – туди він являвся у якості судового виконавця, щоб описувати майно майбутнього імператора Риму за борги. Нині у Мумлія зберігається щоденник Рара, раба-секретаря при Гаї Юлії. Знайомство із Мумлієм Спіцером складає експозицію роману. У подальшому дія розгортається як процес підготування до написання біографії. Сюжет побудовано на основі оповіді у щоденникових записках Рара, яку перемежовано з бесідами молодого історика з Мумлієм Спіцером і деякими іншими персонажами, які розповідають про минуле. Минуле (часи, коли Цезар робив свою кар'єру) становить другий пласт хронотопу в романі Брехта.

Окрім того, як зазначає І. Фрадкін, завдяки введенню анахронізмів і парадоксів (римське об'єднання банкірів і фінансистів називається

сучасним англійським словом "Сіті", мешканці Стародавнього Риму отримують гроші у банку за акредитивом і т.і.), до роману входять також два історичних пласти: саме римський і (в узагальнено-умовному виді) той, що сучасний Брехту [1: 8]. Розглядаючи цей феномен, Е. Шумахер зазначає, що на сучасному плані твору Брехт художньо осмислює такі політичні проблеми, як "Гітлер" і "фашизм", хоча дослідник тут же сам наводить слова Брехта стосовно того, що роман не є замаскованою біографією Гітлера або Муссоліні [2: 131]. У цьому сенсі здається справедливим віднести до історичного роману "Діла пана Юлія Цезаря" спостереження О.С. Чиркова, зроблене стосовно історичних драм Б. Брехта. На думку вченого, письменник прагнув "відтворити узагальнений портрет, намалювати певний історико-соціальний тип <...> явища <...>. Ось чому Брехт відтворює не конкретну, *пізнавану* історію <...>, а змальовує *алегоричну* картину її" [3: 98]. У романі "Діла пана Юлія Цезаря" таким предметом алегоризації стає, перш за все, загальноісторичний феномен політичного міфу про велику особистість.

У художній системі роману Б. Брехта факти

із життя Цезаря оброблено таким чином, що ореол величч, який з часом склався навколо історичного Юлія Цезаря (реформатор, талановитий воєначальник, обдарована особистість), послідовно розвіюється. Розвінчання міфу про Юлія Цезаря забезпечено на усіх рівнях художньої системи, у тому числі і на рівні організації оповідної структури. Дана стаття розкриває її особливості у творі Брехта з опорою на класифікацію, наведену в роботі В. Шмідта "Наратологія" [4].

Заяву на художній аналіз історичного і політичного міфу задано вже на початку твору. Тут історик зазначає: "<...> великий політик, чия біографію я задумав написати, приготував своїм біографам – чи то свідомо чи несвідомо – значно більші труднощі, ніж незручності обтяжливої подорожі. Усе туманом повивала легенда. Він навіть сам писав книжки, щоб увести нас в оману. Та й грошей на це він теж витратив чимало! Сама думка про те, що хтось може докопатися до справжніх мотивів їхніх вчинків, уганяє великих людей у піт" [5: 5]. Образ Цезаря, яким він зберігся у свідомості нащадків, визначається тут як "легенда"¹ (пор.: "міф"). Вона не співпадає з фактами, що можуть зацікавити біографа, і "повиває їх туманом".² Тим самим із самого початку визначено ціль праці біографа, яка полягає у тому, щоб позбавитися легендарного ореолу навколо особистості політичного діяча і докопатися до істини.

Історик веде рамочну оповідь і є "первинним" наратором (за класифікацією В. Шмідта). Його зауваження про "легенду Цезаря", що приховує "біографію Цезаря", завдає читачеві певну установку на сприйняття подальшої розповіді як спроби викриття міфу. Проте сама ця думка не є органічною для точки зору наратора – вона реалізується у міркуваннях історика скоріш як відблиск авторської позиції. Винесення установки про міф за рамки свідомості наратора відбувається поступово, коли з'ясовується, що молодий біограф не настільки неупереджений і об'єктивний, і сам знаходиться у полоні легенди про Цезаря. Наприклад, він висловлюється про Гая Юлія як про свого "кумира", "засновника імперії, одного з найвидатніших діячів світової історії" [5: 41]. Неодноразово підкреслено, що історик не легко змиритися з розповідями очевидців, згідно яких славетні діяння Цезаря лише

прикривали авантюризм ділка. Історик є молодою людиною, і його знання про Цезаря можуть походити здебільшого з книжок. Книжки, у свою чергу, можуть бути як джерелом надійної інформації, так і дезінформативним, пропагандистським засобом створення легенди (пор.: "Він (*Цезар*. – Є.К.) навіть сам писав книжки, щоб увести нас в оману"). Те, наскільки твердо історик засвоїв стереотипні уявлення про незаперечну велич імператора, наче послугує унаочненим прикладом для підтвердження тези про силу політичної міфотворчості, що здатна викривити дійсність.

Зберігаючи переконаність у величч Цезаря, історик довгий час вагається прийняти викривний фактаж, що поступає від двох "вторинних" нараторів – Рара і Мумлія Спіцера. У цьому відношенні свідомість "первинного" наратора одночасно ототожнюється зі свідомістю тієї інстанції, яку В. Шмідт визначає як "читача, який передбачається"³. Такого слід розрізняти від так званого "ідеального читача" – "читач, який передбачається" менш підготовлений для того, щоб ідеально осмислити твір з усіма його стилістичними і змістовними особливостями. Поступова еволюція свідомості історика, що з часом все менш опирається розвінчання легенди про Цезаря, наче у дзеркалі відбиває процес деміфологізації образу Цезаря у свідомості реципієнта, який сприймає роман у цілому. З позиції "читача, який передбачається", історик у романі Брехта виступає не тільки у ролі наратора, а й у ролі нарататора, який слухає (або прочитує) оповіді Мумлія Спіцера і Рара, а також деяких інших персонажів (колишнього легіонера Цезаря, юриста Афранія і поета Вастія Альдера), яких також можна було б визначити як "вторинних" нараторів, чиї коментарі мають характер доповнення до оповіді обох основних серед "вторинних" нараторів – Рара і Мумлія Спіцера.

На відміну від молодшого за них історика, ці наратори, за термінологією В. Шмідта, "дієгетичні", вони – свідки і співучасники подій. Основна частина оповіді у романі Брехта припадає на щоденникові записки Рара. Будучи довіреною особою Цезаря і постійно знаходячись при своєму власнику, Рар має

³ Схожі спостереження стосовно свідомості наратора зроблено у німецькому розділі Вікіпедії про роман Б. Брехта, (http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Gesch%C3%A4fte_des_Herrn_Julius_Caesar), на який автор даної статті, на жаль, запізно звернув увагу вже під час підготування матеріалу до друку.

¹ *Legende* [6: 1171].

² *vernebelte* [6: 1171].

можливість спостерігати як зворотний бік політичної кар'єри Цезаря, так і інтимні подробиці його особистого життя. Деталі, з яких складається життя Цезаря (чи то суспільне, чи то приватне), у зображенні Рара непривабливі та суперечать офіційній легенді про великого реформатора і завойовника. Читач спостерігає, як Цезар, який по вуха застряг у боргах, намагається вирішити свої фінансові проблеми через участь у політичних махінаціях, як організує підкуп виборців, грає на наболілих питаннях міської бідноти, спекулюючи на можливості земельної реформи, бере хабарі і, у цілому, не стільки послідовно просуває власні погляди, скільки пристосовується до тієї політичної сили, що найбільш впливова на теперішній момент (це або Сенат, або демократична партія, за якою стоїть так зване "Сіті" – об'єднання банкірів і фінансових ділків).

Іспанські завойовні походи Цезаря у зображенні Рара також постають як такі, що позбавлені ореолу слави. Слава нівелюється і звulгаризованим меркантильним розрахунком: адже, за словами Рара, у цих походах йдеться не стільки про досягнення територіальної єдності Риму, скільки про використання підкорених племен у якості робочої сили для іспанських рудників. І тут Цезар навіть знаходить собі союзників серед самих іспанців в особі власників копалин.

В особистому житті Цезар, зображений Раром, постає далеким від того, щоб бути взірцем сім'янина. Гай Юлій не турбується про те, що любовні пригоди можуть дурно вплинути на його політичну кар'єру (історії із жінкою Помпея або з жінкою Матіа, довіреної особи Цезаря у Сенаті). У загально-історичному контексті любовні сюжетні лінії роману прочитуються як сатирична трансформація легенди про піклування історичного Цезаря про власну репутацію. За Плутархом, Цезар, хоча і не був впевнений у зраді дружини, розлучується з нею, виголошуючи, що на дружину Цезаря не має впасти навіть і тінь підозри [7: 456].

Викривному переосмисленню підлягають усі грані особистості Юлія Цезаря, у тому числі і його письменницький талант. Наприклад, Рар згадує поему Цезаря "Геракл", написану "жахливими гекзаметрами", яку Цезар "завжди читає дамам, бо не знає, про що з ними розмовляти" [5: 79].

Загалом може закрастися підозра, що Рар нависне оговорює Цезаря, щоб виместити у записках озлоблення раба на пана. Проте автор використовує різноманітні художні прийоми,

аби переконати читача в об'єктивності і правдивості Рара.

Хоча Рар і дає час від часу негативну моральну оцінку вчинкам Цезаря, він усе ж водночас відчуває себе пов'язаним із ним. На рівні оповідання причетність Рара до світу свого пана виявляється завдяки частому застосуванню займенника першої особи однини "ми", "нас", "нам" у нейтральному контексті, особливо там, де йдеться про повсякденні, господарські справи, але і там, де описуються політичні події. Наприклад, намагаючись виконати якесь доручення Цезаря, Рар стає свідком того, як насміхаються над Цезарем, і констатує: "Усі ж бо добре знають, в якій ми зараз скруті"⁴ [5: 49]. Або: "На майбутній рік ми одержали намісництво в Іспанії"⁵ [5: 161]. Це "ми" застосоване у нейтральному сенсі як узагальнення "Цезар – маєток Цезаря – я (Рар) як раб Цезаря". Саркастичні інтонації, часом притаманні займеннику "ми", виключаються завдяки загальному лаконічному, безпафосному і діловому характеру щоденникових записок Рара.

Окрім того, щоденник секретаря розповідає не тільки про Цезаря, але також і про нещасну любов Рара до юнака Цебіона, який пав у битві за Катіліну. На цебіонівську лінію стягується найбільший заряд емоційності щоденника. Втрата Цебіона змушує Рара бути лаконічним у своїх записках про Цезаря – у цей момент вони стають максимально діловими. Діловитість знімає з наратора підозри в упередженості. Його записки викликають повну довіру читача і, змальовуючи Цезаря як безпринципного циніка, сприяють реалізації концептуальної установки роману Брехта – руйнуванню міфу про велич імператора.

Аналогічну дію у художній системі роману мають деталі, які повідомляє історик про Цезаря ще один "вторинний" наратор, Мумлій Спіцер. Він, як і Рар, посвячений у неприємні подробиці з життя Цезаря, оскільки, займаючи посаду судового виконавця, багато знає про борги майбутнього імператора. Окрім того, Мумлій Спіцер вважає за необхідне прокоментувати для історика щоденники Рара, щоб допомогти скласти уявлення про політичні, економічні і соціальні умови у державі на той час, коли Цезар робив свою кар'єру. У щоденнику Рара нотатки про Цезаря також переплітаються з описанням економічної і суспільно-політичної ситуації у

⁴ Man weiß allgemein, in welcher Lage wir sind [6: 1216].

⁵ Wir haben als Provinz für das nächste Jahr Spanien bekommen [6: 1327].

Римі. Проте коментарі Мумлія відрізняються більш широкою перспективою, що є можливою завдяки дистанції між часом, у який відбуваються бесіди історика і Спіцера, і часом, коли Спіцер спостерігав за "справами" Цезаря, а Рар вів свої записи. У цій перспективі персонажі щоденника Рара є уже не просто приватними персонами, які діють за своєю волею, – тепер виявляється, що вони вписані у широкий історичний контекст, а їх вчинки визначаються саме ним. У цей контекст вписаний також і Цезар. Унаслідок політичної, економічної і соціальної детермінованості, Цезар постає не у величчї своєї виключності, а як звичайний смертний, чиє піднесення стало можливим лише завдяки удачі і вмінню вчасно пристосовуватися до плінних обставин. Скасування статусу виключності доповнює процес деміфологізації образу Цезаря.

У зв'язку з цим цікаво, що і у записах Рара, і в оповідях Спіцера Цезаря називають не інакше як Ц. (в оригіналі – С.) Якщо у письмовій формі щоденника ініціал ще можна було б пояснити функціональністю (скриптор заощаджує час і місце), то у коментарях Мумлія Спіцера, що являють собою усне мовлення, вживання ініціалу замість повного імені, навпаки, заважає розумінню. Ініціал несе стилістичне і змістовне навантаження. Недарма "первинний" наратор (історик) звертає увагу на цю деталь і у Спіцера, і у Рара: "Спіцер завжди називав Цезаря одною лише літерою Ц. Спершу я гадав, що цим він хоче підкреслити неофіційний характер наших розмов. Але й Рар теж називає його скрізь просто Ц." [5: 12].

З одного боку, це наближує висловлювання до канцелярського стилю, що є звичним для судового виконавця і банкіра. З іншого боку, позбавляючи Цезаря його імені і залишаючи йому лише першу літеру, обидва наратори підкреслюють неофіційне і навіть зневажливе ставлення до імператора і недовіру до його легенди. Адже на самому імені Цезаря, що стало загальним, уже лежить відблиск міфу про його особистість. У цьому відношенні варто зазначити, що історичний Цезар у "Записках про галльську війну" сам іменує себе у третій особі однини і називає себе "Цезар". Тут, з одного боку, простежується претензія на об'єктивність, спроба освітити події нібито від третьої особи, наче зі стороннього погляду. Проте, знаючи про авторство "Записок", читач має право сумніватися у такій об'єктивності. У романі Брехта вона і зовсім нівелюється: як було сказано, уже на початку роману книги Цезаря

визначаються як інструмент створення легенди. Звичка обох нараторів у романі Б. Брехта називати Цезаря просто "Ц." тим самим вступає у полеміку з творінням Цезаря. Не-називання імені, що несе настільки вагоме ідеолого-міфологічне навантаження, сприймається як художній прийом деміфологізації. Варто також згадати, що латинська літера "С" одночасно означає цифру "три" – називаючи Цезаря просто "Ц.", його позбавляють статусу першої особи у державі, натякають на його треттерядність (тим більше що і до влади Цезар прийшов не сам, а у складі так званого Тріумвірату).

При цьому у мовленні персонажів, які додатково коментують події минулого (легіонер, юрист, поет) ім'я "Цезар" практично відсутнє. Афраній Карбон згадує його лише один раз, віддаючи перевагу імені "Гай Юлій" [6: 1199-1204]. Найменування "Цезар" постійно застосовує лише історик з його наївною вірою у легенду.

Таким чином, роман Б. Брехта "Діла пана Юлія Цезаря" має багатоповерхову оповідну структуру. "Первинним" наратором виступає молода людина, історик, який відрізняється наївним баченням образу Цезаря, що сформувалося під впливом офіційної легенди про імператора. У цьому сенсі свідомість наратора збігається зі свідомістю "читача, який передбачається". Міф про Цезаря, що визначає мислення "первинного" наратора, підлягає деконструкції під впливом оповідання, яке ведуть поперемінно два основних "вторинних" наратора – раб-секретар Цезаря Рар і колишній судовий виконавець Мумлій Спіцер, а також під впливом коментарів ряду інших персонажів, яких можна було б визначити як додаткових "вторинних" нараторів. По відношенню до основних і додаткових "вторинних" нараторів оповідна позиція "первинного" наратора (історика) поступово змінюється на нараторську. Рар як секретар Цезаря і його довірена особа і Спіцер як судовий виконавець, що знає все про фінансову скруту Цезаря, мають доступ до найпотаємнішої інформації з життя імператора. Тим самим вони протиставлені історикам, що пишуть біографію імператора на основі вторинних джерел. Знаючи правду про діла Цезаря, а також про соціально-політичні обставини, у яких відбувалось становлення Гая Юлія, обидва основних "вторинних" наратори подають ці деталі діловито і без пафосу, що зрештою сприяє реалізації концептуальної установки, заявленої в експозиції роману: розвінчання міфу про Цезаря.

ЛІТЕРАТУРА

1. Фрадкин И.М. Развенчание мифа / Илья Моисеевич Фрадкин // Б. Брехт Дела господина Юлия Цезаря ; Пер. с нем. В. Курелла. – М. : Издательство иностранной литературы, 1960. – С. 5-11.
2. Шумахер Э. Жизнь Брехта / Эрнст Шумахер ; Пер. с нем. Научная редакция И. Фрадкина. – М.: Радуга, 1988. – 352 с.
3. Чирков О.С. Бертольт Брехт: Життя і творчість / Олександр Семенович Чирков. – К.: Дніпро, 1981. – 159 с.
4. Шмидт В. Нарратология / Вольфганг Шмидт. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
5. Брехт Б. Діла пана Юлія Цезаря / Бертольт Брехт ; Пер. з нім. Н. Гордієнко-Андріанова. – К. : Дніпро, 1983. – 215 с.
6. Brecht B. Geschäfte des Herrn Julius Caesar / Bertolt Brecht // Brecht B. Gesammelte Werke in 20 Bänden. – B. 14. Prosa 4. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1990. – S. 1167-1379.
7. Плутарх. Александр и Цезарь / Плутарх // Плутарх. Сравнительные жизнеописания в 3 т. – Т.2. – М. : Издательство АН СССР, 1963. – С. 395-492.

Т. Кудрявцева
Москва

Критерии художественности: четыре стихотворения о любви

Если следовать мысли Х.М. Энценсбергера о том, что "процесс создания современной (modern) поэзии имеет результатом создание и упрочение нового состояния языка¹, то оценочная шкала эстетической категории "современность" обычно увязывается с определенными хронологическими параметрами в силу привязанности любого художественного явления к той или иной эпохе с ее конкретным формальным и содержательным наполнением.

Понятие "современное стихотворение" еще более расплывчато, чем его генетическая составляющая "модерн". "Свежесть, свобода, способность удивлять"² — одна из распространенных метафорических характеристик "современности, модерности" поэтического произведения, не раскрывающая, однако, его онтологической сути. Издатели антологии "На пути в открытое пространство"³. А. Куч и А.Г. Лайтнер рассматривают понятие "современный, современный" в связи с актуальностью поэзии (die aktuelle Poesie). Под ней подразумевается то, что может вызвать интерес у публики. Б. Преквиц, имея в виду новый жанр "слэм поэтри", определяет эстетические критерии "современного" стихотворения эпохи интерактивной и мультимедийной культуры XXI в. через призму его "коммуникабельности и доступности"⁴. Для С. Лафлёра "современность" заключается в том, чтобы вспомнить и по-новому взглянуть на забытое старое. Сюда относятся и необычные формы выступления перед публикой, в том числе перформанс в поэзии "слэм", чтения в виде встреч а la Гайд Парк, на уличных перекрестках и т.д., и (что диктуется компьютерной техникой) возрождение старой-новой орфографии "sz" вместо "sch", "ae" вместо "ä", отмена заглавных букв, и пр.

Как отмечает поэт Р. Мальковский, суть стихотворения составляет его "тон" (Ton)⁵. Наличие в стихах оригинального тона ("о-тона", O-Ton, Originalton) служит одним из основных признаков "современного" стихотворения. В современном литературном дискурсе текст, имитирующий какую-либо известную твердую форму, не вносящий в нее ничего нового (не пародируя, не изменяя и т.д.) рассматривается как конвенциональный. Подобное обращение к готовым образцам воспринимается как эпигонство, неумение найти собственного тона.

Тем не менее, как показывает практика, стихотворение, облеченное в конвенциональную форму, может соответствовать требованиям, которые предъявляет к нему та или иная эпоха. В любом самом конвенциональном жанре всегда заметны приметы времени, в которое создавалось произведение. Главным образом, это находит отражение в лексике. Как полагает Р. Мальковский, язык не выделяет в своем составе специального поэтического словаря. Слово, взятое само по себе, нейтрально. Оно получает стилистическую маркированность лишь в комбинации (никогда не предсказуемой) с другими

¹ Enzensberger H.M. Museum der modernen Poesie. Frankfurt.a.M. 1969. S. 14.

² П. Автору данной работы от 8.01.2002.

³ Auftakt // Unterwegs ins Offene: erste Gedichte aus einem neuen Jahrtausend / A. Kutsch, A.G. Leitner. Weilerswist, 2000. S. 10.

⁴ Preckwitz B. Poem und Performance // Neue deutsche Literatur. 2001. H. 2. S. 81.

⁵ Malkowski R. Dreizehn Arten das Gedicht zu betrachten // Akzente. 2001. H.1. S. 20.

словами⁶. Одним из определяющих критериев, позволяющих отнести стихотворение в разряд "современного", служит, по мнению большинства авторов, именно наличие в них своеобразных "паролей действительности".

Одним из признаков стихотворения, имеющего право называться "современным", "идушим в ногу со временем" (auf der Höhe der Zeit sein)⁷ считается "исторический", неконвенциональный подход к версификационному инвентарю. Большинство поэтов, следуя в русле зачинателей модерна, под термином "современное стихотворение", так или иначе, понимают отказ от нормативной поэтики. Со времен Гейне интертекстуальная игра с формой и содержанием (будь то ироническое, гротескное очуждение в виде пародии, травести, пастиша) с целью снять какие бы то ни было иллюзии, банализировать, релятивизировать написанное (дабы исключить малейший налет сентиментальности либо патетики) — неотъемлемая черта "современного" стихотворения, вне зависимости от его жанра. Поэтому само по себе использование традиционных средств поэтического выражения еще не служит признаком устаревшего, эпигонского стиля, против которого выступали творцы инновативного, авангардного искусства.

В связи с обсуждением проблемы "современности" поэтического произведения рассмотрим четыре стихотворения о любви: надличностное Вальтера фон дер Фогельвайде (1170–1230) "Под липой на луту..." ("Under der linden") и личностные Б. Брехта "Воспоминание о Мари А." ("Erinnerung an die Marie A.", 1920) и В. Бирмана "Обо мне и моей толстушке в ельнике" ("Von mir und meiner Dicken in den Fichten", 1965)⁸. Все три сопоставляются с образцом внеличного, а стало быть, отвечающего критериям "современности" текста Д.М. Грефа "Взлохмаченная красавица" ("Die struppige Schöne", 1995).

Конвенциональное по форме стихотворение Брехта остается и в русле традиционной метафорики, уподоблявшей любимого человека звезде, солнцу, розе и т. п. ("Liebe" / "wie einen holden Traum" / "Monde"):

1
An jenem Tag im blauen Mond
September
Still unter einem jungen
Pflaumenbaum
Da hielt ich sie, die stille bleiche
Liebe
In meinem Arm wie einen holden
Traum.
Und über uns im schönen
Sommerhimmel
War eine Wolke, die ich lange
sah
Sie war sehr weiß und ungeheuer
oben
Und als ich aufsaß, war sie
nimmer da.
2
Seit jenem Tag sind viele, viele
Monde
Geschwommen still hinunter und
vorbei.
Die Pflaumenbäume sind wohl
abgehauen
Und fragst du mich, was mit der
Liebe sei?
So sag ich dir: ich kann mich
nicht erinnern
Und doch, gewiß, ich weiß

1
В тот день в синюю сентябрьскую луну
Тихо и под молодой сливой
Я держал ее, тихую бледную любовь
В моей руке как невинную мечту.
А над нами в прекрасном летнем небе
Была тучка, на которую я долго смотрел
Она была очень белая и ужасно недосыгаемая
И когда я взглянул вверх, не мог ее нигде найти.
2
С того дня проплыло
мимо вниз много, много лун.
Сливы наверно срубили
И если ты меня спросишь, что случилось с любовью?
Я тебе отвечу: не помню
Но все же, конечно, я знаю, что ты имеешь в виду.
Но ее лица я в самом деле не помню
Но я знаю больше: однажды я его целовал.
3
И поцелуй, я бы его давно забыл
Если бы не тучка
Я еще помню ее и всегда буду помнить
Она была очень белая и спустилась сверху.
Сливы вероятно все еще цветут
А у той женщины наверно теперь уже семеро детей
Но та тучка цвела лишь несколько минут
И когда я взглянул вверх, она уже исчезла на ветру.

⁶ Ibid. S. 21.

⁷ Bleutge N., Leitner A.G. Sprach-Räume mit der Stimme gestalten. Deutschsprachige Lyrik der Gegenwart und ein Ausblick ins neue Jahrhundert // Gedichte schreiben und veröffentlichen / T. Müller. Berlin, 2001. S. 71.

⁸ Löffel H. Bemerkungen zum modernen Gedicht. Цитируется по рукописи. — Личный архив автора данной работы.

schon, was du meinst.
 Doch ihr Gesicht, das weiß ich
 wirklich nimmer
 Ich weiß nur mehr: ich küßte es
 dereinst.
 3
 Und auch den Kuß, ich hätt ihn
 längst vergessen
 Wenn nicht die Wolke dagewesen
 wär
 Die weiß ich noch und werd ich
 immer wissen
 Sie war sehr weiß und kam von
 oben her.
 Die Pflaumenbäume blühn
 vielleicht noch immer
 Und jene Frau hat jetzt vielleicht
 das siebte Kind
 Doch jene Wolke blühte nur
 Minuten
 Und als ich auf sah, schwand sie
 schon im Wind.⁹

Стихотворение В. Бирмана, напротив, отвечает, по мнению поэта Х. Лёффеля, всем критериям "современности":

Bloß paar schnelle Sprünge	Всего в нескольких шагах от дороги
weg vom Wege	Я бросил ее белое тело в траву
Legte ich ihr weißes Fleisch	Полуденное солнце горело сквозь ели
ins Gras	Когда я измерил ее своей мерой
Mittagsonne brannte durch	Под нами ползали жучки, орды
die Fichten	Муравьев радостно впились в нас
Als ich sie mit meinem Maße	Чтобы искупаться меж животов
maß	Или поползать меж ног
Käfer krochen unter uns, es	
brachen	Полчища мушек напились до одури
Heere Ameisen froh in uns ein	Кусали меня, потому что я плыл
Etwa zwischen Bauch und	наверху
Bauch zu baden	Пока нас не приняла в объятия
Oder irren zwischen Bein und	разорванная туча, быстро,
Bein	стремительно
	капли воды гроздьями упали
Horden Mücken sofften sich	Лениво вниз на нашу разгоряченную
von Sinnen	кожу
Stachen mich, weil ich mal	И чудесный ливень сверху
oben schwamm	Не испортил нам великой смерти
Bis ein Wolkenbruch, ein	
schneller greller	Когда я наконец оказался
Uns in seine guten Arme	распластанным на спине
nahm	Мои глаза устало скользнули вверх
Traubenschwere	Я увидел как реактивный истребитель
Wassertropfen fielen	Проплыл сквозь воздушное облако,
Faul herab auf unsre heiße	Нарисовав мягкую дугу
Haut	В высокую синь
Und der wundermilde Guß	Снова солнце пробилось сквозь ели
	И мы курились в послеполуденной

⁹ Brecht В. Erinnerung an die Marie. А. // Gesammelte Werke/. Frankfurt a. M., 1967. Bd. 8. S. 232.

von oben
Hat den großen Tod uns nicht
versaut

посе.

Als ich endlich flach lag auf
dem Rücken
Kippten meine Augen müde
hoch
Einen Düsenjäger sah ich
schweben
Durch ein aufgebauschtes
Wolkenloch
Schwebte hin, schrieb einen
sanften Bogen
Bis hinunter in das hohe Blau
Wieder brach die Sonne durch
die Fichten
Und wir dampften im
Nachmittagstau¹⁰.

Речь идет не о формальной схеме стиха. Она у Бирмана конвенциональна (5-стопный хорей с зарифмованными четными строками). Новое усматривается, прежде всего, в системе образов и словаре (в поэтическую ткань стиха включен реактивный самолет). "Новое" просматривается и в столкновении высокого стиля (wundermild / großen Tod) с вульгарно-разговорным (versaut). Ученик Брехта, Бирман не мог не знать стихотворение "Воспоминание о Мари". Но облако у него, в отличие от традиционного образа Брехта, имеет иное значение. "Реактивный истребитель" (Düsenjäger) и "дыра в облаке" (Wolkenloch) служат метафорическим изображением завершения любовной сцены: мужское начало проникает в женское (нем. Düsenjäger – сущ. м.р., первая часть сложного слова Wolkenloch — ж.р.), своего рода символическим отголоском акта любви.

Общее для обоих стихотворений — поэтическое сгущение, не позволяющее превратить предмет изображения (сцена любви) в порнографическое описание полового акта.

Стихотворения Брехта и Бирмана несомненно перекликаются с текстом В. фон дер Фогельвайде "Под липой на лугу", обыгрывающим ту же ситуацию:

Under der linden
an der heide,
dâa unser zweier bette was,
Dâ mugt ihr vinden
schöne beide
gebrochen bluomen unde gras.
Vor dem walde in einem tal,
tandaradei,
schöne sanc diu nahtegal¹¹.

Под липой
на лугу,
где мы лежали,
Вы можете найти
с любовью
сорванные цветы и траву.
У леса в долине,
тандарадай,
чудесно пел соловей.

Для своего времени, эпохи расцвета рыцарской поэзии, выбрать предметом изображения плотскую любовь (niedere Minne), несомненно, считалось признаком современного произведения.

В отличие от стихотворений Брехта и Бирмана, в тексте В. фон дер Фогельвайде "поэтическая правда" высказывается от лица женщины. Любовник в тексте никак себя не проявляет. У лирического героя Бирмана возлюбленная тоже упоминается лишь вскользь, сам акт любви важнее. Однако и он не описывается прямо, а прячется в поэтические образы.

Иначе обстоит дело со стихотворением Д.М. Грефа "Вздохмаченная красавица":

wir, die auf dem Teppich
boden bleiben, setzen uns

мы, оставаясь на ковро
лине, садимся

¹⁰ Biermann W. Von mir und meiner Dicken in den Fichten // Alle Lieder. Köln, 1991. S. 158.

¹¹ Vogelweide W. von der. Under der linden // Der neue Conrady: das große deutsche Gedichtbuch von den Anfängen bis zur Gegenwart / K.O. Conrady. erw. und aktualisierte Neuausg., 2. Aufl. Düsseldorf [u.a.], 2000. S. 109.

weich ineinander: wie sich
erst deine, und dann auch
meine Augenlieder senkten,
du struppige Schöne!; un-
sere aneinandergeschmiegt
Worte im Bad, wie deine
schönen Falten am Lid,
nachdem es sich schließt,
und auch wenn es sich
öffnet: dieses in dir Tau
chen, aus dir Schlüpfen,
und dann wieder, zum Spie-
gelbild hin: zwei Körper
haben, diese
Rundungen,
Mulden; klein werden,
sich strecken, gähnen¹²

мягко друг в друга: как
сначала твои, а потом и
мои веки опустились,
ты растрепанная красавица!; на-
ши прижавшиеся друг к другу
слова в ванне, как твои
прекрасные морщинки у века,
когда оно закрывается
и когда
открывается: это погруж-
ение в тебя, из тебя выскальзывание,
а потом опять, к зеркальному от-
ражению: иметь
два тела, эти
округлости,
ямочки; стать маленьким,
потянуться, зевнуть.

Стихотворение легко поддается сравнению с предыдущими, поскольку имеет тот же мотив и сходную композицию. Однако, несмотря на достаточно профессиональное владение автором поэтическим языком, оно смотрится на фоне трех других весьма бледно и невыразительно. Половой акт изображается прямо и чрезвычайно банальным способом. Автор погружен в созерцание интимной ситуации, не имея силы воображения, а скорее, не желая облечь ее в соответствующий образ.

Если широта диапазона, в который вовлечен признак "современности" не дает нормативного рецепта "современного" стихотворения, то дефинитивные признаки его антипода (другими словами, то, каким оно не должно быть) просматриваются без труда. В этой связи возникает вопрос о соотношении антиномии "современный – конвенциональный" с оценочной оппозицией "низкопробный — высокохудожественный". В таком раскладе "современный" не всегда служит синонимом "качественный".

В острой дискуссии 1960–1970-х гг. о критериях художественного произведения В. Мюллер-Зайдель выделяет понятийную пару "частная и общественная сфера" (Privatheit / Öffentlichkeit)¹³. Выказывая озабоченность тем, что "искусство грозит превратиться в сферу личной занятости", он прокламирует его "предназначение для всех". Факты личной жизни, выносимые на всеобщее обозрение, лишены, по его мнению, эстетической ценности. Искусству вменяется в обязанность, по крайней мере "переводить их в иную плоскость, а именно облекать в надлежащую форму. Об ответственности писателя перед читателем говорит и Г. Бенн: "Стихи, я сказал бы, дело не личное, а скорее всеобщее"¹⁴.

Стихотворение Грета не выходит за границы сугубо личного и одновременно выставляет это личное напоказ. Этому стихотворению как раз и не достает перехода в иное "измерение". Читатель остается в недоумении, зачем автор решил выставить на всеобщее обозрение именно этот факт своей интимной жизни. Что нового почерпнет для себя читатель, узнав, что речь идет о чем-то "мягком" (weich), или что у тела есть "округлости" (Rundungen) и "ямочки" (Mulden)? В стихотворении отсутствует главное — образность и чувство формы. Таким образом, стихотворение, современное в хронологическом плане (zeitgenössisch), в эстетико-поэтическом не может, по всей видимости, быть зачислено в разряд современных (modern). Однако, если следовать классификации швейцарского литературоведа М. Андреотти, то именно последнее из рассмотренных текстов в полной мере соответствует постмодернистскому мироощущению, просеивающему традицию через призму "новой субъективности", не позволяющей автору отдать должное романтическим страстям.

Стихотворение Брехта, несмотря на признаки конвенциональности, считалось одним из лучших текстов о любви с момента его создания¹⁵, когда тон искусству еще в немалой степени задавали авангардистские течения. Это стихотворение звучит до сих пор. Большинство же "современных" произведений той поры (в том числе и самого Брехта) — забыты. Поэт, прибегающий к, казалось бы,

¹² Gräf D. M. Die struppige Schöne // Treibender Kopf: Gedichte. Frankfurt a.M., 1997. S. 71. Курсивом автор выделяет места, произносимые при декламации менее выразительно.

¹³ Müller-Seidel W. Probleme der literarischen Wertung. Stuttgart, 1965. S. 44.

¹⁴ Benn G. Probleme der Lyrik. Wiesbaden, 1951. S. 57.

¹⁵ См.: Brecht B. Gedichte 1913–1926 // Gesammelte Werke ... Bd. 8. ... S. 232.

привычным словам и образам, достигает неожиданно нового эффекта высказывания, обладающего чрезвычайной силой воздействия, главным образом, за счет дистанцирования от исполненного мгновения, чувства печали об ушедшем, неперменной иронии.

О. Левченко
Житомир

Шляхи епізації драми на матеріалі п'єси Артура Міллера "Смерть комівояжера"

Епізація драматичних творів є, напевно, найбільш характерною особливістю розвитку драматичного мистецтва у XX столітті. Сам термін "епічна драма" неодноразово використовується О.С. Чирковим, який зазначає, що епічна драма дозволяє митцю "використовувати все різноманіття художніх можливостей літератури для найбільш повного відтворення об'єктивної картини світу" [1;7]. Процес епізації драматичних творів був настільки масштабним, що зачепив практично всі національні літератури і театри світу. Не стала виключенням і американська драматургія. Яскравим прикладом може слугувати п'єса відомого американського драматурга Артура Міллера "Смерть комівояжера" ("Death of a Salesman"). Цей твір був написаний у 1949 році всього за 6 тижнів, але став справжньою подією не лише в американському, але й світовому театро- та літературознавстві. П'єса має підзаголовок "Деякі приватні розмови у двох діях і реквієм" "Certain private conversations in two acts and a requiem". Підзаголовок твору дозволяє краще зрозуміти структуру п'єси, але в той же час вводить в оману, адже розмови в п'єсі є значно ширшими ніж просте обговорення приватних проблем. Слід відмітити, що структура п'єси залишається класичною, проте природа конфлікту та зображальні засоби відрізняються від класичних канонів. Сам автор зазначає, що метою написання цієї п'єси стало прагнення знайти таку форму літературного твору, яка б дозволила зобразити "правдиве обличчя життя" [2;x], а саме неминучий крах американської мрії, основне прагнення якої полягає лише в досягненні матеріальних цінностей. Така мета потребувала нових зображальних засобів і нової композиції, саме тому "Смерть комівояжера" значно відрізняється від всіх попередніх п'єс драматурга, що були побудовані на лінійній композиції, що забезпечувала поетапне розвертвання часового плану і де один факт з життя породжував інший. У "Смерті

комівояжера" драматург жертвує формою традиційної драми, вводячи в неї цілий ряд епічних елементів, заради досягнення бажаного результату – зображення не міжособистісного конфлікту, а соціально - психологічного.

Перш за все це стосується організації темпорального (часового) простору. У "Смерті комівояжера" часове сприйняття зміщене, як пише сам драматург "герой є своїм минулим" [2;xii]. Справді, часові пласти минулого і теперішнього тісно сплетені не лише у свідомості героя, а й в композиції п'єси, все співіснує паралельно: важливі події минулого, безвихідь теперішнього та даремні сподівання на майбутнє. Таке зміщення часових пластів дозволило автору відобразити процеси, що відбуваються в свідомості Віллі Ломена. Спочатку, Міллер навіть мав намір назвати свою п'єсу "В його голові" ("The Inside of His Head") та мав певні плани щодо режисури: завіса повинна була бути зображенням величезного обличчя, і коли вона відкривалася – всі події як би відбувалися всередині голови головного героя. Минуле в п'єсі виконує ще одне завдання: залишаючись суб'єктивним досвідом героя, саме минуле дозволяє створити ілюзорні мости, що поєднують усіх персонажів. Проте саме ставлення до минулого змінюється, як зазначає Пітер Сонді "Минуле вже не вноситься у відкрите обговорення драматичного конфлікту; дійові особи більше не зображується господарями свого минулого, щоб задовольнити формальний принцип, адже насправді вони є його безпомічними жертвами" [3;20]. Теперішнє ж у п'єсі триває не більше 48 годин, починаючи від несподіваного повернення героя з ділової поїздки і закінчуючи його самогубством, хоча фактично у п'єсі зображуються події, що відбуваються протягом 30 років. Міллер досягає такого ефекту завдяки використанню особливого прийому – флешбеку (flashback), тобто введення минулого в простір за межами діалогу. Даний прийом не є характерним для

драми, але широко використовується в епічних творах. Саме цей прийом дозволяє драматургу не змінюючи декорації та акторів руйнувати просторово-часові межі. Справді, на сцені весь час залишається будинок комівояжера, проте дія переноситься то в Бостон, то в Нью-Йорк та інші міста; один і той же актор грає Віллі в різні вікові періоди. Ще більш цікавими є сцени, в яких внутрішні та зовнішні плани, теперішнє та минуле співіснують паралельно. Так, у сцені, де Віллі грає в карти з Чарлі, Віллі згадує свого брата Бена, і той відразу з'являється на сцені, причому Чарлі його не бачить, а головний герой веде паралельно два діалоги:

Віллі: Я страшенно стомився, Бен.

Лунає музика Бена. Бен оглядається навкруги.

Чарлі: Добре, продовжуй грати; будеш спати краще. Ти назвав мене Беном?

Бен дивиться на годинник.

Віллі: Смішно. На мить ти нагадав мені брата Бена.

Бен: В моєму розпорядженні всього декілька хвилин.

Віллі та Чарлі продовжують грати.

Ще більш важливою є сцена в ресторані, в якій з'являється "інша жінка". Віллі згадує про свою зраду дружини, про те як Біф (старший син) в намаганні знайти допомогу та розуміння батька, застає його з коханкою в готельному номері, і це повністю руйнує відносини між батьком та сином, змушує Біфа покинути дім і повернутися в нього лише за декілька днів перед самогубством.

Десь ліворуч сміється жінка.

Віллі: Біф, ти підеш завтра на цей обід, а то...

Біф: Я не піду. Мене ніхто не кликав!

Хеппі: Біф, заради...

Віллі: Ти знову говориш це мені на зло?

Біф: Не смій мене в цьому звинувачувати. Будь ти проклятий.

Віллі: (б'є Біфа по обличчю і, хитаючись, відходить від столу). Ах ти погань! Ти знову говориш мені на зло?

Жінка: Там хтось стоїть за дверима, Віллі!

Біф: Ну так, я погань, хіба ти не бачиш, що я повний нікчема?

Хеппі: (рознімаючи їх). Послухайте, ви в ресторані. А ну, перестаньте обидва!

Входять Дівчата.

Хеппі: Привіт, привіт! Сідайте, будь ласка.

Десь ліворуч сміється Жінка.

Міс Форсайт: Ми і справді сядемо. Це Летта.

Жінка: Віллі, ти прокинешся коли-небудь?

Біф (не звертаючи увагу на Віллі): Як життя молоде? Що ви будете пити?

Летта: Мені завтра треба рано вставати: мене обрали в присяжні, так цікаво! А ви, молоді люди, були коли-небудь присяжними?

Біф: Ні, зате я не раз вислуховував їх вирок!

Дівчата сміються.

Така будова п'єси дозволяє драматургу зробити можливим неможливе: співіснування двох світів, що є неможливим для класичної аристотелевської драми.

Не менш важливим засобом епізації виступає створення "образів-типів" (термін О.С. Чиркова). Таким образом став, перш за все, Віллі Ломен – втілення бізнесмена-невдахи, який живе ілюзорними уявленнями про успіх. Все своє життя він тяжко працює, намагаючись досягти своєї мети – стати ідеальним комівояжером, а втіленням його мрії є Деві Сінгмен:

"Звали його Деві Сінгмен. Було йому вісімдесят чотири роки, і він торгував різними товарами в тридцяти одному штаті. Старий Деві підніметься, бувало, до себе в кімнату, суне ноги в зелені оксамитові капці - ніколи їх не забуду, - візьме трубку, зателефонує зі своїми покупцями і, не виходячи з кімнати, заробить собі на життя. У вісімдесят чотири роки. Коли я це побачив, я зрозумів, що торгова справа - найкраща для людини професія. Що може бути приємніше, коли тобі вісімдесят чотири роки, ніж можливість заїхати в двадцять чи тридцять різних міст, підняти телефонну трубку і знати, що тебе пам'ятають, люблять, що тобі допоможе безліч людей? Хіба не так? А коли він помер - а помер він, між іншим, смертю справжнього комівояжера: в зелених оксамитових капцях, сидячи у вагоні для курящих на лінії Нью-Йорк-Нью-Хейвен - Харфорд, по дорозі в Бостон, - коли він помер, на його похорон з'їхалися сотні комівояжерів і покупців. У багатьох поїздах в той день можна було бачити зажурені обличчя"ю

Не менш цікавими є образи синів головного героя. Старший син – Біф та молодший – Хеппі діють відповідно до своїх імен: Біф виступає руйнівником: він руйнує батьківські мрії про майбутнє в якості відомого спортсмена, потім дізнається про таємну зраду, руйнує сім'ю, руйнує своє життя крадіжками, а головне руйнує ілюзорне прагнення до успіху,

адже він зовсім не відповідає уявленням свого батька, його ідеалам. Біф шукає своє місце в житті, розуміючи, що він ніколи не зможе жити так як його батько, адже американська мрія в його випадку ніколи не стане реальністю. В реквіємі Біф говорить про свого батька: "І хибні мрії. Повністю хибні мрії". Хеппі ж просто пливе за течією, розважається і марнує своє життя. Він так і не розуміє всю марність гонити за мрією: "У нього була висока мрія. Це єдина мрія, яку варто мати людині: стати першим". На особливу увагу заслуговує образ коханки Ломена, вона з'являється декілька разів у п'єсі, проте не має власного ім'я, автор називає її "The Woman"- жінка.

Майстерним є і використання авторських ремарок. Власне, ремарок у тексті небагато, але вони відіграють важливу роль, адже Міллер режисує ними п'єсу, створює певну атмосферу твору. Дія перша розпочинається з розгорнутої ремарки, в якій автор описує житло Ломена, коментує декорації, які повинні бути на сцені. Важливою деталлю є умовність декорацій, а саме прозорі стіни будинку, скрізь які проходять актори, коли дія переміщується в

минуле. Особливістю цієї та інших ремарок є їх поетичність, яскраві метафори та порівняння. Наприклад:

"Дім і авансцену висвітлює синій відблиск неба; все навколо немов тліє у зловісному помаранчевому пеклі. На сцені стає світліше, і ми бачимо важкі склепи великих будівель, що нависли над маленьким і по вигляду таким тендітним будиночком".

Автор не оминає своєю увагою і музику, яка не лише оформлює твір, але й характеризує героїв та сповіщає глядача про їхню появу на сцені. Поява кожного з головних героїв супроводжується певними звуками: Віллі-флейта; Бен- "мелодія Бена"; жінка- голосний сміх.

Отож, розгляд драми Артура Міллера "Смерть комівояжера" дозволяє зробити висновок, що цей твір є яскравим прикладом епізованої драми. Оскільки в цьому творі відсутня причинно-наслідкова послідовність подій, сюжет складається з окремих епізодів, що відбуваються у різних темпоральних площинах, присутні образи-типи, а конфлікт набуває соціально-психологічного звучання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Чирков А.С. Эпическая драма. Проблемы теории и поэтики /А.С. Чирков. – К.: Вища школа, 1988. – 160 с.
2. Miller Arthur. Death of a Salesman. – Longman Study Edition, 2008. – 204p.
3. Arthur Miller's Death of a Salesman edited by Harold Bloom. – New York: Chelsea House, 1988. – p. 19-23.

В. Миронюк
Рівне

Експресіоністичні мотиви в поезіях Бертольта Брехта

У західноєвропейській та вітчизняній філологічній науці творчість Бертольта Брехта досить ґрунтовно вивчали такі вчені, як В. Г. Адмоні, В. В. Базанов, Ю. Б. Борєв, О. О. Гончаров, Б. І. Зінгерман, В. Г. Ключєв, Л. З. Копєлєв, В. Т. Назарова, Н. С. Павлова, І. М. Фрадкін, О. С. Чирков, Е. Шумахєр. Попри такий широкий спектр дослідження творчості Б. Брехта, проблеми аналізу експресіоністичних мотивів у поезіях митця залишаються ще на периферії наукових пошуків.

Мета розвідки – з'ясувати художню неповторність поезії Б. Брехта у контексті літературного процесу першої половини ХХ століття, на основі цього більш глибоко осмислити особливості експресіонізму.

Бертольт Брехт був людиною обдарованою

в різних галузях літератури і мистецтва першої половини ХХ: драматург і режисер, публіцист і теоретик театру, прозаїк і поет.

Вірші Брехта почали з'являтися у пресі ще в роки Першої світової війни. У ці роки молодий Брехт виявляє свою близькість до експресіонізму, так як він був панівним напрямом німецького мистецтва в ті часи. Основне завдання мистецтва експресіоністи бачили не в об'єктивному зображенні дійсності, а у вираженні "динамічної" волі суб'єкта: волі, яка не підкоряється навколишньому світу, а, відкинувши його, створює власний творчий принцип – активність.

Уже в ранніх поезіях Бертольта Брехта – заклик піднятися на боротьбу проти фашизму, імперіалістичної реакції і війни, що

відповідало настановам експресіонізму. Ця поезія Брехта поєднала яскраві гасла і складну образність, що викликає асоціації з класичною німецькою літературою. Такі асоціації – не наслідування, а несподіване переосмислення старих прийомів. Брехт немов переміщує їх в сучасне життя, змушує поглянути на них по-новому, "очужено".

Поезії Брехта притаманні ті риси, якими характеризується епічний театр, тобто, переважання прийомів оповіді, розповіді над зображувальністю, живопис, ліричність. Як і в драмі, поет часто вдавався до ефекту "очуження", навмисної умовності, нерідко зводячи конкретний образ до значення символу. Уже в ранніх поезіях Брехта виявляється його пристрась до легенди, балади, де драматичний сюжет послуговується своєрідним фундаментом для епосу, саркастичної розповіді про сучасність. Такою є, наприклад, "Легенда о мертвом солдате", яка розповіла в 1918 р. правду про Першу імперіалістичну війну. Історію про мілітаристів і попів, які вирили з могили смердючий труп убитого солдата розповів автор, переживши жахи війни, ставши очевидцем непоправних жертв, які народ проніс заради здійснення безглузвих задумів імперіалістів.

Поет бачить, що вся офіційна мораль, яка виражається в господніх заповідях або в правилах хорошого тону – є лише завісою фарисейських фраз прикрити справжнє життя буржуазного індивіда, оргію хижацьких інстинктів, вовчий егоїзм, розгул корисливих пристрастей. Сатиричні вірші Брехта, в яких поет відроджував традиції Генріха Гейне, не тільки заперечували буржуазне суспільство, а й стверджували необхідність боротьби за гуманістичні ідеали людства.

В основних розумових категоріях експресіонізму представлені всі аспекти сьогоденного соціально-антропологічного тлумачення терміна: відчуження між індивідом, з одного боку, і суспільством, окремою людиною, природою, Богом, самим собою – з іншого[4: 175]. Саме щодо цих координат і сформувався весь тематичний фундамент ранньої лірики Б. Брехта, зокрема збірки "Домашние проповеди"(1927).

Пошук Бога як рідної домівки і батьківщини – найчастіший мотив так званої релігійної лірики експресіонізму. Ліричний герой у "Гимне Богу" веде розмову з Богом, і ця розмова приймає різні напрямки: скарги, питання, непорозуміння, подиву, розчарування. Однак основа цього безперервного діалогу –

бажання возз'єднатися з ним.

Відносини віддалення і наближення, ворожості й любові, втеча та повернення до Бога органічно вплетені в мотивовану структуру експресіоністської лірики, їх тематизація в такому обсязі, як це представлено в даній поезії, не залишає сумнівів у тому, що Бог для експресіоніста живий.

Герой збірки "Домашние проповеди" необтяжений будь-якими моральними нормами, якими власники прикривають свої ниці думки і почуття. Ця "природна" людина повна любові до життя, кидає виклик аскетичним проповідям про тлінність земного буття, жадає свободи дій: вона стає шукачем пригод, піратом, нагадуючи бродячих поетів-вагантів. Це – амораліст, людина, вільна від усякого морального тягара. До цього героя-хижака Брехт відноситься двояко. Поетові почасти імпонує його безсоромна прямота, зухвалість, з якою він, ні перед чим не зупиняючись, оволодіває усіма радощами життя [1: 11].

Брехт аж ніяк не солідаризується зі своїм аморальним і асоціальним героєм, але й не засуджує його. Він знає: людина така, якою її роблять умови життя, і її аморальність обумовлена каліцтвами суспільної дійсності. Переповнені болем і співчуття, і саркастичні розповіді про бездомних бідняків, замерзаючих у різдвяну ніч ("Рождественская легенда"), про голодних, які вимагають хліба і розстрілюваних військами і поліцією ("Литургия дуновения"), про кругообіг соціальної несправедливості, освяченої деспотичним авторитетом божественного промыслу ("Гимн Богу") тощо[3].

Літературна генеалогія "Домашних проповідей" виходить з різних джерел. Брехт розвиває традицію вуличних романсів і балад, то наївно-сентиментальних, то насмішкувато-пародійних, повчальних і цинічних одночасно, традицію естрадно-пісенної поезії. Разом з тим у віршах молодого Брехта відчутно вплив Франсуа Війона, Артюра Рембо, Редьярда Кіплінга. Ці поети, в більшості зухвалі життєлюбів, що складають балади про авантюристів, солдат, богохульників, природно і вільно вписувалися і в поетичний світ молодого Брехта і одночасно збагачували новими фарбами його художню палітру [1: 11].

У вірші з циклу "Азы о войне – немцам" автор життєвою логікою зриває пелену "ситого життя". На зміну океанським просторам, тропічним джунглям, буйному цвітінню

байдужої до добра і зла природи приходить сіре, похмуре, залізобетонне, жорстоке і бездушне індустріальне місто, на зміну піратам і бродягам – "жителі міст". Відповідно змінюється мова та стиль. Дика, майже хаотична барвистість мови, марнотратна образність, мова, повна пристрасті, яскравих метафор, грубих порівнянь – все це поступається місцем поетиці діловитості, конкретності.

Як відомо, серед творчих планів поета було й створення окремого міського поетичного циклу. З середини 20-х рр. у лірику Брехта приходять суворі будні тогочасного міста, де людина відчуває себе самотньою серед бездушної техніки. Темі "очуження" особистості в буржуазному суспільстві був присвячений цикл "Из хрестоматии для жителей городов", над яким поет працював в 1926 – 1927 рр. Кожним наступним віршем поет все більше загострює один із центральних мотивів всієї експресіоністської літератури. Мотив "очуження" розроблений Брехтом вказує на ідентичність з світовідчуттям експресіоністів. Уже в ранній експресіоністичній поезії Брехта склався архетип Людини-Чужинця в цьому світі й основні аспекти його "очуження". У цей архетип він включає не стільки антропологічні, скільки соціальні аспекти "очуження": чужинець як декласований елемент, чужинець як представник непрестижної в буржуа професії, чужинець як представник іншої раси або національності.

"Очуження" у Брехта й інструмент логіки, і сама поезія, повна несподіванок і блиску. Брехт робить "очуження" найважливішим принципом філософського пізнання світу, найважливішою умовою творчості. Вища мета і вищий успіх митця, на думку Брехта, – це "очуження", тобто не тільки викриття пороків і суб'єктивних помилок окремих людей, але і об'єктивна видимість справжніх законів.

Тематична і мотиваційна структура лірики великого міста пов'язана з глобальними проблемами експресіоністської літератури – розщепленням, деформацією особистості і втратою свого місця в світі, втратою всіх ілюзій і цінностей, відчуттям кінця світу не в біблійному значенні. Більше того, місто є сценою, на якій знищуються всі колишні уявлення, і є безпосереднім учасником драматичних змін у свідомості. Відбувається метафоризація міського простору і насичення його всілякими "демонічними" якостями, потужно вникаючими в психіку його жителів

[4: 248]. Крім того, в різний час Б. Брехтом були написані кілька поетичних текстів, які можна назвати вірцево міськими. Це "О городах", "О бедном Б. Б.", "Померкшая слава Нью-Йорка, города-гиганта" та ін. Міський хронотоп поезії Б. Брехта достатньо широкий. Це і Фіви, і Рим, і Берлін і Гамбург і Лондон.

Вірші для "Хрестоматии" мали в творчості Брехта перехідне значення. Починаючи з 20 – 30-х років і, особливо, в збірках періоду антифашистської еміграції "Песни, стихотворения, хоры" та "Свендборгские стихотворения", основна і незмінна риса його поезії – відданість тверезій і суворій правді без прикрас і "благородних" почуттів – перейшла в нову якість. Відтепер пафосом всієї його поетичної творчості стало викриття всіх видів соціальної брехні панівних класів.

Дуже часто для посилення емоційності Брехт вдається до парадоксу. Віддаючи "хвалу забудькуватості", він розвиває думку про безперервність самовдосконалення, завзятості і наполегливості людини, якій силу надає слабкість його пам'яті ("Хвала сомнению"):

*Но прекраснейший вид сомнения — это
Когда отчаявшиеся и ослабевшие
Вновь поднимают головы, перестав верить
в несокрушимую силу своих угнетателей!..*
[1: 171].

Своєю поезією Брехт показував прості істини класової боротьби, грубі і "ниці" істини, настільки часто масковані пихатими міркуваннями про "честь", "славу", "обов'язок" тощо, розкривав матеріальну першооснову "ідеальної" брехні. У предгітлерівській Німеччині, яка потерпала від економічної та політичної кризи, а потім у країнах свого вигнання (Данія, Швеція, Норвегія, Фінляндія тощо) письменник допитливо вдивлявся в соціальні аномалії капіталістичного світу, створював неповторно оригінальну поезію, дивовижний сплав філософської думки та мистецтва слова. Для нього поезія лише починалася там, де для багатьох інших вона закінчувалася. Поет був яскраво оригінальний навіть у тих темах, які давно вже здавалися не актуальними. Новаторство Брехта проявилось і в тому, що він зумів поєднати в нерозривне гармонійне ціле традиційні, опосередковані прийоми розкриття естетичного змісту (характери, конфлікти, фабули) з абстрактним рефлексуючим початком.

Вірші письменника – у тому числі і написані від першої особи, наприклад, "Голливуд", "О, Фаллада, висидиш ти!", "Я

ничего не имею против Александра" тощо – не завжди бувають формою ліричного самовираження автора, а іноді – монологами тої чи іншої дійової особи. При цьому, як і буває, зазвичай, у драмі, Брехт у віршах надає слово не лише особам, з якими він солідарний, але і персонажам, які йому чужі.

Однієї з характерних рис поезії Брехта є прагнення віршами активізувати думку читача. Тому поет шукає граничної лаконічності, часто даючи у віршах не весь хід своїх думок у всіх деталях, а лише яскраві натяки на домисел. Тому чітко організована його поетична мова, в якій зважене і продумане кожне слово, найменший інтонаційний відтінок. Наприклад, у поезії "К потомкам", можна побачити як за допомогою звичних, майже банальних слів Брехт вказує на їх прихований, глибинний сенс, ставить читача перед вибором, запрошує в співавтори. Поетичний сенс його віршів багатший за прямий дослівний сенс:

*Я бы хотел быть мудрецом.
В древних книгах написано, что такое
мудрость.
Отстраняться от мирских битв и провести
свой краткий век,
Не зная страха.
Обойтись без насилья.
За зло платить добром.
Не воплотить желанья свои, но о них
позабывать.
Вот что считается мудрым.
На все это я не способен [1: 217].*

Це стосується ранньої та пізньої творчості Брехта, віршів 50-х років. Ці елегії своїм лаконізмом нагадують класиків старокитайської поезії Лі Бо, Ду Фу, Бо Цзюй-І. Брехт їх уважно вивчав, деяких перекладав [1: 14]. Тут роздуми про сенс життя, про красу природи і велич людської праці, про щастя і горе, добро і зло.

Брехт часто звертається до прийомів пародії. Пародіюючи релігійні псалми, повчальні міщанські романси з репертуару вуличних співаків і шарманщиків і хрестоматійно популярні вірші Гете і Шіллера, він ці настільки благочестиві й респектабельні форми наповнює стрімкими і "дикими", то нарочито наївними, то зухвало цинічними розповідями про злочинців і розпусників, піратів і золотошукачів, які перебувають у смертельному двобої з природними стихіями і ворожими силами суспільства.

Типовим експресіоністським ходом Б. Брехта можна вважати неодмінне

перетворення "очуження" як розумової категорії в "очуження" як категорію мовну [4: 219].

В експресіоністській ліриці митця такими засобами мовної гри і пізнання одночасно з формальної точки зору стають стилістичні фігури персоніфікації, гіпербола і динамізація, синекдоха, цинізм і провокація, контраст і депоектизація, гротеск, іронія, пародія. Характерною особливістю експресіонізму є використання в якості такого засобу пізнання поетичної продукції "естетики потворного" – радикального відсторонення зображуваної дійсності з метою її осягнення.

Ритмічна організація поезій Брехта є не тільки наслідком почуттєвої форми і усвідомлення ним принципу свого стилю. Зміна ритмічності та інтонації малюнка мови оповідача додає нового смислового акценту і змісту контексту, визначає характер ситуації. Автор використовує різні типи речень за метою висловлювання і за характером суб'єктивної модальності, що й зумовлює динамічний ефект:

*Ах, если б справедливость под луною!
Я был бы рад, хотя б она и мною
Безжалостно решила пренебречь!
А может, нас обманывает зреньё?
Увы, я сам — трудна мне эта речь! —
Питаю к неудачникам презренье [1: 43].
Мы были внутри
Мы там заполняли пустоты,
Мы быстро исчезли.
Исчезнет и город, как мы [1: 60].*

Ліричні запитання, вигуки, повтори увиразнюють ритмізацію поезій. Особливу роль у базуванні надфразної єдності в мові Брехта має порядок слів, яким забезпечується певна ритміка речення та римування окремих його членів. Порядок слів у поезіях автора має важливе стилістичне значення. Інверсією різних членів речення на початку або на кінці фрази він досягає певної ритміки речень, внутрішнього римування, а разом з тим виникають надфразні єдності. У Брехта з-поміж інших засобів стилістичного синтаксису важливе значення мають звертання.

*О, неба синего настой!
Дуй, ветер, в парус! Всё к чертям!
Но ради Девы Пресвятой
Оставьте только море нам! [1: 63].*

Завдяки яскраво вираженим синтаксичним фігурам письменник виробляє свій власний

стиль, свою манеру. Це важливий чинник поезики Бертольта Брехта як естетичної цілісності, який має свою специфіку, сприяє визначенню ідеї твору, єдності змісту і форми.

Отже, в поезії Б. Брехта відшукуємо чимало доказів практичного втілення в художній

творчості тих теоретичних постулатів ідейно-естетичної концепції письменника, які є близькими до положень експресіоністичної доктрини. Експресіонізм у Б. Брехта – то особливий стиль.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бертольт Брехт. Стихотворения. Рассказы. Пьесы / Б. Брехт. – М.: Художественная литература, 1972. – 816 с.
2. Великие писатели XX века / Составление, общая редакция, предисловие, послесловие П. В. Васюченко. – М.: Мартин, 2002. – 463 с.
3. История зарубежной литературы XX века, 1917 – 1945/ под ред. В. Н. Богословского, З. Т. Гражданской. – М., Просвещение, 1990. – 431 с.
4. Пестова Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Изд. 2-ое, доп. и исправл. / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2002. – 463 с.
5. Чирков О. С. Бертольт Брехт: Життя і творчість/ О. С. Чирков. – К., 1981.
6. Шумахер Э. Жизнь Брехта / Шумахер Э. – М., 1988.

В. Назарець
Рівне

Топос міста в поезії Бертольта Брехта

Місто – це невід’ємна частина, а радше сказати – органічна суть, єство сучасної цивілізації, а відтак і усіх її матеріальних та духовних проявів, у тому числі й мистецьких. Історія самого міста, звісно, випереджає у часі появу урбаністичної поезії, оскільки поезія, як і література в цілому, є відгуком на такі явища людського життя, які набувають статусу суспільно-значимих, екзистенційно-ціннісних, а місто, і головне – його роль у житті людини не відразу стало таким, яким ми сприймаємо його сьогодні. Власне, саме питання: природа чи цивілізація, як дилема, яка взаємовиключає амбівалентне сприйняття обох членів даної семантичної опозиції, постала лише в добу Просвітництва, але вже невдовзі, завдячуючи стрімкому розвитку матеріально-технічної складової людської цивілізації, капіталізації економічних стосунків між членами суспільства і художнім пріоритетам літератури реалізму, яка віддзеркалила усі ці драматичні колізії та зини, місто рішуче відтісняє природу в суспільній свідомості людства і поступово стає головним героєм літератури в майже усіх її жанро-родових видозмінах. Рішучий наступ міста на поезію відбувається дещо пізніше, ніж в прозі та драматургії. Першовідкривачами світової урбаністичної поезії вважаються американець Волт Вітмен і француз Шарль Бодлер. Третім поетом, який остаточно ствердив урбаністичну тематику в

європейській поезії, став бельгієць Е.Верхарн. Попри те, що урбаністична поезія як стверджений факт існує щонайменше з другої половини XIX ст., її літературно-критичні рефлексії з’являються фактично лише через сто років. Своєрідною компенсацією за "втрачений час" став своєрідний літературознавчий бум або культ міської тематики, який розпочався близько 20-ти років назад у Росії, а згодом перекинувся в Україну і триває по сьогоднішній день. Щоправда, якщо в російському літературознавстві поняття "міський текст" за уживаністю навряд чи поступається таким традиційним термінам, як метафора, епітет, сюжет чи композиція, а поетична міська географія російських міст дотепер вивчається вже на рівні не столичних (які давно досліджені), а провінційних міст, то в українському літературознавстві художня урбаністика робить лише перші кроки. Втім, достатньо переконливі і масштабні: щодо вітчизняної урбаністичної прози захищена докторська дисертація Віри Григорівни Фоменко "Українська урбаністична проза XX століття: еволюція, проблематика, поезика" (2008). Становлення та розвиток вітчизняної урбаністичної поезії досліджені в кандидатській дисертації І.В.Вихор "Дискурс міста в українській поезії кінця XIX – першої половини XX століття"(2011).

Оскільки дослідження поетичної

урбаністики, як доводить практика згаданих дисертаційних досліджень, вимагає звертання до дещо специфічної літературознавчої термінології, спробуємо визначитись з відправними аксіологічними поняттями, які зазначені у назві статті. Як відомо, термін "топос" має давньогрецьке походження і в практиці риторичних вправ служить вказівкою на певні усталені, постійно повторювані, так звані "загальні місця", інакше – загальноуживані кліше думки або виразу, щось таке, що у певній сюжетній схемі або жанрі сприймається як органічний і невід'ємний елемент його семантичної логіки. Водночас, в сучасній лінгвістиці та літературознавстві термін "топос" набув і дещо іншого значення, яке приблизно (з огляду на множинність понятійних смислових контекстів вживання терміну "топос") можна означити так: просторово-предметна реалія, яка концентрує у собі певні семантично-ціннісні аспекти людського буття. Водночас, вважаємо за неохідне наголосити на близькій семантичній спорідненості терміну "топос" із загальноуживаними в урбаністичному літературознавстві поняттями "міський текст" і "дискурс міста". Як зауважує дослідниця вітчизняної поетичної урбаністики І.Вихор, дискурс міста – це "понятійна величина, похідна від поняття "міський текст". Міський текст – це своєрідний текст у тексті, сукупність знакових для образу міста його семантичних ознак, яка залишається більш або менш усталеною в більшості текстів, що репрезентують дане місто. Дискурс міста – це та мова, якою говорить міський текст, система його правил, його семантичної граматики. Інакше кажучи, дискурс міста – це специфічні, притаманні міським текстам принципи та закономірності художньої організації урбаністичної семантики та поезики, які дають змогу встановлювати та вивчати основні типологічні моделі образу міста в міських текстах української лірики" [1, с.5].

Тема міста в творчості Б.Брехта багатоаспектна, і може бути досліджена не лише у його поезії, але й драматургії. Стосовно ж поетичної урбаністики Б.Брехта слід зауважити, по-перше, що Б.Брехт, попри наявність у його творчому спадку певної кількості поетичних текстів, які можуть бути ідентифіковані як міські, не належить до когорти тих поетів, яких традиційно називають "співцями міста", по-друге, біографічні обставини практично постійного міського місцепроживання Б.Брехта, звісно, не могли не відбитись на художніх пріоритетах його

світосприймання, відтак наявність у корпусі його поетичних текстів значної частини віршів, які більшою або меншою мірою можна ідентифікувати як міську поезію, також є фактом незаперечним. З іншого боку, якщо розглядати поезію Б.Брехта крізь призму традиційних літературознавчих жанрово-тематичних настанов, то серед його текстів знайдеться не так вже й багато пейзажних або суто філософських чи інтимних віршів, тобто текстів, які у тематичному відношенні чітко відмежовували б артикульований поетом текст від власне міської семантики, чи принаймні місця (а це, як правило, місто), де створювався текст, або обставин, які його мотивували (а це знову ж таки майже виключно проблеми великого міста та його мешканців).

Закономірно, що і найбільш ранні поетичні тексти Б.Брехта простежують тематичний зв'язок із містом. Більш того, сам Б.Брехт цей зв'язок акцентує:

Я, Бертольт Брехт, зачат в лесах дремучих.
Мать моя вынесла меня в города
В чреве своем. И холод лесов дремучих
Во мне останется навсегда.
Асфальтный город – мой дом...
/.../

Я надеюсь, что в пору грядущих
землетрясений

От горечи не затухнет сигара моя.

Так думаю я, Бертольт Брехт, из лесов
дремучих

Занесенный матерью в эти асфальтные
края.

("О бедном Б.Б.")

[2, с.81-82].

Як відомо, серед творчих планів Б.Брехта було й створення окремого міського поетичного циклу. Вірші цього циклу були задумані Б.Брехтом як тексти для платівок, але, зрештою не були видані ані на платівках, ані у вигляді окремої книжки. І лише пізніше, в 1930 році автор оприлюднив десять віршів цього циклу, які об'єднав під назвою "Из хрестоматии для жителей городов". Крім того, в різний час Б.Брехтом були написані кілька поетичних текстів, які можна назвати взірцево міськими. Це "О городах", "О бедном Б.Б.", "Померкшая слава Нью-Йорка, города-гиганта" та ін.

Міський хронотоп поезії Б.Брехта достатньо широкий. У часовому розрізі це і правдавні історичні міста: Фіви, Вавилон, Рим, і міста поетової сучасності, які, в свою чергу, чітко співвідносяться з трьома часовими

проміжками: передвоєнні, міста періоду другої світової війни і післявоєнні міста. Просторова міська географія поетичної урбаністики Б.Брехта також достатньо широка: це і міста Німеччини, насамперед, Берлін та Гамбург, англійський Лондон, російська Москва, американські Нью-Йорк і Лос-Анджелос, Форт-Дональд, епізодично згадувані Париж, Прага, Варшава, Осло, Роттердам, Брюсель, міфологізовані Гамельн і Лодзь, узагальнений міський простір "від Лондона до Сінгапура", а також місто взагалі, без конкретного імені і національності, яке концентрує у собі усі ознаки міського способу життя людини і водночас усі переваги, а скоріше – вади міського способу життя.

Як міський поет Б.Бреخت у своїх поетичних міських текстах, звичайно, відзеркалює значну масу специфічних власне міських реалей, зокрема професій міських мешканців: робітників, залізничників, урядовців, політиків, митців, суддів, спортсменів, вчених, винахідників, шоферів, жебраків, злочинців, повій, а також предметних атрибутів, які обумовлюють специфіку міського існування: залізниця, потяг, мости, міський транспорт, літак, телефон, радіозв'язок, кінематограф, фабричні цехи, новобудови, метро, театр, магазини, гроші, жувальна гумка тощо.

Звісно, будь-який поет міста цікавить читача і дослідника насамперед не тими атрибутами урбаністичної цивілізації, які змальовуються у його поетичних текстах, а тим концептуальним, ідейним та емоційним модусом, який визначає його ставлення до описуваного ним міста та реалій життя його мешканців.

Авторська концепція міста в цілому, яка семантично організує предметно-образну данність зображуваного ним міського простору під кутом зору певних аксіологічно-оцінних настанов, спирається на дві аксіологічні парадигми, які, за визначенням І.Вихор, умовно можна назвати "утопічною і есхатологічною". Кожна з них містить узагальнену оцінку міста і породжує відповідну модель його семантичної символіко-міфологічної інтерпретації.

Утопічна модель символіко-міфологічної інтерпретації міського поетичного топосу розглядає місто як своєрідне осереддя та тріумф цивілізації і культури, як запоруку розвитку цивілізації, як модель простору, в якому закладаються основи нового людського буття, найбільш сприятливого для всебічного розвитку людської особистості і суспільства в цілому.

Есхатологічна модель символіко-міфологічної інтерпретації міського поетичного топосу оцінює місто як головний чинник занепаду культури і цивілізації, порушення гармонії між людиною та природою, людиною та культурою. Місто, що постає в аксіологічних межах есхатологічної моделі – це місто напередодні загибелі, місто, просякнуте катастрофічними очікуваннями та песимістичними настроями, простір, у якому руйнуються онтологічні основи буття" [1, с.14].

Семантично-оцінна модель міста у поезії Б.Брехта безумовно належить до есхатологічного типу, що, наприклад, переконливо доводять його "програмні" міські тексти:

Под ними текут нечистоты.

Внутри – ничего, а над ними клубятся думы.

Мы были внутри. Мы там заполняли пустоты.

Мы быстро исчезли. Исчезнет и город, как мы.

("О городах")

[2, с.60].

Міська есхатологія Б.Брехта органічно вписується, з одного боку, в загострено-хворобливі очікування близької катастрофи, викликані економічними негараздами, стрімким наступом матеріально-технічної цивілізації і, навпаки, девальвацією традиційних духовних цінностей, посиленням загрози фашизму та нової війни. З іншого боку, есхатологічні міські мотиви Б.Брехта цілком відповідали й настановам поезики експресіонізму, з яким співвідноситься його творчість.

Есхатологічна модель міста в поезії Б.Брехта реалізується в межах кількох семантичних опозицій, які умовно можна охарактеризувати так.

1. Місто в конфлікті з природою. Для даної семантичної опозиції притаманне протиставлення міського та природного способу життя. Конфлікт природного та міського можна спостерігати у таких поезіях Б.Брехта, як "Песня железнодорожников из Форт-Дональда" або "О бедном Б.Б."

2. Місто у конфлікті з людиною. Дана семантична опозиція в міській поезії Б.Брехта представлена найбільшою кількістю віршів: "О городах", "Не оставляй следов", "О пятом колесе", "Об опасности ни слова!..", "Оставьте все ваши мечты", "Четыре предложения

человеку с разных сторон в разное время", "Мне часто снится ночами...", "Обращение к властям", "Чем жив человек", "Ночлег", "Померкшая слава Нью-Йорка, города-гиганта", "Размышления девушки из ревю во время стриптиза", "Размышляя про ад", "Дела в этом городе таковы...", "Выложи товар". Конфлікт міста і людини в поезії Б.Брехта призводить до тотального матеріального пригнічення і духовного спустошення останньої. Міська людина втрачає свою духовну ідентичність, обертається на сіру і безлику істоту, зливається з таким же сірим натовпом "разовых людей, пришедших из ниоткуда, едущих в никуда" ("Размышляя про ад") [2, с.239].

Міста порівнюються у Б.Брехта з пеклом, в якому ще за життя покарані живі мерці ведуть жалогідне існування. Міра відчуженості і обезличеності людини в місті така, що у ліричного героя, міського мешканця виникає ілюзія, що не він, а хтось інший зайняв його місце у його ж власному будинку:

Мои ближайшие родственники
Отчужденно глядят на меня.
Жена, с которой я спал семь лет,
Вежливо раскланивается со мной в
прихожей
И проходит с улыбкой
Мимо.
/.../
Белье, висящее на дворе
Для просушки, - мое белье, я узнаю его
Точно. Вглядевшись пристальней, вижу,

Разумеется,
Швы ы заплатки.
Кажется,
Будто меня раздели. Другой
Кто-то живет здесь и даже

В собственном моем
Белье.
("Мне часто снится ночами...")
[2, с.87-88].

3. Місто у конфлікті із суспільством. Дана семантична опозиція має на увазі певні суперечності, які з'являються між більш або менш усталеними суспільними історичними традиціями та нововведеннями, що характеризують розвиток міста. У міській поезії Б.Брехта ці суперечності головною мірою пов'язані із відображенням тих змін у житті міста, які спричиняє зростання фашизму ("Когда фашизм набирал силу", "Медея из Лодзи", "Сообщение из Германии", "Служебный поезд", "Ужасы режима", "Запрещение театральной критики" та ін.

4. Місто у конфлікті з іншим містом. Протиставлення різних міст у міській поезії Б.Брехта не виражене яскраво і простежується швидше на рівні інтуїтивно домислюваного ідеологічного контексту. Так, коли у вірші "Московский рабочий класс принимает великий метрополитен 27 апреля 1935 года" або у вірші "Великий Октябрь" пафосно змальовуються новобудови Москви, святковий настрій, який панує на її вулицях, підкреслена гармонія між власне містом та її мешканцями, то стає зрозумілим, що, крім всього іншого, дані твори містять і відчутну полемічну спрямованість, яка протиставляє соціалістичне і капіталістичне місто і особливо місто, у якому перемає фашизм. В контексті подібного протиставлення сприймаються й післявоєнні міські твори Б.Брехта "Песня стройки", "Когда наши города стали мусором", "Моим согражданам", в яких поет закликає до відбудови "померлих міст", вбачаючи у їх відродженні запоруку світлого майбуття своєї звільненої від фашизму батьківщини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вихор І. В. Дискурс міста в українській поезії кінця XIX - першої половини XX століття [Текст]: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.06 - теорія літератури / Інна Василівна Вихор ; ТНПУ ім. В. Гнатюка. – Тернопіль, 2011. – 20 с.
2. Брехт Б. Стихотворения. Рассказы. Пьесы. Библиотека всемирной литературы. Серия третья. Том 139. – М.: Художественная литература, 1972. – 816 с.

Стереометрична структура драматургії Бертольта Брехта

Історія театру показує, що нове драматургічне покоління з'являється в епоху соціальних потрясінь, скандалів, конфліктів, а епатажна театральна форма максимально точно здатна виразити напруженість та межовість світогляду епохи. Оскільки творча діяльність великого німецького драматурга Бертольта Брехта припала саме на такий час, то вплив ідей "епічного театру" відчуваємо й досі. На наше переконання реформування театральної системи було зумовлене не лише соціальними й політичними факторами, а й стало формою занепокоєння молоді подальшим майбутнім мистецтва.

Дослідженню драматургічної творчості Б.Брехта присвячено багато робіт на Заході, у радянському та вітчизняному літературознавстві: Ф. Клотц, Е.І.Глумової-Глухарьова, Д.В.Затонського [1:37], В.Г.Клюєва, Л.З.Копелева [2], І.М.Фрадкіна [3], Є.Г.Еткінда, Я. Копфа, Дж.Стрелера, Е.Шумахера, Р.Гейслера, Г.Ієрінг, Г.Кан, Г.Каразек, Г.Майєр, Л.Фейхтвангера та ін. Серед монографій та статей виділяються публікації науковців Житомирського педагогічного університету імені Івана Франка О.С.Чиркова [4], С.Ф. Соколовської [5], Л. Ф. Маливицької, Н.В. Євченко. Усі вони так чи інакше зверталися до художньо-теоретичної спадщини німецького драматурга, режисера, аналізували першоджерела, теоретичні засади та мистецькі здобутки епічного театру, метод відтворення художньої дійсності. Увага решти літературознавців була прикута до зонгу як різновиду коментуючої ремарки: Возненко Н. В. [5], Ю.Баб, М.Векверт, Т.Візенгрунд-Адорно, М.Дітріх, К.Мюно, Н.І.Філічева, В.Хінк, О.Царек, П.Чіаріні, М.К.Ян, Р.Арнхейм, К.Германн, А.Еренштейн, О.Манн, Г.Г.Штукеншмідт та інших.

Вивчення стилю драматурга ґрунтовно представлено завдяки питанням граматики-стилістичних особливостей драматичної мови Б.Брехта, особливостям функціонування "ефекту очуження", мовним засобам "епізації", мовно-функціональній структурі брехтівських зонгів. Численних та солідних праць про стереометричну структуру драматургії автора не має. Тому метою нашої розвідки є спроба аналізу стереометричної структури крізь призму сприйняття концепції "епічного театру" Бертольта Брехта.

При інтерпретації "стереометричної структури" ми спираємося на термін польського літературознавця Анджея Вірта, котрий у статті "Про стереометричну структуру п'єс Брехта" зазначає, що німецький драматург до двох "планіметричних" вимірів драми, діалогу та дії, додав третій вимір – епічний: *"Інакше говоря, его пьесы представляют собой сценический рассказ, сценическое повествование"* [3: 27]. Ця тенденція вперше почала з'являтися у п'єсах 20-30-х років, де діючі персонажі, перериваючи діалог, зверталися до публіки, щоб донести коротку інформацію про себе, про інших персонажів, про обставини, котрі стали важливими для розуміння їхніх дій.

Варто нагадати, що у монографічному виданні Л.Копелева "Брехт" зазначається, що німецький драматург працював над теорією "епічного театру" з юнацьких років. Однак *"... цю теорію не треба сприймати як спробу створити власну систему нормативної поетики. Скоріше це вторинна функція творчої практики, яка випливала з потреби усвідомлення та узагальнення власного художнього досвіду і тому так часто розроблялася у коментарях та примітках до п'єс та вистав"* [2:121].

Здавна театральна свідомість була архаїчною та консервативною. Глядач та його публіка стикалися з дійсністю, що породжувала страх реальності та різні форми ескапізму. Тому й не дивно, що єдиною формою звільнення від цієї дійсності став театр, котрий пропагував катарсис (звільнення). Однак Бертольт Брехт заперечив арістотелівську драматургію і розробив так звану закриту (неарістотелівську) драму, взявши за основу театральні доктрини Сходу. Про аспекти такого підходу свідчить дослідження І. Фрадкіна "Бертольт Брехт" присвячене естетичним поглядам німецького драматурга. У книзі науковець відзначає, що традиційний драматичний театр став "фабрикою снів", де глядач *"... зливається зі сценою, разом із артистами сміється й плаче, тому постає потреба "нового театру" – епічного, котрий спонукав би глядача розмірковувати над певною важливою проблемою і не співпереживати сценічному дійству, а реально впливати на справжні події дійсності"* [3:35]. Варто пригадати й

висловлювання англійського критика Джона Уїллета, який в статті "Брехт в Англії" наголошував, що драматургічні засоби Брехта (використання східних сюжетів, інтерес до прийомів китайського театру) дають можливість читачам і режисерам зараховувати автора до експресіоністів. При цьому вилучені деталі, трюки, іронія домінують над ідейним змістом п'єс і ведуть до небезпеки хибного трактування Б.Брехта.

Осягнення твору – завжди тривалий і навіть нескінченний процес. Кожне нове прочитання відкриває у ньому нові грані. Драматургія Б.Брехта утверджує необхідність активного ставлення до твору. Водночас ми розуміємо, що лише у діалозі між твором і тим, хто сприймає, вирішальну роль відіграє сам твір. У літературознавстві існує два підходи до вивчення твору: планіметричний і стереометричний. Вони лише є початком вивчення твору. Наступним етапом є вивчення його структури й компонентів. Під "структурою" розуміємо творчу історію, процес становлення художньої цілісності, які забезпечують зв'язок твору з життям та літературною традицією. На наше переконання, стереометричний підхід полягає у тому, щоб осягнути твір не як площину, а як річ саму в собі, як окремий світ, що має власне життя та власний рух. Тому звернемося до окремих аспектів такого розгляду.

Оскільки Бертольта Брехта завжди цікавили події дійсного життя, то відобразити їх могли діалогічні взаємини між твором та реципієнтом. У цьому процесі головну роль відігравав реалістичний театр: *"Наш театр вже тому не реалістичний, що він недооцінює спостереження. Наші актори вдивляються в себе, замість того щоб вдивлятися в оточуючий світ. Події, в яких беруть участь люди і які є єдиним предметом сценічного втілення, служать тільки засобом для того, щоб виставити напоказ свій темперамент і т. п. Режисери використовують п'єси лише для втілення власних "видінь", - це відноситься і до нових п'єс, які є не видіннями, але спробою виправити дійсність. Чим раніше ми з цим покінчимо, тим краще. Звичайно, потрібно спочатку навчитися створювати художні копії, подібно до того як будувати моделі. Щоб моделі можна було наслідувати, треба, щоб вони були корисними для наслідування. Не наслідуване повинне поступитися місцем зразковому"* [7].

Очевидно, що автор у праці "Театральна практика" наголошує не лише на зв'язках між дійсністю та ілюзією (представленою у формі копії), а й традицією як естетичною якістю

літератури та традиційністю як ознакою повторюваності мотивів, образів. Свідомий рівень традиції реалізується через фактори прийняття (продовження), відштовхування та включеності (невключеності) елементів. Не останню роль при обробці мотивів, сюжетів відіграє й процес сприйняття німецьким глядачем загальновідомого матеріалу. Доказом новаторства сюжету-зразка став жанр драми-обробки, в якому полюбляв працювати драматург. Причому автор був далеко не першим в історії драматургії, хто виступив з обробкою відомих сюжетів (тут достатньо пригадати комедії та трагедії Шекспіра, сюжети яких запозичувалися з античних, середньовічних, ренесансних джерел), але саме він теоретично обґрунтував провідні жанрові принципи драматургії обробок, і довів необхідність цього жанру для епічного театру. Зокрема, брехтівська п'єса "Антигона", як наголошує драматург, виникла з однойменної драми Софокла по геллерлінівському перекладу та була написана у співавторстві з К.Нейером. Як відомо, починаючи з 20-х років, у створенні п'єс та спектаклів брали участь цілі групи людей, які були співавторами драматурга. Серед них виділялися: Єлизавета Гауптман, видатний німецький композитор Ганс Ейслер, режисер Еріх Енгель, художник Каспар Нейер і, звичайно, дружина, неперевершена актриса Єлена Вейгель. Ідею задуму драми-обробки "Антигона" автор у передмові до твору так пояснював: *"Для запропонованої театральної ідеї була обрана драма про Антигону, тому що за своїм змістом вона могла б набути відомої актуальності і ставити цікаві формальні завдання. Що стосується політичного змісту, то аналогії з сучасністю, які після їх осмислення вражають підсилюються, виявились невідповідними: головна героїня протесту в античній драмі не презентує бійців німецького протесту, які для нас є важливими"* [8:159]. Отже, традиційний античний сюжет у Б.Брехта отримує нове трактування завдяки соціально-історичним, літературним причинам (бурхливому періоду війн та революцій, адже Б.Брехт прийшов у мистецтво після першої світової війни в двадцяті роки; поширенню ідей анти фашизму; нелегкому життєвому досвіду); опосередкованим контактам та мутаційним змінам в драматичному роді.

"Стереометрична структура" п'єс німецького драматурга виникає завдяки переконанню Б.Брехта в тому, що театр повинен бути епічним. Ретельний аналіз теоретико-літературної спадщини довів, що

епічними елементами зазвичай виступають: виклад змісту на початку кожної картини, введення зонгів, що коментують дію, використання форми оповідання, монтаж [2;3;4;5]. Так, у "Новому пролозі до Антігони", що розміщений після прологу, подається такий коментар "Перед сценою стоїть стіна з дверима і шафою. Стіл, два стільці. У кутку справа – мішок. Спускається щит з написом: "Берлін. Березень 1945 року. Світанок". Робітник сцени двічі б'є в гонг та з оркестру виходять дві сестри" [8:167]. Завдяки таким коментуючим засобам автор отримує можливість втручатися в художню дію і експліцитно давати свою оцінку зображеним подіям, узагальнювати їх філософсько-етичний зміст.

Розлогий коментар націлює реципієнта не лише на спрощено-наївну форму подання змісту сценічного твору, а й допомагає відтінити, відчужити, виокремити подібну масштабність дії через принципи "феноменального театру". За Б.Брехтом в епічному театрі компоненти спектаклю (робота акторів, режисера, світло, музика, оформлення) повинні стати художнім явищем (феноменом), що виконує самостійну функцію при розкритті філософського змісту, а не бути дублерами інших компонентів: *"Виконавиця ролі Антігони, - як відмічає драматург, - відчуває надзвичайну спокусу знайти в розмові з Креонтом лише співчуття публіки. Але, піддавшись цій спокусі, актриса позбавила б публіку чіткої картини назріваючих конфліктів у верхах, до яких належить Антігона і піддала б небезпеці умовиводи та емоції, які дана картина може породити"* [8:182]. Аналітичність загального задуму реалізується через аналіз, рефлексію, завдяки якій "... актор повинен не перевтілюватися в образ того персонажу, якого він грає, а показувати його, очужуючи й знаходячись ніби з ним поруч" [9:162]. Як при цьому не згадати висловлювання німецького критика Ганса Х. Янна, що критикував принципи "епічного театру" Б. Брехта і знаходив у п'єсах автора фрагменти "бездіяльного тексту", що суперечать динамічній природі театру і ускладнюють постановку творів.

У п'єсі "Мати" німецький драматург завдяки введенню епічних елементів прагне довести, що драматичний твір, на відміну від епічного, можна "розрізати" на шматки, які збережуть свою життєздатність. Зокрема, для Б.Брехта, зонг та примітка є дзеркально розміщеними фрагментами, що при зіставленні набувають особливого значення: вони впорядковують не лише картини

("сценічні оповіді") в просторі й часі, а й поєднуються в асоціативно "розказаному" часі й просторі. Дослідник Н.В. Возненко при аналізі стилістики зонгів відзначала, що *"З'явлення сонгів як ліро-епічних елементів у п'єсі означає не процес руйнування та занепаду драматичного тексту як жанрового різновиду, а навпаки, поширення меж та збагачення традиційної і, отже, децю застиглої форми драми"* [6:5].

Фабула п'єси "Мати" завдяки схематично-фіксованим характеристикам сюжетно виструнчилася, бо зосереджує увагу на головному персонажеві, Пелагеї Власовій, котра, завдяки зростанню класової свідомості, прагне навчитися читати і писати. Зонг, що з'являється наприкінці мізансцени і становить епічну частину п'єси, дає можливість драматургові сказати про героїню більше, ніж це зробила вона сама через діалог. Цей підхід, що був помічений О.С. Чирковим, нагадує про розчленованість єдиного потоку дії, завершеність у собі епізодів, сцен, а також особливий порядок їх слідування. Оскільки за Брехтом динаміка зображуваного не повинна переважати, то в епічній драмі, на відміну від аристотелівської, попередня сцена не зумовлює наступну, кожна є незалежною, і головне, що лінійний розвиток подій поступається місцем монтажу [8: 38].

Прикметно, що зонг виконують робітники, котрі, як колектив, формують цілісний погляд на світ, узагальнюють екзистенційні проблеми: соціального статусу, віку, особливостей характеру, зовнішності, внутрішнього світу. Зонги створюють стереометричний ефект, завдяки якому на кону одночасно постають окремі людські долі і погляд на них здалеку. Принцип параболи, що то віддаляє оповідь, а то через криву наближає, розширює межі драматичної форми і готує до сприйняття "розказаного часу" [5: 219]:

*Учись азам. Для тебе,
Чье время настало,
Это не поздно!
Учись азбуке; этого мало, но
Учись ей. Начинай,
Как бы ни было скучно!
Тебе надо все знать!
Время тебе стать у руля.
Учись, ночлежник!
Учись, арестант!
Учись, кухарка!
Учись, шестидесятилетняя!
Время тебе стать у руля.
Школу ищи, беспризорник,*

*Требу́й знанья, босой!
Книгу хватай, голодный. Это - ору́жье.
Время тебе ста́ть у руля.
Не стыди́сь вопро́сов, товарищ!
Не давай себя оболванить,
Сам проверяй!
Того, что не сам ты узнал,
Не знаешь ты.
Счет - проверяй.
Платить-то тебе же.
Каждую трату исследуй,
Спроси, откуда она.
Время тебе ста́ть у руля [10].*

У примітках, перекладених М.Манушиним, автор наголошує, що "... сміх глядачів над окремими репліками не повинен завадити їм показати, як важко учитися похилим людям; тим самим розкривається значення справді історичної події - усуспільнення науки і духовної експропріації буржуазії експлуатованим на важку фізичну працю пролетаріатом. Це не мається на увазі "між рядків", а говориться прямо. Багато наших акторів, коли їм доводиться в якій-небудь сцені говорити щось прямо, відразу починають шукати того, чого прямо не сказано, щоб саме це зіграти. За це "невиражене", сказане між рядків, яке потребує гри, вони і хапаються. Але оскільки виражене стає банальністю, сценічна поведінка приносить шкоду справі"[10].

Завдяки авторським заувагам, процес переходу до нового мислення Пелагеї Власової показаний як болісний шлях, що веде до поступового звикання й адаптації. Поліфонія оповідей (зонги та примітки) розгортається паралельно завдяки чому наздоганяє або перетинає одна одну. Тому епізод п'єси веде до реалізації двох ідей водночас: уславлення науки, просвітництва та сили ідеології, тобто пролетарської доктрини. Важливо наголосити, що по-перше, завдяки такій структурній опозиційності досягається внутрішня впорядкованість на рівні контексту, по-друге, "епічна система" Б.Брехта будується у вигляді паралельних рядів, що перетинають і взаємодоповнюють один одного.

"Нова п'єса" початку ХХ століття стала драматургічним експериментом. "Нова п'єса" кінця ХХ століття перетворилась у явище маргінальне, субкультурне, а розмови про естетику "нової драми" в наш період давно припинилися. У сучасній драматургії естетична індиферентність перетворилась в продукт вільнодумства, виклику. А це кардинально змінило жанрову природу драми

й підготувало ґрунт для появи сучасного документального театру. Саме в такому театрі ми зустрічаємо з фетишем правди. Завдяки правдивості зникають кордони між прототипом і героєм, а мистецтво спілкування, невигадані історії, репрезентація героя в статусі "нетипового" стають головним інструментом розкриття дійсності.

Подібний підхід використаний сучасним російським драматургом Є. Гришковцем у монодрамі "Як я з'їв собаку". Ця п'єса написана в період руйнування радянської ідеології та пошуку нових онтологічних вимірів. І хоча російський драматург працює в жанрі монодрами, яка посилює сповідальність, синтезує самотність роз'єднані монологи заради зовнішньої централізації дії, проте внутрішня централізація все ж переважає. А це в свою чергу зближує цей різновид з епічними драмами Бертольта Брехта. Варто згадати й про те, що механізмом традиції є мова як необхідний атрибут того, хто розуміє. Мова для Гришковця має розширений сенс - як загальна семантика речей і відносин, що дозволяє розглядати діяльність людини з наданням значень усьому, що її оточує. Це передбачає можливість універсального горизонту мови як спільного досвіду застосування і трансляції значень, що набувають статус традиції.

Авторська ремарка вказує, що персонаж монодрами – це оповідач, молода людина, років 30-40. Композиційний прийом контрасту цілісний образ такого оповідача розпорошує на "Я" та "Інші". Тому з розвитком фабули з'являються персонажі-оповідачі (Я-дитина, Я-матрос, Я-сьогодні), що частково наближені до особистісних рефлексій драматурга.

Про це свідчать збіги у біографіях автора та героїв, які свою індивідуальність проявляють на рівні сюжету, конфлікту, підтексту. Конфлікт цих різних "Я" вирішується через витискання свого попередника: "Меня нет...Того, которого так любят, ждут... того единственного... Его нету. Меня – того, нет. А мои родные об этом не знают. А меня нет" [11: 195]. Крім того, персонажі-оповідачі дистанціюються від свого теперішнього для того, щоб розказати про людину, якої вже не існує не в фізичному, а метафізичному плані: "Я расскажу о человеке, которого теперь уже нет, его уже не существует, в смысле - он был, раньше, а теперь его не стало, но этого, кроме меня, никто не заметил... В смысле для всех, кто меня знает и знал, - это был я, но на самом деле тот "я", который сейчас это рассказывает, это другой человек, а того уже

нет и у него уже нет шансов вновь появиться" [11:170-171].

Фінальна сцена (поїдання собаки, приготовленої корейцем Колею І), що експлікує зв'язок з назвою, посилює смисловий акцент всього твору: *"Я ел, ел, думал, понимая, что внутри меня, в желудке, уже находится кусок этого доверчивого и беззащитного существа, которое, наверное, перевернулось на спину, когда Коля подманил его, и виляло хвостом. Ел, пытался оцутить бунт в себе, а мне... было вкусно... <...>. Тот, который ел... был более... современным...то есть лучше совпадал со временем. <...>. А теперь бы я не смог есть собаку"* [11: 194-195]. Оскільки Alter-постмодерн (пізній

постмодерн) акцентує увагу на тому, що в нелінійному світі суб'єкт спроможний відкрити самого себе, то дзеркальне розміщення спогадів з життя Я-дитини та Я-матроса робить сьогодення більш зрозумілим, логічним та не таким віддаленим.

Таким чином, Б.Брехт та Є.Гришковець через конфлікт повсякденності осмислили фундаментальний статус повсякдення, впорядкували не лише картини ("сценічні оповіді") в просторі й часі, а й досягли внутрішньої впорядкованості на рівні традиції й новаторства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Затонський Д.В. Минуле, сучасне, майбутнє. - К.: Дніпро, 1982. - 370с.
2. Копелев Л. З. Брехт. - М.: Молодая гвардия, 1966. - 432 с.
3. Фрадкин И.М. Бертольт Брехт. Путь и метод. - М.: Наука, 1965. - 374 с.
4. Чирков О.С. Бертольт Брехт. - К.: Дніпро, 1981. - 159 с.
5. Соколовська С. Ф. Час і простір в епічній драмі Б. Брехта // Вісник Житомирського державного університету. - Випуск 44. - Філологічні науки.- Житомир. -2009. - С.218-221.
6. Возненко Н. В. Стилiстика сонгiв у Бертольта Брехта: Автореф. дис... канд. фiлол. наук: 10.02.04 / Харк. нац. ун-т iм. В.Н.Каразiна. - Х., 2002. - 19 с.
7. Брехт Б. Театральная практика // [http://www.gumer.info/bibliotek Buks/Culture/breht/teatr_prakt.php](http://www.gumer.info/bibliotek/Buks/Culture/breht/teatr_prakt.php)
8. Брехт Б. Произведения у 2-х т. - Т.2.- М.: Проосвещение, 1957. - С.110 - 186.
9. Современная зарубежная драма: Сб.статей. Отв.ред.Копелев Л.З. - М.: Изд-во АН СССР, 1962. - 383с.
10. Брехт Бертольт Мать /Режим доступу до журн.: <http://lib.rus.ec/b/260413/read>
- 11.Гришковец Е. Зима. Все пьесы / Е. Гришковец. - М.: Эксмо, 2007. - 320 с.

В. Прищепя
Житомир

Драма Галілея – трагедія історії. Проблема інтерпретації п'єси Б. Брехта "Життя Галілея"

У драматичній спадщині Б.Брехта п'єса "Життя Галілея" займає безперечно особливе місце. Вже той факт, що цей твір знає три редакції, до того ж друга (американська) і третя, підготовлена як переклад з американського варіанту для постановки Берлінським Ансамблем в 1957 році, зазнали суттєвої корекції, говорить про те, що задум цієї п'єси багато важив для самого Б.Брехта і змінювався разом з розвитком історичного контексту. По праву цей твір можна назвати знаковою п'єсою в драматургії Б.Брехта, як за постановкою проблем, так і за соціально-критичною актуальністю звучання.

Цим пояснюється безперервний літературознавчий інтерес до даного твору та численні інтерпретації різнобічних проблем

цієї п'єси. [1;2;3;4;5;6;7]

Болісно реагуючи на створення науковцями ядерної зброї, Б.Брехт шукає в своїй п'єсі відповідь на одвічно актуальне питання: як, навіщо і з якими наслідками варто займатись наукою?

Галілей уособлює в собі всі аспекти діяльності представника науки: він – мислитель, аналітик, він – дослідник, винахідник, він – учитель, провідник знань, він – соціально заангажована особистість.

Його новаторство проявляється, в першу чергу, в методах і цілях досліджень. На протигагу своїм консервативним опонентам, для яких Біблія, Аристотель та Птоломей – непорушні авторитети, а збереження усталеної картини світу – найвища мета, Галілей сміливо

руйнує ці рамки. Отримавши в руки новий інструмент досліджень, телескоп, він перевіряє ідеї Коперніка та математичні розрахунки Джордано Бруно, спостерігає і вивчає феномени Всесвіту. Фіксує та аналізує результати спостережень, він висуває нові гіпотези. Шукаючи їм підтвердження, він проводить серії експериментів. Галілей не задовольняється інтелектуальними диспутами на латині, як це практикують вчені мужі від влади та церкви. Свій розум та свою інтуїцію він ставить на службу емпіричній науці. Проте свою діяльність він розглядає не лише як прикладну науку. Він переслідує не тільки практичні цілі, хоч і розробляє нові пристрої, інструменти, механізми, щоб полегшити працю людей. При цьому Галілей опирається на практику ремісників, будівельників, мореплавців. Він підхоплює їх досвід і завдяки власному інтелектуальному вкладу в практичні розробки підносить їх труд на якісно новий рівень. Так, наприклад, його карти зоряного неба стають орієнтиром і путівником в мореплавстві, а його помпи з вдячністю використовуються в сільському господарстві.

Але значно більшим бажанням горить Галілей займатися фундаментальною наукою, мріє здійснити якісний переворот в системі пізнань людства. Його інтуїція підказує йому, що людство стоїть на порозі нового часу, а йому судилася роль першовідкривача. Як відзначає Б.Брехт у своїй передмові до свендборзького видання: "Любимо ми відчуття початку, ситуацію піонерства, як натхненно діє вона на поведінку першопрохідця." [5:203] В переконанні свого високого призначення Галілей готовий на любі жертви: він купує потрібні йому дорогі книги, лінзи для телескопа, він залишається заради продовження серії спостережень за небесними тілами в зараженому чумою місті. Він усвідомлює, що пізнання істини значиміші для нього, ніж результати прикладної діяльності. З гиркотою докоряє він куратору та долі, що йому вже далеко за сорок, а він ще нічого вагомого в науці не сказав. [4:197]

Галілей постійно переживає внутрішній конфлікт між своїм покликанням та примусом робити те, що від нього очікують, що може принести йому гроші та достаток. Постійні конфронтації складаються між Галілеєм як визнаним вченим та представниками держави, на службі у якої він перебуває. І хоч лінії цих протистоянь постійно змінюються, констеляція напруги залишається незмінною. Так, наприклад, у Падуй йому гарантується свобода досліджень, але недостатнє фінансування

змушує його витратити свій час і свою енергію на приватні уроки та практичні винаходи, щоб доповнити сімейний бюджет, так що "вільна наука" перетворюється для нього у "вільну торгівлю наукою" [4:196] У Флоренції, навпаки, його фінансове становище відчутно краще, проте як просвітницькі наміри Галілея стосовно юного герцога Козімо Медічі терплять поразку, так і співпраця з придворними колегами, які з консервативних міркувань відмовляються бачити очевидне і залишаються закритими до всього нового, не складається, що в сукупності призводить до чергової кризи. Невиправдані сподівання на розуміння, марні надії на підтримку з боку Барберіні, астронома і математика на посту Папи Римського, постійні утиски церкви та погрози всемогутньої інквізиції зламують врешті решт віру Галілея в перемогу розуму. "Страшним є розчарування, коли люди усвідомлюють..., що старе сильніше, ніж нове, що "факти" проти них, а не за них, що їх час, новий час, ще не настав." [5:204]

Великий вчений розкривається в суперечливих проявах і як провідник знань. Яблуко з дерева пізнання. Галілей усвідомлює, що прагнення людей до нових пізнань нестримне. Для себе він визнає: "А найгірше те, що я знаю, що мушу передавати далі." [4:242] Для вчителя важливо, кому, як, з якою метою передавати свої знання і досвід, що прививати своїм учням, як будувати свої взаємини з ними. Суперечливість його особистості виявляється неодноразово в його ставленні до своїх учнів та сподвижників. З одного боку, він прагне мати серед своїх послідовників кмітливих та допитливих однодумців, як Андреа Сарті та малий чернець, з іншого боку, він не задумуючись про наслідки, підставляє під загрозу відданого йому учня, посилаючи його ще хлопчаком заради потрібної книги в заражене чумою місто, чи передаючи Андреа свої "Дискурси", повністю покладає на нього весь ризик і всю відповідальність за вивезення твору за кордон. Він навчає учнів діалектичному методу дослідження: "Так, ми усе, ну абсолютно все ще раз поставимо під сумнів. І поспішати семимильними кроками вперед не треба, ми просуватимемося вперед тихо, як равлики. І що ми сьогодні знайдемо, те викреслимо завтра з дошки і надпишемо знову, якщо ми це ще раз відкриємо. І що ми бажаємо віднайти, те, віднайшовши, ми розглянемо особливо прискіпливо." [4:253] Він пробуджує у своїх учнів віру у розум як природну силу людини. Проте самозречення Галілея викликає у його

учнів страшне розчарування і повну втрату віри в ідеали. І навіть спробу Андреа Сарті розцінити відступ учителя від свого вчення як певний маневр, як нову наукову етику Галілей відхиляє, підтверджуючи свою зраду перед наукою і учнями. Образ Галілея уособлює суцільну діалектику внутрішніх суперечностей і зовнішніх конфліктів людини великого розуму і слабого духу.

Постать Галілея, революціонера в науці, який перевернув віковічні уявлення про світобудову і прагнув своїми науковими відкриттями просвіщати людство, а новими винаходами полегшувати життя людям, шукаючи компроміси в суспільстві тоталітарної влади церкви і роблячи одну за одною моральні поступки, приречена на осуд. Злякавшись можливих тортур і обравши "комфорт" і ситість життя, Галілей доживає свої роки під суворим контролем церкви, він хоч і віддається науковим експериментам, та це радше за звичкою, ніж за покликом душі, він сам, аналізуючи свої вчинки, засуджує себе.

Церква і держава, що опираються на релігійні догми, вбачають у новому світобаченні Галілея загрозу їх існуванню. Пропаговане церквою терпіння несправедливості, страждання на землі як чесноти, прийняття ієрархії влади як богоугодної основи життя ставиться вченням Галілея під сумнів, бо Земля не є центром Всесвіту, вона обертається і перебуває в русі. "Чому порядок у цій країні – це лише порядок порожньої казни, а необхідність лише одна – працювати до смерті?...Чому він (намісник щиросердного Ісуса) ставить Землю в центр Всесвіту? Щоб престол святого Петра міг стояти в центрі Землі! Про останнє тут ідеться. Ви маєте рацію, суть справи не в планетах, а в селянах". [4:240] Коли все змінюється, це викликає сумніви в усталеному порядку, на якому тримається влада, держава.

Наука, покликана до пошуку істини, не повинна перетворитись в "копилку" знань, як і мистецтво заради мистецтва не має сенсу. Наука і творчість мають не лише полегшувати життя людей, вони мають вище призначення: служити прогресу людства і гуманізму. Б.Брехт словами Галілея доносить до нас своє переконання: "Для чого ви тоді працюєте? Я вважаю, для того, що єдина мета науки – полегшити труднощі людського існування. Якщо люди науки, залякані самовдоволеними можновладцями, задовольняються тим, що будуть накопичувати знання заради самих знань, наука може перетворитись у щось

неповноцінне, а ваші нові машини можуть означати лише нові лиха. Ви можете з часом відкрити все, що тільки можна відкрити, але ваше крокування вперед може бути лише рухом убік від людства. Прірва між вами і людством може одного дня стати настільки великою, що ваш крик радості з приводу якогось нового досягнення може відгукнутися відлунням вселенського крику жахіття." [4:278]

Б.Брехт звертається до історичної постаті великого вченого-астронома епохи Відродження, але не ставить за мету відтворити історичну правду, тому й змінює розвиток подій і долі самого Галілея від першої до останньої редакції п'єси радикально. Для Б.Брехта епоха Галілея слугує для порівняння історичної паралелі з його власною сучасністю. Автор на історичному прикладі демонструє паралелі протистоянь влади і народу, нового і старого, догматичної сваволі і розуму, людського практицизму і моральності. Розум, діалектика,

відповідальність творчої особистості – це основні постулати як для Галілея, так і для Б.Брехта. Як нові відкриття Галілея в астрономії та механіці для його часу, так і марксистська діалектика для сучасності Б.Брехта стали епохальними рушійними вченнями.

Для марксиста Б.Брехта його епоха постає як декадентна і позбавлена здорового глузду, в очікуванні нових перетворень на основі гуманності та моральності. Але цей шлях розвитку вимагає послідовної відданості своїм принципам, відповідальності за свою справу, згуртування однодумців, уміння сформулювати суцільну думку і повести за собою маси.

"Я, як людина науки, мав єдиний у своєму роді шанс. У мій час астрономія заволоділа ринковими площами. За цих абсолютно унікальних обставин стійкість однієї людини могла б викликати величезні потрясіння. Якби я вистояв, природознавці могли б тоді виробити щось на кшталт лікарської клятви Гіппократа, присягу, свої знання віддавати на службу виключно для блага людства." [4:278-279] Галілей не виконав свою історичну місію, і це не лише загальмувало розвиток науки на сотні років, його легкодухість і зрадництво зупинили рух до соціального прориву.

Не складно помітити певну паралель в лінії життя Галілея та самого Б.Брехта. Непересічна творча особистість, революціонер в театральному мистецтві, спасаючись від нацистського тоталітаризму в Німеччині, Б.Брехт сам постійно відчуває тиск політичних

та ідеологічних засад в еміграції, а насамперед в так званій демократичній Америці. Після війни він обирає місцем повернення на Батьківщину Берлін у соціалістичній Німецькій Демократичній Республіці, де йому пропонуються комфортні умови для творчості. Але щоб зберегти свою незалежність від політичної влади, тут йому теж приходится йти на поступки та компроміси.

Під час роботи над перекладом даної п'єси заглиблюючись в полеміку Галілея з його

історичним оточенням, постійно переживаєш відчуття безпосередньої присутності самого Б.Брехта, його прямого звернення до читача чи глядача. Цей "неортодоксальний марксист" переживав складні розчарування від ідеологічного тиску на творчі кола і на себе особисто і моменти безпорадності та неможливості публічно протистояти офіційній владі, довівши ще раз, що життя, в першу чергу, – матеріальне, і лише в другу – духовне.

ЛІТЕРАТУРА

1. Чирков А.С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики). – К.:Вища школа, 1988. – 160с.
2. Волощук Є.В. Зарубіжна література. Підручник для 11-го класу загальноосвітніх навчальних закладів. – К.: Генеза, 2004. – С.252-268.
3. Атаманчук В.П. Проблема духовного вибору у п'єсі Бертольта Брехта "Життя Галілея"// ВІСНИК Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2009. – №46. – С.141-143.
4. Бертольт Брехт. Три епічні драми. – Житомир.: Полісся, 2010. – 294 с.
5. Brecht. Ein Lesebuch für unsere Zeit. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1980. – 488 S.
6. Brecht, Bertolt. Leben des Galilei. – Leipzig: Reclam, 1974. – S.158
7. Erck, Alfred. Über die Beziehung zwischen Naturwissenschaft, Moral und Kunst. Vergleichende Untersuchungen zu Bertolt Brechts "Leben des Galilei": Dissertation. – Leipzig, 1966. – S.264.

О. Прищеп
Житомир

Брехтівське розуміння "очуження" та "одивнення" В. Шкловського

Підхід, що вкоренився в мистецтві минулого сторіччя схарактеризував В. Шкловський: "Монтаж – не тільки поєднання двох шматків. Треба пам'ятати при монтажі мету монтажу. Потрібен не просто монтаж, а далекий монтаж, бо ж він пов'язаний з несподіваним переосмисленням" [1,61]. Ефект очуження постає у вигляді закону неминучих змін перспективи, що супроводжуються й змінами художніх систем. У свою чергу це впливає на читачку свідомість, надзвичайно її активізуючи, загострюючи її здатність сприймати не лише таємниці поетичної мови, а й тайники людської душі, адже "твір мистецтва починається зі своєрідного ставлення до речей. Найважливіше для письменника – це мати власне ставлення до речей і бачити речі як неописані й ставити їх в не описане раніше відношення. Дуже часто в літературних творах розповідається про те, як іноземець чи наївна людина приїхала у місто і нічого в ньому не розуміє. Письменник не повинен бути цією наївною людиною, але він повинен бути людиною, що заново бачить речі" [1,394].

Роблячись звичними, дії стають автоматичними. Процесом автоматизації пояснюються закони прозаїчного мовлення з його недобудованою фразою та напіввимовленим словом. У швидкому практичному мовленні слова не вимовляються, в свідомості ледь з'являються перші звуки. Ця властивість мислення не лише вказала на шлях алгебри, але навіть підказала вибір символів (літери, й саме початкові). При такому алгебраїчному методі мислення речі беруться рахунком і простором, вони не бачаться, а упізнаються за першими ознаками. Річ минає нас ніби запакована, ми знаємо, що вона є, за місцем, яке вона займає, але бачимо тільки її поверхню. "І ось для того, щоб повернути відчуття життя, відчуття речі, існує те, що називається мистецтвом" [2,31].

Мету мистецтва В.Шкловський бачить у тому, щоб "дати відчуття речі як бачення, а не як впізнавання". Прийомом мистецтва, за В.Шкловським, є прийом одивнення ("остранения") речей і прийом ускладненої форми, що збільшує складність і довготу сприйняття" [1,62].

Його погляд на межі застосування цього прийому можна сформулювати так: одивнення є майже скрізь, де є образ. Однак "образ не є постійний підмет при змінних присудках. Метою образу є не наближення його значення до нашого розуміння, а створення особливого сприйняття речі шляхом перенесення його в сферу нового, тобто своєрідна семантична зміна" [1,70].

Досліджуючи поетичну мову як у фонетичному й словниковому складі, так і в характері розміщення слів, смислових побудов, складених із її слів, ми скрізь зустрінемося з тим, що вона навмисне створена для виведеного з автоматизму сприйняття, з тим, що бачення в ній становить собою мету творця й воно "штучно" створене так, що сприйняття на ньому затримується. Поетична мова, за Аристотелем, повинна мати характер чужоземної, дивної. Таким чином, мова поезії, літератури – мова важка, ускладнена, де надзвичайно різнозначеннєвий прийом очуження дає можливість "звільнити літературну мову від хитамиці граматично правильно побудованої фрази, створити образ із нового слідування понять і з нового ракурсу бачення" [1,455].

Людині повідомляють про відоме те, чого вона сама не знає. Ознаки відомого переставляються, але ніби в безпорядку, причому цей безпорядок є новим порядком. Старий порядок дуже часто не логічний, а тільки звичний. Вже тільки порушення його поновлює предмет.

Але, якщо говорити про переважаючу тенденцію, якою позначено новизну художньої системи, що утвердилася в ХХ сторіччі, дуже важливо не випускати з уваги здійснену зміну діалектики одиничного й загального, явища й сутності – під знаком переваги суттєвого. Така зміна трансформувала зміст деяких категорій поезики, які набувають нового наповнення.

Певний континуум психологічного стану героїв, деяка лінія руху, що чітко простежується, веде вглиб душевного життя, виявляючи найбільш сокровенні його імпульси, – все це переважно зруйноване і в епосі, і в драмі Брехта, змінюючись зовсім іншими формами психологічної характеристики: гротескним загостренням чітко відібраних рис, виділенням домінант.

Цікава етимологія "одивнення". Термін почав використовуватися В. Шкловським в 1914 р. для позначення прийому, що конкретизує нове бачення предмета зображення в мистецтві, що виринає цей предмет зі звичного контексту його дізнання

й робить звичайне, звичне "дивним". У літературу термін був уведений В. Шкловським починаючи з 1917 р. у статті "Мистецтво як прийом" на прикладі аналізу творчого методу Л. М. Толстого, будови загадок і поетичних образів-тропів. [3,11]

По недогляду типографів слово "остраннение", яке використовував сам В. Шкловський, було набрано з однією "н", і в такому написанні термін закріпився в літературі. Однак на цьому халепи "остранения" не скінчилися. В 50-х роках були опубліковані естетико-теоретичні роботи Б. Брехта, ключовим терміном у концепції якого є *die Verfremdung* – переклад Б. Брехтом на німецьку мову "остранения" В. Шкловського, з роботами якого Б. Брехт ознайомився в 20-х роках.

Спочатку *die Verfremdung* Б. Брехта перекладали як "відчуження", створюючи тим самим додаткову плутанину: філософський термін "відчуження" – *die Einfremdung*, що використовувався К. Марксом у ранніх рукописах, має зовсім інше значення. Згодом був вироблений інший переклад – "очуження", що також закріпився в літературі, але, що є по суті справи зворотнім перекладом "остранения".

Спочатку В. Шкловський використовував термін для позначення стилістичного прийому опису, що полягає в найменуванні речей не своїми іменами, а словами, звичайно не використовуваними при описі даних предметів і дій. Таке розуміння одивнення цілком відповідало основним принципам формальної школи в теорії поезики, одним з лідерів якої був сам В. Шкловський. Цим і пояснюється, що "одивнення" поряд з іншим концептуальним апаратом, що використовувався формалістами, було піддано справедливій критиці.

Однак реальний зміст поняття виявився ширше й плодотворніше його первісного формалістичного тлумачення. Не випадково термін "одивнення" успішно використовувався й використовується також і переконаними супротивниками формальної школи. Та й сам автор терміна згодом відзначав вузькість його чисто стилістичного тлумачення, що позбавляє мистецтво його "широї функції – проникнення в життя". У своїх останніх роботах В. Шкловський розглядає одивнення як "дивування світом, його загострене сприйняття... Цей термін припускає існування... змісту, вважаючи за зміст затримане уважне розглядання світу". Таким чином, з одивненням зв'язується вже не чисто

стилістичний прийом опису, а певна концептуальна операція творчого мислення. "Мистецтво є способом пізнання світу... Цього я не розумів і це було моєю помилкою... З одного боку, я стверджував, що мистецтво тільки зіткнення елементів, що воно геометричне. У той же час я говорив про одивнення, тобто про відновлення відчуття. У такому випадку треба було б запитати себе: а що ж ти збирався одивнювати, якщо мистецтво не виражає дійсності".

У цьому плані В. Шкловський не був першовідкривачем. Ще Новаліс розглядав творчість як "мистецтво робити предмет дивним і в той же час пізнанням і притягальним". [4] Ідея художнього образу як "систематичного зсуву" розвивалася й М. Ернстом. Чимало міркувань на цю тему можна зустріти в щоденниках Л. Толстого. Заслугою ж В. Шкловського виявилось вичленовування одивнення як специфічного прийому й введення вдалого терміну для його позначення. Чималу роль зіграла й полемічна гострота, з якою В. Шкловський відстоював свою концепцію. Саме цей "максималізм" і привернув до одивнення увагу Д. Дьюї, що побудував з оглядом на одивнення свою концепцію естетичного сприйняття, а також Б. Брехта, з ім'ям якого пов'язане подальше вивчення одивнення.

За Б. Брехтом, ефект очуження "полягає в тому, що річ... зі звичної, відомої... перетворюється в особливу, що кидається в очі, несподівану. Само собою зрозуміле у відомій мірі стає незрозумілим, але це робиться лише для того, щоб воно стало більш зрозумілим". [5] Розрізняючи мистецтво "сенсуалістичне", що прагне до створення ілюзії почуттєвої вірогідності, й "інтелектуальне", естетичні емоції в якому опосередковуються радістю розуміння, Б. Брехт віддає перевагу другому й зв'язує його з

очуженням. Б. Брехт знаходив ефект очуження не тільки в новітньому мистецтві, але й у традиційних китайському і японському театрах, народній творчості, у пам'ятниках мистецтва древніх цивілізацій і т.д., вважаючи, що будь-який твір мистецтва так чи інакше, але пов'язаний з очуженням, Б. Брехтом були детально розглянуті основні елементи одивненого образу, прийоми очуження.

Розвиток Б. Брехтом "очуження" як загальноестетичного поняття підготувало ґрунт для його подальшої експансії в сферу не тільки художньої, але й наукової творчості. З іншого боку, стан і розвиток методів пізнання сучасної науки, що виявили наявність глибоких і фундаментальних рис, які є спільними у творчості вчених і художників, вимагали вироблення й використання відповідної термінології. Так, згідно А. Ейнштейну, у джерел наукового мислення лежить "акт подиву", що виникає тоді, "коли сприйняття вступає в конфлікт із досить сталим для нас світом понять. У тих випадках, коли такий конфлікт переживається гостро й інтенсивно, він, у свою чергу, впливає на наш розумовий світ". [6]

Одивнення не є, таким чином, винятковою прерогативою мистецтва. Метод наукового моделювання, коли для пізнання одного об'єкта використовується інший реальний або мислимий об'єкт, різні евристичні прийоми в процесі наукового пошуку й рішення проблем – всі вони по суті справи "одивнений" розгляд об'єкта пізнання. Особливо яскраво "одивнення" у науці проявляється у період революційної зміни концептуального апарату, зміни наукових картин світу, парадигм і методологічних установок. У цьому випадку вчені, за висловленням Т. Куна, опиняються як би на іншій планеті, оточені незнайомими предметами, і де знайомі предмети з'являються у зовсім іншому світлі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Шкловский В.Б. Гамбургский счёт: статьи, воспоминания, эссе (1914-1933). – М.: Сов. Писатель, 1990. – 554с.
2. Шкловский В.Б. Повести о прозе. Размышления и разборы. Т. 1 – М.: Худож. Лит., 1966. – 335с.
3. Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1929. – 267с.
4. Novalis. Philosophische und andere Fragmente. Berlin, 1969. – 289S.
5. Брехт Б. Театр. М.: Искусство, 1965. -560с.
6. Эйнштейн А. Физика и реальность. М., 1968. – 315с.

Концепція мистецтва крізь призму творчості Бертольта Брехта

Кожна оригінальна теоретико-літературна концепція створюється і існує в конкретних соціально-історичних умовах, в тому чи іншому літературознавчому і – ширше – естетичному контексті та самовизначається по відношенню до них. Значення її пов'язане не тільки з науковим змістом, з трактуванням свого предмета, але й з багатьма іншими факторами, які впливають на загальний розвиток науки. На нього теорія впливає не тільки своїми ідеями, гіпотезами, але й своїм характером, способом свого створення і функціонування.

Художньо-теоретична спадщина німецького драматурга, теоретика театру, режисера Б. Брехта є явищем цікавим і неоднозначним, про що свідчать дослідження історико- і теоретико-літературних, соціально-політичних аспектів художньої творчості й світогляду автора.

У царині "брехтознавства" присутні дослідження, де представлений глибокий аналіз найбільш відомих драматичних творів, їхніх конфліктів, характеристик персонажів та окремих загальнотеоретичних проблем, пов'язаних з особливостями художньої творчості Брехта. Грунтовні дослідження презентували літературознавці Глумова – Глухарьова Е. І., Ключев В. Г., Зінгерман Б. І., Фраткін І., Чирков О. С., Затонський Д. В., Шумахер Е., Копелева Л. та інші.

У літературознавстві чітко вимальовується кілька тенденцій у визначенні новаторської прози брехтівського театру і драматургії. Одні, визначають талант молодого Брехта, рішуче заперечують у ньому зрілого майстра, інші – пишуть про неспроможність Брехта як драматурга, вказують на його соціальну заангажованість.

Метою нашого дослідження є спроба аналізу самотнього розуміння драматургом окремих естетичних категорій, яке знайшло свій вияв у практиці епічного театру та театрознавчих студіях німецького митця в контексті філософії експресіонізму. Філософсько-естетичні сентенції Б.Брехта є свідченням того, що мистецтво експресіонізму було для нього не самоціллю, не набором формально-стильових ознак, а чинником його світовідчуття. Водночас, це було не стільки опанування експресіонізму в найрізноманітніших проявах: літературно-

художніх, літературно-критичних, сценічних, а його додання.

Становлення експресіоністичного світовідчуття Б. Брехта має свою етапність, логічну послідовність, і, водночас, воно парадоксальне, оскільки це шлях від однієї вибухової мистецької ситуації до іншої. Як художник, якому притаманне творення умовних ситуацій через "зіткнення протилежностей", "вираження суб'єктивного світосприйняття письменника, його авторського "я" [1: 223], Б. Брехт починав із експресіонізму.

Філософський дискурс експресіонізму як одного з художніх напрямів творчих методів європейської літератури і мистецтва першої третини ХХ ст. визначався ідейними концептами теорій С. К'єркегора і К.Ясперса, Ф. Ніцше і В. Дільтея. Філософи-експресіоністи у своїх працях значну увагу приділяють людським відчуттям, що виступають основним каталізатором людської дієвості. Заперечення існуючого стану речей, його несприйняття спонукало до пошуків ситуації, що було б поштовхом до формування нової, більш бажаної реальності.

Найбільш важливо в експресіонізмі – переповненість новими почуттями подій, виникнення "нового неба і нової землі" [2: 14]. Цю висхідну естетичну ситуацію Б. Брехт приміряє на себе. Німецький письменник, людина, що кров'ю і плоттю пов'язана з німецькою ментальністю, яка передусім являє собою безперервну суперечку, боротьбу і єдність раціональної основи і основи емоційної. Однак, декларуючи прихильність до раціонального, він не може позбутися своєї національної натури. "Я бажав використати для театру положення, що головне не в тому, щоб пояснити світ, а в тому, щоб перетворити його" [3: 92]. "Інтерпретація дійсності" – це той аспект, який дозволяє самовиразитися, надати сенсу своєму існуванню, і є елементом експресіонізму. Водночас такий вибір пов'язується із відповідальністю перед собою та перед іншими задля перетворення соціальної дійсності. Саме установка на перетворення світу і психології сучасника за допомогою театрального виховання виражається в домінуючій ролі раціонального начала в його творчості. Таким чином, елементи експресіонізму, втративши

домінуючий характер, перетворилися у творчості драматурга на елементи органічні та визначальні.

У статті "Народність і реалізм" Б. Брехт зазначає: "В театрі дійсність може бути зображена в дійсній і в фантастичній формі, актори можуть виступати без (або майже без) гриму і триматися "цілком природньо", і все це може бути цілковитою брехнею, і вони ж можуть виступати в масках найбільш гротескного характеру і при цьому виражати правду" [4: 189]. У поетичних та драматичних творах автор неодноразово звертається до прийому маски у вигляді символів, алегорій тощо. Відомий театрознавець 30-х років ХХ століття Б. Алперс писав: "Театральна маска – як правило – виражає окостеніння соціального типу, втрату ним індивідуальних рис, які ще роблять його живим лицем, його граничну схематичність і загальність" [5: 28]. Роль маски в мистецтві драматурга є концептуальною і є типовим узагальненням конкретно-масштабних явищ дійсності та людських характерів. Хотілося б побачити в цьому певний прогрес художньої свідомості письменника, адже застигла експресіоністична форма – це маска з яскраво вираженою соціальною спрямованістю. Якщо Б. Брехт як художник вбачає необхідність виведення світу і людства з експресіоністичного стану, страху, очікування, то, можливо, йому вдалося виокремити узагальнюючий світоглядний концепт, який об'єднує художника і глядача і тим самим доповнює художню цінність світу. Естетичний центр зміщується саме на автора – режисера. Літературознавець О. Чирков зазначає: "Брехт бачив протиріччя між принципом перевтілення в театрі, принципом розчинення автора в героях і необхідністю безпосереднього, агітаційно-наочного виявлення філософської і політичної позицій письменника" [6: 86]. Сам драматург вважав, що "на сцені реалістичного театру місце лише живим людям, людям у плоті і крові, із усіма їх протиріччями, пристрастями і вчинками. Сцена - не гербарій і не музей, де виставлені набиті опудала..." [7: 110].

Разом з тим, Б.Брехт змагався з достовірністю і правдоподібністю на сцені, від гри акторів до декорацій – все на сцені стає світом гри, умовності, свідомим навантаженням елементів додатковим змістом. Суть новаторських поглядів драматург виклав в статтях, есе, зокрема "Сучасний театр чи театр навчання," "Про експериментальний театр". Втіленням теоретичних засад стали драми 30-х років "Матінка Кураж та її діти",

"Життя Галілея", "Добра людина із Сичуані". На думку дослідника Е.Шумахера, театр Брехта покликаний "виховувати в глядача класову свідомість, навчити розуміти й аналізувати складні явища життя, політично активізувати і направити його соціальну поведінку у правильному шляху, тобто викликати в нього прагнення до прогресивної зміни життя, вселити йому впевненість у можливості і необхідності природи, перебудови суспільства, перевиховання людини на засадах розуму і справедливості" [8 : 213]. У брехтівській концепції значною мірою визначається двояка природа мистецтва – як явища суспільного, з одного боку, й естетично самодостатнього, підпорядкованого закономірностям внутрішнього розвитку, з другого. Конкретика реального життя визначила зміст і характер художнього переживання. Художня практика нагромадила достатній досвід для теоретичного осмислення та узагальнення ролі і функцій мистецтва у цьому процесі. Передусім виявляється внутрішній зв'язок мистецтва, реальної життєвої позиції та морально-світоглядних переконань. Тобто, художнє переживання позбувається фарисейства (що не означає ілюзійності). Водночас суспільна заангажованість художнього переживання усвідомлюється митцем і як її загальнозначуща, універсальна якість, і як свідомий, вільний внутрішній вибір.

Брехт як художник вважає, що жорстокій реальності буття може протистояти лише мистецтво, не як альтернатива, а як естетичне перетворення буття, щоб "накидати образ світу, створити моделі людського співіснування" [9 : 92]. Епічний театр, створений видатним драматургом і режисером, соціально загострений, максимально узагальнений і моралізаторський. Важливий елемент концепції – ефект відчуження сприймається як ключовий принцип філософського пізнання світу. Руйнуючи об'єктивну видимість, стереотипність, доводячи її до абсурду, митець втягує у творчий процес глядача, з метою викликати критичне ставлення до зображуваних подій та відкрити істину. Однак, осмислення актуальних проблем людської екзистенції реципієнтом можливе за умови певних відношень з творчою особистістю. З цією метою до п'єси вводяться "зонги" – пісні-монологи, які допомагають творчо й оригінально вплинути на свідомість глядача та сприяють творенню власного мистецького світу. Отже, експресіоністична змістовність

виражається в особливому дискурсі, тобто в такій організації змісту і дії, коли все поєднується в намаганні вималювати єдність експресивного стану світу. Оскільки історичні події, соціальна конкретика у відповідності до експресіоністичної естетики витіснена на межу граничного стану, то динаміка естетичної думки здатна перейти в нову якість: від експресіоністичної людини до людини в новій естетичній модальності. "Мій театр – і навряд це може бути докором – театр філософський, якщо сприймати це поняття наївно; під цим я

розумію цікавість до поведінки і думок людей" [3], – зазначав Б. Брехт. Вибудовуючи свою концепцію в межах експресіонізму, драматург зробив оригінальний внесок у теорію і практику літературно-театрального художнього розвитку на тлі загострення проблеми пошуку ефективних засобів художності, відповідних новим світоглядно-філософським горизонталіям, а також своєрідно розкрив і відобразив всю суперечність кризової епохи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Літературознавчий словник-довідник (за ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. – К.: ВЦ "Академія", 2006. – 752 с.
2. Топоров В. Поэзия эпохи перемен// Сумерки человечества: лирика немецкого экспрессионизма. – М.: Изд-во РОУ, 1990. – 174 с.
3. Брехт Б. Театральная практика (статьи, заметки, стихи). Эпический театр. – Режим доступа// [http://www.gumer.info/bibliotek Buks/Culture/breht/teatr prakt.php](http://www.gumer.info/bibliotek/Buks/Culture/breht/teatr_prakt.php)
4. Брехт Б. О литературе (Пер. с нем. Е.Кацевой). – Изд. 2-е, доп. – М.: Худож. лит., 1988. – 525с.
5. Алперс Б. Театр социальной маски. – М.-Л., 1932. – 134 с.
6. Чирков О. Бертольт Брехт: Життя і творчість. – К.: "Знання", 1981. – 256 с.
7. Брехт Б. О театре. – М.: "Искусство", 1965. – 149 с.
8. Шумахер Е. Жизнь Брехта: Пер. с нем. Научная редакция И.Фрадкина. – М.: "Радуга", 1988. – 352 с.

С. Соколовська
Житомир

Структурні й композиційні особливості повтору в п'єсах Б. Брехта

Особливістю сучасного етапу філологічного дослідження тексту є посилення його комунікативної спрямованості: текст вивчають як форму комунікації з позиції діалогу автора та читача. Комунікативний підхід до тексту значно розширює уявлення про нього, його властивості, одиниці й категорії, його структуру, семантику, прагматику. Поступово посилюється тенденція до комплексного вивчення літературного твору. Лінгвістичний аналіз розглядають як складову комплексного дослідження тексту, оскільки зміст і мовна форма твору утворюють діалектичну єдність. Як зазначає Н. С. Болотнова, лінгвістичний аналіз художнього тексту є основою для його літературознавчого вивчення. При цьому важливо не забувати про тріаду "слово – образ – ідея", адже не можна від аналізу слова переходити до інтерпретації ідеї твору, тому що слово – це форма образу, а образ – форма вираження ідеї [1: 38]. Кожен художній твір, наголошує Д. С. Лихачов, відображає світ дійсності у своїх творчих ракурсах. Ці ракурси вивчають усебічно у зв'язку зі специфікою

художнього твору й насамперед у їх художньому цілому. Вивчаючи відображення дійсності в художньому творі, ми не повинні обмежуватися питанням: "правильно чи неправильно" – і захоплюватися лише правильністю, точністю. Внутрішній світ художнього твору має свої власні взаємопов'язані закономірності, власні виміри та власний смисл, як система [2: 9].

Мета розвідки полягає у виявленні особливостей поетики Б. Брехта, під якою розуміємо цілісну систему, сукупність художніх засобів, мову та стиль, прояв яких у творі зумовлений авторським задумом [3: 132]. Об'єктом дослідження є система внутрішньотекстових зв'язків, які відповідають основним рівням тексту: семантичному, лексико-граматичному, образному, прагматичному. Предмет дослідження – повтор як домінанта внутрішньотекстових зв'язків у рамках філологічного аналізу художніх творів Б. Брехта.

Без виявлення онтології повторів

ускладнюється точне уявлення про процеси текстотворення, неможливим є перехід до розуміння композиції художнього тексту [4: 45]. Композиція тексту зумовлена авторськими інтенціями, жанром, змістом літературного твору. Вона є "системою з'єднання" всіх його елементів. Н. А. Ніколіна підкреслює необхідність розмежування зовнішньої композиції (архітекτονіки) і внутрішньої. Якщо внутрішня (змістовна) композиція визначається насамперед системою образів-характерів, особливостями конфлікту та своєрідністю сюжету, то зовнішня композиція – це членування тексту, який характеризується безперервністю, на дискретні одиниці [4: 46].

В особливостях архітекτονіки тексту виявляється його найважливіша ознака – зв'язність. Інтерес до цієї категорії пов'язаний із її здатністю, виражаючи суть художнього твору, об'єднувати його композиційно-структурні та мовні (стилістичні) особливості в нерозривну єдність. Виділені в результаті членування відрізки (частини) тексту співвідносяться один з одним, з'єднуються на основі загальних елементів. Розрізняють два види зв'язності: когезію і когерентність (терміни запропоновані австрійським лінгвістом В. Дресслером). За В. Дресслером, когезія, або локальна зв'язність, – зв'язність лінійного типу, яка виражається формально, переважно мовними засобами. Когерентність, або глобальну зв'язність, дослідник трактує як зв'язність нелінійного типу, яка об'єднує елементи різних рівнів тексту [5: 28]. У концепції тексту Н. С. Болотнової під категорією зв'язності розуміється основна ознака тексту, сутність якої полягає в міжзнаковій взаємодії. Ця взаємодія визначає цілісність мовного повідомлення, вона зумовлена авторським задумом та особливостями мовної системи [1: 147].

Для композиції багатьох п'єс Б. Брехта характерним є принцип лейтмотиву, коли певний мотив, виникнувши одного разу, повторюється потім багато разів, виступаючи при цьому кожного разу в новому варіанті, нових обрисах, нових сполученнях з іншими мотивами.

Зазначений принцип лежить в основі першої п'єси-притчі Б. Брехта "Що той солдат, що цей" (1926), текст якої пронизаний глибокими повторами. У п'єсі взаємодіють наскрізні повтори, характерні для твору загалом (*Verwandlung, Krieg, Armee, Gefahr*), повтори, пов'язані з окремими темами (*die menschliche Natur, Persönlichkeit, Elefantengeschäft, Verbrecher*), повтори-

лейтмотиви, які характеризують персонажів (*das schwerfälligste Tier der Tierwelt, Tiger von Kilkoo, der menschliche Taifun, ein Mann, der nicht nein sagen kann, eine schwache Frau, er hat einen unnatürlichen Geruchssinn, er riecht Verbrechen*). П'єса не відображає конкретних фактів політичного життя Веймарської республіки, але форма притчі, яку Б. Брехт використовував протягом усього творчого шляху, передбачає "ефект очуження": окрім конкретно-наочного, вона має ще узагальнений дальній план. Дія комедії (за авторським визначенням) "Що той солдат, що цей" розгортається в індійському порту Кількоа, проте ні вигадана назва порту, ні зазначений автором жанр твору не завуальовують змісту п'єси. Місця, країни, де відбуваються події в п'єсах Брехта, – умовні, що не прив'язує глядача до місця подій і дає змогу йому досить легко абстрагуватися й провести паралелі з реаліями, які особисто йому, глядачеві, знайомі значно краще, ніж зображені на сцені. Брехт, щоразу переміщуючись у часі та просторі, розповідає про людину, суспільство та людство взагалі, але в центрі уваги – проблеми сучасного йому суспільства. Позаісторичне звучання притчі передбачає виникнення асоціацій між зображеними подіями та конкретними історичними моментами в житті суспільства [6: 98].

Х. Фатер характеризує повтор як спосіб організації симетричних структур, гармонійних вертикалей тексту, його особливої "геометрії". Говорячи про повтор як основу симетричної побудови художнього тексту, дослідник зазначає: "Картина відбору, розподілу та співвідношення різних морфологічних класів і синтаксичних конструкцій здатна здивувати спостерігача несподіваними симетричними розміщеннями, пропорційними побудовами, майстерними накопиченнями еквівалентних форм і яскравими контрастами" [7: 40]. Так побудована центральна сцена п'єси – сонг, який спростовує афоризм "Що той солдат, що цей". Сонг пронизаний семантичними перегуками:

1) *"Herr Bertolt Brecht behauptet: Mann ist Mann.*

Und das ist etwas, was jeder behaupten kann. Aber Herr Bertolt Brecht beweist auch dann Daß man mit einem Menschen beliebig viel machen kann.

Hier wird heute abend ein Mensch wie ein Auto ummontiert

Ohne daß er irgend etwas dabei verliert."

2) "**Herr Bertolt Brecht hofft, Sie werden Boden,**

auf dem Sie stehen

Wie Schnee unter Ihren Füßen vergehen sehen

*Und werden schon **merken** bei dem Packer Galy Gay*

*Daß das **Leben auf Erden** gefährlich sei" [8: 147].*

Виділені частини сонгу (перша й остання) зближуються на основі спільних значень, які виражають слова з семами *Persönlichkeit* (*Mensch Mann, Herr*), *Denken* (*behaupten, beweisen, hoffen, merken*), *Leben* (*Boden, Leben auf Erden*). Ці семантичні ряди обрамляють сонг, який характеризується кільцевою композицією і протиставляються семантичному комплексу *Mechanismus* (*Auto, ummontieren*). Таким чином, Б. Брехт "очужує" твердження про взаємозамінність людей, говорить про неповторність кожної особистості й відносність тиску на неї середовища. Драматург експериментує з героями, фабула є низкою експериментів, репліки – не стільки спілкування персонажів, скільки демонстрація їхньої імовірної поведінки, а потім "очуження" цієї поведінки.

Л. Г. Бабенко вказує на те, що дивовижні симетричні конфігурації можуть утворювати слова повнозначні й службові, повтори тропів, словосполучення, асоціативні зв'язки слів. Основа їх конфігурації – симетрія, тобто відношення відносної еквівалентності, і додатковість – обмеження різноманітності антиномічними співвідношеннями (відношеннями взаємовиключення, контрасту, протиставлення) [9: 268]. У художньому тексті виникають семантичні ланцюжки – ряди слів зі спільними семами, взаємодія яких спричиняє нові смислові зв'язки та відношення, а також "прирошення смислу". Так, у п'єсі-параболі "Добра людина із Сичуані" (1941) взаємодіють ряди лексичних одиниць із семами *Leute, Obdach, das Gute, dunkel, hell, Zweifel, Götter, Herren, Hoffnung, das Böse*. У тексті вони утворюють семантичні опозиції *Leute – Götter, Hoffnung – Zweifel, das Gute – das Böse, leicht – schwer, hell – dunkel*. Ці опозиції формуються вже на початку п'єси:

1) "WANG: *Diese haben einen brutalen Ausdruck wie **Leute**, die viel prügeln, und das haben die **Götter** nicht nötig. Aber dort, diese drei! Mit denen sieht es schon ganz anders aus."*

2) DER ERSTE GOTT: *Haben es die Leute hier sehr **schwer**?*

WANG: *Die **guten** schon.*

DER ERSTE GOTT: *Du auch?*

WANG: *Ich weiß, was ihr meint. Ich bin nicht **gut**. Aber ich habe es auch nicht **leicht**."*

3) "*Es wird **dunkel** und wieder **hell**. In der Morgendämmerung treten die Götter wieder aus der Tür, geführt von Shen Te, die ihnen mit einer **Lampe leuchtet**" [10: 193-195].*

В одиницях, які входять до протиставлених один одному рядів, актуалізуються периферійні й асоціативні семи, їх семантика поступово ускладнюється та збагачується. У фіналі п'єси домінують слова із семами *Not, Elend, Verzweiflung, Unrecht, Bosheit*. Винесені в сильну позицію тексту, вони виконують у п'єсі функцію "відмички" до ідейного змісту твору: щоб відстояти себе в зломі, ворожому людині світі, доводиться користуватися його ж засобами – такою є діалектика добра і зла в суспільстві соціальної несправедливості. Для того, щоб вижити, добрій Шен Те доводиться час від часу перетворюватися в злого кузена Шуї Та, тому що доброту всі хочуть егоїстично використати. У Шен Те та Шуї Та за велінням серця й під тиском обставин матеріалізується суперечлива логіка людської поведінки, яка займала Брехта у п'єсі "Що той солдат, що цей", а пізніше в "Тригрошовій опері" та в "Матінці Кураж".

Розмірковуючи про смисл повторюваності, Ю. М. Лотман зазначає, що будь-які типи повторів є основою структури й уже внаслідок здатності до організації структури стають явищами смислу [11: 125]. Оскільки структура художнього тексту здатна до деавтоматизації, вона сама може стати носієм інформації. На думку Ю. М. Лотмана, форма тексту здатна виражати певні приховані значення, які належать до твору поряд із комплексом семантики окремих лексичних і граматичних показників [11: 131]. На основі повтору слів з однаковими семами, зокрема й асоціативними, які актуалізуються в контексті, розгортаються образні поля тексту:

"SHEN TE: *Seien Sie **nicht hart**, Herr Lin To.*
Zum Publikum:

Ein wenig Nachsicht und die Kräfte verdoppeln sich.

Sieh, der Karrengaul hält vor einem Grasbüschel:

*Ein **Durch-die-Finger-Sehen** und der Gaul zieht besser.*

*Noch im Juni ein wenig Geduld und der Baum Beugt sich im August unter den Pfirsichen. Wie Sollen wir **zusammenleben** ohne Geduld?*

Mit einem kleinen Aufschub

Werden die weitesten Ziele erreicht" [10: 204].

Повтор виступає домінантою внутрішньотекстових зв'язків. Це, насамперед, повний лексичний повтор:

"DIE FRAU zu Shen Te: Hoffentlich sind wir dir nicht zu viele. So viele waren wir noch nicht, als du bei uns wohntest, wie? Ja, wir sind immer mehr geworden. Je schlechter es ging, desto mehr wurden wir. Und je mehr wir wurden, desto schlechter ging es. Aber jetzt riegen wir hier ab, sonst gibt es keine Ruhe" [10: 207].

Синонімічний повтор:

"DIE FRAU kopfschüttelnd: Sie kann nicht nein sagen! Du bist zu gut, Shen Te! Wenn du deinen Laden behalten willst, musst du die eine oder andere Bitte abschlagen können" [10: 203].

"DER MANN: Vielleicht könnten wir für Fräulein Shen Te bürgen? Wir kennen sie, seit sie in die Stadt gekommen ist, und legen jederzeit die Hand für sie ins Feuer" [10: 206].

Лексична одиниця, повторюючись, опиняється вже в іншій структурній позиції та набуває нового значення. Одиниці тексту, які збігаються, стають основою для зіставлення і протиставлення:

"SHUI TA: Frau Mi Tzü, haben Sie ein Herz! Es ist wahr, meine Kusine hat den unverzeihlichen Fehler begangen, Unglücklichen Obdach zu gewähren. Aber sie kann sich bessern, ich werde sorgen; dass sie sich bessert. Andererseits, wie könnten Sie einen besseren Mieter finden als einen, der die Tiefe kennt, weil er aus ihr kommt?" [10: 217].

Повтор у Б. Брехта наділений формоутворюючими якостями, а саме здатністю утворювати смислову структуру, яка співвідноситься з посиленням дистантних семантичних зв'язків і динамізмом переключень з одного стилістичного регістру в інший. Асоціативному характеру зображення відповідає принцип "мозаїки" в розташуванні елементів та особлива синтаксична організація:

1) *"SHEN TE: Sie sind arm.*

Sie sind ohne Obdach.

Sie sind ohne Freunde.

Sie brauchen jemand" [10: 202].

2) *"DIE GÖTTER: O du schwacher!*

Gut gesinnter, aber schwacher Mensch!

Wo da Not ist, denkt er, gibt es keine Güte!

Wo Gefahr ist, denkt er, gibt es keine Tapferkeit!

O Schwäche, die an nichts ein gutes Haar lässt!

O schnelles Urteil! O leichtfertige Verzweiflung!" [10: 210].

Подібний синтаксичний паралелізм, посилений лексичним повтором, збільшує зображувані епізоди, представляє знайомі явища по-іншому, змушує придивитися до них, щоб виявити приховану сутність, непомітну за звичними ознаками. Цей принцип зображення характерів і явищ пов'язаний у Б. Брехта також і з використанням фабули. Остання складається не з послідовно з'єднаних частин, які плавно переходять одна в іншу, а зі свідомо протиставлених фрагментів, що підкреслюють життєві протиріччя. Регулярно повторювані одиниці послідовно розширюють свою семантику, вони слугують не тільки фактором зв'язності, а й засобом створення цілості тексту як його змістовної якості, адже текст як ціле не дорівнює сумі значень його елементів, він завжди більший за суму смислів тих частин, із яких будується.

Отже, у п'єсах Б. Брехта представлена система повторів, конфігурація та позиція яких у тексті визначають особливості його композиції та образної системи. Це повтори мовних засобів, мотивів, ситуацій, образів. Основним прийомом, який визначає структуру тексту, є принцип лейтмотиву. У формотворенні тексту, який здійснюється за допомогою повторів, відбувається дещо відмінне від звичайного мовного процесу передачі значень: замість послідовного в часі ланцюга сигналів із певною інформацією виникає складно побудований сигнал, який має просторову природу – повернення до вже сприйнятого. При цьому з'ясовується, що колись сприйняті за загальними законами мовних значень ряди словесних сигналів та окремі слова при другому (не лінійно-мовленнєвому, а структурно-художньому) сприйнятті набувають нового смислу.

Системний характер художнього тексту зумовлює важливу закономірність: який би рівень його мовної організації не аналізувався, він так чи інакше підпорядкований ідейному задуму автора й вираженню художнього змісту. Це справедливо й щодо окремих елементів тексту: багатьма зв'язками вони співвідносяться з художнім цілим і відображають естетичний смисл твору [2: 38].

У дії брехтівських драм важливими є не стільки характери, скільки позиції, не стільки повороти людської долі, скільки сцени судів, життєвих ситуацій, які перевіряють міцність тих чи інших життєвих позицій. Багаторазово підтверджена з різних боків як логікою дії, яка розгортається, так і логікою кожного епізоду, світоглядна концепція Б. Брехта утворює явно видимий загальний план, ауру інтелектуальних роздумів.

Існує чимало інших аспектів дослідження

внутрішньотекстових зв'язків у рамках комплексного філологічного аналізу художнього тексту, які можуть стати предметом наступних студій. Об'єктом розвідок, зокрема, може бути розгляд питання про такі функції повтору як функція характеристики персонажів, функція зближення або протиставлення різних просторово-часових планів, ситуацій, образів у творах Б. Брехта з урахуванням їхньої жанрової специфіки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Болотнова Н. С. Филологический анализ текста: Учеб. пособие / Н. С. Болотнова. – 4-е изд. – М.: Флинта, 2009. – 520 с.
2. Лихачев Д. С. Литература – реальность – литература / Д. С. Лихачев. – Л.: Сов. писатель, 1984. – 272 с.
3. Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. – СПб.: Паритет, 2007. – 320 с.
4. Николина Н. А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие / Н. А. Николина. – М.: Изд. центр "Академия", 2003. – 256 с.
5. Dressler W. Einführung in die Textlinguistik / W. Dressler. – Tübingen: Niemeyer, 1981. – 180 S.
6. Веремчук Ю. В. П'еса-притча в системі жанрів епічної драматургії / Ю. В. Веремчук // Вісник ЖДУ імені Івана Франка. – Житомир: Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2006. – Випуск 26. – С. 97-99.
7. Vater H. Einführung in die Textlinguistik / H. Vater. – München: Wilhelm Fink Verlag, 2001. – 220 S.
8. Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band / B. Brecht. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978. – 1003 S.
9. Бабенко Л. Г. Филологический анализ текста. Практикум / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2003. – 400 с.
10. Brecht B. Stücke 2 / B. Brecht – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005. – 780 S.
11. Лотман Ю. М. Об искусстве: Авторский сборник / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство – СПб, 2005. – 752 с.

К. Степанець
Одеса

Діалог з участю третього (І. Багрянний, Б. Брехт і Я. Гашек)

Матеріал, до якого звертались І. Багрянний і Б. Брехт, надзвичайно складний і монументальний. Це, по суті, центральні проблеми тогочасного життя суспільства і приватної особи, зокрема: проблеми війни і життя, свободи і необхідності, людини й історії, добра й жорстокості... А вирішити ці глобальні питання треба в достатньо стислому просторі драматургічного твору. Тому посилюється умовність, виникає універсальність сприйняття й експресіоністично загострюється план зображення, бо читачеві / глядачеві треба багато сказати "небагатьма словами". Поглиблюється й підтекст; десь цим зумовлене й те, що І. Багрянний і Б. Брехт шукають опертя в минулому, та ще й звертаючись саме до епічного твору.

Сатирична епопея Я. Гашека "Пригоди

бравого солдата Швейка" "надихнула" обох драматургів практично в один і той же час написати власні твори, екстраполюючи образ Швейка на власну картину світу.

Звернувшись до комедії-сатири "Генерал" І. Багряного, варто відзначити, що у тексті спостерігаються ознаки не тільки різних жанрів (комедії, утопії, антиутопії, драми абсурду), а й різних літературних родів (як і в "Морітурі"); тому ми можемо віднести її до епічної драми, яка визріла в творчості Б. Брехта і осмислена ним як теоретиком цього явища.

Жанрове визначення комедії-сатири І. Багрянний обрав не випадково, адже саме художня модальність сатири (в основі якої – присуд дійсності, в якій усвідомлена неповнота ("ущербність") особистісної свідомості щодо оцінок світу чи суспільства,

влади...) [1: 39-40] допомогла йому викрити антигуманізм тоталітарного режиму; показати гротескність поведінкових реакцій різних психологічних типів, у зв'язку з чим митець застосовує й принципи абсурду, бурлескно-травестійну манеру зображення. Пафос викриття поєднано з виявленням ілюзорності існування у світі особистості, і цьому слугує модус комедійного в творі. Проте варто пам'ятати й про те, що комедія – це драматичний жанр, а сатира – міжжанрове явище, прийом, спосіб викриття дійсності. Так, скажімо, В. Тюпа розглядає комічне як модус саме особистісного плану, де "рольова межа" "я" – легко змінювана маска; сатиру ж він розуміє як освоєння неповноти особистісного "я" в світобудові; це "я" вступає в конфлікт з фатумом, суспільним устроєм (звідси зв'язок сатири з трагедією).

Твір І. Багряного складається не з 5 дій, а з 5 розділів; драматург відмовився від списку дійових осіб і в цьому спостерігаються також ознаки епічності. Починається текст п'єси *"Титром"*, що відразу змушує згадати кіносценарій. Кінематографічність будови твору позначилась на різних рівнях його структури, як-от: монтажній композиції епізодів, фрагментарності дії, колажуванні висловлювань різного типу.

Важливо наголосити, що у комедії-сатирі "Генерал" хронотоп втрачає значення формально-змістової категорії. Тут, дійсно, час і місце не є принципово важливими, адже події, розгорнуті у творі, можуть відбуватись будь-де і будь-коли. Умовність хронотопа виявляє роль принципу театралізації буття, засадничого для структури дії.

Зі своєрідного передпрологу у формі сну *"І приснився мені неймовірний сон..."* ми дізнаємось про майбутнє (час дії – 2041 рік, який є символічним: проводимо паралель з початком війни на століття раніше; місце дії – Київ, при цьому варто звернути увагу на авторське уточнення *"Сонячний Київ"*, тобто, післявоєнний, мирний і вільний), в якому постають цінності, які суперечать цінностям соціалізму (*"ЕПОХА шанування людської гідності... І вже нібито немає ніякої цензури ані на мисль, ані на почуття..."*). Як бачимо, у цьому сні постає інша реальність – коли *"настала... Епоха всесвітньої справедливості..."* [2: 5]. Пригадаймо, що сновидіння в трактовці З. Фрейда – це переведення бажаного в дійсність. Отже, автор подає своєрідну картину світу, вигадану ідеальну ситуацію в суспільстві (за Ч. Еразмус, – це експериментальна гра для всіх [3: 120]),

яка в поезії твору перетворюється на антиутопію. Постає питання: чому через форму сну автор на початку твору подає ідилічну картину життя, але вже починаючи з прологу вистави авторська візія кардинально змінюється: виявляється абсурдність і жорстокість війни, яка приносить лише втрати (в такій ситуації мрії про свободу і справедливість залишаються тільки мріями). Зрозуміло, що в такий спосіб одивнюється історична дійсність і це змушує згадати про естетику одивнення Б. Брехта, в творчості якого одивнення стало визначальним принципом створення глядацького враження і авторської оцінки.

Сон, як відомо, є формою художньої умовності, що сприяє сатиричній типізації. Мотив сну в даному разі є засобом сатиричного одивнення, коли формується модель узагальненого сприйняття, просякнута ліричним пафосом (цим забезпечується свобода просторово-панорамного огляду). Згадаємо поему (комедію) *"Сон"* Т. Г. Шевченка, де за допомогою своєрідної рамки письменник передає три епізоди сну, і саме завдяки такій формі герой вільно просувається у часі й просторі й висміює тогочасний політичний лад. Не завадить пригадати й комедію Шекспіра *"Сон літньої ночі"*, на сторінках якої розгортаються фантастичні події, які можуть мати місце лише в сні. Тобто, саме прийом сну дає змогу письменникам абстрагуватись від сучасних реалій і поринати в ірреальний світ, щоб за допомогою різноманітних засобів все ж таки розкрити сутність сьогодення, в алегоричній формі подати події, проблеми, які мають місце в теперішньому світі.

Поряд з тим, сон як принцип сюжетно-композиційної організації в драмі відповідає прийому створення "п'єси в п'єсі", адже розповідач ("Я") дивиться виставу в театрі про Другу світову війну і далі подає її сюжет (причому, не варто забувати, що вся п'єса – це сон). Не випадково С. О. Беспутна пропонує розглядати твір через призму висвітлення художнього коду реальність-ілюзія [4: 84]. Таке подвійне бачення дійсності в п'єсі виявляє структуротворчу роль основного художнього прийому сюжетного розвитку – гротеску. За словами Ф. Бельтраме, автор, бачучи дійсність, розчленовує її на те, чим вона є насправді, і на те, якою вона має бути на його думку. Коли автор представляє глядачеві (читачеві) спотворену, перекошену реальну дійсність, яку ми умовно називаємо гротескною, її ідеальний еталон виходить за межі зображення

і виникає, як оптична ілюзія, міраж [5: 16-17]. А все це, у свою чергу, виявляє ознаки антиутопії. Таким чином, саме завдяки гротеску (своєрідній призмі художнього сприйняття (бачення)) автору вдається викрити абсурдність реальної дійсності, зробити її недолики гіпертрофованими і тим передати алогізм історичної ситуації.

Вартими уваги є спостереження над співвіднесенням у *"Тутрі"* прийому театральної ілюзії (сну) і сценічної дії: у сні виникає утопічна ситуація, а те, що розгортається в дії вистави, ми сприймаємо як антиутопію.

Пролог починається зі звукового сигналу – *"гонгу"*, і *"темряви"* (прийому синестезії) і це не випадково, адже це теж сприяє одивненню і є характерними прийомами театру Б. Брехта. Звукові деталі – прийоми сугестії (*"капають звуки, як слюзи"*; *"голос глибокий, фатальний"*) вирізняються на фоні темряви, поглиблюючи тим самим нагнітаюче враження чогось жахливого. Доцільно зауважити, що пролог (який у п'єсах Брехта розшифровує зміст наступних сцен) створено за принципом стилізації народної пісні чи легенди (розмова Матері з Дівчиною передається в ліричній манері з використанням народної мови: *"І стрепенулася мати, заметалася серцем... і підняла руки, мов крила..."* [2: 8]. Переривають діалог героїнь дві пісні Ведучого, між якими простежується чітка паралель: у першій *"Засвістали козаченьки"*, а в другій – *"Засвістали воріженьки"*; проте в обох передаються переживання від трагічних наслідків війни. Важливо звернути увагу, що саме перша пісня *"передає"* хід тих подій, які відбувалися попередньо (тобто, таким чином автор вводить читача в суть подій):

...А тим часом Марусеньку
В танкісти забрали...
А милого скалічили
Та й на глум віддали... [2: 8].

Перший розділ починається з розгорнутої ремарки, а, точніше, характеристики місця подій, загальної картини буття людей та змалювання двох героїв Сашка й Данила, які відразу привертають нашу увагу своєю неоднозначністю (адже є сутність героя і є щось на зразок маски (такого собі "божевільного" Швейка і генерала)). Зокрема, в образі Сашка одивнено тип поведінки генерала, а в образі Данила – тип поведінки Швейка. Згадаймо, що Б. Брехт писав про те, що актор лише показує персонажів, не

перевтілюючись у них і в такий спосіб дистанціює від них [6: 145]. Справжня суть героїв розкривається в той момент, коли вони вступають в конфлікт з радянською і фашистською системами водночас. При зустрічі з радянським генералом і двома лейтенантами-втікачами ці двоє ведуть себе як комедійні блазні: *"Не виберетесь!"* [2: 26]; та ще й поглузувати собі дозволяють над *"начальством"*: *"Такі командири зачухані, місности не знаєте..."* [2: 26]. Сашко, наприклад, на залякування німцем заявляє: *"Я тебе не боюсь. І німця не боюсь"* [2: 26]. Тобто, Данило і Сашко протистоять усій дійсності, як і гіперболізований Летючий Голандець (танкістка Оксана, яка також нікого й нічого не боїться й сміливо вступає з ворогами в боротьбу).

У зіткненнях персонажів у другому розділі увиразнюється конфлікт представників радянської влади з представниками національно свідомого народу. Тут через образи-символи Лендерихи і Хамули автор протиставляє дві ідеї – національну й комуністичну. Змалювання цих персонажів побудовано за принципом антитези, адже ми спостерігаємо, що поведінка Матері протиставлена діям Хамули: *"Звелась Мати й мовчить, лише дивиться великими очима, не кліпаючи, просто. Опустила руки..."* [2: 37]. *"Хамула – не витримав погляду, опустив очі, насупився, нервово притупуючи в чеканні вислідів обшуку"* [2: 38]. Дані образи не індивідуалізовані, а мають узагальнюючу силу; уособлюють поведінкові типи неньки-землі (культурного начала) та її руйначка (хама).

Вартою уваги є композиційна закономірність: в кінці першого й на початку та в кінці другого розділів введено інтермедії, які виконують пародійно-викривальну та розважальну функції. В цьому прослідковується чітка паралель з п'єсою Б. Брехта *"Швейк у Другій світовій війні"*, в якій також основна дія переривається інтермедіями, які періодично відбуваються то у вищих сферах, то в нижчих. Як слушно зауважив Джон Стайн, абсурдистичні п'єси не мають логічного сюжету... їхнім персонажам бракує мотивації [7: 161]. Така відсутність мотивації властива персонажам комедії абсурду або сатиричним творам.

У першій інтермедії імітується *"втручання реальності"* в дію, в уявлення, в ілюзію фантазмагорії: (*"ГОЛОС З ПУБЛІКИ"*); (*"НАЧ. МІЛІЦІЇ: - Ху-у... Його нема і... Він всюди є... Він як туман, він – як мара, він – як наша загибель... (озирається)... Так, так, Хамуло, -*

шукай... Питай однодумців... Візьми поплічників... Не шкодуй засобів... (Щезають, женучись)") [2: 32]. Тут на стику дискурсів (напр., слова героя і ремарки) формується гротескна художня модальність.

В другій інтермедії представлено ситуацію, яка нагадує виставу – це удавана театральна дія, де персонажі намагаються "підлаштуватись" під ту роль, яку їм треба грати: *"ПОПОВ люто: - Два дні я вам товчу... Який я вам "генерал"! Я не генерал, Я – Данило Лендер, психічно хворий... 36 літ..."*. Персонаж втрачає зв'язок з маскою, дистанціює від маски, але зберігається гротескний принцип розколу свідомості: *"ДРУГИЙ, той, що в спідниці:(Понуро робить реверанс, говорить жіночим голосом): - В цій свистоплясці я вже забув своє амплуа... І навіть, як мене звать..."* [2: 33]. Отже, особливу роль в п'єсі набуває ефект театралізації дії.

Спроба втручання фікційного Автора до драматичної дії, коли персонаж звертається до нього, нагадує піранделівський прийом побудови п'єси: *"ПОПОВ: - Дайте мені того, недостріляного мною автора!"* [2: 34]. У подібному зверненні ми вбачаємо потребу "самореалізації", коли герою набридла відведена йому роль (причому, він обрав цю роль сам), він не хоче підлаштовуватись під "ворога" (*"Мало того, що мститься на мені, виставивши на посміховисько і вивертаючи мою душу, як рукавичку, - ба, він ще примусив мене говорити цією ненависною мені, проклятою (п е р е к р и в л я є) "мовою"*) [2: 34]. Отож, автор стає фікційною персоною, до якої звертаються герої як до персонажа на сцені.

"Втручання театральної реальності" простежуємо й в наступній інтермедії, коли *"побіг хтось, розліплюючи афіші: "НОВА ЄВРОПА"* [2: 41]. Реальність і уявне утворюють гротескно-фантазмагоричний колаж, причому, межа між ними руйнується.

Хоча кожен розділ побудований за принципом колажу воєнних подій, у чому проявляється фрагментарність побудови тексту, проте це не дає нам підстав говорити про відсутність конфлікту у творі, як про це писав В. Працьовитий [8: 49]. Адже зберігається зовнішній конфлікт між представниками українського народу й їхніми поневолювачами (червоними й коричневими). Але не він утворює художню картину світу в творі: на перший план виходить конфлікт уяви (ілюзії) і реальності, колізія, властива п'єсам абсурду.

Мозаїчну картину створює в кожному

розділі гра світла. Колір несе в собі символічне наповнення і певним чином є пов'язаним з тими подіями, що розгортаються далі (згадаймо театральні прийоми Г. Ібсена, в якого освітлення від акту до акту передавало нагнітання драматичної напруги, сприяло сугестії). Рецепція кольору має важливе емоційне навантаження: рожевий передає марні ілюзії, зелений – уособлює життя, червоний – небезпеку, а синій (зустрічається в тексті тричі) є символом неба, надії та свободи.

Драматург вдається до комічних, комічно-трагічних та пов'язаних з сатирою трагічних ситуацій у змалюванні тогочасної дійсності. Зокрема комізм переважає у зображенні образу Сашка Проходи (порівняння його з Буддою і професором, що читає сатиричний роман-памфлет Ярослава Гашека "Пригоди бравого вояка Швейка" на тлі того, що це *"типовий син своєї епохи"*, *"за віком – хлопчисько, за досвідом – дід"*, а ще *"безстрашний авантюрист, "закальонний" пройдоха, недавній турист Колими... Син розкуркулених і знищених батьків"* [2: 11]). Підкреслюється невідповідність зовнішнього вигляду внутрішньому стану героя. У змалюванні Сашка простежується й казковий мотив: *"То якесь диво, а не дитина. Ані в вогні не горить, ні в вогні не тоне! Одне-однісіньке, а не бере його ні грім, ні туча!.. То великих батьків та й ще нове насіння"* [2: 36].

Не випадковим є постійне пародійне ототожнення, яке проводить митець між своїми героями й героєм епопеї Я. Гашека. І. Багрянний викриває абсурдність війни (і не важливо чи це Перша світова (у випадку Гашека), чи то Друга – обидві мають жакливі наслідки для людства). На цій думці наголошував і В. Працьовитий, адже те, що Сашко постійно згадує у своїй лексичі вояка Швейка підтверджує, що "Сашка цікавить не героїчний бік війни, а її абсурдні вияви" [8: 46]. Уже сам факт того, що у воєнний час Прохода захоплюється літературним персонажем, до того ж, ще й орієнтується на нього *"стає як солдат Швейк"* [2: 29] (а коли загубив книгу, то вигукнув: *"Як же я сам тепер буду..."* [2: 67]) доводить, що Сашко не переймається війною, не хоче й відступати разом з усіма, бо, з одного боку, бачить безглуздість всього того, що навколо відбувається, а з іншого – не дозволяє війні себе зламати, не піддається їй.

Спостерігаючи за поведінкою й мовою Сашка і Данила, ми переконуємось, що образ Швейка у п'єсі І. Багряного функціонує як інтертекст, причому розпізнаються ремінісценції з роману Я. Гашека. Порівняймо

хоча б ситуацію, коли чеський сатирик у своїй епопеї ставить Швейка у такі обставини, коли він "випадково" знаходить мундир російського офіцера – втікача з полону і з "цікавості" перевдягається в його одяг. Свого часу В. І. Шевчук зауважив, що хоч Швейк і готовий виконати старанно усі накази начальства, проте він зводить їх до абсурду. "Профануючи офіційні моральні цінності... суспільства, він абсурдом відповідає на абсурд" [9: 188].

Щодо п'єси Б. Брехта, то він, використавши запозичений сюжет, у своєрідній формі і загалом новаторській обробці "переключає" увагу читача / глядача з розвитку сюжету на його глибинний зміст, ідейний задум.

У Б. Брехта образ Швейка тотожний герою Гашека, адже він унаслідував у свого "попередника" той же тип поведінки. Дійсно, героїка, жертвність брехтівському Швейку не властиві; на перший погляд він взагалі постає як людина недолюга (діагноз: ідіот, психічно хворий), яка не проти співпрацювати з німцями. Проте саме він здатен "провалити" плани Гітлера. Ось ця його зовнішня покірність, простодушність, наївність є насправді небезпечною формою опору. Отже перед нами постає сутність і видимість героя.

Щодо героїв І. Багряного, то ми сприймаємо їх як роздвоєних особистостей, тому що вони перебувають "під впливом" твору Я. Гашека (орієнтація на тип поведінки гашеківських персонажів). Індивідуальні риси героїв втрачаються, натомість відбувається отождоження свого "Я" з "іншим". Загалом постаті Сашка й Данила постають як типи комедійних героїв-блазнів.

Образ Швейка в п'єсі Брехта представлено як образ "маленької людини: das Man", яка, як слушно зауважив О. В. Коляда, адаптується до будь-яких умов існування [10: 190]. З цим образом у п'єсу вводиться й елемент сюрреального, адже не все тут підкоряється законам логіки.

Фарсово-комічною у п'єсі І. Багряного є картина "цирку", коли *"Генерали біжать... Кози біжать... Гусей пішки пруть. Штани тримають, зброю викидають..."*. Та на перший погляд комічна ситуація набуває трагічного звучання, адже саркастичне накладання явищ свідчить про дегероїзацію радянської армії, її нікчемність, панічний страх і, як наслідок, - зраду. Використано прийом саркастичного викриття генералів-боягузів, що викликає асоціацію з шевченківським тропом "Слава! І гончим, і псарям, і нашим батюшкам-царям! Слава!". Саркастична іронія автора

набуває трагіфарсового відтінку.

Комічний ефект досягається І. Багряним через гіперболізацію, коли так званий генерал виголошує до своїх підлеглих: *"Ви не знаєте місцевості... Ви не знаєте служби... І тепер через вас загинув ліпший з генералів. Країна терпить непоправну втрату-у-у..."* [2: 23]. Абсурдність, безглуздість слів такого "командира" передається через саркастичне змалювання цієї "шайки нездар". Генерал: *"Йолоп! Життя на волосині, а ви блазня строїте... Я вас питаю... Ну, як же бути? Треба втікати швидше..."* [2: 21]. Виникає асоціація з образом генерала Коха з Довженкової "України в огні".

Авторська ремарка фіксує їдку іронію і сатиричне неприйняття цих "вояків": *"Генерал тупотить в розпуці... в несамовитім розпачі, тупотить скажено"* [2: 23]; *"Вибух. Перший Лейтенант відбігає набік, визирає і переляканий вертається, та беручи тремтячою рукою під "козилок"..."* [2: 25]. Побачивши ж Сашка й Данила, блазні, бажаючи понад усе врятувати власні шкури, забирають їх одяг й накивають п'ятами. *"(З-за млина виходить генерал, переодягнений в Данилову одягу. І такий подібний до Данила, що аж лейтенанти не впізнали одразу, а Сашко, зрадивши, аж кинувся: - Дядьку Даниле... (Та й розгубився)"* [2: 26]. Автор використовує уподібнення – прийом сатиричної ідентифікації з божевільним (фарсове знижування). Також у такому перевдяганні ми бачимо використання автором прийому гротеску. Доцільно зауважити, що свого часу відомий дослідник теорії драми А. Анікст відзначив, що перевдягання в комедії має на меті обман одних персонажів іншими і саме обман є основою комічного [11: 79]. З цього приводу Н. І. Прозорова пише, що перевдягання (маскарадність) виражають двобічність ігрової ситуації. Отже маска, яку одягають персонажі, доводить дослідниця, "зберігає таємницю" і, водночас, "вводить в оману" [12: 36].

Дана ситуація хоч і виглядає на перший погляд випадковою, є насправді закономірною: несамовите бажання жертви помінатись ролями зі своїм слідчим таки знаходить свою реалізацію. Саме тепер ми починаємо розуміти ту іронію, яку вклав автор у назву своєї п'єси. Водночас прийоми "одягання" масок дійовими особами, шаржування, фарсового перевдягання відсилають нас до бурлескно-травестійної манери зображення, до комедійного дійства. Перед нами дві іпостасі образу генерала,

оскільки діють формальні двійники. Їхні дії стають свідченням того, що виконання усіх обов'язків генерала фактично перебрав на себе Сашко.

У комічно-трагічній манері представлено поведінку блазня (Данило), у постаті якого розрізняється маска (несправжнє божевілля) і сутність через гротескне заступання маскою характеру героя. Данило Лендер "психічно порушений внаслідок перенесених в тюрмі катувань" [2: 12], влаштував уявний допит, скориставшись в ролі підсудного лантухом (ми розуміємо, що це алегорична вказівка на людину в руках слідчих). Він бажає помститись ворогові хоча б у формі гри (це своєрідне моделювання власного світу). Має рацію Н. І. Прозорова, коли пише, що, з одного боку, гра – це божественний дар, який підносить людину, це знак радісної ігрової свободи, з іншого, – це трагічний знак ілюзорності буття, в якому людина – всього-на-всього "іграшка", "лялька", яку смикають за нитки непідвласні їй сили [12: 30].

І. Багрянний створює пародію на допит, застосовуючи при цьому елементи гротеску:

"Данило...малює на мішку очі, ніс, вуса, люльку в зуби... Аж вжахнувся, що вийшло подібне до Сталіна..." [2: 17]; "... (пхає ногою в лантух). – Ти знаєш хто це є?... – Це... Слідчий Енкеведе – Попов... І не просто слідчий, а враг народа, контрреволюційна пика і фашистська морда. Пойняв?" [2: 16].

Таким чином, герой постає відчуженою особистістю, яка обрала свій специфічний спосіб життя в абсурдному світі.

Пародійні елементи присутні в "поганому сні", який приснився Сашкові: *"Ніби я вже – маршал СССР в Москві, а Хамула – самотійний маршал в Києві. А не навпаки! А дядько Данило ніби теж у Москві помінявся ролями з самим головним, і став такий страшний – з вусями, з люлькою, – та й давай його розколювати того самого головного... Цирк!.. А тут саме народ збунтувався... Та не знав народ, що то Ми, а думав, що то Не Ми, що то стара власть, та як не зарядив нас у гармату, та..." [2: 47].* Знову ж таки форма сну гротескно виявляє необмежену сваволю тієї влади, яка панує в радянському суспільстві.

У даному разі сон є художнім прийомом тексту у тексті (так само як і в п'єсах Б. Брехта: епізод, коли Швейк, заблукавши, засинає і ніби переноситься уві сні в трактир "У чаші").

За допомогою пародії автор викриває роботу НКВД: *"Сашко: – Матимеш орден. Два. Десять. Сам будеш генералом. Лови і сажай. Всіх. І не питай нас. Потім розберем. Ми їм покажемо "* [2: 46]. Сашко чинить "суд" над генералами-втікачами і "лейтенантиками", яких автор наділяє промовистими прізвищами: Сльозкін, Капелюха, Хустка, Волосянкін.

Капелюха: – Дозвольте... – Не дозволяю!.. – Я... Я генерал... – Хоч японський імператор. Раз ти потрапив до Енкеведе – значить не ти тут командуєш... В Енкеведе не буває непорозуміння... А от, що ти за "непорозуміння", то ми зараз будемо бачити [2: 53].

Капелюха благально: – ...З НКВД кепські жарти... Я ж генерал... – Та видно... (оглядає глузливо з ніг до голови)... раз ти дезертир, – то ти є сволота і враг народа [2: 54].

Саркастично одивнюється підлабузництво, бажання "по трупах" піднятися у званні через прийоми гротеску, персоніфікації. Наприклад, *"Тип у куцині... трохи не вискочить з шкури"* [2: 55]; *"...услужливо, солодко примружився, як кіт: – Я... я... я... для партії... для... для..."* [2: 56]; *"Л-тик: – Приказано зайти. Я слухаю (дивиться на Сашка побожно, захоплено)"* [2: 60].

Абсурдного звучання набуває епізод з "чудо"-куркою. Як виявляється, *"Сам голова обльиконкому оголосив був її "державною, соціалістичною власністю, недоторканим майном мірового пролетаріату", ще й видав наказ: берегти під страхом смертної кари. Багато так людей наложили за неї головою, як шкідники і диверсанти..."* [2: 68]. Сам Сашко сміється з цієї нісенітничі: *"Ха! Цирк!..."* [2: 68]. Коли ж курка втекла від Сашка, він констатує: *"Втекла таки. І тепер, можна сказати, вже справжня самотійна курка! Вільна і незалежна..."* [2: 70]. Саме таке узагальнення дає змогу зрозуміти наступну репліку героя: *"...один враг суне, а другий утікає, а ми посередині – ні в сих, ні в тих... Ждемо, як віл обуха..."* [2: 71]. Цілком зрозуміло, що тут автор вдається до гротескно-саркастичного викриття дійсності, в якому тварина наділяється людськими рисами і навпаки.

Розв'язка п'єси, осяяна синім світлом, має оптимістичне звучання, тому що герої обрали рух "вперед": *"Але ми ще повернемося! Як буря, що все змітає на своєму шляху... Ми йдемо, щоб формувати незчисленну армію, мамо!..."* [2: 94]. Останнє слово, вжите в

кличному відмінку, несе в собі глибокий зміст, підтекст: мати – це Україна, Батьківщина, заради якої герої йдуть у бій. Фінал загалом можна вважати відкритим.

Твір позначений також виразним дидактичним пафосом, яким насичені приказки в устах Сашка; інтелектуалізмом, що досягається завдяки абсурдизації дійсності: у творі передаються алогічні події, а розумний читач повинен сам зрозуміти, що за ними криється. Також доцільно підкреслити, що, зображуючи дисгармонію, алогізм буття, хаос, драматург все-таки виявляє у цьому свій сенс, проте прихований, не явний.

Отже, досягаючи універсальності, письменник прагне одного: застерегти Всесвіт від подібних антилюдських дій. На виконання цієї функції спрямоване й те, що замість імен автор використовує військове звання, посаду чи стаття, ознаку в соціумі чи родині героїв. Наприклад, Генерал, 1-й Л-нант, 2-й Л-нант (які насправді не достойні носити такі високі звання), Дівчина, Мати, Сусідка, Дідусь, Один, Другий, Сестра-жалібниця тощо. Їхні образи мають узагальнюючу роль маски (як в комедії-сатирі).

М. Бахтін доводив, що у сатиричних творах виявляються прийоми театралізації, що пов'язано з його концепцією карнавалізації. Світ постає як комедія абсурду, в якій дія героїв позбавлена психологічної мотивації, вони є стереотипними ляльками незалежно від гротескної ситуації.

Твір І. Багряного є дійсно модерністським, адже автор у ретроспективний спосіб подає модель сучасного світу, створюючи, таким чином, своєрідну антиутопію.

Увага Б. Брехта ж фокусується на способі існування "маленької людини", яка, за спостереженнями О. В. Коляди, є провідною міфемою-образом у театрі абсурду [13: 8]), оскільки повинна сліпо виконувати накази представників влади ("великих") (образ Гітлера та його оточення змальовано в гіперболічній, гротескній манері і, поряд з тим, сам факт того, що Гітлера показано, як велетня, і він знаходиться у "вищих сферах" свідчить про ефект одивнення).

Особливу роль у п'єсах І. Багряного та Б. Брехта відведено пісням-сонгам, в яких викриваються злободенні проблеми. Показовою є ситуація, що Сашко напружені всього твору наспівує пісню про Колиму, в якій у іронічно-пародійній манері викриваються тогочасні суспільні реалії.

Колима ти Колима –

Новая планета...

Дванадцять місяців зима,

Астальное – лета...

Ходить Єва по снігу,

А Адам по кризі,

Без чобіт і без ... умгу,

Чисто, як у книзі [2: 49].

Ех-ма, ти Колима –

Царство для народа!

А мене, бач, там нема,

Бо я хто? – Прохода! [2: 50].

В п'єсах Б. Брехта і І. Багряного знаходимо навіть схожі ситуації. Зокрема у Б. Брехта фінальна сцена історичної зустрічі Гітлера зі Швейком, який заблукав, подана як ситуація безвиході, в якій опинився Гітлер, бо нікуди далі йти, немає дороги ні на схід, ні на захід, ні будь-куди... майбутнього немає... поразка очевидна... утопічна концепція фюрера спростована... І. Багряний у свою чергу змальовує наприкінці п'єси двох торбешників, які, шукаючи свою частину, раптом зіткнулись і думають куди піти, бо ж *"І сюди – страшно, і туди – боязко... Хоч крізь землю западись"* [2: 80].

Отже, комедія-сатира "Генерал" - це п'єса, в якій пародіюється утопічна картина світу і тому вона сприймається як антиутопія. Ситуації, подані в сюжеті твору, є дійсно антиутопічними, тому що стають відповіддю на неспроможність втілення у житті утопії [14: 8] (утопічно-помилковими і шкідливими для людини і України загалом в даному разі є радянська та німецька системи). Увага приділяється не створенню яскравого образу людини, не розкриттю її психології, бо важливим, як зауважує О. В. Євченко, стає "створення такої картини світу, коли людині й людству в цілому загрожує моральне виродження або загибель фізична" [15: 166], а загальним законам буття, причому буття такого, в якому відсутня психологічна мотивація вчинків героїв.

Можна зробити висновок, що діалог І. Багряного з Б. Брехтом здійснюється завдяки участі третього, а саме – героя роману Я. Гашека – Швейка. Саме він є об'єднуючим началом, тим стрижневим образом, який допоміг обом драматургам передати абсурдність світу війни і розколу свідомості героїв. Крім того, всі три автори за допомогою тих же засобів: сатири, абсурду, гротеску, антиутопії відтворюють абсурдну картину світу. Зіставлення трьох текстів і осмислення інтертекстуального елементу в комедії-сатирі "Генерал" І. Багряного доводить, що ХХ ст.

утвердило "множинність, чи точніше, багатолічність" людської особистості. Тогочасна дійсність висунула два типи поведінки людини в "рольовій грі", в ситуації,

коли людина є водночас суб'єктом і об'єктом докладання зусиль: "людина, яка грає" і "людини-іграшки" [12: 30].

ЛІТЕРАТУРА

1. Тюпа В. Художественный дискурс : (Введение в теорию литературы) / Валерий Тюпа. – Тверь : ТГУ, 2002. – 80 с. [Литературный текст : проблемы и методы исследования; Приложение, серия "Лекции в Твери"].
2. Багрянний І. Генерал : Комедія-сатира / І. Багрянний. – Мюнхен : Україна, 1948. – 94 с.
3. Жаданов Ю. А. Жанр утопии как литературоведческая проблема / Ю. А. Жаданов // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. – 2003. - №583. – С. 118 – 121.
4. Беспутна С. О. Драматургія І. Багряного та І. Костецького: своєрідність художніх кодів // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. - №742. – Серія Філологія. Вип. 48. – Харків, 2006. – 81 – 88 с.
5. Бельтраме Ф. Эстетика гротеска: к проблеме теоретического обоснования // Гротеск в литературе : Материалы конференции к 75-летию проф. Ю. В. Манна / ред. Н. Д. Тамарченко, В. Я. Малкина, Ю. В. Доманский. – М.; Тверь, 2004. – С. 14 – 20.
6. Брехт Б. О театре. Сборник статей. Изд-во иностранной л-ры / Б. Брехт. – М., 1960. – 362.
7. Стайн Д. Сучасна драматургія в театрі та театральній практиці. Книга 2. Символізм, сюрреалізм і абсурд. Перекл. з англ. – Львів : 2003. – 272 с.
8. Працьовитий В. Жанрово-стильові особливості сатиричної комедії "Генерал" Івана Багряного // Наукові записки. Серія: Літературознавство / За ред. проф. М. Ткачука. – Тернопіль: ТНПУ, 2007. – Вип. 22. – С. 41 – 62.
9. Шевчук В. І. Ярослав Гашек. Життя і творчість / В. І. Шевчук. – К. : Вид-во "Наукова думка", 1965. – 233 с.
10. Коляда О. В. "Маленька людина: das Man". Міфопоетична опозиція у драматургії абсурду // Літературний твір: шляхи дослідження поетики / Під ред. О. С. Чиркова. – Житомир : "Полісся", 2006. – С. 184 – 200.
11. Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А. Аникст. – М. : Изд-во "Наука", 1967. – 454 с.
12. Прозорова Н. И. Театр в контексте европейской философии культуры : Учебное пособие / Н. И. Прозорова. – Кагула : КГПУ, 2007. – 120 с.
13. Коляда О. В. Міфопоетика драматургії абсурду (на матеріалі драматичних творів Семюеля Беккета) : автореф. дис...канд. філол. наук : спец. 10.01.06 – теорія літератури / О. В. Коляда. – Донецьк, 2008. – 20 с.
14. Євченко О. В. Драма-антиутопія. Генезис. Поетика : автореф. дис...канд. філ. наук : спец. 10.01.06 – теорія літ. / О. В. Євченко. – К., 2002. – 20 с.
15. Євченко О. В. Деякі родові риси поетики драми-антиутопії / О. В. Євченко // Вісник Житомирського педагогічного ун-ту. – Вип. 15. – Житомир, 2004. – С. 166 – 169.

Л. Федоренко
Житомир

Lehrstück vs. Антична трагедія (на матеріалі п'єси "Захід" Б. Брехта)

Об'єктом даного дослідження є п'єса німецького драматурга Бертольта Брехта "Захід" ("Die Maßnahme", 1930), що належить до комплексу "Lehrstück" ("навчальних" драм), – шести драматичних творів, створених Брехтом в кінці 1920-х – на початку 1930-х років ("Переліт через океан", "Баденська навчальна драма про згоду", "Той, що каже так, і той, що каже ні", "Захід", "Виняток і правило", "Горації і Куріації").

Предметом розгляду виступають художньо-естетичні характеристики драми "Захід" як "навчальної" вправи, що спонукає учасників (глядача й актора) до дослідження

запропонованої художнім текстом теми, її аналізу, дискусії, доповнення та зміни вихідного матеріалу.

Метою статті є спроба довести, що попри наявність в "Заході" драматичних колізій та трагедійного сюжету, досліджувана п'єса є, за авторським задумом та художнім втіленням, твором з "тренувально-навчальною" метою.

Звернімося спершу до визначення й характерних особливостей трагедії як жанру. **Трагедія** (грец. *tragoedia*, буквально: козлиня пісня) – драматичний твір, який ґрунтується на гострому, непримиренному конфлікті особистості, що прагне максимально втілити

свої творчі потенції, з об'єктивною неможливістю їх реалізації. Конфлікт трагедії має глибокий філософський зміст, є надзвичайно актуальним у політичному, соціальному, духовному планах, відзначається високою напругою психологічних переживань героя. Трагедія майже завжди закінчується загибеллю головного героя [1].

На перший погляд, досліджуваний твір відповідає усім перерахованим вище характеристикам і може дефінуватися як трагедія. Спробуємо з'ясувати, чи відповідає це авторській інтенції.

Lehrstück "Захід" за словами Гюнтера Хартунга є "проривом і вершиною політичної драматургії" [2: 219] і належить до найсуперечливіших драматичних творів Брехта, який ще й досі носить німб забороненого, провокаційного, недозволеного.

За музичною формою "Захід" – політична ораторія, в якій стилістично поєдналися військові марші, мотиви класичної музики (Й.С. Бах) та джазу ("Сонг про товар"). Музика, яка, як відомо, є необхідною організаційною складовою кожної брехтівської Lehrstück, написана Гансом Айслером (1898-1962).

Сюжет п'єси співзвучний із Lehrstück "Той, що каже так" ("Der Jasager", 1929/30). Початкова редакція рукопису "Заходу" мала назву "Той, що каже так (конкретизація)".

Давньояпонські мотиви театру "но", використані в драмі "Той, що каже так", драматург переносить на сучасне, актуальне тло революційних змін у суспільстві. І знову місцем подій, що відбуваються у п'єсі, стає схід, до якого Брехт не приховує своєї пильної уваги. Але тепер митця не стільки приваблює художній світ "азіатських" країн, скільки суспільно-політичні події, що розгорталися на той час у Китаї. *Мотив згоди*, що є наскрізним в попередніх Lehrstücke ("Баденська навчальна драма про згоду", "Той, що каже так, і той, що каже ні"), набуває у "Заході" цілком конкретного політичного звучання: бути згодним з єднанням всіх країн у боротьбі за кращий світ.

Таким чином, відмінною рисою "Заходу" є його *відверта революційна тематика* – нова характеристика брехтівських Lehrstücke, адже більшість його ранніх "навчально-повчальних" драм тяжіли до переважно абстрактного, притчового зображення дійсності.

Тридцятидворічний драматург вперше звертається до теми пролетарської боротьби. У часи безпорадності німецького народу, причиною якої був економічний занепад,

зростаюча бідність і злиденність у Веймарській республіці, Брехт, як і інші інтелектуали свого часу, пропагує ідеї комуністичної партії. Виникненню п'єси передувало інтенсивне вивчення марксистської теорії, принципи якої були показані на конкретному випадку революційної практики.

Створений в традиціях агітаційного театру, "Захід" замислювався як політично-педагогічна вправа для формування революційної свідомості робітничих колективів і шкільних груп. На прикладі короткої сценічної ситуації представлялася політично хибна поведінка з її імовірними наслідками. Мета вправи: навчити правильним моделям ведення революційної боротьби.

"Вийдіть вперед!" – з цих слів починається драма. Як у грецькій трагедії з хору виходять чотири солісти – агітатори, що доповідають про проведену пропагандистську роботу в дореволюційному Китаї та пояснюють обставини вбивства одного з товаришів. "Контрольний хор" – це партійний суд, верховна юстиція. Щоб довести суду необхідність застосованої ними "вищої міри" – фізичної ліквідації товариша в інтересах "заходу" – агітатори представляють, як він повадився в різних політичних ситуаціях. Вони показують, що попри свої щирі революційні прагнення, "молодий товариш" був не досить дисциплінованим і керувався радше своїми імпульсивними поривами та емоціями, аніж здоровим глуздом. Відтак його самовільна, спонтанна поведінка призвела до загрози зриву діяльності агітбригади.

Несправедливість, яку бачив і відчував "молодий товариш", стала його каменем спотикання, через який він допустився ряду фатальних помилок. Поведінка молодого агітатора була відтворена на чотирьох *ситуаціях-моделях*.

В розділі "Камінь" він мав переконати кулі, що тягли рисові баржі у Мукден, повсякчас спотикаючись на болотистому ґрунті, щоб вони вимагали для своєї роботи спеціальне взуття, і тим самим виявили знак протесту поневолених проти експлуатації. Агітатори застерігають товариша не проймаючись жалощами, проте саме це і сталося. "Не можна без жалю дивитися на це!" 1– співчуває "молодий товариш" важкій роботі кулі й кидається допомагати їм. Йдучи слідом за ними, він підкладає чорноробам під ноги

1 Тут і далі цит. за: Брехт Б. "Lehrstücke" ("навчальні" п'єси). / Укладач Федоренко Л.О. / За наук. ред. доктора філологічних наук, проф. Чиркова О.С. – Житомир: ПП "Рута", 2009. – с. 88-120.

каміння, – робота, яку він не міг довго витримати. Висміяний самими ж кулі і звинувачений у їх підбурюванні, "молодий товариш" не лише не виконав доручення, а й поставив під удар усю агітбригаду.

Наступної помилки "молодий товариш" припустився, розповсюджуючи листівки на текстильній фабриці. Разом з двома робітниками він вступив у сутичку з поліцейським. Побивши правоохоронця, текстильники втратили роботу – мізерний, проте єдиний спосіб заробітку – і звинуватили в усьому "молодого товариша", який зашкодив не лише агітаторській справі, але й людям, яким так палко прагнув допомогти.

У розділі "Власне, що таке людина?" вперше виступає безпосередній ворог революції – заможний торговець. Скориставшись чварами купця з англійцями, агітатори сподівалися на його підтримку в озброєнні кулі. "Зроби все, аби отримати зброю!" – наказують вони "молодому товаришу". Проте торговець спровокував обурення й гнів агітатора, відкрито виказуючи свою зневагу до простого люду й хижацьку ідеологію. У "Сонгу про товар" він не приховує свого цинічного переконання, що людина є товар, як і товар, який вона виробляє. Оскільки є багато людей, то їх можна експлуатувати дешевше і не перейматися тим, чи мають вони на що жити. Парадокс, але кулі дешевші за рис, які вони транспортують і який водночас йде на їхнє утримання. Отже, вони не варті навіть свого життя, яким жертвують заради "відчуженої" праці. Брехт підкреслює: люди досягли найнижчого ступеня свого існування. І відповідь на запитання "Власне, що таке людина?" – ніщо (порівн.: проблематика "Lehrstück"-фрагмента "З нічого не буде нічого" ("Aus Nichts wird Nichts", 1929/31)).

Почуття честі і власного достоїнства не дозволили "молодому товаришу" сісти за один стіл з капіталістом-хижаком і ворогом своїх переконань. Він не вміє кривити душею і тому не виконує партійне доручення. В кінці розділу відбувається *дискусія-резюме* контрольного хору та агітаторів, в якій хор вважає спочатку справедливою позицію "молодого товариша", але зрештою погоджується з агітаторами:

З ким праведний не сяде за стіл один,
Заради правди і добра?
Які ліки достобіса гіркі
Для хворого, що вмирає?
На яку підлість ти не підеш,
Аби викорінити підлість?
Якщо світ змінити ти хочеш,

Чим згидуєш ти? Що принизить гідність твою?
Ким би не був ти,
Опустися у бруд,
Обійми ката, та
Зміни світ: йому потрібні зміни!

В розділі "Викриття" "молодий товариш" припустився останньої, фатальної для нього помилки. Мотив "побаченої нужди" набуває тут свого апогею. Палкий агітатор знову попадає під вплив "побаченої" і "відчуті" несправедливості. "Куди не глянь – кругом злидні та скрута", "Усім своїм єством я відчуваю, що нужда не може більше чекати" – вкотре гірко зауважує "молодий товариш".

Кульмінацією твору є самодемаскування "молодого товариша" як рішучий протест проти поміркованих дій партії та готовність до негайної боротьби:

Задосить споглядав я,
І не мовчати більше.
Яке пуття в мовчанні?
Не відаючи, що друзі у них є,
Хіба піднімуться вони на боротьбу?
Я вийду і покажу їм себе,
Який я є, і розповім про все.

Він пориває з товаришами й, спокушений обіцянками облудного лідера безробітних, передчасно виступає у відкритий заколот, який був придушений в зародку. Агітатори змушені тікати. Їх переслідують. Оскільки "молодий товариш" відкрив своє обличчя і може бути впізнаний, агітатори не знайшли іншого виходу, як вбити його і скинути у яму-вапнярку. "Відтяти ногу від свого тіла" – так метафоризують агітатори вбивство товариша.

Кожен, хто живе на світі, знає:
Тільки силою можна змінити
Цей убивчий світ.
Ще нам не щастило
Не вбивати. Лише
Наполегливим і впертим бажанням змінити світ
ми мотивували
Наш вчинок.

Перед стратою агітатори запитують *згоди* молодого товариша, і він, подібно до хлопчика з Lehrstück "Той, що каже так", визнає необхідність цієї "вищої міри". Таким чином, агітатори вбивали не ренегата, зрадника ідей партії, а того, хто усвідомив свою провину "облудного сина" і жертвував життям в ім'я

надособистісних, політичних переконань. "Молодий товариш" помирає, а агітатори змогли успішно виконати свою місію. "Контрольний хор" схвалює роботу своїх членів і робить висновок, формулюючи головну ідею твору:

Ваша доповідь довела нам, як
Важливо змінити наш світ:
Гнів на терпимість, обурення на знання,
Нерозсудливий напад на ретельну обдуманість,
Покірне терпіння на зятягу наполегливості,
Розуміння часткового на розуміння
цілого:
Лише навчені життям, ми зможемо
Змінити життя.

Власне, помилка "молодого товариша" полягає не просто у факті його співчуття чи почутті власної гідності, а в тому, що він поставив свої моральні принципи й переконання понад об'єктивну необхідність. Погоджуючись з вироком, він поклав початок новій революційній моралі.

Мета Lehrstück: *навчити правильним моделям ведення революційної боротьби на прикладі політично невірної поведінки героя* [3: 101].

Драматург Брехт провокуюче трансформує традиційний античний конфлікт між особистою свободою та суспільною необхідністю в актуальну проблематику: між індивідуальною ініціативою і соціальною потребою.

Ще однією характерною особливістю "Заходу" як Lehrstück є те, що п'єса має *іманентного глядача* у вигляді "контрольного хору", який слідкує за перебігом подій у творі, ставить запитання, "вчиться" з дійства. Таким чином, п'єса принципово не потребує публіки для реалізації сценічної дії.

Якщо в інших Lehrstücke хор виступає як беззаперечний авторитет і мудра інстанція, а його думка й рішення є визначальними ("навчальний хор" в "Баденській навчальній драмі про згоду"), то "контрольний хор" у "Заході" – це така ж драматична особа як і агітатори, яка, за Lehrstück-концепцією, є одночасно і виконавцем, і глядачем. "Навчання" "контрольного хору" представлене в *дискусіях*, що відбуваються після кожного розділу п'єси. Предметом дискусій виступають політичні "помилки" "молодого товариша":

КОНТРОЛЬНИЙ ХОР
Але ж хіба це погано підтримувати
слабкого?
Допомагати експлуатованому, коли він день у

день

страждає

Від тяжкої праці й поневірянь?

ЧОТИРИ АГІТАТОРИ У тім-то й річ, що він і йому не допоміг, і нам завадив проводити пропаганду у нижній частині міста.

КОНТРОЛЬНИЙ ХОР Так-так, зрозуміло.

[...]

КОНТРОЛЬНИЙ ХОР Але ж хіба це погано повставати проти кривди?

ЧОТИРИ АГІТАТОРИ У тім-то й річ, що він протистояв малій кривді, та його протистояння призвело до великої кривди – зриву страйку.

КОНТРОЛЬНИЙ ХОР Так, ваша правда.

[...]

КОНТРОЛЬНИЙ ХОР Але ж хіба це погано ставити честь понад усе?

ЧОТИРИ АГІТАТОРИ Так.

Дискусія як необхідна складова частина Lehrstück передбачена не лише як структурний елемент тексту, а й як невід'ємний *процес* Lehrstück-комплексу, що включає в себе *гру, аналіз, дискусію та зміну вихідного матеріалу*. Так, під час прем'єри "Заходу" в Берлінській філармонії 10 грудня 1930 року глядачам роздавалися опитні листи з запитаннями:

1. Чи має, на Ваш погляд, така постановка політичну вартість для глядачів?

2. Чи має така постановка політичну вартість для її виконавців (акторів та хору)?

3. Що, на Ваш погляд, було у "Заході" політично невірним?

4. Чи доцільною є форма постановки для втілення її політичного призначення? Чи можете Ви запропонувати інші форми? [4: 237-238].

Художньою особливістю "Заходу" є новітня брехтівська подача сюжетного матеріалу. Так, у тексті функціонують дві часові і подієві площини. Перша, визначальна, на якій п'єса починається і закінчується, перебуває в теперішньому часі. Місцем діє є СРСР – осередок світової революції. У цій подієвій площині відбувається дискусія між "контрольним хором" та агітаторами. У другій площині (в минулому, місцем діє є Китай) виступає власне дійство, про яке агітатори *доповідають*. Таким чином, ця самобутня подача драматургічного матеріалу є брехтівською *епізацією* драми, – ще одним важливим кроком до становлення епічної драми та епічного театру Брехта.

Образ "молодого товариша" має теж специфічний характер художнього представлення: по-перше, на момент дії його вже немає серед живих, по-друге і головне, він виступає не як конкретне сценічне "втілення", а як фігура, "зображена" іншими учасниками

гри. У режисерській ремарці вказується, що чотири агітатори виступають по черзі в ролі "молодого товариша" [5: 89]. Таким чином, "молодий товариш" "фізично" на сцені не існує, він не має індивідуальних рис особистості, і ця особливість ще раз підкреслює умовність Lehrstücke Брехта.

Герой драми в її традиційному розумінні з його індивідуальними рисами характеру, доля якого викликає співчуття і співпереживання глядачів, був для драматурга неприйнятним. Більш за те, образ "молодого товариша" не має не лише індивідуальних характеристик, а й позбавлений навіть ознак статі, беручи до уваги, що серед агітаторів знаходиться жінка [5: 93]. На основі цієї передумови Брехт та Айслер, у співпраці з яким створена Lehrstück, сподівалися, що їхній твір матиме суто "навчальну" мету і не розглядатиметься "натуралістично": *"Притчу треба розуміти як притчу, а не як фактичну подію. Молодого товариша вбито на сцені, а не в дійсності"* [4: 266-267].

"Захід" став першим драматичним доробком Брехта у повній відповідності з авторською Lehrstück-концепцією. Усі численні ознаки Lehrstück як авторського жанру, які поступово зароджувалися і потроху знаходили своє відображення у "навчально-повчальній" драмі та в ранніх Lehrstücke, розкрилися в усій своїй повноті у "Заході":

"Виховний вплив Lehrstück реалізується через гру, а не через її споглядання. Принциповим для Lehrstück є те, що вона не потребує глядача, хоча, звісно, він може бути залученим у спектакль. Lehrstück передбачає, що на актора, який програв певні ситуації за сценарієм, промовляє певний текст тощо, здійснюється цілеспрямований навчально-виховний вплив, що формує його суспільну свідомість.

Відтворення високоякісних зразків відіграє тут важливу роль. Так само, як і критичні моменти, що виникають під час аналізу даних зразків.

Йдеться насамперед не про відтворення суспільно позитивних і взірцево моральних позицій і жестів – програвання відверто асоціальних зразків поведінки має теж безсумнівне виховне значення.

Естетичні правила і канони сценічного представлення героїв, які діють для Schaubstück (театральної п'єси), не мають жодного значення для Lehrstück. Своєрідні та індивідуальні характери персонажів у Lehrstück не розглядаються, тому що саме самотність і неординарність є перешкодою

для "навчальної" ролі "Lehrstück" [3: 91].

Виконання Lehrstück відводиться аматорам, а не професійним акторам: "... тим, для кого вони призначені...: робітничим хорам, гурткам самодіяльності, шкільним хорам і оркестрам, тобто тим, хто ні живе з мистецтва, ні оплачує мистецтво, а тільки бажає робити мистецтво" [3: 97]. Сам Брехт зазначав, що Lehrstücke не є комерційними проектами, бо переслідують зовсім іншу мету – навчання [4: 238].

Мабуть, саме тому драматург мало переймався сценічною " долею" свого творіння. 27 січня 1933 року через втручання поліції була зірвана прем'єра "Заходу" в Ерфурті. Проти організаторів вистави була порушена карна справа по факту підбурення мас до державної зради. Це була остання спроба постановки п'єси в театрах Німеччини. Брехт відмовився від запланованих в 1933 році постановок у Франкфурті, Ханау, Кельні й Радольфцелі і більше не розглядав можливості наступних виходів "Заходу" на сценах театру.

Причиною цього було й те, що, як вказує драматург у пізніших вказівках до п'єси (1956), "навчальний" вплив твору обмежений постаттю "молодого товариша": "П'єса може бути повчальною тільки для виконавця ролі "молодого товариша", і лише за умови, коли він виступатиме також у ролі одного з агітаторів та співатиме в контрольному хорі" [6].

Для самого Брехта "Захід" мав виключне значення. В жовтні 1953 року драматург обговорює з Гансом Айслером написання нової драми на зразок "Заходу" та "Матері" [4: 258]. Незадовго до своєї смерті в розмові з німецьким театральним діячем Манфредом Веквертом Брехт зауважив, що саме за такими творами, як "Захід" він бачить майбутнє театру [4: 262-266]. У 1956 році відбулася розмова Брехта з угорським композитором Палом Абрахамом, в якій драматург чітко сформулював завдання "Заходу" і разом з тим всього комплексу Lehrstück:

– Ця п'єса написана не для читання і не для споглядання.

– А для чого?

– Для виконання. Щоб грати для себе самого. Вона призначена не для читацької аудиторії, і не для публіки, а виключно для декількох юнаків, яким належить її програти. Вони повинні обмінюватися ролями і виступати то на місці обвинуваченого, то позивача, то свідків, то судді. Все має закінчуватися загальною дискусією. Тільки за

таких умов кожен з них отримає практичне знання діалектики. [...]

Ваше запитання про "Захід" дуже доречне. Я навіть думаю, що варто написати передмову до цієї драми та інших, написаних в такому ж стилі. У передмові я пояснив би, що я хотів сказати цими п'єсами і яке особливе призначення вони мають. Справа в тому, що в них не треба шукати тези чи антитези, аргументи "за" чи "проти", обвинувачення або захист, а виключно "тренувальні вправи" для свого роду "інтелектуальних атлетів" – *тренувальні вправи для навчання діалектиці*. [...]

– Іншими словами, Ви пропонуєте, так би мовити, тренувальну методику, тип підготовчої гімнастики для спортсменів, які, виконуючи цей особливий комплекс вправ, розвивали б свою мускулатуру. А саме ті групи м'язів, що необхідні саме їм і саме для їхнього виду спорту? [...]

– Саме так [7: 131].

Отже, з появою п'єси "Захід" відбулося остаточне оформлення Lehrstück як жанру *sui generis*. "Захід" став першою і останньою Lehrstück Брехта у цілковитій відповідності з авторською концепцією жанру. Ця п'єса обґрунтувала основоположні "правила" Lehrstücke: "гра без глядача", "гра для себе", "обмін ролями". Крім того, "Захід" як Lehrstück – це:

- *мистецтво для аматорів;*
- *"навчальна гра" (Lern-Spiel), а не вистава;*
- *тренувальна методика діалектичного мислення;*
- *самопізнання у грі і через гру;*
- *підготовка до діяльності в політично-соціальному середовищі.*

ЛІТЕРАТУРА

1. Літературознавчий словник-довідник. Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – Київ: Видавництво "Академія", 1997. – с. 691-692.
2. Hartung G. Der Dichter Bertolt Brecht. Zwölf Studien // Gesammelte Aufsätze und Vorträge in 5 Bd. – Leipziger Universitätsverlag, 2004. – Bd. 3. – 452 S.
3. Brecht B. Schriften. B. 5. – Berlin u. Weimar, Aufbau-Verlag, 1973. – 584 S.
4. Brecht B. Die Maßnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1972. – 602 S.
5. Брехт Б. "Lehrstücke" ("навчальні" п'єси). / Укладач Федоренко Л.О. / За наук. ред. доктора філологічних наук, проф. Чиркова О.С. – Житомир: ПП "Рута", 2009. – 224 с.
6. Kindlers Neues Literatur Lexikon. – Verlegt bei Kindler, 1989. – Band 3. – S. 1043.
7. Große und Kleine Pädagogik. Brechts Modell der Lehrstücke // Alternative 78'79. – Alternative Verlag: Berlin, 1971. – 14. Jahrgang. – 164 S.

Мой Брехт.

(опыт субъективного очерка)

Есть нечто притягательное в простых вопросах. И не потому, что они в своей незамысловатости граничат с детской наивностью, а потому, что их простота зачастую обнажает суть проблемы и заставляет нырнуть в глубины, о которых ранее и не подозревал. Итак, некоторые из них...

Почему память сохранила имена античных поэтов, писавших для театра, но канули в Лету имена актеров, этот театр творивших? Почему говорим: эпоха Шекспира, но не скажем: эпоха Бербеда? Почему актер умирает раньше своей биологической смерти, а драматург продолжает жить и после нее?

Только ли потому, что искусство актера мимолетно, не фиксировано, а искусство поэта запечатлено в слове? Но почему тогда память сохранила имена трех великих трагических поэтов древней Эллады, но не сберегла множество имен тех, кто вступал с этими великими в состязаниях? И вообще, почему в одни и те же времена рождаются *единицы* бессмертных (тех, кого благодарные потомки назовут классиками), и *множество* смертных, (тех, кого на сей раз уже неблагодарные потомки просто забудут, позволив времени стереть в памяти их имена и дела)?

Почему Брехт *волнует* сегодня и будет волновать завтра, а об Эрнсте Буше, легендарном исполнителе роли Галилео Галилея *вспоминают* только историки театра.

У Брехта есть два стихотворения, почти совпавших во времени, но принципиально различных по смыслу и по пафосу. Вот они.

"Похороны актера"

Когда *Изменявшийся* умер,

Они положили его в побеленной каморке

С окном на цветы — для гостей,

К ногам его на пол они положили

Седло и книгу, взбивалку коктейлей и ящичек с
гримом,

Прибили к стене железный крючок —

Чтобы накалывали записки

С незабытыми дружескими словами, и

Впустили гостей.

И вошли его друзья

(А также те из родственников, которые желали ему
добра),

Его сотрудники и ученики, чтобы наколоть на крючки
записки

С незабытыми дружескими словами.

Когда они несли Изменявшегося в *дом мертвецов*,

Впереди него они несли маски

Из пяти его больших представлений —

Из трех образцовых и двух опровергнутых.

Но покрыт он был красным флагом,

Подарком рабочих —

За его заслуги в дни переворота.

И у входа в дом мертвецов Представители Советов огласили текст его
увольнения

С описанием его заслуг и отменой Всех запретов, и призывом к живым —

Подражать ему и Занять его место.

Потом *погребли* его в парке, где скамьи стоят

Для влюбленных.

"Песня драматурга"

Я – драматург. Показываю то,
Что видел. На людских базарах
Я видел, как торгуют людьми. Это
Я показываю, – **я** драматург.
Как они в комнаты входят друг к другу с планами,
Или с резиновой дубинкой, или с деньгами,
Как они стоят на улицах и ждут,
Как они готовят западни друг для друга, Исполнены надежды,
Как они заключают договоры,
Как они вешают друг друга,
Как они любят,
Как они защищают добычу,
Как они едят –
Показываю.

О словах, которыми они обращаются друг к другу,
я повествую
О том, что мать говорит сыну,
Что подчиняющий приказывает подчиненному,
Что жена отвечает мужу,
Обо всех просительных словах и о грозных,
Об умоляющих и о невнятных,
О лживых и о простодушных,
О прекрасных и об оскорбительных,
Обо всех повествую.

Я вижу, как обрушиваются лавины,
Я вижу, как начинается землетрясение,
Я вижу, как на пути поднимаются горы,
И как реки выступают из берегов, — **я** вижу.
Но на лавинах красуются шляпы,
У землетрясений в нагрудном кармане бумажник,
Горы вылезают из экипажей,
А бурные реки повелевают полицейским отрядом.
И я все это разоблачаю.

Изменявшегося актера можно уволить, можно призывать подражать ему и даже занять его место хотя бы потому, что изменявшийся – становится "вечно вчерашним".

Драматурга уволить невозможно, как невозможно занять его место, потому что его "Эго" вызывает не только и не столько к подражанию, сколько к использованию созданного им для того, чтобы новый творец, постигая "Я" предшественника, смог раскрыть свой собственный мир. Драматурга невозможно отправить в дом мертвецов хотя бы потому, что созданное им – живет в вечном "сегодня". Скажем так: когда умирает актер, *творец уходит в небытие*. Когда умирает драматург, *творец только начинает жить*.

Актера невозможно интерпретировать, его исполнение роли можно только описать, как это делал В.Г.Белинский, составляя по его определению "*отчет* об игре Мочалова"

Драматурга же можно (и более того) должно интерпретировать. В противном случае постановщик превратится в банального копииста, пересказывающего всем хорошо известное. Режиссер, растворившийся в драматурге, забывший о своем собственном "Я", – уже не художник. Этот путь напрочь отвергал Брехт.

Не потому ли и распространенная практика современного режиссера – создание собственного сценического варианта даже классически совершенного. В противном случае все постановки одного и того же драматического произведения будут являть собой однойцовых близнецов – театрально безликих и лишенных "лица не общего выражения".

Понимаю: можно сказать: это – хрестоматия. Согласен: это банальная хрестоматийная истина. С ней практически спорить невозможно. И эта практика личностного прочтения режиссером

"работает", когда мы говорим о сценических прочтениях Софокла, Шекспира, Гете.

Но когда приближаемся к Брехту, эта истина почему-то не срабатывает: свои суждения о его драматургическом наследии, как правило, сверяют и проверяют его же высказываниями об эпическом театре и принципах сценической реализации эпических драм. Брехтовские "модели" становятся настольными для режиссеров и литературоведов, а маркеры его теории: "если бы он", сонг, очуждение используются с якобы благой целью: прочитав либо поставить Брехта по-брехтовски. Но это в принципе сделать невозможно. Брехта по-брехтовски мог ставить и пояснять только Брехт. Остальные могут ставить и осмыслять Брехта по-своему, совершенно лично и совершенно индивидуально, поскольку нет и не может существовать реинкарнации интеллекта. Он-то всегда индивидуален. Ведь далеко не случайно сам Брехт предостерегал тех, кто, слепо следуя советам и якобы беспрекословно принимая открытое, не научился им пользоваться: "Модели не избавляют от необходимости думать, наоборот, они должны будить мысль; они не заменяют художественного творчества, а, наоборот, настоятельно его требуют".

Но именно такой подход к наследию мэтра театра и драмы XX века и дает возможность в уже ставшем традиционным (А Брехт – это уже устоявшаяся и, более того, канонизированная традиция) увидеть иные, потенциальные, непознанные еще возможности. Более того, в поисках своего пути в искусстве идти дальше Брехта, опираясь на его плечо – это ли не увлекательное учение?..

Например, о рациональной природе эпической драматургии (театра и драмы) говорено и переговорено, причем, с обязательными ссылками на Брехта и с цитацией его суждений.

Но так ли это? И дает ли Брехт основания для подобного утверждения?

Мой Брехт – драматург и режиссер – художник не просто эксплуатирующий эмоции, а строящий и свои эпические драмы и эпический театр, прежде всего, на эмоциональной основе. Он – страстен и как человек, и как драматург.

О Брехте сегодня пишут и говорят, как о человеке и о творце, буквально съедаемом двумя страстями: к женщинам и к театру (или к театру и женщинам). Кто-то сегодня предпочитает писать о гареме Брехта, кто-то – о Брехте-художнике. Хотя, думается, страстно вожающему любви женщины не может быть холодным в творчестве. Поверьте старому мужчине...

Брехт был страстен в свои юные гимназические годы, когда писал баллады о девке Ивлин Ру, о семи повешенных или о матери-детоубийце. Не потому ли он шокировал respectable публику, что страсть его переливалась в слушателей и вызывала у них, прежде всего, пусть негативные, но эмоции? Ведь человек воспринимает мир вначале чувствами, а потом уже разумом. Это существующее на инстинктивном уровне состояние человека – вечно. Это – природа его, которая не изменилась с тех времен, когда человек был еще частью природы, а не ее царем.

Только сам испытавший потрясение, мог написать неистово страстные, пронзительные строки на смерть своей матери (1 мая 1920):

"Многие уходят от нас, и мы их не удерживаем,

Мы сказали им все, и уже ничего не осталось между ними и нами, и лица у нас были тверды в миг разлуки.

Но мы не сказали самого важного, мы упустили необходимое.

О, почему же мы не говорим самого важного, ведь это было бы так легко, ведь не говоря, мы себя обрекаем проклятью!

Эти слова были так легки, они скрывались там, за зубами вплотную, они упали от смеха, и поэтому мы задыхаемся с перехваченным горлом.

Вчера умерла моя мать, вечером Первого мая!

Теперь ее и ногами не выскрести..."

Только личность одержимая страстью исторической справедливости, могла в зрелые годы направить западногерманскому бундестагу известное письмо: "Против кого готовится третья война? Против французов? Поляков? Англичан? Против русских? А может быть, против немцев? Мы живем в атомный век, и двенадцать дивизий не могут выиграть войну – однако могут, чего доброго, ее начать. Но возможно ли, чтобы при всеобщей воинской повинности дело ограничилось двенадцатью дивизиями?!

Неужели вы действительно хотите сделать первый шаг, первый шаг к войне? Тогда последний шаг, шаг в никуда, мы сделаем уже все вместе.

Но ведь мы знаем, что имеются мирные возможности для объединения страны, разумеется,

только мирные. Нас разделяет ров, так что же, нужно расширять его? Нас разъединила война, но не война может нас объединить снова".

Какое обилие риторических вопросов, как формы выражения не потаенной – открытой страсти художника и мыслителя!

Только художник не просто равнодушный к судьбам искусства, а болеющий болями его мог в 1954 году не сказать – заявить во весь голос: "Либо у социалистического реализма будет множество разновидностей стиля, либо один-единственный, который погибнет от монотонности (удовлетворяя слишком мало потребностей)". "Лед всегда на солнце тает", – иронизировали ваганты. "Карфаген должен быть разрушен", – утверждали те, для кого неприемлемы были литературные догматы и каноны.

Бунт Брехта всегда был эмоционально страстным. И когда он писал школьное сочинение на слова Горация "Сладко и почетно умереть за отчизну", и когда он слагал балладу о мертвом солдате, и когда не принял третий Рейх, когда полемизировал с давно ушедшими мыслителями или же со своими оппонентами-современниками – всегда, когда отстаивал свое право на собственную позицию, собственное мнение.

Великий еретик Брехт не знал спокойных тонов и пастельных красок. И если Жоржи Амаду считал, что Брехт принес на сцену голос грома и молнии, то это невольно воспринимается, как поэтическая формула сущности брехтовского человеческого и художественного естества.

И в драматургических своих опытах Брехт предельно эксплуатирует эмоциональную избыточность, дабы достичь желаемого ему, художнику и мыслителю, результата своего творчества.

Именно это. Но лучше – обратиться к текстам. Хотя бы к одному, хотя бы к хрестоматийно известному и ныне изучаемому в любой школе – к "Матушке Кураж". Сторонник шекспировской многоэпизодичности, Брехт создает 12 сцен, каждая из которых имеет свой определяющий ее суть эмоциональный накал, свою обжигающую страсть. При желании можно составить своеобразную партитуру этих эмоциональных состояний, доминирующих в каждом из эпизодов.

Эпизод 1-ый: страх потерять деньги, которые предлагаю вербовщики.

Эпизод 2-ой: радость матери, ставшей свидетельницей триумфа сына.

Эпизод 3-ый: ужас маркитантки, боящейся за будущее своего сомнительного бизнеса.

Эпизод 4-ый: смирение Кураж...

Актер не может играть философию. Он воплощает и решает на сцене только конкретные, действенные задачи и простые чувства. Но из суммы этих чувствований в спектакле рождается философия его. Это уже парафия режиссера, стремящего спектакль к логическому выводу.

Причем, если бы можно было составить своеобразную кардиограмму пьесы, то зубцы ее были бы запредельно (то есть предынфарктно) высоки, а в участках своих кардиограмма фиксировала бы перепад эмоциональных уровней (высокое бы сменялось низким, благородное – подлым, свет – тьмой, чистота – грязью), ибо по всем законам типично аристотелевской драмы каждый эпизод имеет свой заверченный и хорошо структурированный сюжет, свое "узнавание" и свои "перипетии", которые мчат действие эпизода к вполне оправданному финалу – причем, как правило, эмоционально неожиданному для зрителя. Но от этого не менее впечатляющего и поражающего. Так в пьесе возникает некий иной, невербальный сюжет, условно назовем его – сюжет чувств. И основой этого "сюжета чувств" есть динамически развивающийся основной эмоциональный тон эпизода, который проявляется в всей своей полноте становится явственным и осязаемым только к концу эпизода. И это – закономерно: потрясение (или, как говаривал Аристотель, очищение) наступает в момент исчерпанности сюжета, совпадающего с трагическим исходом его.

Достаточно вспомнить 12 сцену из "Матушки Кураж": Анна Фирлинг, склонившись над телом погибшей Катрин, поет:

Баюшки-баю!

Солома шуршит...

Другие детки плачут,

Моя — крепко спит...

Другие — все в рогоже

С дырой на боку,

А ты — как ангел божий —

Вся в белом шелку!

*Другие просят корку,
А ты — ешь пирожки,
А хочешь, дам и торт
Из белой муки!*

Это ли не апофеоз трагической судьбы матери, потерявшей ребенка? И не несет ли эта песня в себе трагический эмоциональный заряд, как бы этот сонг не исполнялся? Может ли эта сцена прощания матери с дочерью оставить хоть кого-то равнодушно холодным? Ответ, думается, лежит на поверхности.

Иными словами, в брехтовской драме "сюжет чувств" функционирует на уровне эпизода, а они, в системе взятые, составляют сюжет чувств всего драматического произведения в целом.

И роль сонгов в этом процессе трудно переоценить.

Даже подчеркнуто очужденное исполнение их отнюдь не значит, что песня у Брехта – вне эмоционального наполнения и не влияет на эмоциональный мир зрителя. Скорее, речь может идти о другом: эмоции, заключенные в сонге, как правило, не совпадают с эмоциональным наполнением последующего (или предшествующего) эпизода. Два разновеликих и полярно заряженных эмоциональных накала просто вступают в отношения дополнительности по принципу: противодействие-противоборство. И именно оно вызывает (или, по крайней мере, должно вызывать) очужденное восприятие зрителем эпизода. Но это отнюдь не значит, что очужденное – следовательно рациональное.

В "Страхе и нищете в Третьей империи" есть потрясающая по своему драматическому накалу сцена "Шпион", в которой речь идет о родителях, которых обуял страх перед возможным доносом сына. Этой сцене предшествует сонг (или, как это называл я в дни моей научной младости – промежуточный ан-но кёген).

Профессоры маршируют,
Их лоботрясы муштруют
И жучат, отставкой грозя.
Зачем для безусых отребий
Знать о земле и о небе,
Когда им думать нельзя?
Идут прелестные детки,
Что служат в контрразведке,
Доносит каждый юнец,
О чем болтают и мама и папа,
И вот уже мама и папа — в гестапо,
И маме и папе конец.

Да, это говорит автор. Но этот автор не безразличен к предмету разговора. Он саркастичен? Да! Он возмущен? Да! Он гневен? Да.

А актеры, исполняющие роли матери и отца? Они растеряны? Да! Они потрясены возможным предательством сына? Да!! Они в ужасе? Да!

Но ведь это два различных по своей сущности эмоциональных пласта. Они разновекторны по своей направленности, но едины в своей страстности.

Зритель же из этих двух страстей не избирает, нет, формирует свою позицию, но позицию страстную.

Ведь эмоциональная память остается памятью. Но памятью – эмоциональной, а не холодно рассудочной... И в этом я вижу особость брехтовского очуждения, которое позволяет не только драматургу, не только режиссеру, но и зрителю занимать позицию не столько спокойно покуривающего наблюдателя, сколько позицию страстного мыслителя, у которого разум и чувства – в гармоническом единении.

Подобной гармонизации призван служить и знаменитый эффект очуждения. Но о нем-то я как раз и умолчу, поскольку это станет, насколько мне известно, предметом рассуждений режиссера-практика Петра Авраменко, разбирающегося в тонкостях сценического искусства куда более профессионально, чем я.

Замечу только одно: очуждение у Брехта не исключает эмоции, а предполагает наличие их. Только эти эмоции не всегда и во всем совпадают с эмоциями зрителя или персонажа.

Страстный поэт Брехт... Он вызвал нешуточные страсти в мире, весьма далеком от театра. Его превращали в изгоя, его вызывали на судилища, его одни объявляли "певцом бардаков и проституток", а иные ужасались, что такой самый выдающийся поэт, как Брехт, принадлежит ГДР

Это были времена, в которых я жил и о которых можно говорить отдельно и долго. Но именно в те времена меня потрясла суровая истина, сформулированная Брехтом в известной статье "Пять трудностей пишущего правду". "Каждому, – писал Брехт, – кто в наши дни решил бороться против лжи и невежества и писать правду, приходится преодолеть по крайней мере пять трудностей. Нужно обладать мужеством, чтобы писать правду вопреки тому, что повсюду ее душат, обладать умом, чтобы познать правду вопреки тому, что повсюду ее стараются скрыть, обладать умением превращать правду в боевое оружие, обладать способностью правильно выбирать людей, которые смогут применить это оружие, и, наконец, обладать хитростью, чтобы распространять правду среди таких людей".

Вспомнилось мне не случайно. Мой Брехт... В нынче далекие мои юношеские годы нечто оставалось для меня в нем если не загадкой, то вопросом, на который двадцатилетний студент не мог найти ответ, а мои учителя очень осторожно и весьма неохотно на некие темы говорили по вполне понятным причинам. И среди таких вопросов – почему так настороженно относятся к Брехту официальные круги и официальная пропаганда? Почему Брехт эмигрировал не в СССР, как это сделал, например, Бехер, а, подобно многим – в США? Почему он не принял гражданство ГДР? Почему, будучи "левым" художником, он не связал свою судьбу членством в компартии, а затем – в СЕПГ?

Эти вопросы и привели меня к моему Брехту... Мой Брехт – это человек. Мыслитель и художник верующий. Верующий в веру, им сотворенную.

И это – удивительная вера. Вера, основанная не на непререкаемости собственных догматов, а вера бесконечного поиска и сомнений, сомнений и поиска. Вера, основанная на постановке вопросов, на которые ответить предстоит уже идущим за ним, за Брехтом.

Ведь далеко не случайно сам Брехт в свои зрелые лета со свойственной ему убежденностью утверждал: *"...термин "эпический театр" слишком формален для задуманного (и отчасти осуществляемого) театра. Для предлагаемых размышлений эпический театр – исходная посылка, однако сам по себе он еще не открывает творческих возможностей и способности к изменению, которые заключены в обществе и представляют собой основные источники эстетического наслаждения, поэтому термин "эпический театр" должен быть признан недостаточным, и мы не можем предложить другой"*¹³. Эту же мысль Брехт повторил в 1955 году, но в более категоричной форме: *"В применении к н о в е й ш е м у театру от термина "эпический театр" следует отк а з а т ь с я"*.

Вспомним, что Роберт Стурца позволял себе из светлой трагедии "Ромео и Джульетта" сделать трагедию жестокости. Не случайно, поэтому он предупреждал актеров, занятых в этом спектакле: "Все переводы ("Ромео и Джульетты" Шекспира – А. Ч.) на русский язык романтизированы, облагорожены. Пастернак, чей перевод мы играем, часто врет, намеренно смягчая шекспировскую брутальность. У меня будет очень много откровенных сексуальных сцен, много грубости... Шекспир определил пьесу как трагедию, а не как веселую итальянскую штучку, которая только кончается трагично. Мы стараемся сделать **очень жесткий** спектакль (курсив мой – А. Ч.)".

Изменяющийся, но не изменяющий себе Брехт. Но именно такой смог многих обратить в свою веру, ибо в основе ее – Библия. Библия – как книга книг. И "Малый органон" – библия эпического драматурга.

Именно Библию Брехт называл, по свидетельству г. Вицислы, самой важной для себя книгой. И это было сказано им не в последние годы жизни, а еще в 1928 году.

В своем юном возрасте он написал пьесу "Библия", в которой имел смелость и мужество заявить: Бога убивают ежедневно, ежечасно те, кто не зрят его в силу либо догматизма мышления, либо потому, что игнорируют истину, заключенную в великих творениях прошлого, закрывая тем самым ей путь в майорат старшим рода человеческого. Библейские мотивы, образы и сюжеты сопровождали его практически все его творчество, начиная с "Барабанов в ночи" и завершая "Галилео Галилеем".

И не эта ли вера предопределила его обращение к притче, насытив и наполнив эпические драмы его мудростью веков. Он, Брехт, начертал новые скрижали нового театра, как формы выражения его, Брехта, веры...

Но постичь ее может тот, кто исповедует суть и сущность брехтовской библии искусств: "Нет никакого смысла создавать эстетику, выдумывать ее, склеивать из известных понятий и ждать, что

авторы пьес станут ставить затем то, что выдумали эстетики. Особенно плохо сколачивать модель того самого произведения искусства, сидя за письменным столом. Тогда художественные произведения начинают разбирать только с точки зрения их соответствия этой модели". В этом, действительно не стоит искать смысл, ибо смысла в этом нет.

Да, Брехт создал теорию эпического театра. Но значит ли это, что его драматургическое наследие не может существовать вне этого эстетического поля. Отнюдь. Оно существует. Ведь не случайно Брехт полагал, что система Станиславского во всяком случае нуждается еще в одной системе, которая обслуживает круг задач его, брехтовского театра. И уж совершенно не исключал возможности вывести ее в теоретическом плане из системы Станиславского. Как не случайным есть и то, что аристотелевская формула катарсиса не то что противопоказана, а, напротив, показана эпическому театру. Как естественным есть и то, что, по собственному признанию Брехта Матушку Кураж" можно ставить и в старой, то есть в аристотелевской манере

Его драматические творения так же самодостаточны, как самодостаточен и созданный им "Берлинский ансамбль", а посему и могут существовать и жить в других художественно-эстетических системах. Более того, в восприятии сущих и грядущих театральных творцов и литературоведческих исследователей его драмы могут быть осмыслены не только в контексте брехтовских театральных воззрений. Они так же открыты для личностного восприятия и личностной интерпретации. Как и творения Шекспира.

Бертольт Брехт – этот Шекспир XX века – нуждается в такой же коррекции художников и мыслителей. Если речь идет не о превращении его в музейный экспонат, который руками, как известно, трогать воспрещается, в живого современника грядущих времен. Ибо только тот остается в веках, кто, повествуя о своем времени, многое проясняет во временах иных. А тут без интерпретации не обойтись. Интерпретации вольной, смелой, без оглядки на модели и традиции.

Кто-то скажет, да ведь это разгул субъективизма, это убийство Брехта. Я смотрю на сие несколько иначе – в этом бессмертие Брехта. Я за личностное, субъективное прочтение Брехта. Ведь его пиршественный стол не менее раскошен, чем стол Гомера, и каждый может взять у Брехта ровно столько, сколько может взять. И взять то, что он хочет взять. Если подойти к Брехту с таких позиций, то он воистину есть не только поэт XXX столетия (как говаривал Фейхвангер), но и всех последующих. И это не убийство Брехта, а утверждение его непреходящей востребованности. А, следовательно, и бессмертия.

Классик есть классик – и этим все сказано...

Принципи брехтівського театру та практика режисера

У мистецтві театру, як і в мистецтві загалом, є вічне та швидкоплинне. Швидкоплинне, народжене певним часом, відходить, щезає, а вічне стає набутком молодих генерацій театральних режисерів. Вічним же бо є передусім не те, що потребує сліпого й безоглядного копіювання (будь-яке копіювання взагалі вбиває мистецтво, воно несумісне з творчістю), а те, що стимулює подальший пошук власного шляху в мистецтві театру.

Брехт – великий реформатор театральної сцени ХХ століття дав приклад не лише збереження традицій, але й рішучої ломки їх. Руйнації, яка сприяла народженню принципово нового театру як за формою, так і за змістом. Основним здобутком Б. Брехта, як відомо, є "епічний театр", серцевиною якого є ефект очуження.

Очуження – за Брехтом, як відомо, передбачає незвичне зображення буденного. Воно, за задумом Б. Брехта, має сприяти знищенню емоційної залежності глядача від театрального дійства, пробуджувати аналітичне сприйняття його. Але не менш відомим є й судження Б. Брехта про універсальну природу ефекту очуження. Великий реформатор театру ХХ століття неодноразово наголошував, що ефект очуження має принципове значення і для актора, і для композитора, і для сценографа – для всіх без винятку творців театральної вистави. Не меншого значення він набуває і для драматурга, який творить словесну основу будь-якого театрального дійства. Інакше кажучи, він – цементуюча основа Брехтівського театру. Причому, основа, яка виникає на руїнах розтрошеного, розібраного на складові вже відомого, того, що існувало і є загальнозживаним, аксіоматичним, незаперечним у своїй сталій цілісності.

Пригадується у зв'язку з цим амбітне Брехтівське: "Нещодавно я у двох словах розправився з монументальним твором Геббеля "Ірод та Маріамна", відніс його до старого мотлоху (звичайно, старий мотлох має для мене велику привабливість; розібрані, напівзруйновані дрішки для мене набагато миліші, оскільки є матеріалом". І таке категоричне Брехта "розправився" було викликано тим, що він, за його власним зізнанням, давно хотів здійснити постановку цієї драми Геббеля.

Мене, театрального режисера-практика, ефект очуження зацікавив передусім своєю руйнуючою й водночас творчою силою. Зупинюся лише на одній тезі, яку пристрасно та принципово обстоював Б. Брехт, а саме: ефект очуження має сприяти пробудженню інтелектуальної діяльності глядача, перетворювати його на такого, що спокійно палить, споглядаючи театральне дійство.

Проте, за всієї класичної довершеності брехтівського потрактування ефекту очуження саме в такому сенсі, гадаю, припустимі й інші його трактовки, відкриття інших його функцій саме в театральній практиці. Адже ефект очуження, маючи довгу та плідну традицію існування й застосування на театрі, ніколи не зводився до театральної аксіоми. Тим більше – до догми. І різні митці відкривали в цьому старовинному прийомі ті грані й ті можливості, які відповідали його природі та збагачувалися завдяки мистецькій волі творців вистави (акторів, режисерів, сценографів тощо). Але спочатку два фрагменти з історії театру ХХ століття.

При постановці "Життя Галілея", як свідчать історики театру, сцена, коли новообраний Папа римський має віддати наказ про виклик Галілея до інквізиції, була вирішена таким чином (у даному випадку йдеться про сценічне вирішення епізоду, а не про текст драматичного твору): "Спочатку, – згадував дослідник Брехта Ілля Фрадкін, – Папа, який сидів на престолі в спідньому, голосно заперечував: "Ні, Ні, і ще раз Ні!" Сповнені чеснот суто людські і людяні почуття, повага до науки, почуття поваги до геніального вченого примушують Урбана VIII рішуче супротивитися домаганням інквізитора. Але в процесі перевдягання він явно змінюється. Поступово перед глядачем виникає одягнена маріонетка, тобто – папа, щезає людина. Сан зобов'язує, щезають честь, совість, розум, – їх замінюють соціальні інстинкти й розрахунки глави католицької церкви. Під тягарем стихаря та догматика, перекинутого через плече ораря й, нарешті, вінчаючої голову папи тіари не лишається й натяку на початкову нерішучість Урбана VIII. "У найгіршому випадку, – говорить він, – йому лише продемонструють знаряддя тортур" – "Цього вистачить, Ваше святійшество, – відповідає інквізитор. – Пан Галілей адже розуміється на них".

У зв'язку з цим пригадується свідчення Михайла Іполієтовича Верхацького про постановку Лесем Курбасом "Прологу" за п'єсою Поповського "Напередодні". У виставі була сцена, коли "цар

Микола диктує ад'ютантові нотатки до щоденника. Актор, який грав роль царя, урочисто, з відчуттям власної гідності крокував від столика, за яким сидів ад'ютант, по одній і тій самій прямій уздовж рампи не поспіхом і розмірено. Він робив від столика кроків 12-15, потім зупинявся на мить, повертався довкола себе на одній нозі, немовби ухиляючись чи то від удару, чи то від загрози. Раптом зупинявся і ставав спиною до глядача, перетворювався на якогось невпевненого, навіть переляканого". Кожного разу, підходив до того ж самого, наче далі йти було небезпечно, і знову йшов до столика ад'ютанта. Такий своєрідний прийом викликав певні асоціації: величний цар перетворювався на маріонетку. Сцена перетворювалася на вишукану карикатуру.

Ми не випадково навели два майже ідентичні за своїм пафосом і сенсом епізоди, які не були (наголосимо на цьому) прописані в тексті драматичних творів, а являли собою розгорнуті сценічні метафори, створені режисерами. І не важливим є те, що Брехт такий прийом називав *очуженням*, а Курбас – *перетворенням*. Важливим є інше: сценічна метафора промовляла в такому випадку яскравіше за будь-яких слова.

На нашу думку, одна з плідних тенденцій сценічного творення, яке засновано на брехтівському ефекті очуження, полягає в тому, що, якщо у виставі (сценічній, режисерській версії драматичного твору) послідовно вибудувати низку таких метафор, то виникатиме в сценічному просторі сюжет, який реалізується не через слово, а через мізансцени. Точніше, через сцени-метафори. Тоді невербальні засоби творення вистави набувають рівноцінного слову значення, а очуження із прийому перетворюється на принцип організації сценічного простору вистави, його стилю.

У такому випадку очуження набуває *сюжетотворюючої функції*. Але при цьому виникає не вербально зафіксований сюжет, а сюжет, який вибудовує режисер, використовуючи невербальні можливості театру як видовищного мистецтва. Такий сюжет існує незалежно від слова, від сюжету драматичного твору, прописаного драматургом.

У такому випадку сюжет невербального походження або ж здатний виступати тонким коментатором того, про що розповідається у п'єсі, або ж йти навіть проти слова драматурга.

Так, у мене відбулася вистава "Метерлінк у стилі new" за п'єсою відомого драматурга Моріса Метерлінка "Диво святого Антонія". Основою вистави став невербальний сюжет, вибудований із низки сцен-метафор. Сцен, народжених моєю режисерською фантазією, і такий, який відповідав моєму власному баченню п'єси Метерлінка.

Партитура вистави, закріплена у сценах-метафорах, була такою:

- 01 – початок вистави (метафора всепоглинаючого побуту)
- 02 – сцена явлення святого Антонія (парафраз явлення Христа)
- 03 – вихід родичів Гортензії (метафора балагану на похованні)
- 04 – сцена виконання хоралу родичами Гортензії (метафора облуди, яка прикривається святістю)
- 05 – сцена: тітонька на звалищі (метафора кінця життєвого шляху)
- 06 – сцена воскресіння Гортензії (іронічний парафраз мотиву другого пришествя)
- 07 – сцена спокушення святого Антонія грошима і житейськими "радощами" (метафора-парафраз сцени спокуси Христа в пустелі)
- 08 – сцена сповивання святого Антонія (метафора провинного янгола)
- 09 – сцена звального гріха (метафора-парафраз біблійного мотиву загибелі Содому і Гоморри)
- 10 – фрагменти картин Грюневальда (метафора Божого перста вказуючого)
- 11 – сцена допиту святого Антонія поліцейськими (метафора-парафраз мотиву мученицької ходи Ісуса Христа на Голгофу).

Так, безумовно, кожна сцена-метафора, взята у своїй окремішності й самоті, могла б привести глядача до своєрідного "виключення" з емоційного полону, в якому глядач перебуває, віддаючись плинові сюжету драматичного твору. А несподіване, неочікуване втручання сцени-метафори провокує глядача до роздумів, включає його інтелектуальні можливості. Розум, так би мовити, починає бігти попереду емоцій.

Інша справа, коли вибудовується низка таких метафор, що й утворюють невербальний сюжет вистави. В такому випадку неочікуване, незвичне втрачає свою неочікуваність. І як результат, очуження набуває емоційної наповненості. Із інструменту впливу на інтелект глядача, визволення, так би мовити, з емоційного полону воно перетворюється на засіб підсилення саме емоційного сприйняття дійства. І це об'єктивно: метафори, включені в систему невербального сюжету, стають "звичними" для глядача. Вони перестають "переключати" його на суто раціональне сприйняття дійства. Вони як такі, що містять в собі значний емоційний потенціал, збуджують саме емоції глядача, які врешті-решт і сягають кульмінації, запрограмованої режисером у невербальному

сюжеті. Саме в цей момент і відбувається знамените очищення глядача через жах і співстраждання до долі героя, яка склалася трагічно, від подібних афектів. В такому випадку брехтівське очуження явно набуває характерних Аристотелевих рис.

І в цьому, гадаємо, приховані і ще повністю нереалізовані можливості ефекту очуження. Адже й сам Брехт не заперечував емоції як складовий і невід'ємний чинник вистави. І таку якість очуження можна застосовувати сьогодні і саме сьогодні. Адже, якщо за часів Брехта періоду творення епічного театру ірраціоналізм, який визначав атмосферу суспільного й мистецького життя, буквально провокував митця до пошуків активних шляхів впливу на інтелект глядача, то сьогодні, коли оголений прагматизм став кумиром не лише в житті, але й у мистецтві, настав час звернутися до емоційного світу людини, збудити його. І в такому сенсі можливості брехтівського ефекту очуження здаються нам невичерпними.

Але кінцева мета брехтівського очуження лишається незмінною: оскільки сцени-метафори покликані привернути увагу глядача до проблем і питання реального життя, остільки рішення приймаються глядачем через емоційне потрясіння все-таки й безумовно на інтелектуальному рівні. І не так вже й важливо, як саме досягти такої позиції глядача: через рацію чи через емоції. Важливим є результат: вивести глядача зі стану "споживання" мистецтва, перетворити його на співтворця вистави. Адже той, хто є творцем, не може не бути людиною мислячою.

Так, в основі такого потрактування – зміна акцентів. Але саме така зміна є відкриттям нової якості в уже класично відомому й апробованому. І саме в цьому полягає сенс мистецтва театрального та запорука його безконечного розвитку. І це – чи не найважливіший урок, який дав театральним режисерам творець Берлінського ансамблю Бертольт Брехт.

**Как повстречались Иван Александрович с Александром Ивановичем ("Ревизор")
Н.В. Гоголя в Ровенском областном академическом музыкально-драматическом театре)**

Этой премьеры (26 октября 20120 года) ждали с нетерпением. Не только потому, что каждая встреча с бессмертной комедией Гоголя на сцене и на экране дарит ощущение или хотя бы ожидание праздника. И не только потому, что премьера открывала новый сезон Ровенского академического театра, переживающего сейчас, похоже, один из самых ярких периодов своей истории. Премьеры ожидали еще и потому, что ровенчанам было известно имя постановщика – Александр Иванович Дзекун.

То, что "Ревизора" должен ставить А. Дзекун, вселяло и уверенность, и волнение, и даже некий трепет. Ведь именно его памятный (а сегодня, к большому сожалению, легендарный, не играющийся уже несколько лет) поэтический, наполненный тонкими символами и метафорами спектакль "Берестечко" по мотивам романа Лины Костенко принес театру и звание академического, и Национальную премию Украины имени Тараса Шевченко. Но самое главное заключается даже не в высоких званиях и наградах. Именно с дзекуновской мистерии "Берестечко", как мне кажется, и началось возрождение ровенского театра, даже точнее сказать его Рождение. Последующие семь лет, прошедшие со дня первого спектакля Дзекуна в Ровно, заявили о местном театре как необыкновенно сильном и самобытном коллективе, способном решать самые сложные и разноплановые художественные задачи. Постановки режиссеров местных Владимира Петрива ("Последний срок" по В. Распутину, "Ненормальная" Н. Птушкиной, "Калека с острова Инишмаан" М. Макдонаха) и Александра Олексюка ("Госпожа министерша" Б. Нушича, "Ханума" А. Цагарели), Нины Николаевой ("Квартет для двух" А. Крыма) и приглашенных Сергея Павлюка ("Калигула" А. Камю, "Гамбит" Н. Иорданова), Виталия Денисенко ("Закон" В. Винниченко) и того же Александра Дзекуна ("Женщина из прошлого" Р. Шиммельпфеннига), – далеко не полный перечень различных по своей жанровой природе и стилистике, одновременно зрелищных и интеллектуальных спектаклей Ровенского областного академического за последние несколько лет.

"Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор". Есть ли в истории классического русского театра более легендарная фраза, чем эта, начальная реплика Городничего? После нее так и ожидаешь всеобщего замешательства, паники, напряженного смятения гоголевских чиновников. В режиссерской интерпретации Александра Дзекуна ожидаемой тревоги и суеты нет и в помине. Спокоен и абсолютно уверен в себе Антон Антонович (з.а. Украины Виктор Янчук). Он произносит первую реплику комедии без какого-либо намека на испуг. А вальяжные и еще более уверенные в себе и прочности своего мирка чиновники – судья Ляпкин-Тяпкин (н.а. Украины Георгий Морозюк), попечитель богоугодных заведений Земляника (з.а. Украины Петр Лисничук) и смотритель училищ Хлопов (з.а. Украины Андрей Куделя) – прослушивают эту новость неподвижно и невозмутимо, нахально закинув ногу за ногу. Но самое главное и неожиданное – встречают сообщение Городничего... взрывом хохота! И этот взрыв, раздавшийся, казалось бы, вопреки всем театральным традициям и зрительским ожиданиям и разрушающий привычные стереотипы, с ходу заявляет: здесь, господа, будет совсем другой, необычный, старательно "отревизированный" "Ревизор".

Кстати, в спектакле присутствует не только "Ревизор". В него будто уместился весь Гоголь. В режиссерскую редакцию (излюбленную форму работы А. Дзекуна с исходным литературным текстом) вошли фрагменты других гоголевских произведений. Например, порядком изголодавшийся Хлестаков (арт. Станислав Лозовский) неожиданно произносит в присутствии едва держащегося на ногах от голода слуги Осипа (арт. Владислав Давыдюк) монолог о разносолах из... третьей главы второго тома "Мертвых душ". Там помещик Петр Петрович Петух наставлял в тонкостях кулинарии своего повара ("Да кулебяку сделай на четыре угла. В один угол положи ты мне щеки осетра да вязигу, в другой запусти гречневой кашицы, да грибочков с лучком, да молоко сладких, да мозгов, да еще чего знаешь там этакого...") и комический эффект рождался от чрезмерной хлебосольности "добродушного хозяина", который за обедом становился "совершенным разбойником" ("Чуть замечал у кого один кусок, подкладывал ему тут же другой, приговаривая: "Без пары ни человек, ни птица не могут жить на свете". Съедал гость два – подваливал ему третий, приговаривая: "Что ж за число два? Бог любит троицу". Съедал гость три – он ему: "Где ж бывает телега о трех колесах? Кто ж строит избу о трех углах?") На четыре у него была опять поговорка, на пять – тоже"). В спектакле же комизм

основан на том, что сочный и преаппетитный монолог Петуха произносит не сытый в присутствии таких же сытых, а голодный в присутствии такого же голодного. И недаром хлестаковский словесный поток о кулебяке да вязиге буквально скашивает Осипа, бухнувшегося в голодный, очевидно, обморок.

Важную роль в построении роли Хлестакова играет – причем, на протяжении всего спектакля – и гоголевская повесть "Невский проспект". Именно эта "всеобщая коммуникация Петербурга" становится вроде музыкальной партии, лейтмотива, значимого символа главного героя. И действительно, заставляет призадуматься режиссер, а разве это не Хлестаков в восхищении прогуливается по Невскому и разве не его голос звучит в начале петербургской повести: "Не только кто имеет двадцать пять лет от роду, прекрасные усы и удивительно сшитый сюртук, но даже тот, у кого на подбородке выскакивают белые волосы и голова гладка, как серебряное блюдо, и тот в восторге от Невского проспекта"? А в "Записках сумасшедшего"? Не Хлестаков ли это говорит, что "ходил инкогнито по Невскому проспекту. Проезжал государь император. Весь город снял шапки и я также; однакоже я не подал никакого вида, что испанский король"?

С одной стороны, "всемогущий Невский проспект" является внешним указанием на столичную "прописку" Ивана Александровича Хлестакова, олицетворение такой же нездешности и недостижимости для всех остальных персонажей-провинциалов, как, к примеру, государь император (особенно этот аспект значим в конце третьего акта, когда С. Лозовский как бы предваряет фразами о Невском проспекте знаменитый завиральный монолог Хлестакова). А с другой – и главной, именно Невский проспект воплощает важнейший хлестаковский мотив лжи и обмана! Недаром фрагмент из повести о проспекте вложен в уста героя в сцене обмана Марии Антоновны (арт. Нина Николаева). И хотя здесь не сказано, недоговорено наиболее знаменитых слов о Невском проспекте, они, как будто специально "отправленные" режиссером в подводное течение спектакля, безусловно прочитываются: "О, не верьте этому Невскому проспекту!.. Всё обман, всё мечты, всё не то, что кажется!.. Он лжет во всякое время, этот Невский проспект... когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать всё не в настоящем виде". О том, что пронзительно произносит Гоголь в финале своей повести, не менее пронзительно молчит Дзекун в финале спектакля. А то, как умело монтирует он свой режиссерский сводный текст, напоминает знаменитую мейерхольдовскую постановку "Ревизора" 1926 года. Ведь Всеволод Эмильевич также включал отрывки и из ранних редакций "Ревизора", и из других произведений Гоголя. Впрочем, вспомнить можно и другого, более современного режиссера Павла Лунгина, замечательный сериал которого "Дело о Мертвых душах" (2005) органично сплетен из "Ревизора" и "Мертвых душ", а также "Вия", "Старосветских помещиков", "Шинели", "Записок сумасшедшего" и других текстов Гоголя.

Кстати сказать, на связь "Ревизора" и "Мертвых душ" в ткани спектакля А. Дзекун постоянно указывает такая важная вещь, как музыка. Ведь основная составляющая в музыкальном сопровождении постановки – гениальная "Гоголь-сюита" Альфреда Шнитке. Написанная в 1981 как музыка к любимовскому спектаклю Театра на Таганке "Ревизорская сказка", она соединила в ровенском "Ревизоре" не только два наиболее репрезентативных текста Гоголя, но и – вольно или невольно – два спектакля: легенду прошлого театра и – смеем надеяться – легенду театра настоящего.

Да разве только Гоголь живет своими разными текстами в спектакле! Здесь звучат и стихи Пушкина, с которым, как мы знаем, Хлестаков был на дружеской ноге. Пушкинские строки "Во глубине сибирских руд..." возникают и в начале, когда невозмутимые чиновники всё же не радуются возможным перспективам оказаться неподалеку от сосланных декабристов (как страшит почтмейстера Городничий, и в конце, в сцене объяснения Ивана Александровича с Марьей Антоновной, собирающей "хорошие, новые" стихи в свой рукописный девичий альбом. Присутствуют в спектакле и фольклорные тексты: Янчук-Городничий в предчувствии "инкогнито проклятого" исполняет песню "Черный ворон". А прибывшего Хлестакова встречают местная публика вкупе с цыганами встречает хором "К нам приехал, к нам приехал Иван Лексаныч дорогой". Одним из музыкальных лейтмотивов постановки, наряду с "Гоголь-сюитой" Шнитке, является и "Боже, царя храни", государственный гимн Российской Империи начиная с 1833 года. Спектакль Дзекун – это вообще своеобразная квинтэссенция русской культуры, ее многолетней режиссерской рефлексии.

Пожалуй, самое поразительное в спектакле – это резкая антиномичность двух частей. Комедийность, фарсовость, карикатурность, гротесковость в первом акте – и "обманутое" зрительское ожидание той же комедийности во втором. Острая комедия заменяется во втором акте бытописательской хроникой провинциальных нравов. Возникает классическая русская идиллия в духе гоголевских "Старосветских помещиков". Здесь царит покой, сон. Чуть ли не засыпают после отъезда

Хлестакова в мечтах-снах о новой, столичной жизни Сквозник-Дмухановский, Анна Андреевна (нар. арт. Украины Нина Николаева) и Марья Антоновна. В состоянии чуть ли не летаргического сна (намек на известный гоголевский миф?) пребывает Городничий в сцене известия о том, что "чиновник, выдававший себя за ревизора, вовсе не ревизор". У него нет ни сил, ни желания сердиться, отчаиваться либо рвать на себя волосы от досады. И даже знаменитая немая сцена решена А. Дзекуном как... медленное засыпание! Вся Россия – спит. Вся Россия – та самая коляска из одноименной повести (еще одна вставка из прозы Гоголя!), о которой так пронзительно говорит Городничий. Коляска-колыска, которая убаюкивает, по-гоголевски зачаровывает. Сон воистину маниловского или даже обломовского размаха.

Второй акт у Александра Дзекуна как будто и не требует комедийности – яркой, чрезмерной, бьющей через край в акте первом. Не потому ли режиссером вымараны многие хрестоматийные комические сцены. К Хлестакову в ровенском спектакле не приходят со своими подношениями ни судья Ляпкин-Тяпкин, ни почтмейстер Шпекин (арт. Никита Кондратюк), ни Земляника, ни Лука Лукич, ни тем более купцы. "Ревизора" обеспокоили своим присутствием только две пары просителей: едва наскребшие 60 рублей на двоих Бобчинский (арт. Сергей Бондарук) и Добчинский (арт. Игорь Николаев), да и то решенные не как комические герои, а скорее как "маленькие люди" а ля Акакий Акакиевич из "Шинели", да жертвы произвола Городничего слесарша (арт. Алла Луценко) с унтер-офицершей (арт. Ольга Лозовская). Значительно сокращен и текст хлестаковского письма, читаемый в финале. Да Дзекуну вовсе и неважно, как характеризует "ревизор" здешнюю публику (кроме только "сивого мерина" Городничего)! Ибо все они – и "моветон" судья, и "свинья в ермолке" Земляника, и "пропахший луком" Лука Лукич – марионетки, ионесковские персонажи без идентичности (за исключением разве что мастера по части перлюстрации почтмейстера-Никиты Кондратюка, несущего в спектакле активное начало и даже осмеливающегося – пусть и несмело – подпевать "Черного ворона" Антону Антоновичу, на которого он будет в его же присутствии доносить Хлестакову). В постановке Дзекуна есть лишь два *действующих* лица – Городничий и Хлестаков. Остальные – куклы или же шахматные фигуры в их умелых руках.

И здесь опять хочется вернуться к окончанию "Ревизора" и вспомнить Мейерхольда. Как известно, в финале он заменял актеров куклами, давая, по его же признанию, "действительно немую сцену, о которой мечтал Гоголь, которая действительно имеет своей задачей прежде всего "потрясти...". Но если Мейерхольд дегуманизировал людей, превратив их в немой сцене в кукол, то Дзекун, скорее, наоборот – гуманизирует кукол в финале.

Совершенно по-новому решена во второй части спектакля и сцена объяснения Хлестакова с Марьей Антоновной. Как правило, дочь взяточника и казнокрада Городничего трактуют как глупую, ограниченную, примитивную особу, а порою и откровенную эротоманку (вспомним хотя бы Татьяну Васильеву в знаменитом "Ревизоре" В. Плучека в Театре Сатиры). Нина Николаева играет нежную, чистую, наивную провинциалочку. Играет милую барышню, мечтающую о любви! Это скорее даже не гоголевская, а тургеневская девушка. Или же тот идеал, о котором мечтает Чичиков (прекрасно воплощенный в "Мертвых душах" Сергея Арцыбашева в московском Театре им. Маяковского). В Марье Антоновне Н. Николаевой нет пошлости – есть лишь непосредственность, нет вульгарности – есть кротость, нет вычурности – есть милая провинциальность. И она льнет к Ивану Александровичу как нежный цветок, льнет к своей первой (и скорее всего последней) любви, пусть мимолетной и случайной. И сам Хлестаков-Лозовский предстает вовсе не искусителем, не эдаким петербургским Ловеласом или сладострастником из какого-нибудь романа Достоевского. Он тоже увлекается красотой и изяществом Машеньки! Во всяком случае, кружась с ней в сумасшедшем, непрекращающемся вальсе, Хлестаков сам верит в эту случайную чудо-любовь! Думается, именно в этой сцене режиссер и актеры вплотную подошли к толкованию героя самим Гоголем. Ведь крайне недовольный современными ему сценическими интерпретациями драматург пояснял: "Хлестаков вовсе не надует; он не лгун по ремеслу; он сам позабывает, что лжет, и уже сам почти верит тому, что говорит".

Как же определить жанр дзекуновского "Ревизора"? Однозначно сказать невозможно. В нем воедино слиты не только комедия и идиллия, не только фарс и хроника провинциальных нравов XIX века. Это и спектакль-*притча*. Притча о правителях вчерашних и правителях сегодняшних. Прошло почти 200 лет и ровным счетом ничего не изменилось. Когда у старшего современника Гоголя Николая Карамзина русские эмигранты в Европе попросили одним словом охарактеризовать состояние Российской Империи, он сказал: "Воруют". Воруют и в пьесе Гоголя. Церковь и не думали начинать строить, но надобно сказать, что она сгорела. Взяточничество царит повсюду, даже в кругу друзей и семьи. И деньги – жалкие бумажки, которые в спектакле не дают, а бросают, – летят, кружат,

словно осенние листья. Может ли сегодняшний зритель не вписывать в толщу нынешней реальности это тотальное воровство, казнокрадство, взяточничество, ставшее нормой жизни? Человечество веками блуждает в потемках и движется не вперед, а назад, как будто водит свои хороводы – вместе с персонажами-марионетками – против движения сценического круга.

Это и спектакль-*аллегория*. Причем, аллегория религиозная. Как у Данте, это своеобразная "Божественная комедия". Здесь тоже есть свои Ад, Чистилище и Рай. И тут режиссер вновь смыкает "Ревизор" с "Мертвыми душами". Ведь Гоголь замыслил свою поэму в трех частях, соотнося их с тремя Дантовыми книгами. Первый том "Мертвых душ", единственный известный читателям, это лишь Ад современной жизни, а дальше Чичиков должен был пройти сквозь современное Чистилище (второй том) и достичь Рая (том третий). Персонажи "Ревизора" тоже проходят через эти три стадии. Тот же Хлестаков познал и сущий ад, с безденежьем, голодом и угрозой быть переселенным из гостиницы в острог. Он же проходит сквозь провинциальное чиновничье чистилище и едва не достигает рая – рая с душенькой Марьей Антоновной. Но в спектакле есть и Суд, Страшный суд, как державный, так и духовный. Он сливается в появившейся в финале фигуре Жандарма (арт. Юрий Широко), который сообщает о прибытии подлинного, а не мнимого Ревизора. Жандарм одет в огненно-красную форму и напоминает сурового Ангела, то ли Смерти то ли Возмездия. Ведь гоголевская немая сцена напоминает изображение Страшного Суда в средневековом искусстве. И Дзекун создает спектакль о хождении души человеческой по мукам, о возможности или невозможности ее исцеления, а также о неизбежности Суда над нею.

Религиозные мотивы вообще играют важную роль в построении "Ревизора" А. Дзекун. Режиссер напоминает зрителю о том, что Гоголь – религиозный писатель, даже если он создает комедию. Если это комедия, то комедия религиозная (так, например, воспринимали испанские зрители комедию Тирсо де Молина "Севильский озорник, или Каменный гость", первую в мировой драматургии обработку легенды о Дон Жуане, герой которой, ловко избегая кары земной, забывает о каре небесной). На сцене иконы, к которым прикладываются герои и ставят свечи (или обещают, как Городничий, "уж такую свечу поставить, какой еще никто не ставил", если "сойдет с рук"), звучат церковные песнопения. Но религиозность носит в спектакле поистине универсальный и разноплановый характер. Наряду с православным "Многая лета..." звучит католическое "Kyrie eleison". А проникновенная, истовая молитва Городничего соседствует с ироническим, эгоцентрическим молением голодного Хлестакова. Для Ивана Александровича в "Отче наш" важным и актуальным становится лишь прошение о "хлебе насущном", а все остальное – лишь дополнительная оболочка, не слишком нужным приложением.

А в центре *сценографического решения* спектакля (Александр Дзекун и Алла Локтионова) – высокая треугольная конструкция, увенчанная позолоченным двуглавым орлом, "зерцало", которое во времена Гоголя было обязательным в каждом присутственном месте и изображало на своих гранях три указа Петра I. Эта крутящаяся призма поворачивается к зрителю как волшебная избушка и демонстрирует в постановке не петровские указы, а то Христа (будто сошедшего с картины Александра Иванова), то государя Николая I (который, если верить преданию, посмотрев "Ревизора", произнес: "Здесь всем досталось, а больше других мне"), а то... его тезку Гоголя! Да не визуальное ли это воплощение знаменитой государственной идеологии "Православие, Самодержавие, Народность", которая-то и начала складываться во времена обоих Николаев? А если вспомнить, что в рамках этой теории небезызвестный начальник III отделения А.Х. Бенкендорф писал, что "прошлое России удивительно, настоящее прекрасно, будущее выше всяких представлений"... не те ли эти гоголевские интенции, стремления к раю? Если с православием (Христос) и самодержавием (Николай I) всё вроде понятно, то "причем здесь Дионис"? Не потому ли, что именно Гоголь для создателя спектакля и олицетворяет эту самую народность, а то и две: русскую и украинскую. Ведь сам автор "Ревизора" писал: "сам не знаю, какая у меня душа, хохлацкая или русская. Знаю только то, что никак бы не дал преимущества ни малороссиянину перед русским, ни русскому пред малороссиянином. Обе природы слишком щедро одарены Богом, и как нарочно каждая из них порознь заключает в себе то, чего нет в другой, – явный знак, что они должны пополнить одна другую". Присутствие Гоголя как персонажа спектакля просто необходимо режиссеру. Дзекун на той же дружеской ноге с Гоголем, что и Хлестаков с Пушкиным. Когда-то Андрей Белый заметил, что главный герой "Мертвых душ" не Чичиков, а Гоголь и то, что Гоголь думал о Чичикове. У Дзекун главным героем "Ревизора" тоже является не Хлестаков, а Гоголь и то, что он думает о Хлестакове, Городничем и других. Поэтому для Хлестакова он как отец и родитель, и не зря, рассказывая в гостинице о своем батюшке, Лозовский-Хлестаков показывает на изображение Гоголя.

Увенчанная двуглавым имперским символом, триада "Православие, Самодержавие, Народность"

олицетворяет прочную и непоколебимую земную сферу. Но она своею "главою непокорной" взмывает ввысь и чуть ли не протыкает пятиконечную, ассиметричную, несколько аморфную сферу небесную – еще одну яркую деталь сценографического решения спектакля. И это звучит предостережением: "Никто не уповай на веки На тщетну власть князей земных: Их те ж родили человеки, И нет спасения от них...", – писал Ломоносов в переложении 145 Псалма. Нельзя земное ставить выше небесного, негоже правителям земным брать на себя божественные функции и распоряжаться людскими судьбами, как, например, делает Городничий, приказавший "забрить лоб в солдаты" мужу слесарше Пошлепкиной. За это – не избежать Суда. Объединив возможности притчи и аллегории, Дзекун создает также спектакль-предупреждение. Предупреждение в духе активно направленных в современность парабол Брехта.

Не хотелось бы выделять кого-то из слаженного актерского ансамбля, каждый участник которого достойно исполняет поставленную режиссером задачу. Но все же об одном из них следует сказать отдельно. Это **Станислав Лозовский**, исполнитель заглавной роли Хлестакова. "Ревизор" стал третьей совместной работой А. Дзекуна и С. Лозовского. В первых двух спектаклях Станислав играл роли сыновей главных героев: Тимофея Хмельницкого в "Берестечко", Анди в "Женщине...". В обеих работах молодой актер запомнился яркой характерностью, оголенным нервом, великолепной пластикой, музыкальностью. В "Ревизоре" к этим качествам добавились приобретенный за последние годы актерский опыт и мастерство. Он виртуозно владеет предложенным режиссером сумасшедшим ритмом роли (особенно в первой части спектакля). Фактурный и невероятно обаятельный Лозовский не боится показаться смешным и карикатурным. Он то повязывает на нос шарф и брезгливо поедает ужасный гостиничный суп; то от страха перед Городничим забирается, подобно обезьяне, на верхушку дерева-конструкции, поближе к отцу-Гоголю; то перед страхом ареста угрожает гротескным пистолетом; то демонстрирует уже не опасным чиновникам умопомрачительно смешной фокус с сигаретным дымом... Но он же (во втором акте) становится трогательным, наивным и даже нелепым, особенно в сцене с Николаевой-Машенькой, кружась с ней в головокружительном вальсе и уподобляясь не столько лгуну, сколько робкому влюбленному юноше (хотя, требуя отдать за него Марью Антоновну, тем же пистолетом он прикрывается от Городничего и его супруги, как террорист, захвативший заложницу-невесту, но ведь и это – по Гоголю: "Я отчаянный человек, я решусь на все; когда застрелюсь, вас под суд отдадут"). Хлестаков стал безусловной творческой победой Станислава Лозовского. На сегодняшний день это самая сложная и в то же время лучшая его роль.

"Ревизор" в Ровно – третье прикосновение А. Дзекуна к комедии Гоголя. Прежние постановки случились в театрах Саратова (где режиссер прослужил без малого четверть века) и Донецка. Третий его "Ревизор", как признался Александр Иванович автору этих строк, возможно, станет последним. Даже если это и так, искренне хочется верить, что третий спектакль, поставленный им в Ровенском театре, после "Берестечко" и "Женщины из прошлого", не станет его последней работой с местными актерами. Ведь Ровенский областной академический, открывший благодаря титулованному режиссеру новую яркую страницу своей истории, будет еще не раз нуждаться в таком глубоком и тонком "приезде из столицы" мастере одновременно зрелищного и интеллектуального действия, как Александр Иванович Дзекун.

P.S. Ивана Александровича Хлестакова в одной из ранних редакций гоголевской пьесы звали Александром Ивановичем.

