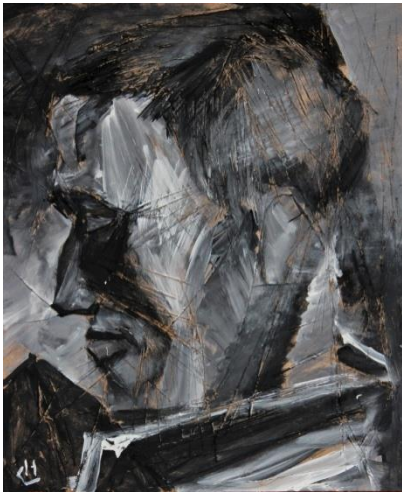


Міністерство освіти і науки України
Житомирський державний університет імені Івана Франка
Навчально-науковий інститут іноземної філології
«Brecht-Zentrum»
Центр «Науково-дослідний інститут
"ДРАМАТУРГІЯ: ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ"»



Брехтівський часопис
(Brecht-Heft)
Статті
Есе
Переклади

Збірник наукових праць
(Філологічні науки)
№ 7

Житомир – 2021

Міністерство освіти і науки України
Житомирський державний університет імені Івана Франка
Навчально-науковий інститут іноземної філології
«Brecht-Zentrum»
Центр «Науково-дослідний інститут
«ДРАМАТУРГІЯ: ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ»

Брехтівський часопис **(Brecht-Heft)**

Статті
Есе
Переклади

Збірник наукових праць
(Філологічні науки)
№ 7

Житомир – 2021

Рекомендовано до друку Вченою радою Житомирського державного університету імені Івана Франка (*протокол № 3 від 4 лютого 2022 р.*)

Засновник: Житомирський державний університет імені Івана Франка

Ідея: доктор філологічних наук, професор Чирков Олександр

Головний редактор:

Гілесгайм Юрген – доктор філологічних наук, професор Аугсбурзького університету, керівник Брехтівського науково-дослідного центру (Аугсбург, Німеччина)

Заступники головного редактора

Фелішевський Збігнєв – доктор філологічних наук, професор кафедри німецької літератури Сілезького університету (Катовіце, Польща)

Чирков Олександр Семенович – доктор філологічних наук, професор, емеритований професор кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка (Житомир, Україна)

Відповідальні секретарі

Закалюжний Леонід Володимирович – кандидат філологічних наук, керівник центру "Науково-дослідний інститут "ДРАМАТУРГІЯ: ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ"", доцент кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка (Житомир, Україна)

Ліпісівіцький Микола Леонідович – кандидат філологічних наук, керівник "Brecht-Zentrum", доцент кафедри зарубіжної літератури Київського національного університету імені Тараса Шевченка (Україна)

Члени редколегії

Астрахан Наталя Іванівна – доктор філологічних наук, завідувач кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка (Житомир, Україна)

Борисенко Наталія Дмитрівна – кандидат філологічних наук, завідувач кафедри англійської філології та перекладу Житомирського державного університету імені Івана Франка (Житомир, Україна)

Бондарева Олена Євгеніївна – доктор філологічних наук, професор, головний науковий співробітник Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

Вітшток Уве – кандидат філологічних наук, літературний критик, письменник (Франкфурт-на-Майні, Німеччина)

Віцисла Ердмут – кандидат філологічних наук, запрошений професор Гумбольдтського університету, директор Брехтівського архіву та Беньямінівського архіву Академії мистецтв (Берлін, Німеччина)

Закалюжний Леонід Володимирович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка (Житомир, Україна)

Гілесгайм Кароліна – доктор філологічних наук, Аугсбурзький університет (Аугсбург, Німеччина)

Кінкель Таня – кандидат філологічних наук, член правління Товариства імені Ліона Фейхтвангера, письменниця (Мюнхен, Німеччина)

Козлов Роман Анатолійович – доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури та компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

Коляда Олег Васильович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка (Житомир, Україна)

Крупінська Гражина – доктор філологічних наук, професор кафедри німецької літератури Сілезького університету (Катовіце, Польща)

Маценка Світлана Павлівна – доктор філологічних наук, професор Львівського національного університету імені Івана Франка

Паркер Стівен – доктор філологічних наук, Університет м. Кардіфф (Великобританія)

Пфендтнер Карл-Георг – кандидат історичних наук, директор Міської бібліотеки Аугсбургу (Німеччина)

Рихло Петро Васильович – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (Чернівці, Україна)

Тараба Ірина Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка (Житомир, Україна)

Федоренко Лариса Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка (Житомир, Україна)

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади: Збірн. наук. праць (філологічні науки): № 7. Житомир: Житомирський університет імені Івана Франка, 2021. 88 с.

У оформленні обкладинки використана картина С. Носка.

УДК 821.112.2 - 2.09 (430)

ББК 83.3 (Нім)

Б 87

ISSN: 2303-9612 print

ISSN: 2786-6351 online

© Житомирський державний університет
імені Івана Франка, 2021
© Портрет Б. Брехта (обкладинка) С. Носок

ЗМІСТ

Астрахан Н. І. ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ПІЗНАННЯ У ПРОСТОРИ ТВОРЧОГО СВІТУ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА.....	4
Борковська О. В. ХИМЕРНИЙ СВІТ В ДРАМІ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА "ВИДІННЯ СИМОНІ МАШАР" ТА В РОМАНІ ЛІОНА ФЕЙХТВАНГЕРА "СИМОНА".....	20
Варецька С. О. СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МИНУЛОГО (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ "ЖІНКА В БЕРЛІНІ").....	34
Вітшток У., Гілесгайм Ю. ЩО БРЕХТ ПОБАЧИВ ПІД ЧАС ВУЛИЧНИХ СВЯТКУВАНЬ НА АУґСБУРЗЬКОМУ ПЛЕРЕРІ? ЗВІДКИ ВІН ВЗЯВ СВОЄ БАЧЕННЯ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ, ЩО МАВ БИ БУТИ СХОЖИМ НА СПОРТИВНЕ ЗМАГАННЯ?.....	44
Гілесгайм Ю., Ольденбург Р. "БРЕХТ І РІЛЬКЕ ПІД ОДНИМ ДАХОМ?" РЕМІНІСЦЕНЦІЯ НА ВІРШ Р. М. РІЛЬКЕ "ОСІННІЙ ДЕНЬ" У "МАТІНКА КУРАЖ ТА ЇЇ ДІТИ".....	50
Клековкін Ю. О. ТЕРМІНОЛОГІЯ ТЕАТРУ: ЗАВДАННЯ І МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	55
Коляда О. В. МЕТАФРАЗ І ПАРАФРАЗ. САМОПЕРЕКЛАД ЯК МИСТЕЦТВО ВИГНАННЯ	66
Соколовська С. Ф. ЕПІЗАЦІЯ ДРАМИ: ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОЗНАКИ.....	76

INHALT

Astrachan N. I. BESONDERHEITEN DER KÜNSTLERISCHEN ERKENNTNIS IN DER K ÜNSTLERISCHEN WELT VON BERTOLT BRECHT	4
Borkowska O. V. DIE CHIMÄRE WELT IN BERTOLT BRECHTS DRAMA "DIE GESICHTE DER SIMONE MACHAR" UND IN LEON FEUCHTWANGERS ROMAN "SIMONE"	20
Varetska S. O. MODERNES UMDENKEN DER VERGANGENHEIT (AM BEISPIEL DES ROMANS "FRAU IN BERLIN")	34
Wittstock U., Hillesheim J. WAS BRECHT AUF DEM AUGSBURGER PLÄRRER ERLEBTE? WOHER NAHM ER SEINE VORSTELLUNG EINES MODERNEN THEATERS, DAS SEIN SOLLTE WIE EIN SPORTWETTKAMP	44
Hillesheim J., Oldenburg R. "BRECHT UND RILKE UNTER EINEM DACH?" EINE SPUR VON RILKES GEDICHT HERBSTTAG IN MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	50
Klekovkin O. Yu. TERMINOLOGY OF THEATRE: OBJECTIVES AND METHODS OF RESEARCH	55
Koljada O. V. METAPHRASEN UND PARAPHRASEN. SELBSTÜBERSETZUNG ALS KUNST DES EXILS	66
Sokolovska S. F. EPISIERUNG VON DRAMA: SPRACHLICHE UND STILISCHE MERKMALE	76

CONTENTS

Astrakhan N. I. PECULIARITIES OF ARTISTIC COGNITION IN THE SPACE OF BERTOLT BRECHT'S CREATIVE WORLD.....	4
Borkovska O. V. THE CHIMERICAL WORLD IN BERTOLT BRECHT'S DRAMA "THE VISION OF SIMONA MASHAR" AND IN LEON FEUCHTWANGER'S NOVEL "SIMON.....	20
Varetska S. O. MODERN RETHINKING OF THE PAST (FOR EXAMPLE OF NOVEL "WOMEN IN BERLIN").....	35
Wittstock U., Hillesheim J. WHAT BRECHT EXPERIENCED AT THE PLÄRRER IN AUGSBURG. WHERE DID HE GET HIS IDEA OF A MODERN THEATER THAT SHOULD BE LIKE A SPORTS COMPETITION?.....	44
Hillesheim J., Oldenburg R. "BRECHT AND RILKE UNDER ONE ROOF?" REMINISCENCE OF R. M. RILKE'S POEM "AUTUMN DAY" IN "MOTHER COURAGE AND HER CHILDREN".....	50
Klekovkin Yu. O. TERMINOLOGY OF THEATRE: OBJECTIVES AND METHODS OF RESEARCH.....	55
Koliada O. V. METAPHRASE AND PARAPHRASE. SELF-TRANSLATION AS EXILE ART.....	66
Sokolovska S. F. EPICISATION OF DRAMA: LINGUISTIC AND STYLISTIC FEATURES.....	76

УДК 82.09

DOI 10.35433/brecht.7.2021.4-19

Н. І. Астрахан,

доктор філологічних наук, доцент,
професор кафедри германської філології та зарубіжної літератури
Житомирського державного університету імені Івана Франка
astrakhannatala@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-4087-2466>

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ПІЗНАННЯ У ПРОСТОРІ ТВОРЧОГО СВІТУ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА

*Проголошувати правду – завдання, яке стає
дедалі необхіднішим.*

Б. Брехт

У статті аналізуються основні закономірності художнього пізнання, здійснюваного в межах творчого світу Бертольта Брехта, як предмет, передусім, авторської рефлексії. З погляду митця, засвідченого у критичних статтях та теоретичних працях різних років, пізнання та вираження життєвої правди має усвідомлюватися як головна мистецька й астанова, відповідна викликам часу. Йдеться про правду суспільного життя, відкриття якої зустрічає в якості перешкод на шляху художнього дослідження злочинність суспільства, небажання окремої людини бачити реальну ситуацію свого буття, аналізувати власні помилки, працювати на їх виправлення.

На думку Брехта, правда про інших людей та суспільство може відкритися лише за умови, що людина виявляється здатною усвідомити й виразити правду про себе, якою б неприємною вона не виявилась. Аналіз оповідання Брехта "Поранений Сократ" не лише дозволяє окреслити рятівне для людини значення максимальної чесності у процесі само розуміння, але й розкрити зв'язок творчої діяльності письменника з такими традиціями європейської філософської літератури, які укорінені в епосі античності, генетично пов'язані із сократичним діалогом.

Епічний театр створювався Брехтом з метою спрямувати духовно-інтелектуальну роботу творців та реципієнтів театрального дійства у річище осмислення найбільш болючих та небезпечних проблем сучасності, зробити цю колективну роботу передумовою присутніх суспільних змін. Такою якісною зміною суспільного співіснування людей в історично му просторі ХХ ст. мала стати не перемога у війні, а перемога над війною – викриття її справжньої сутності, прихованих цілей, самовбивчого для людини і людства характеру. Цьому слугував той мистецький синтез, який стає передумовою драматургічного новаторства Брехта, ґрунтуючись на поєднанні реалістичних та модерністських художніх принципів, можливостей епосу, лірики й драми.

Ключові слова: *Бертольт Брехт, художнє пізнання, епічний театр, мистецький синтез, традиція і новаторство, реалізм, модернізм.*

N. I. Astrakhan

PECULIARITIES OF ARTISTIC COGNITION IN THE SPACE OF BERTOLT BRECHT'S CREATIVE WORLD

The article analyses the main principles of artistic cognition within the creative world of Bertolt Brecht, considering it the subject, first of all, of the author's reflection. From the point of view of the artist, expressed in his critical articles and theoretical works of different years, the knowledge and depiction of life's truth should be recognized as the main artistic guidance corresponding to the challenges of the time. This concerns the truth of public life, the discovery of which meets as obstacles to artistic research the criminality of society, the unwillingness of an individual to see the actual situation of their existence, analyse their own mistakes, and work to correct them.

*According to Brecht, the truth about other people and society can be revealed only if a person can realize and express the truth about themselves, no matter how unpleasant it may be. The analysis of Brecht's short story *The Wounded Socrates* not only allows us to outline the importance of life-saving utmost honesty in the process of self-understanding but also to reveal the connection of the writer's creative activity with the traditions of European philosophical literature rooted in the era of antiquity and genetically connected with Socratic dialogue.*

The epic theatre was created by Brecht in order to direct the spiritual and intellectual work of the creators and recipients of the theatrical action into understanding the most painful and dangerous problems of the present, to make this collective work a prerequisite for fundamental social changes. Such a qualitative change in the social coexistence of people in the historical space of the twentieth century should not have been a victory in war, but a victory over war, i.e. exposing its true essence, hidden motives, and its suicidal for the human and humanity nature. The artistic synthesis that becomes a prerequisite for Brecht's dramaturgical innovation contributed to it, based on a combination of realistic and modernist artistic principles, the possibilities of epic, lyrics, and drama.

Keywords: *Bertolt Brecht, artistic cognition, epic theatre, artistic synthesis, tradition and innovation, realism, modernism.*

N. I. Astrachan

BESONDERHEITEN DER KÜNSTLERISCHEN ERKENNTNIS IN DER KÜNSTLERISCHEN WELT VON BERTOLT BRECHT

Im Artikel werden die Grundgesetzmäßigkeiten der künstlerischen Erkenntnis innerhalb der kreativen Welt von Bertolt Brecht analysiert. Vom Standpunkt des Künstlers, der in kritischen Artikeln und theoretischen Werken verschiedener Jahren ausgedrückt wurde, sollten die Erkenntnis und der Ausdruck der Lebenswahrheit als zentrale künstlerische Zielsetzung wahrgenommen werden, die den Herausforderungen der Zeit entspricht. Es geht um die Wahrheit des öffentlichen Lebens, deren Entdeckung auf dem Weg der künstlerischen Suche auf Hindernisse stößt: Kriminalität der Gesellschaft, Unlust des Einzelnen, die reale Situation seines Daseins zu erkennen, eigene Fehler zu analysieren, für ihre Verbesserung zu arbeiten. Die Wahrheit über andere Menschen und Gesellschaft könne nach Brecht nur dann enthüllt werden, wenn ein Mensch in der Lage sei, die Wahrheit über sich selbst zu erkennen und auszudrücken, so unangenehm sie auch sein möge. Die Analyse von Brechts Erzählung „Der verwundete Sokrates“ lässt nicht nur die für einen Menschen rettende Bedeutung maximaler Ehrlichkeit bei der Selbsterkenntnis

feststellen, sondern auch den Zusammenhang der künstlerischen Tätigkeit des Schriftstellers mit solchen Traditionen der europäischen philosophischen Literatur entdecken, die im Epos der Antike verwurzelt, genetisch mit dem sokratischen Dialog verbunden sind. Das epische Theater wurde von Brecht geschaffen, um die geistige und intellektuelle Arbeit von Schöpfern und Rezipienten der Theaterhandlung in Richtung des Erfassens der schmerzhaftesten und gefährlichsten Probleme der Gegenwart zu lenken, um diese kollektive Arbeit zur Voraussetzung für die bedeutenden gesellschaftlichen Veränderungen zu machen. Eine solche qualitative Veränderung des sozialen Zusammenlebens im historischen Raum des 20. Jahrhunderts sollte nicht der Sieg im Krieg werden, sondern der Sieg über den Krieg – Aufdeckung seiner wahren Natur, seiner verborgenen Ziele, des für einen Menschen und Menschheit selbstmörderischen Charakters. Dazu diente die künstlerische Synthese, die zur Voraussetzung für Brechts dramaturgische Innovation wurde. Diese Synthese beruhte auf der Kombination der realistischen und modernistischen künstlerischen Prinzipien, der Möglichkeiten von Epos, Lyrik und Drama.

Schlüsselwörter: Bertolt Brecht, künstlerische Erkenntnis, episches Theater, künstlerische Synthese, Tradition und Innovation, Realismus, Moderne.

Постановка наукової проблеми. У мистецькому просторі, створюваному теорією та практикою різнобічної художньої діяльності Б. Брехта, головним законом завжди залишалась правда, репрезентуючи головні, на думку митця, цілі та цінності мистецтва. Становлення творчої особистості Брехта відбувалося у той час, коли історична дійсність ХХ ст. владно заявила про себе першою світовою війною, руйнуванням імперій, революційними зрушеннями та непередбачуваними й небезпечними експериментами на теренах не лише соціально-політичного, але й наукового та мистецького життя. Ця дійсність виявлялась передусім гостро сучасною, новою, а тому – складною для розуміння, неоднозначною та багатовимірною, а спроби її пояснити з будь-яких однозначних ідеологічних або філософських позицій виглядали як упереджено-заангажовані чи непереконливі.

Відсутність правди переживалася Брехтом, близьким до експресіоністичного мистецтва на ранніх етапах творчої еволюції, емоційно – як неприйняття брехні, бунт проти фальшу, неможливість на почуттєвому рівні ідентифікувати себе з суб'єктами штучних переживань, спровокованих однобічно-пропагандистськими гаслами учасників ідеологічних, політичних та військових конфліктів. Напевно, юнацький досвід входження в німецьку пропагандистську атмосферу часів першої світової війни і викликав у молодого автора недовіру до масових почуттів. У збуреному стані вони ніколи не призводять до пробудження розуму, а, навпаки, примушують його замовкнути, розхитуючи маховик штучної ненависті чи любові, розчавлюючи особистість химерністю гніву чи захоплення, що проявилось із жахливою повнотою у роки міжвоєнного двадцятиліття. Брехтівський культ розуму виріс на ґрунті недовіри до емоцій такого ґатунку, відповідно до потреби зрозуміти все, що відбувається, самотужки, покладаючись на індивідуальний досвід віднаходження правди. Якщо проєкція недоброякісних емоцій на широкі маси створює інтелектуальні химери, особистісна правдива думка є важливою для всіх, відкритою до діалогічної та життєвої перевірки. Пошуки правди, її встановлення як результат чесного індивідуального пізнання-розуміння були водночас боротьбою за особистість та мистецтво, які

концептуалізувались Брехтом у таких умовах принципово по-новому.

Особистість мала проявити себе передусім у незалежності, послідовності та мужності мислення, а мистецтво ставало простором реалізації цього мислення як передумови активної та відповідальної подієвої присутності у дійсності. Отже, і особистість, і мистецтво як простір її становлення/формування мали бути звернені до дійсності, підпорядковані її пізнанню та вдосконаленню.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вихідні творчі позиції Брехта мали виразний антидекадентський характер, отже, у такий парадоксальний (діалектичний!) [7] спосіб були зумовлені негативним досвідом епохи декадансу. Декаданс заперечував можливість пізнання, ставив під сумнів позитивістський пафос науковості [5], а Брехт прагнув повернути віру в науку, заперечував декадентський культ ірраціонального, понад-чуттєвого, непізнаваного. Декаданс відкидав віру у людину, її розум і можливості, а Брехт оновлював просвітницький оптимізм і гуманізм класичного реалізму. Декаданс стверджував мовчання і бездіяльність, Брехт закликав до активної дії, підносячи значення правдивого висловлення. Декаданс повертався до романтичного культу мистецтва, а Брехт прагнув підпорядкувати його боротьбі за оздоровлення життя та вдосконалення суспільства. У своєму антидекадентстві Брехт був реалістом та модерністом одразу; висловлюючи своє захоплення і П. Б. Шеллі, і О. Бальзаком, створював художній світ, новаторськи-унікальний та водночас пов'язаний з усією мистецькою парадигмою першої половини ХХ століття, важливий в плані її подальшого розвитку [4]. І в цьому плані продовжував традиції великих митців минулого – В. Шекспіра та Й. В. Гете, чий художній масштаб був зумовлений саме відкритістю до найбільш різнохарактерних тенденцій у прагненні побачити і відтворити повноту буття у впізнаваній для реципієнтів різних часів та народів мистецькій картині світу. Такі настанови привели Брехта до створення одного з великих художньо-естетичних проєктів світової історії мистецтва – епічного театру [6].

Формулювання мети й завдань розвідки. Метою статті є характеристика основних аспектів художнього пізнання, здійснюваного в просторі мистецького світу Бертольта Брехта, визначення його основних векторів та принципів, що набували особливого значення в художній та соціокультурній ситуації першої половини ХХ ст.

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Прагнення "писати правду", долаючи труднощі на цьому шляху, на думку Брехта, висловлену у 1934 році, було відповіддю на виклики часу, необхідністю жорсткої боротьби за людину і життя людства не лише в умовах поширення нацистської ідеології та приходу фашизму до влади, але й у "країнах буржуазних свобод" [1: 29]. Це потребувало мужності перш за все, ставило митця у ряди борців за змінення дійсності. І переформатовувало концепцію мистецтва, яке все більше втрачало ознаки субстанціальності, перетворювалось спочатку на виробництво "кулінарної" продукції для задоволення смаків розпещеної комфортним життям буржуазної публіки, а потім на засіб інформаційно-пропагандистського обслуговування злочинно-людожерської влади. Мужність Брехта полягала в усвідомленні необхідності дистанціюватися і щодо "сильних", які підкуповують та знищують, не бажаючи знати правду про химерність власної сили, і щодо "слабких", які, існуючи в режимі поразки, не хочуть правдиво бачити своєї провини у власному безсиллі, втрачають здатність критично дивитись на себе в

ситуації гноблення та переслідування.

Мужності вимагав принцип мистецької незаангажованості, відмова від гонорару, своєрідне випадіння із простору сучасного суспільства з його системою узаконеної продажності у простір суспільства майбутнього, створюваного у такий спосіб хоча б на рівні уявлюваного ідеалу. Тільки так можна було прийти до розуміння сутності фашизму, не залишитися в полоні поширених відсторонених міркувань про нього, які оголошували це конкретно-історичне явище непізнаваною стихійною силою, хвилею незрозумілого варварства, що охопила окремі країни з невідомих причин: "Фашизм є сучасною історичною фазою розвитку капіталізму, й у цьому сенсі він – дещо і нове і старе одночасно. У фашистських країнах капіталізм існує тепер лише як фашизм, і тому *боротися проти фашизму можна лише як проти капіталізму, капіталізму найбільш неприкритого, у його найбільш нахабній, жорстокій та демагогічній формі*" [1: 33].

Брехт не боявся зайти надто далеко у художньому пізнанні правди про життя буржуазного суспільства, якою б відразливою вона не виглядала, не боявся розказати читачам і глядачам про те, чого вони воліли б не знати. Мужність пізнання диктувала закони мистецької свободи, якою драматург користувався під час усього творчого процесу – від вибору матеріалу до всіх особливостей реалізації письменницького та режисерського задуму, навіть тоді, коли його авторська свобода була, здавалося б, обмежена необхідністю працювати з уже відомими творами, перероблювати їх. Так, у п'єсі "Тригрошова опера" свобода виявляється у пародійному переосмисленні популярного жанру, трансформації його у відповідності до експериментальних настанов епічного театру, відході від традиційного та очікуваного. Брехт прагне реформи театру, здатного театралізувати все, що завгодно, наближаючи до смаків публіки через сам механізм сценічного втілення. Авторському новаторському пафосу з його прагненням до парадоксального загострення суперечностей за контрастом відповідає химерна розбійницька свобода головних героїв п'єси, що зі страхітливою легкістю переступають через формальні суспільні закони та норми поведінки, стверджуючи своє право на злочинну сваволю, яка узгоджується із присутніми характеристиками суспільного устрою.

Тотальна злочинність, похідна від поширеної на всіх продажності, стає предметом художнього осмислення у новаторській формі п'єси:

ХОР: Шановні, не плачайте тільки сподівань:

Людина ж бо живе з одних лиш злодіянь! [3: 86].

Драматург максимально загострює суперечності між верхами та низами у суспільстві, щоб потім їх анулювати, показавши, що представники злидених низів намагаються перетворити своє існування на успішний бізнес, щоб нічим не відрізнятись від можновладних та багатих. Мекіс та Дженні, вбивця й повія, на відміну від героїв класичної реалістичної літератури XIX ст., що намагалися, наприклад у романі Ф. М. Достоєвського "Злочин і кара", залишитися людьми за будь-яких обставин, воскресити та відстояти свою людську сутність, у Брехта співають зонг про злочинність як єдину умову виживання у сучасному світі, про жорстоку необхідність відкинути мораль, знищуючи любов як доброякісну основу людських взаємин:

Бо як живе людина? Коли постійно

¹ Курсив Б. Брехта.

Іншу людину мучить, жере, обкрадає?

Іще живе людина, бо настійно

Про все людське на світі забуває [3: 86].

Головний герой, чиї слова про прощення звучать звинуваченням на адресу всіх, рятується у фіналі, як можна здогадатись, лише завдяки гуманізму драматурга: якщо у день коронації англійської королеви й можна було б сподіватися на відміну страти, дворянський титул, маєток, пенсія, якими королева обдаровує помилюваного, – відвертий фарс та знущання. Це для Брехта людське життя і людська особистість залишаються цінністю, навіть у такому спотвореному тотальною злочинністю вигляді, це він прагне порятунку для людини, навіть якщо цю людину кличуть "Мек Ніж".

Можна помітити, що Брехт (можливо, вповні не усвідомлюючи цього) пародіює власні творчі настанови, які перебували як раз у стані формування, вносячи у твір певні елементи металітературності, граючись з матеріалом, перетворюючи його на криве дзеркало для власного творчого "я". Скажімо, містер Пічем розмірковує про необхідність "системи" у веденні справи, його настанови жебракам містять риси автопародії щодо поетики очуження: один і той самий біблійний вислів, повторений багатократно, не приносить багато пожертвувань; грати роль жебрака потрібно, відсторонюючись від власних страждань, які не викликають співчуття. Бандит Мекіс на очах Поллі, для якої розігрується вистава весілля, перетворює чужу стайню на розкішне помешкання, використовуючи вкрадені речі й страви як своєрідний реквізит. А у розмові зі своїми "колегами" постійно закликає їх "вчитися". Вражаюча правда про життя суспільства, його приховану злочинність не маскується, а підкреслюється образом головного персонажа, його особистісною виразністю. У одному із зонгів персонажі багатократно повторюють, що "людина – твар, а світ – бридкий" [3: 67], роблячи цю подвійну характеристику гаслом своїх дій. Для кримінальних авантюр Мекіса злочинна сутність суспільства такий же матеріал для діяльності, як для митця – предмет художнього пізнання. Звісно, таке порівняння надзвичайно відносно й покликане акцентувати розбіжності, адже мистецьке розуміння неприємної правди про слабкість людей та абсурдність суспільного устрою диктує необхідність боротися проти одного та іншого, а не спекулювати на них. У такий несподіваний спосіб Брехт окреслює кордон між декоративним мистецтвом, що отримує гроші від криміналізованого суспільства, прикриваючи його злочинну діяльність, і мистецтвом правдивим і чесним, що пориває з буржуазним суспільством, не бажаючи заробляти на приємних для нього лестошах.

Мужність митця полягає і у здатності усвідомлювати правду про себе, якою б неприємною і викривальною вона не була. За точним висловом Є. Еткінда, "кращим і найбільш переконливим критиком Брехта-теоретика виступив Брехт-драматург і режисер" [10: 24]. Важливим у цьому стосунку є не лише критична настанова, що обертається митцем на нього самого, а не виключно на навколишній світ та інших людей. Важливим є намагання перевірити умоглядність суджень і абстрактність позицій конкретикою практики, істиною живої діяльності, пов'язаної із взаємодією з іншими – читачами, коли йдеться про написання драматичних творів, великим театральним колективом і глядачами, коли йдеться про постанову вистави. Діалогічна інтерсуб'єктивність мистецької діяльності є запорукою правдивості мистецтва. "І письменник і читач приходять до пізнання правди спільним шляхом, – вважав Брехт. –

Істинно хороше можна сказати, лише коли добре чуєш, і чуєш істину" [1: 36].

Сама можливість пізнавати правду, розум, знання та джерела й методи їх отримання стають предметом роздумів Брехта, адже думати людей не привчають, а тих, хто думає, переслідують [1: 43]. На його погляд, пошуки правди є складними, а біда багатьох безвідповідальних людей, котрі висловлюються "абстрактно, високопарно і неточно" [1: 35], полягає у тому, що вони не знають правди і не спроможні її усвідомити. Для цього треба вміти відрізнити головне від другорядного, бачити взаємозв'язки між явищами, сприймати кожен окрему правду в контексті великої правди буття. На думку митця, віднаходження правди вимагає знання філософії (діалектичного матеріалізму), економіки та історії, вміння використовувати досвід, почерпнутий з книжок та практичного життя [1: 32–33]. Необхідність набуття подібного знання примушує навчатися та мислити системно, не покладаючись на випадок. Власне, творча діяльність Брехта від початку і до кінця була дидактичною, скерованою на постійну самоосвіту, організацію навчання учасників театрального процесу й забезпечення навчального впливу на глядачів. Цьому слугували теоретичні праці Брехта, моделі вистав, його естетичні принципи та поетика творів [8]. Брехтове прагнення максимальної раціоналізації мистецтва передбачало відмову від емоцій та переживань, що розхитують свідомість та порушують її нормальну роботу. А також вимагало правильного розуміння себе, без чого унеможлиблюється пізнання правди про інших і світ, в якому розгортається життя людини.

Правда про себе – найтяжча для кожної людини. Завжди простіше і легше ухилитися від її відкриття, захиститися химерами рятівного для гордості та егоїзму самообману, ніж прийняти ситуацію власного буття такою, якою вона є насправді. Одна справа, що людина про себе думає, і зовсім інше – якою вона бачиться іншими у процесі спільного перебування у світі, як вона проходить через життєві випробування, які оцінки отримує від тих, хто поряд. У оповіданні Брехта "Поранений Сократ" правду, яку знає про себе людина, не розуміють навколишні, неправильно інтерпретуючи мотиви її поведінки. Сократа визнають героєм всі громадяни міста, тому що він не втік з поля бою у надзвичайно скрутній ситуації, багато в чому визначивши переможний для греків результат битви та війни в цілому. Але сам герой усвідомлює, що просто не мав можливості втекти через поранення, яке тепер йому доводиться приховувати, що його дії були зумовлені, головним чином, страхом втратити життя. Найвищу оцінку Сократ отримує від молодого правителя Алквіада, коли врешті-решт знаходить у собі мужність сказати правду, спростувавши право на ушлявлення:

"– Слухай, Алквіаде, – сказав він рішучим, бадьорим голосом, – ні про яку хоробрість у цьому випадку не може бути й мови. Я відразу ж, як почалася битва, тобто як переді мною виринули з туману перші чужі солдати, кинувся навітки, в тому напрямку, що й треба, тобто назад. Але наскочив на терник. Там я загнав колючку в ногу і далі вже не зміг бігти. Я почав, як шалений, вимахувати мечем навколо себе і мало не влучив у кількох своїх. З розпачу я почав щось кричати про інші загони, щоб перси повірили в них, хоч то була дурна затія, бо вони, звичайно, не розуміли по-грецькому. Але їм, видно, теж було лячно. Вони, мабуть, просто не могли витримати мого крику після всього того, що їм довелось доконувати під час наступу. Вони на мить зупинилися, а тим часом настигла наша кіннота. Оце й усе" [2].

Алківіяд, справжній шанувальник та уважний співрозмовник Сократа, увінчує його лавровим вінком у відповідь на щире зізнання, оскільки правда про себе, позбавлена будь-яких прикрас, є проявом справжньої мужності, більш значущої, ніж героїчна поведінка на полі битви. Брехт ретельно аналізує "механіку" героїчного вчинку, розвінчуючи міф про безрозсудну сміливість, позбавляючи ґрунту безпідставну героїзацію, яка часто є результатом колективної самоомани. Сократ нічого не робив, щоб ввести співгромадян в оману, вони самі приписували тим чи іншим його вчинкам пафосне, ідеальне пояснення: не втік з поля бою, тому що хотів боронити рідне місто; відмовлявся від уславлення через пацифізм, небажання вступати у протиріччя з власними переконаннями; не пішов до ареопагу через прагнення незалежності й т.п. Брехт показує, що у Сократа була можливість надати своїй поведінці неправдивого пояснення, представити себе у кращому світлі. Філософ боїться насмішок міста і глузування дружини, не хоче дати недобррозичливцям привід для засудження, навіть продумує варіанти свідомо хибної інтерпретації своїх вчинків. Справжнім героєм Сократ стає тоді, коли проговорює викривальну правду про себе, відкинувши спокусу збрехати. Хоча необхідно відзначити, що суттєвим фактором в процесі прийняття правильного рішення стає біль від поранення, фізична неможливість довго цей біль приховувати, залишаючись без допомоги. Брехт показує, що вимовлена рішучим і бадьорим голосом правда виявляється рятівною не лише для особистості Сократа, його внутрішньої гармонії, але й для фізичного здоров'я і, можливо, навіть життя: фінальний обмін репліками Сократа і Ксантіппи свідчить, що правда буквально відвела від філософа загрозу смерті.

Розмірковуючи про здатність усвідомити і висловити правду про себе як найвищий вияв мудрості, Брехт не випадково звертається саме до образу Сократа. Давньогрецький філософ у "персонажному мисленні" [9] визначних діячів світової культури актуалізує такі мотиви, як пошук істини у діалозі, пізнання самого себе як найскладніше завдання, мужність узгоджувати теоретичні міркування із життєвою практикою, чесність у висловленні, іронія та самоіронія у процесі пізнання, дидактична спрямованість життя, прагнення логічно обґрунтувати безсмертя душі як вищу цінність (тобто внести раціональне начало навіть у ірраціональну проблему). Всі ці моменти важливі для брехтівської концептуалізації поняття "правда". В контексті оповідання про пораненого Сократа правда, знищуючи ореол героїзму, стає основою порятунку для того, кого вона стосується, відновлює гармонійну рівновагу у житті, позбавляючи зайвого (незаслуженої слави) й приводячи до необхідного (розуміння і допомога близьких).

Промовистим є і входження Брехта у традиції сократичного діалогу, з яким пов'язана плідна для розвитку європейської літератури взаємодія художнього та філософського мислення. Письменник прямо згадує на початку твору діалоги Платона. Філософська насиченість творчості Брехта мала, отже, і дуже давнє коріння, що сягало античної культури, і була ознакою часу, адже заглибленість у філософські проблеми – виразна риса літератури доби модерну, різних тенденцій її розвитку. Звернімо увагу, що означені вище мотиви розроблюваної Брехтом теми Сократа і особливості актуалізації ним форми сократичного діалогу підпорядковуються вирішенню однієї з центральних проблем у художньому світі митця – проблеми війни. Зображення битви в оповіданні "Поранений Сократ" супроводжується такою подобицею, як туман. Це цілком

реалістична і водночас символічна подробиця, яка підкреслює відсутність чіткого бачення дійсного положення речей в ситуації війни. Це гносеологічний туман, вийти з якого можна, лише спираючись на власні активні дії та їх чесний аналіз, переживаючи біль від отриманого у справедливій битві поранення. Поряд з Сократом за принципом контрасту показаний його приятель софіст Антісфен, який, як можна здогадатись, не мав мужності взяти участь у битві разом з іншими мешканцями міста через "застуду", що минула одразу після перемоги, дозволивши йому знову за гроші навчати молодих людей алгебри. Міркування Сократа про зв'язок пацифістських переконань з ситуацією поразки чи перемоги легітимізовані його активною позицією, що виявляється діалектичною: свідомий супротивник війни, філософ все-таки взяв участь у битві серед найменш захищеної піхоти, разом з простим людом, для якого він лише "швець"; його поранення має суто побутовий і прозаїчний характер; зробивши багато для перемоги, він не завдав шкоди жодній людині, залишившись вірним своїм переконанням (характерно, що розмахуючи мечем, Сократ боїться зачепити своїх, а переживання персів розуміє, як свої власні).

Зауважимо, що проблема війни може бути визнана центральною у творчості Брехта, до неї так чи інакше дотичні усі інші проблеми, які він піднімає у своїх творах: соціальні, класові, ідеологічні, моральні, наукові, релігійні, естетичні. Війна – головна реалія сучасності, масштаб і характер війни зумовлюють сутність історичної дійсності, притаманну їй нову якість, яку треба усвідомити. "В наші дні великі культурні країни занурюються одна за одною у безодню страшного варварства, – писав Брехт. - <...> Війна, яку ведуть всередині країни, не зупиняючись перед жодними жорстокостями, в будь-який момент може перетворитися на зовнішню війну, внаслідок чого від нашого континенту, можливо, залишаться лише нагромадження розвалин" [1: 31] Створюючи художню картину світу, митці ХХ ст. не могли ігнорувати тему війни, яка дуже по-різному розроблялася, художньо опрацьовувалась з використанням складної конфігурації різноманітних сюжетних і описових мотивів.

Зокрема, мотив поранення (або хвороби), щільно пов'язаний з мотивами болю і смерті, наявний і в модерністській літературі, наприклад в творчості Ф. Кафки. Він присутній і в притчі "Пасажири залізниці", і в новелі "Перевтілення". На перший погляд, Кафка взагалі не пише про війну, у нього йдеться про "катастрофу" в одному творі техногенного, а в іншому – родинно-побутового характеру. Але в обох випадках катастрофа відображає загальний стан речей у суспільстві, нову якість життя, яка нівелює людину, адже рух вперед починає зумовлюватися науково-технічним прогресом або/та економічним зростанням, котрі в умовах буржуазного суспільства дуже звужують можливості конкретної людини, зменшують значення індивідуального вибору, ігнорують потреби особистісного розвитку, не мають на увазі щастя як цілковитої самореалізації та розквіту людини, досягнення нею подієвої повноти буття. Людина в художньому світі Кафки страждає від отриманого внаслідок катастрофи поранення і помирає, так і не зрозумівши, що і чому сталося. Можна припустити, що і сам автор, який заповідав знищити власні твори, не розумів цього. Відчував страхітливу якість нової реальності, геніально виразив її суб'єктивне переживання, але не зміг раціонально усвідомити суті того, що відбувається.

Щирість брехтівської віри у силу правди, її діалогічно-колективний характер,

здатність змінювати свідомість і поведінку людей й у такий спосіб саму реальність не викликає сумніву. Тим більше, що митець вдається до художньої перевірки цієї віри. У оповіданні "Поранений Сократ" до смішного незначне поранення героя, отримане ним на полі битви (у просторі війни), могло стати причиною його смерті, якби не пошук і висловлення правди, віднайдені у взаємодії з іншими, разом з ними. Біль в контексті оповідання виступає фактором не затьмарення і капітуляції, а ясності свідомості, тобто перемикається з негативного у позитивне русло. У Брехта поранений герой залишається живим завдяки зверненій до інших духовно-інтелектуальній роботі, яка виводить його на відповідній ситуації рівень мислення і поведінки. Порятунком однієї людини стає потужним чинником впливу на інших людей, оздоровлення суспільної свідомості, завжди схильної до поширення сумнівних ідеологем та породження міфів.

Особливе ставлення до правди Брехт успадкував від реалістичної літератури XIX ст. та межі століть. Ця традиція розглядала правду життя як головну мету художньої творчості, акцентуючи передусім її пізнавальні можливості й певною мірою, відповідно до позитивістських настанов, наближаючи художнє пізнання до наукового. Реалістична література, відкрита до історичного сприйняття сьогодення, філософської проблематики, що набувала нових вимірів завдяки історичній конкретиці, пройнята гуманістичним пафосом, розглядала правду у особистісному плані. Правда була шляхом усвідомлення особистісних помилок, окреслення суспільних пасток, створюваних через підміну дійсних цінностей фальшивими, дослідження причин неможливості досягнення людиною щастя у просторі реального суспільно-історичного життя та навіть її духовної загибелі внаслідок продиктованого суспільством хибного вибору. Ця правда викривала суспільство, пояснюючи закономірності його функціонування, і працювала на конкретну людину, допомагаючи їй краще зрозуміти себе, сприяючи її особистісному народженню та зростанню. Від О. Бальзака та О. С. Пушкіна до Г. Флобера і Ф. М. Достоєвського реалістична література шукала художню правду в ім'я людини, обстоювала цінність людської особистості, вела за неї боротьбу. Звісно, це була звичайна людина, її образ-характер у літературі створювався на шляху типізації, але узагальнення відбувалося на особистісній основі. Власне, це і зумовлювало силу класичної реалістичної літератури, яка і використовувала романтичний досвід, і відштовхувалась від нього.

У "новій драмі", що активно розвивалася на межі XIX–XX ст., ставши яскравим явищем літератури доби декадансу, намічається цікава тенденція до виходу за межі суто особистісного розуміння правди. Наприклад, в п'єсі Г. Ібсена "Ляльковий дім" відкриття центральною героїнею правди щодо власного життя не лише стає основою народження її особистості, але співвідноситься з ситуацією інших персонажів, котрі випереджають її на цьому шляху. Маються на увазі Кrogstad і фру Лінне, що будують новий період життя з урахуванням добутої раніше правди про себе та своє існування, а також доктор Ранк, який мужньо усвідомлює правду про близьку смерть й хоче звільнити інших від її споглядання. У Б. Шоу в п'єсі "Дім, де розбиваються серця" всі персонажі виводять на чисту воду один одного, але нічого не можуть змінити у власному житті. У цьому творі відбувається перехід від пошуків індивідуально-особистісної правди до усвідомлення правди загальної, колективної. Це вимушений перехід, продиктований війною, що начебто несподівано для персонажів починається у фіналі.

З іншого боку, проблема сліпоти та істинного бачення піднімається та вирішується у символічних драмах М. Метерлінка, також дотичних до здобутків "нової драми", шляхом використання можливостей казки та притчі, що намічає актуальний для модернізму шлях художнього узагальнення. У п'єсах Метерлінка "Сліпі" та "Синій птах" відсутнє створення психологічно деталізованих індивідуалізованих образів персонажів, натомість йдеться в одному та другому випадку про всіх людей, все людство. Щось подібне спостерігається і у експресіоністичній драмі, скажімо, у Л. Андрєєва в п'єсі "Життя людини". Низку подібних прикладів, звісно, можна було б продовжити.

Прагнення переходу від індивідуально-особистісної до колективної національної чи навіть загальнолюдської правди – потреба літератури ХХ ст. Якби правда про особливості загальнолюдського існування у ХХ ст. не була віднайдена, людство, напевно, не вижило б. Можна без перебільшення сказати, що чесне художнє пізнання, здійснене у просторі літератури і мистецтва ХХ ст., забезпечило початок століття ХХІ, продовження історії. І хоча шляхи до подібного узагальнення в межах різних літературних традицій були відмінними, символ і притча, які дозволяли, як сказав би Брехт, "мислити більш загальними категоріями" [1: 53], об'єднували дуже різних авторів, як і потреба відкриття неприємної і жорсткої правди про людину і людство, здійснення аналізу помилок і злочинів, руйнування ілюзій і стереотипів, що призвели до такого викривлення історичного буття, яке спричинило початок світових воєн і появу загрози тотального самознищення людства.

Таким чином, пізнавальна функція літератури у ХХ ст. суто об'єктивно набула особливого значення, хоча на початку та у кінці цього періоду, в контексті активного розвитку модернізму та постмодернізму, вона певною мірою заперечувалась, адже йшлося про суб'єктивізм, естетичні експерименти та пошуки нових довершених форм, філософське самозаглиблення, гру та задоволення від неї, погляд на світ як текст, деконструкцію й т.п. Не можна сказати, що пізнавальна функція залишалась актуальною для відповідального та історично свідомого мистецтва, яке прагнуло не ігнорувати, а розуміти й змінювати реальну дійсність, не задовольняючись метою "розписувати натюрмортом стіни корабля, який тоне" [1: 32], а естетична – для мистецтва самодостатнього, що прагнуло ізолюватись від дійсності, зосередившись на суто мистецьких завданнях і процесах. Подібна схема була б не лише спрощенням, але й спотворенням дійсного стану речей. Реалістичне мистецтво переставало бути мистецтвом, перетворюючись на засіб пропаганди, системного ідеологічного впливу на людей, прикладом чого слугує література соціалістичного реалізму. Пригнічення естетичної функції вело до неможливості реалізації функції пізнавальної: література соціалістичного реалізму поступово перетворювалась на простір фабрикування брехні, викликаючи естетичну огиду у читачів. З іншого боку, байдужість модерністської та постмодерністської літератури до реальних проблем, концентрація на мистецьких експериментах не лише робила естетичну гру штучною, спрямовуючи її на руйнування художньої цілісності й фактичну деестетизацію, але й перетворювала мистецтво на своєрідну ідеологію суспільства споживання, ширму для його непомітних на погляд середньостатистичного споживача злочинів проти людини, природи, культури.

Брехт пророче бачив це вже в період міжвоєнного двадцятиліття, коли взаємини між прибічниками реалістичної та модерністської літератури були досить

напруженими. Письменник не приймав вузького розуміння реалізму, стверджуючи, що настанова на відображення дійсності вимагає широти поглядів, адже "сама дійсність широка, багатоманітна, сповнена суперечностей; сама історія дає матеріал для літератури і вона ж відкидає його" [1: 54]. Він акцентував небезпечність непропорційного протиставлення різних традицій у літературі, наприклад, по лінії зміст/форма або правдивість/фантастичність: "Зовні формальні елементи зовсім не є ознаками реалізму. Рецептів, що годяться на всі випадки життя, тут немає й бути не може; часто у одного й того ж письменника свіжість форми перетворюється на гниле естетство і яскрава фантазія – на безплідну гонитву за привидами. Але не можна ж через це заперечувати фантазію й майстерність у царині форми. Це означало б знизити реалізм до рівня механістичного відтворення дійсності, яким часто грішили навіть найбільш видатні реалісти" [1: 54], – писав Брехт у 1938 році в роботі "Широта та багатоманітність реалістичного методу".

Естетична і пізнавальна функції літератури, будучи базовими, головними, невід'ємні одна від одної, домінування першої можливе виключно в умовах вагомості другої, тому що тільки нова правда про людину і світ може бути виражена у новій формі, вимагає пошуків і винайдення такої форми. Як зауважував Брехт, "вибір літературної форми диктується самою дійсністю, а не естетикою, в тому рахунку й естетикою реалізму", адже "є багато способів сказати правду, і багато способів приховати її" [1: 55]. А оскільки точно і вражаюче по-новому виражена необхідна правда потужно впливає на людину, за цими двома функціями з необхідністю виявляють всі інші, похідні від перших двох: комунікативна, виховна, прогностична, гедоністична й т.п. Зрозуміло, що саме виокремлення мистецьких функцій – теоретична абстракція, що йде всупереч з художньою цілісністю конкретного мистецького твору, його здатністю відтворювати цілісність світу та впливати на цілу людину. Але відмова від подібного теоретизування часто стає формою приховування справжнього стану речей, теж своєрідним ухилянням від правди.

Творча спадщина Брехта у теоретичному та історико-літературному розгляді дозволяє долати стереотипи. Так, раціоналізм Брехта, його захоплення марксизмом, ідеологічна заангажованість, прагнення підпорядкувати творчість чітко визначеним теоретичним позиціям (концепції епічного театру) мала б поставити під сумнів його особистість саме як творчу, вивести його діяльність із теренів мистецтва у простір суспільно-ідеологічної боротьби. Але цього не відбувається, тому що все, що з характерною для нього чесністю робить Брехт у мистецтві, об'єктивно відповідає сутності мистецтва, дозволяючи митцю балансувати на межі реальності історичної та художньої, об'єднувати різні традиції, виходити за власноруч окреслені кордони. Саме у цьому проявляється геніальність Брехта та велич його епічного театру як такого мистецького проекту, який відповідав нагальним потребам свого часу і був наділений здатністю залишатися актуальним для наступних часів завдяки синтезу всіх наявних традиційних та новаторських можливостей, був відкритим і суперечливим, рухливим і мінливим.

Сам театр в контексті художнього бачення Брехта постає як простір взаємодії мистецтва і реальної дійсності, причому мистецтво походить від дійсності і повертається до неї через реалізацію своїх цілей, а дійсність потребує мистецтва, адже

опиняється на порозі катастрофи й чекає від мистецтва порятунку. І знову окреслена динаміка, навіть занадто яскраво артикульована реалістичним, суспільно активним, дидактичним театром Брехта, завжди характерна для справжнього мистецтва. Мистецька діяльність не є чимось факультативно зайвим, це не витратна розкіш безтурботної гри, не безплідна нарцисична загубленість у пустелі егоїзму, не замкнена в коло гонитва за витратою зайвих життєвих сил. Коли у Берліні книжки запалали на вогнищі посеред міста, а їх автори опинилися під загрозою знищення та забуття, у в'язницях чи вигнанні, це стало до болю очевидним. Динамічна взаємодія мистецтва і реального життя зазвичай не так очевидна, не так підкреслено важлива у сприйнятті звичайних людей, але її неможливо ставити під сумнів, адже люди ніколи не будуть серйозно і разом робити те, що не є для них цілковитою буттєвою необхідністю (звісно, йдеться про творення, а не руйнування, яке завжди є регресивним відхиленням від творчої традиції, невід'ємної від творення історії).

Висновки й перспективи подальшого дослідження. У просторі театру виникає і водночас знімається кордон між сценою і глядацьким залом, між театральним колективом і людьми, які лише невеликий відрізок свого реального часу проведуть, споглядаючи виставу. Епічний театр Брехта, на перший погляд, передбачав особливу акцентацію цього кордону своєю підсиленою умовністю, яка виливалася у різні прийоми створення ефекту очуження (параболічність епізованого літературного матеріалу, дистанційована щодо персонажів гра акторів, зонування сценічного простору – створення зони, де незайняті актори очікували своєї участі у дії тощо). Але ефект очуження спрацьовував парадоксальним чином, втягуючи глядача у мистецький простір, провокуючи його інтелектуальну роботу, пов'язану з розумінням і оцінкою того, що відбувається на сцені, – не лише в плані розгортання сценічної дії, але й у плані особливостей організації сценічного дійства. Глядач бачив, що між його світом і світом театральним зникає межа, вистава втягувала його у свою кухню, примушуючи думати разом з автором п'єси, режисером, акторами – усіма учасниками театральної постанови. Брехт свідомо вдавався до найрізноманітніших засобів задля "перетворення якомога більшої кількості глядачів (або читачів) на фахівців" [1: 70]. Все працювало на те, аби перенести конфлікт у свідомість глядача, максимально загострити його ставлення до реальної життєвої проблеми, викликати до активної інтелектуальної роботи, яка змінить його свідомість і поведінку. І хоча улюбленими глядачами Брехта були робітники, до чиєї думки він любив дослухатися, дивуючись оригінальності та точності реакції на художню правду тих, хто самими життям змушений був пізнати життєву правду, епічний театр був спрямований на те, аби кожний глядач відчув свою значущість у загальній роботі розуміння, а отже, свою відповідальність за те, що відбувається у житті, прагнення змінити те, з чим неможливо миритися, що несе загрозу особисто для нього.

Так працює справжнє мистецтво, звертаючись до кожної людини і до всіх людей, потребуючи духовно-інтелектуальних зусиль кожного реципієнта, адже його участь у спільній роботі художньо-естетичного осягнення буття є унікальною і необхідною. Здається, театр Брехта був занадто експансивним, адже підпорядковував окрему людину завданням певного людського колективу, чітко визначаючи її функцію в межах цього колективу, налаштованого усвідомити сутність дійсності й зробити все, щоб

покращити її. Це стосувалося і театрального ансамблю, що було підкреслено назвою берлінського театру, і глядачів, які неначе мобілізувалися для участі у боротьбі – принаймні такою була головна брехтівська настанова. Але відповідний цій настанові погляд на мистецтво дозволяє осмислити його як простір перетворення окремих людей на людство як свідому культурну спільноту, що прагне розвитку, постійного переходу від дійсного до належного через окреслення наявного неналежного й омовлення бажаного, але поки що недійсного.

"Ми дозволяємо художнику використовувати всю свою фантазію, всю свою оригінальність, весь свій гумор, всю свою винахідливість" [1: 60] – у цій фразі парадокс ставлення Брехта до митця: йому дозволяється бути вільним, оскільки він покликаний брати участь у битвах сучасності саме як митець. Єдине обмеження, яке визнавав Брехт для митця і мистецтва, що завжди потребують цілковитої свободи, стосувалося зображення війни: "Обмеження: жодної свободи творам літератури і мистецтва, які прославляють війну або зображають її неминучою чи схвалюють ворожнечу між народами" [1: 66].

Епічний театр Брехта був кризовим естетичним явищем – своєрідною мистецькою реакцією на катастрофічне прискорення небезпечних процесів, масштаб негативного характеру яких постійно збільшувався. Але він залишався естетичним явищем, мистецьким феноменом – в цьому полягає його дивовижність. Брехтівська естетична мобілізація обернулася грандіозним мистецьким синтезом, продуктивність якого ми і сьогодні вповні не усвідомили. Можливо тому, що не так гостро, як Брехт і його сучасники, реагуємо на катастрофічність нашого часу, не так чесно, безкорисливо і мужньо шукаємо правду в тих умовах, у яких перебуваємо. "Брехт вважає, що глибоко й багатобічно розкрити дійсність можливо лише об'єднаними засобами усіх родів літератури: епосу, драми, лірики. Від епосу – оповідь, що поєднується з драматичною формою твору в цілому; лірика включається у п'єсу у вигляді "сонгів", – писав Е. Еткінд. - Театр Брехта являє собою складне синтетичне мистецтво. В пошуках синтетизму Брехт йде в ногу зі своїми сучасниками, найкрупнішими прозаїками та драматургами ХХ століття» [10: 21].

Синтез епосу, лірики і драми, що суттєво розширював можливості художнього пізнання в межах конкретного літературного твору, накладався на синтетичність самого театрального мистецтва відповідно до брехтівського принципу феноменальності. Література, музика, образотворче і фотомистецтво, акторська гра і сценографія, використання засобів кіномистецтва – весь цей художній синтез у квадраті та кубі був своєрідною мобілізацією всіх мистецьких сил, засобів, прийомів. "Ми будемо користуватися усіма живими засобами, старими й новими, перевіреними та неперевіреними, такими, що виникли в мистецтві або поза ним, щоб показати живим людям живу дійсність у художній формі" [1: 59], – проголошував Брехт. До цього треба додати ще "мобілізацію" попередників – авторів усіх часів і народів, чиї твори давали привід для створення драм-обробок, наповнювалися новими смислами та смисловими відтінками в процесі відповідної сучасності літературної та сценічної інтерпретації. І знову Брехт, який піддавав сумніву "вічні" закони естетики, не робить нічого такого, що суперечило б сутності мистецтва, адже саме так розвиваються, тобто продовжують існувати, мистецькі традиції. Іноді буває важко однозначно зрозуміти, чи це автор

спирається на традицію, кардинально оновлюючи її, щоб вирішити актуальні художньо-естетичні завдання, чи вона сама мобілізує автора, владно закликає його до участі у пролонгації традиції у теперішнє та майбутнє, щоб гармонізувати їх, зробити можливими. Феномен творчості Брехта та особливості здійснюваного у її межах художнього пізнання залишає багато простору для розгортання дослідницької думки в контексті мистецького та загальнокультурного руху від минулого через теперішнє до майбутнього.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Брехт Б. О театре. Сборник статей. М. : Иностранная литература, 1960. 364 с.
2. Брехт Б. Поранений Сократ. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=1715&page=3> (дата звернення: 23.08.2019)
3. Брехт Б. Три епічні драми. За наук. ред. проф. О. С. Чиркова. Житомир : Полісся, 2010. 296 с.
4. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія. Луцьк : Твердиня, 2017. 532 с.
5. Волощук Є. В. Чарівна флейта Модерну: Духовно-естетичні тенденції німецькомовної модерністської літератури ХХ ст. у ліриці Р. М. Рільке, прозі Т. Манна, драматургії М. Фріша : монографія. К. : Вид. дім Дмитра Бураго, 2008. 528 с.
6. Федоренко Л. Брехтівський театр: жанрове різноманіття, основні поняття і концепції. Філологічний часопис. 2021. № 1. С. 196–204.
7. Чирков О. С. Діалектичний театр – театр епічний? Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2009. № 44. С. 183–188.
8. Чирков А. С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтика). К. : Вища школа, 1988. 160 с.
9. Эпштейн М. Книга, ждущая авторов. URL : <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/5/epsht.html> (дата звернення: 25.08.2019)
10. Эткинд Е. Предисловие. Театральная теория Бертольта Брехта. Брехт Б. О театре. Сборник статей. М. : Иностранная литература, 1960. С. 5–28.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Brekht B. (1960). O teatre. Sbornik statej [About the theater. Digest of articles]. Moskva : Inostrannaya literatura. 364 p. (in Russian).
2. Brekht B. Poranenyi Sokrat. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=1715&page=3> (Last accessed: 23.08.2019) (in Ukrainian).
3. Brekht B. (2010). Try epichni dramy [Three epic dramas]. Za nauk. red. prof. O. S. Chyrkova. Zhytomyr : Polissia. 296 p. (in Ukrainian).
4. Vasyl'iev Ye. M. (2017). Suchasna dramaturhiia: zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii : monohrafiia [Modern drama: genre transformations, modifications, innovations: a monograph]. Luts'k : Tverdynia. 532 p. (in Ukrainian).
5. Voloschuk Ye. V. (2008). Charivna fleita Modernu: Dukhovno-estetychni tendentsii nimets'komovnoi modernists'koi literatury XX st. u lirytsi R. M. Ril'ke, prozi T. Manna, dramaturhii M. Frisha : monohrafiia [The Magic Flute of Modernism: Spiritual and aesthetic tendencies of German-language modernist literature of the twentieth century. in the lyrics of R. M. Rilke, prose by T. Mann, drama by M. Frisch: monograph]. Kyiv : Vyd. dim Dmytra

Buraho. 528 p. (in Ukrainian).

6. Fedorenko L. (2021). Brekhtivs'kyi teatr: zhanrove riznomanittia, osnovni poniattia i kontseptsii [Brecht Theater: genre diversity, basic concepts and concepts]. *Filolohichni chasopys* [Philological journal]. Vol. 1. Pp. 196–204. (in Ukrainian).
7. Chyrkov O. S. (2009). Dialektychnyi teatr – teatr epichnyi? [Dialectical theater – epic theater?] *Visnyk Zhytomyrs'koho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka* [Bulletin of Zhytomyr State University named after Ivan Franko]. Vol. 44. Pp. 183–188. (in Ukrainian).
8. Chirkov A. S. (1988). *Epicheskaya drama (problemy teorii i poetika)* [Epic Drama (Problems of Theory and Poetics)]. Kyiv : Vishcha shkola. 160 p. (in Russian).
9. Epshtejn M. *Kniga, zhdushchaya avtorov* [A book waiting for authors]. URL : <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/5/epsht.html> (Last accessed: 25.08.2019) (in Russian).
10. Etkind E. (1960). Predislovie. *Teatral'naya teoriya Bertol'ta Brekhta* [Preface. Theatrical theory of Bertolt Brecht]. *Brekht B. O teatre. Sbornik statej* [Brecht B. About the theater. Digest of articles]. Moskva : Inostrannaya literatura. Pp. 5–28. (in Russian).

О. В. Борковська,аспірантка кафедри германської філології та зарубіжної літератури
Житомирського державного університету імені Івана Франка

borkovska.oxana@gmail.com

<https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0002-1112-440X>**ХИМЕРНИЙ СВІТ В ДРАМІ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА "ВИДІННЯ СИМОНИ МАШАР"
ТА В РОМАНІ ЛІОНА ФЕЙХТВАНГЕРА "СИМОНА"**

В статті проаналізовано створення "хімерного" світу в драмі Бертольта Брехта "Видіння Симони Машар" та в романі Ліона Фейхтвангера "Симона". "Ірраціональне", "неправдоподібне", "вигадане", "незвичайне" – характеристики, які лежать а основі поняття "хімерність". Дивовижні метаморфози з персонажами, які уві сні набувають рис історичних персонажів, що отримують посил діяти саме так, а не інакше, зміщення у часі і просторі – основні характеристики "хімерної" прози чи драми. В основі п'єси Бертольта Брехта "Видіння Симони Машар" та роману Ліона Фейхтвангера "Симона" лежить історія про Жанну д'Арк, яка спонукала головну героїню Симону до подвигів в ім'я рідної держави Франції, проти німецьких загарбників. Б. Брехт створював свою п'єсу у безпосередньому контакті з Фейхтвангером, але в результаті у авторів вийшли з друку два різні твори, які мають різне концептуальне осмислення, але основна ідея яких є спільна – боротьба французів проти німецьких окупантів. Велике значення у двох творах має мотив книги та мотив сну, які допомагають з'єднати умовний та дійсний хронотоп. Саме з книги дізнається Симона про історію Жанну д'Арк. Уві сні Симона наслідує риси Жанни д'Арк та виступає на боротьбу. Як і Жанну д'Арк, Симону страчують її ж співвітчизники. Твори були написані в роки Другої Світової війни, тому велике значення відіграє історична розвідка – ідея та передумови створення твору. Прослідковано, як хімерність реалізується в епічній драмі та реалістичному психологічному романі, і як пов'язана з "ефектом очуження" в драмах Брехта.

Ключові слова: хімерність, хімерний роман, хімерна драма, Орлеанська Діва, Жанна д'Арк, Бертольт Брехт, ефект очуження, епічна поема, Ліон Фейхтвангер, реалістичний роман, "Симона".

O. V. Borkovska**THE CHIMERICAL WORLD IN BERTOLT BRECHT'S DRAMA "THE VISION OF SIMONA MASHAR" AND IN LEON FEUCHTWANGER'S NOVEL "SIMON"**

The article analyzes the creation of a "chimerical" world in Bertolt Brecht's drama "The Vision of Simon Mashar" and Leon Feuchtwanger's novel "Simon". "Irrational", "improbable", "fictional", "unusual" – there are characteristics that underlie the concept of "chimerical".

Extraordinary metamorphoses with characters who become in a dream acquire the features of historical characters, who are promised to act this way and not otherwise, a shift in time and space - the main characteristics of "chimerical" prose or drama. Bertolt Brecht's play „The Vision

of Simone Machar" and Leon Feuchtwanger's novel "Simon" is the story of Jeanne d'Arc, who prompted the protagonist Simone to perform feats in the name of her native France, against the German invaders. Brecht created his play in direct contact with Feuchtwanger, but as a result the authors published two different works that have different conceptual meanings, but the main idea of the both works is - the struggle of the French against the German occupiers. The motif of a book and the motif of a dream are of great importance in two works, which help to connect the fictional and the real chronotope. It is from the book that Simon learns the story of Jeanne d'Arc. In the dream, Simon imitates the features of Jeanne d'Arc and fights. Like Jeanne d'Arc, Simon is executed by her compatriots. The works were written during the Second World War, so the great importance is played by historical studies- the idea and prerequisites for the creation of the work. It is researched how chimericaly is realized in epic drama and realistic psychological novel, and how it is related to the "V-effect" in Brecht's dramas.

Keywords: chimerical, chimerical novel, chimerical drama, Virgin of Orleans, Jeanne d'Arc, Bertolt Brecht, V-Effekt, epic drama, Lyon Feuchtwanger, realistic novel, "Simon".

O. V. Borkowska

DIE CHIMÄRE WELT IN BERTOLT BRECHTS DRAMA "DIE GESICHTE DER SIMONE MACHAR" UND IN LEON FEUCHTWANGERS ROMAN "SIMONE"

Der Artikel analysiert die Entstehung einer schimärischen Welt in Bertolt Brechts Drama "Die Gesichte der Simone Machar" und im Leon Feuchtwangers Roman "Simone". "Irrational", "unwahrscheinlich", "fiktiv", "ungewöhnlich" – die Hauptmerkmale, die dem Konzept "schimärisch" zugrunde liegen.

Außergewöhnliche Metamorphosen mit Personen, die im Traum die Eigenschaften historischer Personen annehmen, denen versprochen wird, so und nicht anders zu handeln, Verschiebungen in Zeit und Raum – das sind die Hauptmerkmale "schimärischer" Prosa oder Dramas. Theaterstück von Bertolt Brecht "Die Gesichte der Simone Machar" und Roman von Leon Feuchtwangers "Simone" basieren auf der Geschichte von Jeanne d'Arc. die die Protagonistin Simone dazu veranlasste, im Namen ihrer Heimat Frankreich Heldentaten gegen die deutschen Eindringlinge zu vollbringen. Brecht schuf sein Stück im direkten Kontakt mit Feuchtwanger, aber als Ergebnis veröffentlichten die Autoren zwei verschiedene Werke, die unterschiedliche konzeptionelle Bedeutungen haben, aber die Hauptidee der beiden Werke ist – der Kampf der Franzosen gegen die deutschen Besitzer. Das Motiv eines Buches und das Motiv eines Traums sind in zwei Werken von großer Bedeutung, die helfen, das fiktive und das reale Chronotop zu verbinden. Aus dem Buch erfährt Simone die Geschichte von Jeanne d'Arc. Im Traum ahmt Simone die Gesichtszüge von Jeanne d'Arc nach und kämpft. Wie Jeanne d'Arc wird Simone von ihren Landsleuten hingerichtet. Die Werke wurden während des Zweiten Weltkriegs geschrieben, daher spielen historische Studien – die Idee und Voraussetzungen für die Entstehung des Werks – eine große Rolle. Es wird erforscht, wie das Schimäre in epischen Dramen und realistischen psychologischen Romanen verwirklicht wird und wie es mit dem "V-Effekt" in Brechts Dramen zusammenhängt.

Schlüsselwörter: schimärisch, schimärischer Roman, schimärisches Drama, Jungfrau von Orleans, Jeanne d'Arc, Bertolt Brecht, Verfremdungseffekt, V-Effekt, Epos, Lyon Feuchtwanger, realistischer Roman, "Simone".

Постановка наукової проблеми. В основі поняття химерності лежить, як відомо, "ірраціональне", "неправдоподібне", "вигадане", "незвичайне" [6: 58], "неправильне", "ненормоване", парадоксальне створення неміметичних моделей [6: 92]. У "химерних" творах відбуваються дивовижні метаморфози з персонажами, зміщення подій у часі й просторі [1]. Типовими рисами химерної прози є використання міфів, деформація хронотопу, репрезентація в тексті химерних образів, нечітка межа між реальним та ірреальним світами [5].

У драмі – це створення особливого, чудернацького, незвичайного, потворного, фантастичного, примхливого світу. Світу авторської реальності, який існує лише в уяві митця і втілюється часто у художні форми, в основі яких – домінування ірраціонального над раціональним, неадекватного над адекватним. Та творення такої авторської моделі буття не є самоціллю, а, швидше вищою художньою доцільність задля більш точного і яскравого відображення і розуміння процесів і явищ, які відбуваються в оточуючій реальності.

До речі, саме такі властивості химерної драми щонайбільше відповідають природі і сутності брехтівського ефекту очуження, як провідного принципу епічного театру і епічної драматургії. Олександр Чирков зазначає, що "Ефект очуження" (Verfremdungseffekt) у Брехта полягав у майстерності "незвичайного зображення звичайного, а Ілля Фрадкін наголошував: ""ефект очуження" – це певна форма об'єктивування зображуваних явищ, що полегшує їх усебічний огляд і оцінку. Глядач впізнає предмет зображення, але в той же час сприймає його образ як щось незвичайне, "відчужене". Інакше кажучи, за допомогою "ефекту очуження" драматург, режисер, актор показують ті або інші життєві явища і людські типи не в їх звичайному виді, який надокучив, а з будь-якого несподіваного і нового боку, що примушує глядача по-новому подивитися на, здавалося б, старі і вже відомі речі, активніше ними зацікавитися і глибше їх зрозуміти. "Сенс цієї техніки "ефекту очуження", - пояснює Брехт, - полягає в тому, щоб вселити глядачеві аналітичну, критичну позицію по відношенню до зображуваних подій"² [8].

В основі драми Б. Брехта "Die Gesichte der Simone Machard³ " лежить химерне відтворення світу: головна героїня чує голоси чи бачить видіння на яву, за допомогою них автор розкриває основну ідею, яку реалізовує за допомогою принципів епізації та історизації, характерними для епічного театру: стати на боротьбу проти лжепатріотизму, за рідну країну, боротися і не здаватися! Головна героїня роману Л. Фейхтвангера "Симона" також встає на боротьбу проти можновладців за рідну країну, і імпульсом до дії служать книги та сни.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання химерної драми майже не досліджені. Про химерну драму говорить драматургиня та дослідниця драми Неда Неждана (Н. Мірошниченко) [6]. Химерна драма тісно пов'язана з химерним романом, який досліджували О. Бачишина [1], Л. Боярська, В. Брюховецький, Ю. Ващенко, Р. Гром'як, В. Даниленко, В. Дончик, М. Ільницький, Н. Кобилко, Д. Куриленко [5], Р. Семків, М. Стрельбицький, В. Панченко, В. Чайковська та ін. Творчість Бертольта Брехта

² Переклад з російської.

³ Переклад п'єси "Видіння Симони Машар". Часто перекладають як "Сни Симони Машар".

висвітлена в численних виданнях німецьких та вітчизняних дослідників, зокрема у чотирьохтомному "Брехтівському довіднику" Яна Кнопфа [14], публікаціях І. Фрадкіна [8], Д. Затонського [2], О. Червінської [10], О. Чиркова [11] та представників його драмознавчої школи: Л. Закалюжного, І. Зорницької, А. Зорницького, М. Ліпісівського, О. Прищепи, С. Соколовської, Л. Федоренко та ін. Порівняльним аналізом досліджуваних творів Б. Брехта та Л. Фейхтвангера займалася Є. Король [2, 3]. Крім того, в статті використані коментарі, які створив для своїх постановок Бертольт Брехт (1933-1947 роки) [13].

Мета дослідження: полягає у спостереженні за створенням химерного світу у творах Бертольта Брехта "Видіння Симони Машар" та в романі Ліона Фейхтвангера "Симона", аналізі створення химерності, й у реалізації аналізованого феномену в епічній драмі та реалістичному психологічному романі.

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Ідея написання п'єси у Брехта виникла під час його перебування в Фінляндії, під безпосереднім враженням від захоплення Франції нацистами. Похід на Францію завершився режимом припинення вогню 22.07.1940. Вже 07.07.1940 Брехт занотував: "молода французенка в Орлеані, яка обслуговує за відсутності свого брата заправку, мріє уві сні і наяву стати Жанною д'Арк та пережити її долю. Німці насуваються на Орлеан. Голоси, які Жанна чує, є голоси народу, який уособлюють коваль і селянин. Вона прислухається до цих голосів і рятує Францію від зовнішнього ворога, але вона переможена внутрішнім". [14: 475]. Саме в цьому полягає основна ідея історії, яка знайшла своє відображення п'єси "Видіння Симони Машар". Звертаючись до історичного образу, Брехт в першу чергу хоче з'ясувати який отаєнний сенс криється в цьому образі-символі [10: 154].

За Дмитром Затонським, Бертольт Брехт використовує традиційний сюжет про Жанну д'Арк, але в руках автора історія про Жанну д'Арк перестає бути лише художнім прийомом. Глядач відмічає схожість дрібних злочинців з містечка Сен-Мартена і великих злочинців з Віші, про що свідчить навіть збіг імен: Фетен – Петен, і "при допомозі карикатурного капітана Фетена "замикається ланцюг часів", і герцог Бургунський, зрадник XV-го століття, подає руку маршалові Філіпу Петену, котрий зрадив, як і його попередник, Францію та народ. Капітуляція Петена і його союз з Гітлером не здаються випадковим або єдино розумним кроком, продиктованим обставинами. Це історично "нормальна" поведінка користолюбивих експлуататорів. І так буде завжди, поки вони існуватимуть і залишатимуться при владі. "Світ треба змінити" – до такого висновку підводить Брехт свого читача. Так давній, традиційний сюжет стає новим" [2; 145].

Ян Кнопф зазначає, що у драмі Б. Брехт показує, як "клітка колективу відкрилася, фігури драми виникають зі схема боротьби двох класів". Схоже аргументує дослідник Брехта Мартін Еслін, що цей твір є "одним з найм'якших і пророчих", а також "одним з нешкідливих". Хоча в творі яскраво виражена драматична колізія, на думку Джеймса Лійона, "драма про Симону Машар не є епічною" [12: 479]. Загалом, пробивається думка, що Брехт розробляє "поєднання боротьби за національну самостійність і соціальне звільнення" і показує, що "протистояння класів виявляється сильнішим, аніж

протистояння націй" [12: 479].

Ілля Фрадкін зазначає, що "історія Жанни д'Арк і її загибель в результаті зради колабораціоністів XV століття ніби служить для глядача тим мірилом добра і зла, за допомогою якого він дає оцінку і ухвалює моральний і політичний вирок сучасній "п'ятій колонії" [8].

Лише після свого переїзду до Америки у грудні 1941 року Б. Брехт створив ескіз п'єси "Жанна д'Арк 1940", а 19.12.1941 вже існувало дев'ять сцен, з яких чотири – сни. З нотаток Рут Берлау⁴, ми дізнаємося: "Брехт розповідав історію Симони, а я вводила епізоди про сни. Я писала, мов у лихоманці, тому що повинна була дати те, що Брехт міг використовувати". П'єса називалася тепер "Голоси", і Брехт в "Журналі" від 19.12.1941 назвав її "Голоси народу", тобто, "Жанна зробила те, що підказував їй народ, тому що у війнах між двома країнами мають спільні інтереси не лише завойовники, але й пануючі класи. Господарі та розбійники стоять пліч-о-пліч проти тих, хто не визнає власності – патріотів" [14: 475].

Подальша робота над п'єсою продовжилася у співпраці з Ліоном Фейхтвангером. 30.10.1942 Брехт обговорює з ним постановку п'єси "*Die heilige Johanna von Vitry (die Stimmen)*"⁵. "В снах розгубленої особи образи патріотичної легенди набувають рис завойовників, і вона знає, як, чому і як довго завойовники будуть вести війну". У машинописаному тексті слово "*die Stimmen*"⁶ зникає, і текст рукопису має назву "*Die Gesichte Simone Machard. Ein Stück in acht Szenen von Bertolt Brecht und Lion Feuchtwanger*"⁷. [14: 476].

У заголовок драми винесене слово *Gesichte* ("видіння") ("*Die Gesichte der Simone Machard*"), що за змістом наближене до жанру видінь (*Vision*) [4: 207]. Крім того, Бертольт Брехт у авторських коментарях, нотатках і статтях ("*Zu Gesichte der Simone Machard*": "*Die Visionen der Simone Machard*"⁸ [14: 179-184],

"*Die Träume der Simone Machard*"⁹ [14: 185]) пояснює свої погляди щодо постановок своїх п'єс на сцені, дає рекомендації для професійних акторів, є чітке розмежування:

Die Träume der Simone Machard:

В сценах снів Симони (візіонерки [13: 217]) впродовж двох тижнів, в основі лежить історія Жанни д'Арк, яка відбувалася, як свідчить історія, два роки (1428-1431) [14: 478]. "Сни, в яких Симона переживає легенду Святої Жанни, можна для публіки, яка не знає легенду, показати на великих проекціях як деякі сцени з книжки, можливо, у вигляді гравюри по дереву". Для першого сну: "Призвана янголом врятувати Францію, Жанна об'єднує народи, в місті Реймс коронує Карла VII королем". Для другого сну: "Після блискучих перемог Жанна піднесена до рівня знаті. Але вона має сильних ворогів при дворі, які бажають перемир'я". Для третього сну: "Через зраду ворогом Жанна передана духовному суду, який засуджує її на смерть" [12: 185]. До речі, при постановці п'єси на деяких сценах при зображенні снів чи видінь режисери використовували ляльки [14: 484].

⁴ Данська актриса, режисерка, і письменниця, відома своєю співпрацею з Б. Брехтом

⁵ Свята Жанна з Вітри – переклад Оксани Борковської

⁶ "голоси"

⁷ Видіння Симони Машар. П'єса у восьми сценах Бертольта Брехта та Лева Фейхтвангера

⁸ До "Бачень Симони Машар": "Видіння Симони Машар"

⁹ "Сни Симони Машар"

Коронування в першому сні є головним. Сон показує таким чином відмінності між реальним та уявним для глядача. Відповідно, сцени снів супроводжує "неприродний стиль" [14: 479], так звана "Traumsprache" – мова уві сні [14: 403, 432], що є прикладом для історизації та очуження. Іншими словами, "у візуалізації відмінностей між реальними сценами та сценами видінь (снів) і постає центральний ефект очуження п'єси". За допомогою цього процесу практично показано, як в реальних сценах дитина зовсім випадково та безпосередньо переймає на себе ролі, визначені головною ідеєю твору [14: 479].

*Die Visionen der Simone Machar*¹⁰:

У війні Франції з Німеччиною французькі війська зазнають поразки, зображується двір готелю "Зміна коней" маленького містечка Сент-Мартін, де йде розмова про долю Франції: "І коли битва почалася, наш полковник сів у машину і поїхав у тил. А за ним поїхали дві вантажівки з вином та їжею. Два мільйони солдатів чекали команди і були готові віддати життя за батьківщину. Але подруга військового міністра не порозумілася з подругою прем'єр-міністра, і ніякої команди не було"¹¹ [14: 380]. Кожен шукає свій порятунок – хтось у тому, щоб добре поїсти та випити, хтось у тому, щоб врятувати своє майно, хтось заробляє під час війни на біженцях та солдатах, а хтось шукає відповіді на свої питання у книзі... Книга про патріотизм, про сміливий вчинок, про людину, яка спроможна виступити та підняти народ на боротьбу: "У такі часи ... корисно ознайомитися з історією Франції. Нинішня молодь забула, що таке Франція... Почитайте, який був тоді дух. Бог свідок, Орлеанська Діва могла б стати нам у пригоді" [14: 384]. І ця місія врятувати рідну землю припадає на дівчинку-підлітка, Симону Машар, дівчинку "з наївною дитячою психологією і чистою, повною жертвовної готовності любові до батьківщини" [8]: саме їй ввижається янгол, який має риси її 17-річного брата, що зараз воює на фронті. Янгол називає її Johanna, Tochter Frankreichs¹² і наказує підняти на боротьбу Францію. Жанна надягає обладунки та бере в руки меч. Вона служить королю Карлу: б'є в барабан для того, щоб зібрати народ: "Виходьте, човнярі Сени! Виходьте, ковалі Сен-Дені! Теслі Ліона, виходьте! Ворог наближається!" [14: 407] Орлеанська Діва коронує короля Карла, для того, щоб об'єднати народ Франції.

Сни і ява у п'єсі розмежовані: кожний сон введено як самостійну сцену. І все ж композиційно сни і дійсність виявляють концептуальну єдність. Дійовими особами сну стають люди, знайомі Симоні наяву. Мер містечка, де знаходиться готель, постає як король Карл VII, хазяїн готелю – перетворюється на конетабля, його мати – на королеву Ізабелу, а янгол схожий на брата Симони, який добровільно пішов на фронт, тощо. У видінні зберігаються як зовнішні риси, так і властивий кожному реальному герою спосіб поведінки. У свою чергу, сни впливають на дійсність – наяву Симона також здійснює місію порятунку батьківщини, як то наказав дівчині янгол зі сну [3: 207]. Вона відстоює права біженців, бореться з власником двору, який намагається використати машини, щоб вивести своє багатство перед захопленням німецькими окупантами двору, а не

¹⁰ Видіння Симони Машар

¹¹ Переклад п'єси Б. Брехта "Сни Симони Машар" з німецької - Оксани Борковської

¹² Жанна, донька Франції

надати машини, щоб вивезти в безпечне місце біженців.

Отже, вороги в місті, і Симона спостерігає, як господар двору пригощає німецького капітана, пропонуючи йому найсмачніші їства. "Наші німецькі гості чекають від нас хоч би простої ввічливості. До речі, німецький комендант вже обізнаний про те, що зберігається на одному цегляному заводі. Можливо, це вас напоумить Шаве? І, можливо, це додасть вам трішки апетиту?" [13: 447]. "Вони продають Францію, як свої делікатеси!" Ремарка: "Reich und reich gesellt sich gern" [13: 447] – багач багача бачить здалеку – саме ці слова дядечка Густава чує Симона під час сну наяву. Вони повторюються, ослаблено і механічно. Вони змушують дівчину зрозуміти, що думками і діями панівного класу керують не патріотичні переконання, а жага зиску, задля якого можна навіть поєднатися з ворогом [3: 209].

Знову б'є барабан, який дарував Симоні янгол. Він оповіщає Симону: земля Франції – то її барабан, і в лиху годину цей барабан, земля Франції, гуде, щоб підняти народ Франції на боротьбу [13:180].

Далі зображено видіння наяву: мер в образі короля Карла, капітан Фетен в образі герцога Бургундського, німецький капітан в образі англійського полководця з мечем на колінах і мадам Супо в образі королеви Ізабели грають в карти. **НІМЕЦЬКИЙ КАПІТАН:** Скільки коштують ваші делікатеси, мадам? **МАДАМ СУПО:** Хто здає? Десять тисяч срібняків, пане... **НІМЕЦЬКИЙ КАПІТАН:** Дякую, мадам, за те, що ви відразу ж надали в наше розпорядження ваші запаси бензину. Ми приймаємо його не тому, що вермахт його потребує, а тому, що це доводить вашу добру волю до співпраці. *Ремарка: Жорж (трясе Симону за плече, в той час як німець продовжує рахувати гроші).* **ГЕОРГ:** "Симона! Тепер ти вже бачиш сни з відкритими очима" [13: 449]. В цей час барабан, який звучав ослаблено вдалині, перестає звучати. Відкриті очі означають істинне прозріння візіонерки, яка остаточно усвідомила користолюбство і безпринципність тих, кому вона колись вірила [3: 209]. *Ремарка: небо забарвилось у багровий колір. Усі зупиняються і застигають на місці. Далекі вибухи.* [13: 453] – палає цегляний завод... Цегляний завод, на якому знаходиться заправка, і про який вже домовляються господарі та завойовники як про хабар, підпалила дівчинка, почувши голоси янгола...

В четвертому сні Симона (Жанна) постає перед духовним судом. Суд ставить під сумнів ті голоси, які вона чула, і яким вона слідувала у своїй боротьбі проти ворогів. Голоси йшли від Бога чи від диявола? Ізабела намагається дискредитувати патріотичні дії Симони, нібито янгол, наказам якого Симона слідувала, є другорядним і неавтентичним: [14: 482] "Ein richtiger Weinschwemmenengel und Gossengabriel"¹³ [13: 469] *Ремарка: Симона дивиться, приголомшена, на усміхнених суддів, потім сідає навшипінки і в нестямі починає бити по землі. Проте нічого не чути, і дах гаража залишається порожнім.* **СИМОНА:** "Французька земля більше не звучить! Вона більше не звучить!" І тільки **МАДАМ СУПО:** (підходячи до неї). Чи знаєш ти взагалі, хто уособлює Францію? [13: 470]. Така Франція, де ідею патріотизму підмінено інтересами панівних класів, мовчить у відповідь на піднесений заклик героїні. У візіонерському сприйнятті Симони зрада з боку егоїстичних багатіїв-співвітчизників і власне безсилля дорівнюють розриву з рідною землею – звідси байдужа німота останньої. [3: 208] Тому саме французи, її співвітчизники, зраджують її, віддаючи її в застінки божевільні.

¹³ Справжній Янгол шинку! Архангел Гавриїл із стічної канави!

Відмінність між псевдопатріотизмом господарів та справжнім патріотизмом Симони, разюча: вона була в готелі єдиною людиною, яка виконала свій обов'язок; Симона платить за свій патріотизм втратою особистої волі [14: 482]. Її жертвність стверджує янгол у пророчих словах:

Tochter Frankreichs, fürchte dich nicht.	Дочка Франції! Не бійся нічого!
Keiner wird dauern, der gegen dich ficht.	Ніщо не зломить духу твого!
Die Hand, die dir antut Gewalt,	Твій ворог не вічний! Смерть його бли
Wird verdorren alsbald.	Відсохне рука, що б'є тебе.
Wo sie dich hinschaffen, das gilt gleich	Нехай будеш ти одна серед темряви
Wo du sein wirkst, ist Frankreich. Und nach	Але Франція всюди там, де ти.
einer kleinen Zeit	І знай – настануть скоро часи:
Steht es auf in Herrlichkeit.	Воскресне Франція, величі повна. ¹⁴

Всі бачать небо, яке має червоне забарвлення [13, с. 485]: біженці підпалили спортивний клуб, в якому вони поміщалися, і який не дістанеться німцям, і таким чином слідує оголошеної янголом стратегії "verbrannten Erde": der "agitatorische Nerv des Dramas" (спаленої землі: агітаційному нерву драми) [14: 483].

Отже, в драмі Б. Брехта "Видіння Симони Машар" розкриваються два світи: перший: умовний, химерний: час середньовіччя, в якому живуть Жанна д'Арк, янгол, конетабль, королева Ізабела, герцог Бургундський, англійський полководець, які носять середньовічні обладунки. Саме цей світ впливає на дійсний, реальний, світ часів Другої світової війни.

Ще один химерний образ – це Франція. Саме про неї читала Симона в своїй книжці, як про "найкраще місце на землі" [13: 382, 383], саме заради своєї батьківщини повинні всі об'єднатися... Франція звучить і піднімає всіх на боротьбу, поки не проявляється зиск можновладців – тоді Франція затихає, уражена вірусом зради, зверхності, вигоди. Саме така Франція не чинить супротив. І саме така Франція страчує того, хто відрізняється від усіх – чистого, ідейного, готового на самопожертву, а також спроможного підняти народ на боротьбу.

І в такому плані надзвичайно вагомого сенсу набуває мотив барабану, його зримий образ, його реальне існування на кону. Автор неспроста наголошує неодноразово у п'єсі про це [13: 383, 397, 455, 456, 461, 471, 483]. У найкритичніші моменти сюжету звучить барабан – заклик до боротьби, до нескореності.

Але барабани є і у загарбників, у нацистів. Симона бачить їхні барабани, обтягнуті шкірою закатованих євреїв. Сцена набуває химерного звучання: символ постає як провокатор химерності. Таким чином зображуються і власне загарбники у видіннях Симони. Вони постають у вигляді маршалів і катів із випаленою свастикою на лобі, що в контексті епізоду співвідноситься із клеймом звіра в "Одкровенні Іоанна Богослова". Нещастя, що приносить ворог, зображено метафорично і гіперболізовано. І в такому випадку є всі підстави стверджувати, що цей химерний світ у Брехта відбувся не без

¹⁴ Переклад – Оксани Борковської. Янгол з рисами брата Симони Машар, який з'являється їй уві сні, говорить віршами з функцією «зонгів», важливої складової створення ефекту очуження у творах Б. Брехта

впливу біблійного "Одкровення": "Людей косять, а зерно збирають. Тому там, куди вони приходять, щезають міста, а там, звідки вони йдуть, лишається гола пустеля" [3: 207]: МЕР. Що ти бачиш, Жанна? СИМОНА. Вороги йдуть! Тримайтеся! Попереду – барабанщик з вовчим голосом, його барабан обтягнутий єврейською шкірою. На його плечі – шуліка з обличчям банкіра Фоша з Ліона. Зразу за ним йде фельдмаршал Палій. Він йде пішки, товстий блазень в семи мундирах, і ні в одному з них не схожий на людину. Над обома дияволами колишеться балдахін з газетного паперу. Я відразу упізнала їх. За ними йдуть кати і маршали. На їх низьких лобах випалена свастика. А за ними – танки, гармати, потяги і автомобілі з вівтарями і застінками. Усе це на колесах і швидко рухається. Попереду йдуть бойові машини, а позаду машини з награбованим добром. Усіх людей косять, а хліб збирають. Тому там, куди вони приходять, рушаються міста, а звідки вони йдуть, залишається гола пустеля. Але тепер їм кінець, тому що тут король Карл і я, служниця [14: 407].

Драма Б. Брехта "Видіння Симони Машар" була надрукована у 1943 році, а у 1944 побачив світ роман Ліона Фейхтвангера "Симона", в якому головну героїню також звати Симона, події також розгортаються у роки Другої Світової війни у французькому місті Сен-Мартен, яку наводнюють біженці. Симоні Фейхтвангера п'ятнадцять років (автор зображує її трохи старшою, яка може вдумливо читати, аналізувати та приймати свої рішення). Симона працює на заправці у свого дядька і підпалює запаси бензину, щоб вони не попали в руки окупантів. З'ясувавши, хто знищив пальне, Симону Фейхтвангера кидають в тюрму, її також засуджують співвітчизники французи.

Як і Б. Брехт, Л. Фейхтвангер поклав у основу роману легенду про Жанну д'Арк, але зробив акцент на психологізації образу головної героїні [2: 149]. Легенда про Жанну д'Арк реалізована у творі за допомогою мотиву книги [2]. Симона любить читати, і так само як і брехтівська Симона Машар, саме з книги вона дізнається легенду про Жанну д'Арк: "І вона намагалася звільнити місто Компьєн, але свої ж, поки вона билася за міськими стінами, замкнули ворота і підняли міст, що дозволило графу Люксембурзькому, прибічнику англійців, узяти її в полон. І він продав її англійцям за десять тисяч срібників, а англійці передали її до рук інквізиції. Її судили в 1431 році, і процес тягнувся з 9 січня по 24 травня. І її засудили до смерті через спалювання. Страта відбулася 30 травня того ж року, і було тоді Жанні дев'ятнадцять років і чотири місяці" [8: 336].

Автор детально описує історію Жанни д'Арк, а також, який вплив вона мала на головну героїню його роману: Жанна д'Арк приходить Симоні уві сні. Симоні готують залізні обладунки, і як і Жанна д'Арк, з прапором в руках Симона спочатку приходить переконує дофіна: "Не можна грабувати все тільки неможлих, милостивий дофін, треба вивернути кишені у тих, хто має. Викурити вам їх треба... Якщо ви цього не зробите, то і ви в кінці кінців будете так само віддані і продані, як ми" [8: 351] і бореться з ним в ролі Жанни д'Арк: "Симона відчуває себе дуже самотньою. Вона усвідомлює, яке це неймовірно важке завдання – вести боротьбу за слабких і пригноблених проти потужного об'єднання двохсот родин і двох мільйонів рантьє" [8: 358].

Мотив сну тісно переплітається у романі Фейхтвангера з реальністю. Митець не виводить сам сон у композиційну структуру як окремих розділ, точніше, не називає його сном; що це сон, читач визнає, коли він проявляє себе у всій своїй химерності: у ньому у

ролі Жанни д'Арк чи богині Перемоги з'являється образ Генрієтти – подружки Симони, яка вже померла, адвокати дивляться на Симону "страшними пташиними очима", і ось-ось заклують її величезними гострими дзьобами" [8: 360]. Симоні роблять обладунки, і вона на полі бою, безстрашна і цілеспрямована: "Вона починає говорити. Вона не продумала свою промову, не знає, що скаже в першу чергу, і подекуди навіть не знає, на якій мові вона говорить, вона відчуває лише, що слова ллються самі собою, що тепер їй дано говорити" [8: 360]. Її слова перегукуються з Біблійними оповідями: "Вона говорить про двісті сімейств. Був благородний виноградник, Франція, і ось налетіла сарана і накинулася на прекрасний виноградник і наклікала на нього нечисть зі всього світу. — Чому ви терпите таке? — запитує Симона. — Викурите їх сіркою. А якщо не можна інакше, так вирвіть з коренем хворі лози і спаліть їх, і врятуйте прекрасний виноградник, що іменується Францією. Не шкодуйте ті сокири і не жалійте вогню". Свої подвиги Симона звершує в пам'ять про свого батька, П'єра Планшара, який представлений як борець за права простої людини, і який загинув внаслідок своєї діяльності проти експлуататорів простих африканців, коли Симоні було лише п'ять років. Вона багато роздумує про батька, часто згадує, співставляє з її дядьком Проспером, в цьому також полягає психологізм роману – всі поступки Симони мають своє пояснення.

Як і Брехт, Фейхтвангер зображує протистояння Франції і нацистів. Але Франція – це патріоти та еліта, і вже у своїй книзі про Жанну д'Арк автор змінює вектор, коли вводить ідею псевдопатріотизму і зради правлячими класами ще в часи Жанни д'Арк: "Король, до засмучення і обурення Жанни, відразу ж після коронації вступив в переговори з ворогами. Він жадав миру, миру за будь-яку ціну. Він вів переговори з найзаклятішим зі своїх ворогів герцогом Бургундським. Жанна благала і застерігала його, Карл продовжував торгуватися. Бургундець виявляв йому презирство, Карл торгувався. І багато високопоставлених французьких вельмож, з найбільшим завзяттям наслідуючи своєму королеві, вели переговори з ворогами. Як ні сприятливо складалася військова обстановка, двісті сімейств віддавали перевагу виторгуваному миру, а не перемозі. Жанна, а разом з нею Симона, не розуміла, що цих французів менше всього цікавило благо Франції, вони пеклися виключно про власне благо" [8: 362]. Тобто, історія повторюється: за часи Жанни д'Арк в боротьбі за можновладці об'єднуються з ворогами, аби зберегти своє добро... І тоді противником стає людина, яка від них відрізняється, а противника потрібно стратити!

Саме з книги Симона взнає про причину страти Жанни д'Арк, яка була також передана духовному суду. Вирок звучав так: "Підкоряючись видінням, що були їй, вона підпала під владу злих і бісівських духів. Одягнувши чоловічий одяг, вона порушила заповіді Євангелія і розпорядження канонічного права. Стверджуючи, що свята Катерина і свята Маргарита говорили французькою, а не англійською, оскільки були прихильницями Франції, вона кощунствувала і порушувала заповідь любові до ближнього.. Загрожуючи англійцям смертю, вона виявила свою жорстокість і кровожерливість. Покинувши батьків, щоб відправитися до самозваному дофіна, вона порушила господню заповідь: шануй батька і матір свою. Вважаючи себе обраницею Божою, вона тим самим заперечує авторитет церкви і викриває себе як еретичку" [8: 468].

Фейхтвангер особливу увагу приділяє опису психологічного стану героїні: вона

роздумує над долею біженців, над долею свого батька. Симона любить читати, і саме з книги лунає мотив "Хто, якщо не ти? І коли, як не тепер?". Вона переймається долею Франції, і продумує план підпалу заправки. Автор детально зображує стан Симони після її героїчного поступку, а також, як на її поступок відреагували її родичі – дядько Проспер та його мати Ізабела, адже Симона жила в достатку: "Монрепо – вілла Планшарів – забезпечена всім в надлишку", і світу протиставляється світ інший, світ біженців: "У своєму світло-зеленому смугастому платті, з об'ємистим кошиком в руці, Симона довго дивилася на примарний клубок, в якому перемішалися машини, вози, люди. Вона не могла відірватися від обтяжливого видовища. Охайно і мило одягнена, забезпечена надійним дахом і рясною їжею, вона відчувала, що її відділяє глибока прірва від тих, хто був у неї перед очима, і відчуття провини, випробуване нею раніше, посилилося" [8: 293].

Образ Франції передається через її сприйняття Симоною: з одного боку, Франція – то держава 200 сімей, а з іншого "Франція – то частина тебе" [8: 310, 313]. І "коли тут запахне порохом, Симона також буде повзти за горезвісними двомастами родинами?" [8: 313]. "Вона сидить без діла, навколо тиша і порядок упорядкованого будинку, перед нею красивий мирний сад, де кожен кущик підстрижений і политий, з любов'ю вирощена кожна троянда, а там – збаламучена, розтерзана Франція" [8: 365]. Франція бореться, її образ супроводжують такти "Марсельєзи": "Aux armes citoyens" [8: 321, 333, 362, 371], "Зрозуміло, існує класова боротьба, глибокі соціальні протиріччя, але ідея вітчизни непорушна" [8: 303].

Художня деталь – зображення одягу Симони: вона одягнена в світло-зелене смугасте плаття, яке подобається її тітці Ізабелі, але коли вступає в боротьбу, Симона одягає темно-зелені брюки [8: 355, 366], не зважаючи на заборону тітки їх одягати, які Жанна д'Арк, всупереч усім оточуючим, носила чоловічий зручний одяг [8: 337].

Жанну спалили на вогнищі як єретичку. Але чому ні Брехт ні Фейхтванґер не закінчили свої твори саме так, як було сказано в легенді? Напевне тому, що "хоча кат, за наказом англійців, не жалів масла, сірки і вугілля, щоб спалити тіло Діви, він побачив, що серце її залишилося неспаленим. Марно старався він його знищити. Що він не робив, воно шаріло і билосся в попелі" [8: 474] Представник короля англійського, вирушаючи на страту Жанни, святкував і радів. Повертаючись же із страти, він, весь змучений і сумний, сказав: "Ми загинули, бо ми спалили святу" [8: 474].

За Дмитром Затонським, "усе, що відбувається з Симоною – це повна аналогія того, що сталося з Жанною. Як і Жанну, Симону зрештою зраджують її співвітчизники. Таким чином, внутрішньо історія Симони – це історія Жанни д'Арк ХХ століття". Читач розуміє, що усе, що відбувається з Симоною – це повна аналогія того, що сталося з Жанною. Читач здогадується, хто які ролі виконує; така здогадка позбавляє читача небажаних для Брехта тривог за долю Симони і "дозволяє їм неухитно стежити за розгортанням третього – і найважливішого – ідейного пласту твору" [2: 144].

Крім того, неспроста спочатку Б. Брехт планував назвати свою п'єсу "Голоси": "Голоси, які Жанна чує, є голоси народу, які уособлюють коваль та селянин. Вона прислухається до цих голосів і рятує Францію від зовнішнього ворога" [14: 475], тобто, Симона є уособленням народу, нехай зовсім юна, але народ не можна втратити, і навіть, запроторивши Симону до божевільні чи до в'язниці, можна лише дати шанс її дорослішанню, а також шанс на перемогу голосів..., чи народу? Тобто, залишаючи

відкритим фінал, Брехт дає можливість задуматися про причини трагедії, в чому і полягає ефект очуження [11: 42]. І нехай її поступками керував ірраціональний, уявний світ, який проявлявся у вигляді видіння чи сну, Симона повела себе як істинна патріотка рідної землі.

У Л. Фейхтвангера весь ланцюжок аналізованих елементів художньої системи (образ батька – сюжетна лінія сновидінь – мотив книги) стає менш функціональним і раціоналізованим, аніж аналогічний комплекс у драмі Брехта, а мотив книги набуває пом'якшених, інтимних рис [2: 151]. У години сумнівів і відчаю Симона також звертається до книги, з якої знає про подальшу участь всіх, хто стратив Жанну д'Арк: "Франція багата безсмертними іменами багатьох жінок і чоловіків, солдатів і державних діячів, вчених і винахідників, художників і поетів. Але всіх ближче і дорожче серцю французького народу два імені: Наполеона Бонапарта і Жанни д'Арк" [8: 507]. "Коли б в двох тисячах громад зробили те ж саме, що зробила вона в Сен-Мартені, якби руйнували все, чим ворог міг скористатися в своїх цілях, Францію не вдалося б поставити на коліна" [8: 508]. Але її найкращий друг Морис втік в Алжир, вона залишається одна, віддана на страту своїми ж співвітчизниками.

У Брехта події розгортаються динамічніше, кожен сон є спусковим механізмом для подальших дій, імпульсом для дії, і визначає подальшу дію головної героїні. Симоні Брехта лише одинадцять років, і в її дитячій наївності немає зиску, вигоди, брехні. Вона бачить людей красивими і

Висновки й перспективи подальшого дослідження.

Химерність – це форма осмислення (втілення) тієї чи іншої теми, образу, сюжету. Сон, символ, алюзії, будь-який художній образ, поставлений в інший простір, які існують паралельно, провокують химерність. Всі прийоми, все те, що не є життєподібне в формах життя, перетворення життя в умовних формах на художнє зображення, провокує появу химерності як складової частини епічної драми.

В драмі Б. Брехта "Видіння Симони Машар" химерність досягається:

- введенням в драму образу Жанни д'Арк, щоб спровокувати читача (глядача) на роздуми, з цією ж метою митець вводить в драму мотив сна та мотив барабана, які також провокують на роздуми;
- поєднанням двох планів – сучасного (для автора) та історичного – шляхом часопросторових зрушень: на початку кожного епізоду автор точно вказує час, коли відбувається дія, який поєднується з епохою Середньовіччя; сучасні та історичні образ існують паралельно: Симона – Жанна, Філіп Шаве – король Карл VII, Анрі Супо – конетабль, Марі Супо – королева Ізабела, Оноре Фетен – герцог Бургундський;
- алюзіями на політичних осіб;
- поєднанням дійсного та умовного часу (умовний час – у вигляді снів чи видінь). Сцени дійсного часу та сну чи видіння чітко розмежені, виначаються особливості для зображення сцен умовного плану: уві сні герої говорять "мовою сна" (Traumsprache);
- поєднанням рис історичного та сучасного світу: середньовічні обладунки шолом та меч одягнені поверх шоферських комбінезонів, у мера королівська

мантія накинута поверх піджака, при коронації короля Жанна виймає корону з білизняного кошику, німецький капітан – в латах, а Симона – у вигляді Орлеанської діви, оточена солдатами в чорних кольчугах з червоними свастиками; уві сні, в якому проводився суд над Симоною-Жанною, присутній Гітлер.

Драма Бертольта Брехта "Видіння Симони Машар" не є химерною, але у ній питому вагу займає саме химерне зображення світу. Химерність в епічній драмі є одним із проявів ефекту очуження, оскільки дозволяє подивитися на звичайне незвично.

На відміну від драми Б. Брехта "Видіння Симони Машар", в романі Ліона Фейхтвангера "Симона" елементи химерності дозволяють лише розширити обрії розкриття психології головної героїні. Химерність стоїть на службі у митця-реаліста.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Бачишина О. Б. Мовне вираження часу та простору в українській химерній прозі : дис. ... кандидата філол. наук : 10.02.01. Львів, 2016. 232 с.
2. Затонський Д. В. У пошуках сенсу буття. Погляд на літературу сучасного Заходу. Київ : Художня школа, 1967. 310 с.
3. Король Є. О. Мотив книги в п'єсі Б. Брехта "Видіння Симони Машар" і в романі Л. Фейхтвангера "Симона". Брехтівський часопис. Житомир: ЖДУ імені Івана Франка. 2014. Випуск 4. С. 149-153.
4. Король Є. О. Художні особливості видінь у п'єсі Б. Брехта "Видіння Симони Машар". Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки. 2011. Випуск 59. С. 207-211.
5. Куриленко Д. В. Жанрово-стильова поліфонія прози кін. 50–70-х рр. ХХ ст. (на прикладі роману О. Ільченка "Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа молодиця", діалогії В. Земляка "Лебедина зграя" та "Зелені млини" : дис. ... кандидата філол. наук : 10.01.01 Київ, 2017. 217 с.
6. Мірошниченко Н. Українська драматургія посттоталітарного періоду в міфологічному контексті. Слово і Час. Київ, 2013. Випуск 10. С. 83-92.
7. Словник української мови: в 11 томах. 1980. Том 11. С. 58.
8. Фейхтвангер Л. Симона. Собрание сочинений в 12 т.т. Москва, 1965. Т. 6. С. 283-527.
9. Червинская О. В. Функциональная специфика творческого восприятия исторической личности (Жанна д'Арк в современной общеевропейской и французской литературной традиции). Питання літературознавства. Чернівці: Рута, 1995. Випуск 2. С. 145-159.
10. Чирков О. С. Бертольт Брехт: Життя і творчість. Київ: Дніпро, 1981. 159.
11. Brecht Bertolt. Schriften zum Theater. Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1964. Band IV 1933-1947. 304 S.
12. Brecht Bertolt. Stücke aus dem Exil. Suhrkamp Verlag Berlin und Weimar, 1965. Vierter Band. S. 376 – 487.
13. Knopf Jan. Brecht-Handbuch: in fünf Bänden. Band 1. Stücke. Stuttgart ; Weimar : Metzler,

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Bachyshyna O. B. (2016). *Movne vyrazhennia chasu ta prostoru v ukrainskii khymernii prozi* [Linguistic expression of time and space in Ukrainian bizarre prose]: dys. ... kandydata filol. nauk : 10.02.01. Lviv. 232 p. (in Ukrainian).
2. Zatonskyi D. V. (1967) *U poshukakh sensu buttia. Pohliad na literaturu suchasnoho Zakhodu* [In Search of the Meaning of Being. A look at the literature of the modern West] . Kyiv : Khudozhnia shkola. 310 p. (in Ukrainian).
3. Korol Ye. O. (2014). *Motyv knyhy v nieci B. Brekhta "Vydinnia Symony Mashar" i v romani L. Feikhtvanger "Symona"* [The motif of the book in B. Brecht's "The Vision of Simone Machar" and in L. Feuchtwanger's novel "Simone"]. *Brekhtivskyi chasopys. Zhytomyrs: ZhDU imeni Ivana Franka. Vypusk 4. S. 149-153.* (in Ukrainian).
4. Korol Ye. O. (2011). *Khudozhni osoblyvosti vydin u piesi B. Brekhta "Vydinnia Symony Mashar"* [The Artistic Features of Visions in B. Brecht's Play "The Vision of Simone Mahar"]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka. Filolohichni nauky. Zhytomyr: ZhDU imeni Ivana Franka. Vypusk 59. P. 207-211.* (in Ukrainian).
5. Kurylenko D. V. (2017). *Zhanrovo-stylova polifoniia prozy kin. 50–70-kh rr. KhKh st.* (na prykladi romanu O. Ilchenka "Kozatskomu rodu nema perevodu, abo zh Mamai i Chuzha molodytsia", dylohii V. Zemliaka "Lebedyna zghraia" ta "Zeleni mlyny" [Genre and style polyphony of prose in the late 50s-70s of the twentieth century (on the example of O. Ilchenko's novel "Cossack Family has no translation, or Mamai and the Alien Young Woman", V. Zemlyak's dilogy "The Swan Flock". Zemlyak's "Swan's Flock" and "Green Mills"]): dys. ... kandydata filol. nauk : 10.01.01 Kyiv. 217 p.
6. Miroshnychenko N. (2013). *Ukrainska dramaturhiia posttotalitarnoho periodu v mifolohichnomu konteksti.* [Ukrainian drama of the post-totalitarian period in the mythological context.] *Slovo i Chas. Kyiv. Vypusk 10. P. 83-92.* (in Ukrainian).
7. *Slovyk ukrainskoi movy: v 11 tomakh.* [Dictionary of the Ukrainian language: in 11 editions.] 1980. Tom 11. P. 58. (in Ukrainian).
8. Feikhtvanher L. (1965). *Symona. Sobrane sochynenyi v 12 t.* [Collected works in 12 editions.] Moskva. T. 6. P. 283-527. (in Russian).
9. Chervynskaia O. V. (1995). *Funktsionalnaia spetsyfyka tvorcheskoho vospriyatyia ystorycheskoi lychnosti (Zhanna dArk v sovremennoi obshcheevropeiskoi i frantsuzskoi literaturnoi traditsyi).* *Pytannia literaturoznavstva.* [Functional Specificity of Creative Perception of a Historical Personality (Joan of Arc in the Modern Pan-European and French Literary Tradition). *Issues of literary studies.*] Chernivtsi: Ruta. Vypusk 2. P. 145-159. (in Ukrainian).
10. Chyrkov O. S. (1981). *Bertolt Brecht: Zhyttia i tvorchist.* [Bertolt Brecht: Life and work.] Kyiv: Dnipro. 159 p. (in Ukrainian).
11. Brecht Bertolt (1964). *Schriften zum Theater. Aufbau-Verlag Berlin und Weimar. Band IV 1933-1947. 304 S.* (in German).
12. Brecht Bertolt (1965). *Stücke aus dem Exil. Suhrkamp Verlag Berlin und Weimar. Vierter Band. S. 376–487.* (in German).
13. Knopf, Jan (2001). *Brecht-Handbuch: in fünf Bänden. Band 1. Stücke.* Stuttgart ; Weimar :

Metzler. 661 S. (in German).

УДК 811.112.2-94.09"1954"М.Гіллерс:94(100)"1939/1945"
DOI 10.35433/brecht.7.2021.35-43

С. О. Варецька,
кандидат філологічних наук, доцент,
Львівський національний університет імені Івана Франка
<https://orcid.org/0000-0003-1304-323X>
sofia.varetska@gmail.com

СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МИНУЛОГО (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ "ЖІНКА В БЕРЛІНІ")

Розглядається комплексна проблема, яка охоплює сукупність питань, пов'язаних із переосмисленням історичного минулого. В останні десятиріччя відбулися певні трансформації, особливо на рівні рецепції минулого, що дає змогу говорити про дещо модифікований погляд на історію та її відображення в художній літературі. Звертається особлива увага на фемінний спосіб перепрочитання національної й світової історії крізь призму буденного життя й приватної сфери буття. Такий підхід демонструє специфіку жіночого світогляду крізь повсякденне: тілесність та щоденна рутинна. Проаналізовано трагічний досвід війни з використанням великої палітри людських реакцій та моделей поведінки в стресовій небуденній ситуації. Показано не фактографічну історію Другої світової війни, а правдиву історію німецької жінки Марти Гіллерс на прикладі її щоденника "Жінка в Берліні".

Ключові слова: історія повсякденності, макроісторія, мікроісторія, "Жінка в Берліні", Марта Гіллерс.

S. O. Varetska MODERN RETHINKING OF THE PAST (FOR EXAMPLE OF NOVEL "WOMEN IN BERLIN")

A complex problem is considered, which covers a set of issues related to the rethinking of the historical past. In recent decades, there have been some transformations, especially at the level of reception of the past, which allows us to speak of a slightly modified view of history and its reflection in fiction. A set of issues related to a comprehensive study of a phenomenon of war in an anthropological dimension is considered. Special attention is paid to a feminine way of re-reading of the national and world history through the prism of everyday life and the private sphere of being. This approach demonstrates the specifics of the female worldview through everyday life: corporeality and daily routine. A tragic experience of the war is analyzed using a large palette of human reactions and models of behavior in a stressful non-routine situation. Not a factual history of the Second World War, but the true story of the German woman Martha Gillers on the example of her diary "Woman in Berlin" is shown.

Key words: history of everyday life, macrohistory, microhistory, "Woman in Berlin", Martha Gillers.

S. O. Varetska MODERNES UMDENKEN DER VERGANGENHEIT (AM BEISPIEL DES ROMANS "FRAU IN BERLIN")

Es wird ein komplexes Problem betrachtet, das eine Reihe von Fragen im Zusammenhang mit dem Umdenken der historischen Vergangenheit umfasst. In den letzten Jahrzehnten hat es insbesondere auf der Ebene der Vergangenheitsrezeption einige Wandlungen gegeben, die es uns erlauben, von einem leicht modifizierten Blick auf die Geschichte und ihre Reflexion in der Fiktion zu sprechen. Besonderes Augenmerk wird auf die weibliche Art gelegt, National- und Weltgeschichte aus dem Blickwinkel des Alltags und der Privatsphäre neu zu lesen. Dieser Ansatz zeigt die Besonderheiten des Weltbildes von Frauen im Alltag: Körperlichkeit und Alltag. Anhand verschiedenster menschlicher Reaktionen und Verhaltensmuster in einer ungewöhnlichen Stresssituation wird die tragische Kriegserfahrung analysiert. Gezeigt wird nicht die faktische Geschichte des Zweiten Weltkriegs, sondern die wahre Geschichte der Deutschen Martha Hillers am Beispiel ihres Tagebuchs "Frau in Berlin".

Stichworte: Alltagsgeschichte, Makrogeschichte, Mikrogeschichte, "Frau in Berlin", Martha Hillers.

У кризові й переломні періоди розвитку людства, як скажімо, пандемія COVID-19 переосмислюється замкнутий простір власного дому та циклічне буденне існування індивідумів. Теорія буденного життя чи історія повсякденності (everyday life history, Alltagsgeschichte) набувають останнім часом чималої зацікавленості серед сучасних філософів, соціологів, культурологів та літературознавців. Історія повсякденності вивчає сферу людського буття у будь-яких контекстах: історико-культурний, соціальний, етнічний та ін. У центрі уваги постає комплексне вивчення звичного, рутинного життя представників різних соціальних верств, у тому числі емоційні реакції на різноманітні життєві обставини й мотиви поведінки. Теоретичним підґрунтям можна вважати напрацювання феноменологічної школи, й зокрема праці німецького філософа Едмунда Гуссерля [5] та австрійського соціолога й філософа Альфреда Шюца [11: 129-137]. Інтерес до цієї проблематики датується 60-70-тими роками ХХ ст., саме в цей період з'являється значна кількість праць присвячених цій темі: Норберт Еліас, Фернан Бродель, Марк Блок, Б. Вальденфельс, А. Лефебр та ін. Одні вчені досліджують повсякденність через одиничні прояви, а інші вивчають групу людей, їм важливі ті відносини, які виникають у спілкуванні й взаємодії. Таким чином відбувається зміна поглядів щодо ролі повсякденного життя в історії розвитку людства, у даній розвідці прицільна увага зосереджена саме на переломні й проблемні періоди, такі як революції, війни, перевороти тощо. Французький історик Фернан Бродель трактував

"минуле як повільне чергування періодів "великої тривалості", що включали й повсякденний побут людей, а історію повсякденності вважав органічною складовою макроконтраксту" [3: 286]. Вчений багато уваги приділяв у своїх дослідженнях тому як офіційна культура верхівки сприймалася людьми знизу, наголошував на тому, що спосіб життя людей, їхній повсякденний побут безпосередньо впливає на їхню ментальність. Такий метод дослідження, а саме детальне вивчення людського пізнання, психології, її поведінки задля розуміння "духу часу" отримав визнання серед медієвістів та дослідників Нового часу [3: 315]. Послідовники броделівської концепції пішли далі й запропонували поняття "мікроісторії" (Карло Гінзбург, Джованні Леві та ін.). "Вони вважали, що предмет наукового зацікавлення становлять не поширені явища, а унікальні, єдині у своєму роді, випадкові, стосується це окремої людини чи групи людей" [9]. Власне такий мікроісторичний підхід дозволяє ближче розглянути окрему історію повсякденного життя в макроконтраксті. У Німеччині з'являється ще одне тлумачення такого розуміння як

"історія знизу" (Geschichte von unten), яке спочатку походить не з академічного середовища, а від громадських угруповань, які звертають увагу істориків саме на індивідуальний досвід кожного. Одним із завдань вони для себе вбачали перейменування вулиць та збереження пам'яті про злочини націонал-соціалістів у кожному конкретному місті Німеччини, важливим було не стерти з пам'яті й забути, а постійно нагадувати молодшому поколінню про такі явища в історії людства.

Таким чином уже в 1990-тих роках виникає ціла течія науковців, які фокусують увагу на мікроісторії, джерельною базою для них постають здебільшого регіональні архіви, зокрема це Альф Людтке, Ганс Медик, Ріхард Ван Дюльмен, Лутс Нітхаммер та ін. Таким чином йдеться не лише про новий ракурс бачення картини минулого, а про принципово інший підхід до його реконструкції. Вчені-мікроісторики почали акцентувати увагу не просто на звичному побуті, а досліджувати досвід екстремального виживання в умовах війн, революцій, терору чи голодомору. Альф Людтке у своїй науковій розвідці "Що таке історія повсякденності?" стверджує:

"Найважливіше у вивченні історії повсякденності – це вивчення людини в праці і поза нею; це детальний історичний опис влаштованих і знедолених, одягнених і голих, ситих і голодних, розбрату і співпраці між людьми, а також їхніх душевних переживань, спогадів, любові і ненависті, а також і надій на майбутнє. Центральними в аналізі повсякденності є життєві проблеми тих, хто в основному залишилися безіменними в історії. Індивіди в таких дослідженнях постають і діючими особами, і творцями історії, вони ті, хто активно продукує, відтворює і змінює соціально-політичні реалії минулого і сьогодення" [8: 77]. В науковий обіг історика повертається маленька "людина", цей процес більш відомий як історико-антропологічний поворот. Отож, таким чином аналізується повсякденне існування пересічної людини, а не визначної особистості, розкривається її життєвий мікросвіт, визначаються стереотипи поведінки й мислення тк. зв "мовчазної більшості".

Уже минуло більше як півстоліття з моменту завершення Другої світової війни, однак ця тема залишається актуальною й до нині, трагізм й жахіття цього явища різносторонньо представлені в художній літературі, філософії, кіномистецтві тощо. У полі уваги дослідження перебуває реальна історія з життя "маленької" людини, яка особисто пережила подібні катаклізми. Зокрема в фокусі постає життєпис жінки-німкені, що було на час написання твору доволі рідкісним явищем, адже бути жертвою з боку держави окупантки до 1990-тих років – це табуована тема в німецькомовному просторі. Здебільшого історія розповідається з точки зору чоловіків, жіночі історії, які були на той момент масовими, залишилися безіменними, як і щоденникові записи "Жінка в Берліні", зроблені авторкою, яка побажала залишитися анонімною, адже її історія нічим не відрізнялася від мільйона подібних. У передмові читаємо: "Те, що авторка побажала залишитися анонімною, зрозуміло, мабуть, кожному читачеві. Власне, її реальна особа не має принципового значення ще й тому, що зображено тут не цікавий унікальний випадок, а спільну похмуру долю незліченних жінок. Без цих записів хроніка нашого часу, яку досі майже завжди вели суто з чоловічої перспективи, була б односторонньою й неповною" [7: 14]. Цікавим залишається той факт, що все ж у 2003 році було оприлюднено ім'я авторки – це Марта Гіллерс (у шлюбі Дічі-Гіллерс). Отож мало минути більше як півстоліття, щоб все ж приховане стало відкритим, рівно за стільки років людське суспільство дозріло до того, щоб назвати речі своїми іменами. Варто зауважити, що в тексті немає ані звинувачень чи засуджень будь-кого чи своїх чи ворогів, ані дидактичних повчань, це особисте свідчення повоєнної реальності без жодної претензії на унікальність.

Однак саме таке свідчення демонструє просту істинну – усі загарбники чи переможці ведуть себе однаково, незалежно від національності чи релігійної приналежності. І саме ці явища постають у фокусі досліджень історії повсякденності.

Перша публікація щоденника з'являється не на батьківщині авторки, а в Нью-Йорку англійською мовою 1954 року. Текст виявився настільки резонансним, що вже 1955 його видають у Великій Британії й згодом перекладають шведською, норвезькою, нідерландською, італійською, японською, іспанською, французькою та фінською мовами. У Німеччині вперше її друкують у маленькому німецько-швейцарському видавництві Гельмута Коссодо 1959 року, однак навіть незначний наклад викликав бурхливе обурення в тогочасному суспільстві, адже безіменна авторка спалювала гідність і честь німецьких жінок. Їй закидали, що такі моменти з життя варто просто забути, заховати глибоко в собі й не ворушити більше трагічного минулого. "Нічого дивного, що після такої хвилі критики й шельмувань авторка, прихована за анонімним статусом, не лише не розкрила власної особи, а й висловила бажання не перевидавати скандальний текст за свого життя" [10: 292]- зауважує у післямові Роксоляна Свято, перекладачка твору українською мовою.

Період нотаток охоплює час з 20 квітня по 22 червня 1945 року в момент окупації Берліну радянською армією. У книзі у формі щоденника описані день за днем будні німецької молодої жінки, берлінської журналістки, їй трохи за тридцять, яка відрізнялася від багатьох інших лише тим, що бодай трохи володіла російською мовою, що давало їй перевагу у спілкуванні з радянськими солдатами, щоб іноді порятувати себе чи когось з близьких. Умови, в яких перебуває героїня – це екстремальна гранична ситуація, модель поведінки людей за таких обставин зумовлена зовнішніми факторами. "Комплексне дослідження феномену війни насамперед в антропологічному, а не суто військовому, політичному чи економічному вимірі, створює передумови для виявлення й характеристики усієї палітри людських реакцій, переживань, мотиваційних імпульсів, а також моделей поведінки і життєвих практик в умовах, що суттєво відрізняються від мирного часу" [6: 19]. Саме таку абсолютно типову поведінку як на той час і описує Марта Гіллерс у своєму щоденнику. Однак цю реальність, продемонстровану з жіночого тілесного споду, не захотіло прийняти тогочасне суспільство. Адже в ситуації війни чи у нашому випадку окупації на перший план виступають такі людські характеристики як страх, голод, спрага, зневага тощо.

Власне з перших сторінок твору ми дізнаємося, що Червона армія поступово наближається до Берліну. Оповідачка добре усвідомлює, що це просто питання часу, вона розмірковує про будні, як скажімо: "Люди катують себе безглуздими запитаннями. Я ж хочу думати лише про сьогодні, про найнагальніші справи" [1: 18] або про те, що в її помешкання влучила бомба "Тепер коли нічого більше немає і в мене залишилася тільки валіза з купкою старого одягу, я почуваюся голою і легкою. Ніщо не є мені належним, а тому мені належить усе, скажімо – ця чужа мансарда" [1: 8]. З цих фраз помітно як швидко змінюється стереотипне мислення пересічних громадян, коли вони потрапляють у кризову ситуацію. "Тепер усе належить усім. Люди більше не прив'язуються до речей і не бачать великої різниці між своєю і чужою власністю" [1: 19]. Те, що в мирний час є абсолютно прийнятною нормою поведінки втрачає свій сенс у переламний період.

Оповідь сфокусована в цілому на одному районі Берліну. Перед реципієнтом постає багатоквартирний будинок, де переховується невелика купка сусідів, вони намагаються вижити в цей нелегкий час. Під час бомбардувань усі біжать в підвал – це єдине місце, де усі бодай трохи почувають себе захищеними. "Його офіційна назва

– бомбосховище. Ми ж називаємо його ямою, підземеллям, катакомбами страху, братською могилою" [1: 22]. І якщо на початку щоденника люди спускаються сюди лиш іноді, то вже досить скоро підвал перетворюється на місце їхнього постійного проживання. І як ведеться в людській спільноті одразу починає влаштовуватися певний розпорядок та ієрархія поміж співмешканцями. Героїня розмірковує з цього приводу: "... у цьому підвалі панує дух порядку і ладу. Мабуть, це в самій природі людини. Певно, люди функціонують так іще з кам'яного віку. Стадні тварини з інстинктом збереження виду. У тварин це завжди самці – бугаї й жеребці, вожаки. Але в цьому підвалі доречніше говорити про кобил-вожачок" [1: 29-30].

Слайд Оповідачка має добру освіту, володіє кількома мовами, до війни вона активно подорожувала багатьма країнами й належала до кола інтелектуальної еліти Берліну, проте зараз в цій ситуації безвиході, вона стала однією із сірої безбарвної маси. Коли вона описує людей в підвалі, вона дуже добре розуміє, яка їхня роль у цій ситуації, вони стали нікому не потрібними. "Крім того, ще кілька інших людей, непомітних і безбарвних. Ми – сміття, що виявилось непотрібним ані на фронті, ані в ополченських загонах Фольксштурму" [1: 25]. В іншому випадку, коли вже в будинку хазяїнують росіяни, авторка стверджує: "Ми зовсім безправні, трофеї, лайно. Наш гнів спрямовано на Адольфа" [1: 95]. "Ми в глибокому, глибокому лайні. Кожна хвилина життя – дорогою ціною. Повз нас пролітає буря. А ми – як листочки, що тріпотять на вітрі: не знаємо куди нас віднесе" [1: 78]. Усвідомлення власної нікчемності й непотрібності продиктоване самим життям. З таких фраз простих людей вибудовується бачення великої історії повоєнної Німеччини.

Основним тлом оповіді є щоденне життя героїні, яка кожного дня вирушає на пошуки бодай якоїсь їжі, голод ставав з кожним днем нестерпнішим, а також того, чим можна було б зігрітися – вугілля, дрова чи поламані меблі. Вона також описує свої відчуття тваринного страху й жаху, які її проймають усякий раз, як з'являється безпосередня загроза життю.

"Бомби; стіни захиталися. Мої пальці, що вчепилися в ручку, і досі тремтять. Я спітніла, наче після важкої праці. Раніше я їла в підвалі грубі скибки хліба з маслом. Але після того разу, як бомба влучила в мій дім і вночі я допомагала відкопувати людей з-під завалів, мене не полишає страх смерті. Симптоми щоразу однакові. Спершу пітніє біля коренів волосся, тоді щось ніби дірявить мені спинний мозок, у горлі починає дерти, в роті пересихає, а серце вибиває синкопи" [1: 27]. Саме такі відчуття є на початку оповіді, проте вже за місяць часу поріг сприйняття небезпеки знижується, коли на перший план виходить почуття голоду. "В м'ясну чергу до Гефтера влучила бомба, просто посередині: троє загиблих, десятеро поранених. Але черга й далі стоїть... Всі стоять непорушно, як мур; і це ті самі люди, які раніше стрімголов мчали в бункер, щойно десь у центральній Німеччині з'являться три літаки-винищувачі" [1: 43]. Оповідачка змальовує тогочасне життя таким, яким вона його бачить, не дає жодних оцінок чи засуджень, вона наче скальпелем розрізає реальність. Поведінка людей змінюється, коли з'являється потреба в їжі чи воді, якої катастрофічно не вистачало, у тексті продемонстровано як швидко втрачаються будь-які моральні приписи, якщо на перший план виходить почуття голоду. "Брак води виганяє нас із усіх дір. Вони виповзають звідусіль: вбогі брудні цивільні, жінки з безбарвними обличчями, переважно літні, адже молодих переховують. Неголені чоловіки; білі ганчірки як свідчення капітуляції, пов'язані над ліктем, – всі вони стоять і дивляться, як солдати набирають відро за відром для своїх коней. Адже військові мають доступ до насоса поза чергою. Втім жодних конфліктів" [1: 84]. Її інтелектуальний багаж дозволяє розуміти й усвідомлювати усе, що відбувається

довкола, саме огризок олівця й чистий зошит постають для неї зв'язком з минулим буттям. Записані свідчення на папері – це момент прийняття й усвідомлення того, що відбувалося в той час.

"А що ще я можу вдіяти? Мушу це перетерпіти. Наші дні обертаються навколо зеніток і артилерії. Часом хочеться, щоб усе це вже було позаду. Дивні часи. Людина на власній шкурі переживає історію – речі, про які згодом співатимуть і розповідатимуть. Але зблизька все виявляється складним і страшним. Історія неймовірно обтяжує" [1: 35].

Коли в Берлін приходить радянська армія завойовників постає нова проблема – згвалтування. Сьогодні тема воєнного насилля не є табуованою, однак у період написання щоденника – це було злочином, якби записи знайшли, то авторку могли б жорстоко покарати. Знаючи це, Марта Гіллерс у першій редакції пише про такі речі зашифровано, використовує стенографічні значки й скорочення. "Що таке згвалтування? Коли я вперше вимовила це слово вперше вголос у п'ятницю ввечері в підвалі, то аж відчула мурашки по спині. Тепер я вже можу про це думати, можу записати змерзлою рукою, вимовити вголос, щоб звикнути до звучання. Звучить як щось остаточне й незворотне, проте це не так" [1: 79].

Німецькі жінки постають такими ж трофеями для радянських чоловіків, як і будь-який крам, який вони мародерством забирають із залишених квартир. Ніхто не переймається, що перед ними живі люди, ба більше з вуст солдатів лунають висловлювання, що німецькі чоловіки так само гвалтували їхніх жінок, на поверхню виринають тваринні інстинкти. Перший досвід гвалту для авторки був таким: "Один хапає мене, штовхає у вітальню... Смердить горілкою і кіньми... Здається він узагалі не звертає увагу на свій трофей. І тим страшніший удар, від якого я падаю на ліжко. Очі заплющені, зуби міцно зціплені. Ані звуку. Лише коли тріщить білизна, яку він розриває, мимоволі скрегочу зубами... Раптом його пальці на моєму роті; сморід коней і тютюну. Я різко розплющую очі. Руки чужинця вправно розкривають мені щелепи. Очі в очі. Після цього він ретельно назбирує слину і спльовує мені в рот" [1: 80]. Переможцеві не достатньо було наруги лише над тілом жінки, він зруйнував все живе, що ще було цілим, у такій ситуації багато жінок втрачало глузд. Як стверджує культурологиня Алайда Ассман: "Масові згвалтування виявилися, як кажуть соціопсихологи, "німою подією" ("a silent event").

Суспільство табувало цю тему, яка не знайшла свого місця навіть у захищеній зоні сімейної пам'яті" [2]. Справді величезна кількість згвалтованих жінок по обидва боки фронту забрала таку подію зі свого життя з собою в могилу, так нікому й не розповівши. Однак наша героїня і тут не втрачає почуття реальності, вона приймає тверде рішення обрати серед цих загарбників вожака, який щонайменше вбереже її від голодної зграї озвірілих чоловіків. "Немає сумніву: я мушу знайти вовка, який відганятиме вовчу зграю. Офіцера найвищого рангу: коменданта, генерала кого вже вдасться розшукати" [1: 80]. І ним стає Анатоль, українець, вихідець з села – "мужчина в розквіті сил і вагою в два центнери". Як виявилось, згвалтування й неконтрольована поведінка п'яних солдат – це важче для сприйняття, для психіки аніж смертоносні бомби, від них бодай можна спробувати заховатися.

Сьогодні є відомими факти про жертв сексуального насильства 1945 року в Берліні, яких налічують від 90 до 130 тисяч жінок, також така поведінка чоловіків нерідко призводила до самогубств серед жінок. Очевидним також постає й те, що від такої поведінки жінки масово вагітніли, є історичні дослідження про кількість зроблених абортів відразу після війни, для цього відкривали спеціальні центри, де жінки могли добровільно перервати вагітність, адже у цей час тимчасово скасували

заборону на таку процедуру, оскільки раніше це було заборонено. Марта Гілерс на запитання сусідки чи не боїться вона, що завагітніє, відповіла: "Не знаю, чому, але я просто впевнена, що зі мною цього не станеться. Цілком тілесно кажучи, я ніби замкнула себе зсередини, закрилася від найнебажанішого" [1: 88]. Очевидно той стрес у якому перебувала жінка й сила духу таки закрили її від таких наслідків, попри велику кількість згвалтувань різними чоловіками, про, що вона свідчить доволі відверто, авторка залишилася при здоровому глузді. Записи в щоденнику слугують своєрідною терапією, як розмова із психотерапевтом, після цього можна відпустити все, що відбулося, проживати день за днем з надією, що колись це закінчиться. Р. Свято зауважує про оповідачку: "Її здатність дистанціюватися від себе до тієї міри, щоби побачити в своїх стражданнях і стражданнях тисяч інших жінок не лише брутальність і жахливу несправедливість щодо найбеззахисніших, а й своєрідне справедливе "вирівнювання рахунку", і справді вражають, як і вміння опановувати себе в найстрашніших ситуаціях і аналізувати пережите по зовсім теплому сліду" [10: 294].

Отож вціліла від бомб, проте знищена морально й фізично, оповідачка й далі вибудовує власну стратегію прийняття тогочасної дійсності, її жага вижити значно сильніша за таку реальність. "Бог знає, що нам доведеться іще їсти. Мені ще далеко до тієї межі, яка становила б загрозу для життя, але не знаю чи аж так далеко. Я знаю тільки, що хочу вижити – всупереч усім відчуттям і здоровому глузду, просто як тварина" [1: 283-284], саме такими словами завершується щоденник.

Таким чином художній текст Марти Гіллерс постає перед нами як детально реконструйована історія життя однієї з тисяч жінок в період окупації Берліну, проте більше як 50 років авторка залишалася безіменною і це також свідчить про прийняття таких історій людською спільнотою. Як стверджує Роксоляна Свято про авторку: "Вона – безіменна, одна з тисяч звичайних жінок, які пережили це жахіття, і саме в типовості її історії – її головна цінність" [10: 292]. Отож завдяки дослідженням вчених таких історій знизу, з'являється розуміння, що світ, в якому ми живемо, це велике панно, яке не сконструйоване й запрограмоване кимось наперед, а складається з мікроісторій реальних людей з їхніми прагненнями, мріями, сумнівами, незвичними реакціями, спогадами про минуле й уявленнями про майбутнє. Варто також наголосити, що ці окремі історії не є сателітами чи ізольованими клаптиками, вони всі в якийсь спосіб переплетені між собою і стрижневим елементом тут виступає – повсякденне життя звичайної людини. Завдяки таким історіям знизу, що репрезентують "маленьку", пересічну людину з'являється нове розуміння минулого, на прикладі мікроісторії вибудовується макроконтекст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Анонім. Жінка в Берліні. Київ: Комора, 2019. 304 с.
2. Ассман А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика. URL : http://loveread.me/read_book.php?id=47595&p=52#gl_54 (дата звернення: 10.08.2021)
3. Бродель Ф. Структуры повседневности: Возможное и невозможное In: Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV - XVIII вв. в 3-х т. М., 1986. Т.1. 621 с.
4. Гирц К. Интерпретация культур. In: Культурология. XX век. М., 2004.

5. Гуссерль Е. Идеї чистої феноменології і феноменологічної філософії. Харків: Фоліо, 2020. 348 с.
6. Лисенко О. Повсякденна історія війни: методологічні нотатки In: Сторінки воєнної історії України. 2010. Вип. 13. С. 19.
7. Луцишина О. Жінка в Берліні. Жінка в підвалі. Жінка у своєму домі. In: Жінка в Берліні. Київ: Комора, 2019. С. 5-14.
8. Людтке А. Что такое история повседневности? Ее достижения и перспективы в Германии In: Социальная история. Ежегодник, 1998/99. М., 1999. С. 77.
9. Пушкарьова Н. "История повседневности" как направление исторических исследований. URL : <http://www.perspektivy.info /print.php?ID=50280> (дата звернення: 10.08.2021).
10. Свято Р. Більше не безіменна. Післямова In: Жінка в Берліні. Київ: Комора, 2019. С. 291-300.
11. Шюц А. О множественности реальностей. Социологическое обозрение. 2003. Т. 3. № 2. С. 3–35.
12. Шюц А. Структура повседневного мышления. Социологические исследования. 1988. № 2. С. 129–137.
13. Lipp C. Alltagskulturforshung, Sociologie und Geschichte. Aufstieg und Niedergang eines interdisziplinären Forschungskonzepts In: Zeitschrift für Volkskunde. 1993. 89 Jg. Hf. 1.
14. Schulze M. Sozialgeschichte, Alltagsgeschichte, Micro-Historie. Göttingen, 1994. 80 S.
15. Ullrich V. Entdeckungsreise in den historischen Alltag In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht. 1985. Hf. 6.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Anonim (2019) Zhinka v Berlini. [The Woman in Berlin] Kyiv: Komora. 304 p. (in Ukrainian).
2. Assman A. Dlynnai ten proshloho. Memoryalnaia kultura y ystorycheskaia polytyka. [The Long Shadow of the Past. Memorial culture and historical policy.] URL: http://loveread.me/readbook.php?id=47595&p=52#gl_54(in Russian).
3. Brodel F. (1986) Struktury povsednevnyty: Vozmozhnoe y nevozmozhnoe In: Brodel F. Materyalnaia tsyvylyzatsyia, ekonomyka y kapytalyzm, XV - XVIII vv. v 3-kh t. [Structures of everyday life: The possible and the impossible In: Brodel F. Material Civilization, Economy and Capitalism, XV - XVIII centuries. in 3 editions.] M. T.1. 621 p. (in Russian).
4. Hyrts K. (2004) Ynterpretatsyia kultur. In: Kulturolohyia. XX vek. [Interpretation of cultures. In: Culturology. XX century.] M. (in Ukrainian).
5. Husserl E. (2020) Idei chystoi fenomenolohii i fenomenolohichnoi filosofii. [Ideas of pure phenomenology and phenomenological philosophy.] Kharkiv: Folio. 348 p. (in Ukrainian).
6. Lysenko O. (2010) Povsiakdenna istoriia viiny: metodolohichni notatky.[Everyday History of War: Methodological Notes] Storinky voiennoi istorii Ukrainy. Vyp. 13. S. 19. (in Ukrainian).
7. Lutsyshyna O. (2019) Zhinka v Berlini. Zhinka v pidvali. Zhinka u svoiemu domi. In: Zhinka v Berlini. [The Woman in Berlin. A woman in the basement. A woman in her home. In: Woman in Berlin.] Kyiv: Komora. P. 5-14. (in Ukrainian).
8. Liudtke A. (1999) Chto takoe ystoryia povsednevnyty? Ee dostyzyhenyia y perspektyvy v Hermanyu [What is the history of everyday life? Its achievements and perspectives in Germany] In: Sotsyalnaia ystoryia. Ezhehodnyk, 1998/99. M. P. 77. (in

Russian).

9. Pushkarova N. "Ystoryia povsednevny" kak napravlenye ystorycheskykh yssledovanyi. [The History of Everyday Life" as a Direction of Historical Research.] URL: <http://www.perspektivy.info/print.php?ID=50280> (10.08.2021). (in Russian).
10. Sviato R. (2019) Bilshe ne bezimenna. Pisliamova In: Zhinka v Berlini. [The Feast of R. No longer nameless. Afterword In: A Woman in Berlin.] Kyiv: Komora, 2019. P. 291-300. (in Ukrainian).
11. Shiuts A. (2003) O mnozhestvennosti realnosti. [On the multiplicity of realities.] Sotsyolohycheskoe obozrenye. 2003. T. 3. № 2. S. 3–35. (in Russian).
12. Shiuts A. (1988) Struktura povsednevnogo myshleniya. [The structure of everyday thinking.] In: Sotsyolohycheskye yssledovanya. № 2. S. 129–137. (in Russian).
13. Lipp C. (1993) Alltagskulturforchung, Sociologie und Geschichte. Aufstieg und Niedergang eines interdisziplinären Forschungskonzepts In: Zeitschrift für Volkskunde. 89 Jg. Hf. 1. (in German).
14. Schulze M. (1994) Sozialgeschichte, Alltagsgeschichte, Micro-Historie. Göttingen. 80 S. (in German).
15. Ullrich V. (1985) Entdeckungsreise in den historischen Alltag In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht. Hf. 6. (in German).

УДК 811.112.2

DOI 10.35433/brecht.7.2021.44-49

Dr. Uwe Wittstock

uwe.wittstock.frankfurt@gmail.com

Prof., Dr. Jürgen Hillesheim

juergen.hillesheim@augzburg.de

**WAS BRECHT AUF DEM AUGSBURGER PLÄRRER ERLEBTE?
WOHER NAHM ER SEINE VORSTELLUNG EINES MODERNEN THEATERS, DAS
SEIN SOLLTE WIE EIN SPORTWETTKAMPF?**

**У. Вітшток, Ю. Гілесгайм
ЩО БРЕХТ ПОБАЧИВ ПІД ЧАС ВУЛИЧНИХ СВЯТКУВАНЬ НА
АУГСБУРЗЬКОМУ ПЛЕРЕРІ?
ЗВІДКИ ВІН ВЗЯВ СВОЄ БАЧЕННЯ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ, ЩО МАВ БИ БУТИ
СХОЖИМ НА СПОРТИВНЕ ЗМАГАННЯ?**

У статті йдеться про важливі біографічні аспекти в творчості Бертольта Брехта. Основний акцент дослідження присвячено ранньому періоду життя письменника в місті Аугсбург. Розглянуто вплив народних вуличних святкувань на формування естетичних поглядів юного митця. Проаналізовано невідомі або маловідомі публікації Бертольта Брехта в Аугсбурзьких газетах 1914-1921 рр. щодо особливостей сучасного театрального мистецтва. Детальний аналіз театральних рецензій Бертольта Брехта дають уявлення про становлення майбутнього драматурга, а також розширюють уявлення про сфери впливу на його творчу особистість в юні роки. Вказано на визначальне значення для автора-початківця народних вуличних святкувань як майданчика для спостережень на особливостями людської поведінки, для вивчення різних типів людей. Також розглянуто вплив спорту як популярного і масового видовища на формування уявлень Бертольта Брехта про новий вид театрального й драматичного мистецтва, що буде користуватися популярністю у сучасної публіки. Стаття пропонує увазі читача нові, досі невідомі факти з життя і творчості відомого німецького драматурга і поета.

Ключові слова: театр, Бертольт Брехт, Аугсбург, спорт, поезія, театральні рецензії.

U. Wittstock, J. Hillesheim

**WHAT BRECHT EXPERIENCED AT THE PLÄRRER IN AUGSBURG.
WHERE DID HE GET HIS IDEA OF A MODERN THEATER THAT
SHOULD BE LIKE A SPORTS COMPETITION?**

The article deals with important biographical aspects in the work of Bertolt Brecht. The main focus of the study is on the early period of the writer's life in Augsburg. The influence of folk street celebrations on the formation of aesthetic views of the young artist is considered. Bertolt Brecht's unknown or little-known publications in the Augsburg newspapers of 1914-1921 on the peculiarities of modern theatrical art are analyzed. A

detailed analysis of Bertolt Brecht's theatrical reviews gives an idea of the formation of the future playwright, as well as expands the idea of the spheres of influence on his creative personality in his youth. The decisive importance for the author-beginner of folk street celebrations as a platform for observation of the peculiarities of human behavior, for the study of different types of people. The influence of sport as a popular and mass spectacle on the formation of Bertolt Brecht's ideas about a new kind of theatrical and dramatic art that will be popular with modern audiences is also considered. The article offers the reader new, still unknown facts from the life and work of the famous German playwright and poet.

Key words: theater, Bertolt Brecht, Augsburg, sports, poetry, theatrical reviews.

Brecht war erst Anfang zwanzig, als er in der sozialistischen Augsburger Zeitung *Volkswille* zwischen Oktober 1919 und Januar 1921 eine Reihe von Beiträgen veröffentlichte. Den Kontakt zur Redaktion hatte ihm das Ehepaar Lilly und Georg Prem verschafft, Räterevolutionäre, die den Herausgeber des *Volkswillens* kannten. Brecht revanchierte sich übrigens später: Er versteckte Georg Prem, als nach der Niederschlagung der Bayerischen Räterevolution nach ihm gefahndet wurde, für kurze Zeit in seiner Mansarde, bis er gefahrlos in die Schweiz fliehen konnte.

Im Volkswillens machte Brecht seine zweite "Karriere" als Autor von Tageszeitungen. Zuvor, im August 1914, unmittelbar nach Ausbruch des ersten Weltkriegs, war es ihm gelungen, sich Zugang zu gleich zwei Augsburger Tageszeitungen und derer literarischer Beilagen zu verschaffen. In den folgenden zwei Jahren schrieb er etwa vierzig Beiträge, in erster Linie Gedichte und kleinere Reportagen. Im Gegensatz zu manch anderen berühmten Autoren, die nach Kriegsbeginn in eine Art nationalen Taumel verfielen, war Brecht wohl fasziniert von der Aufbruchsstimmung, die überall in der Stadt herrschte, doch alles andere als kriegsbegeistert. Zwar widersprach er nicht offen der Kriegseuphorie. Sonst wären seine Beiträge nicht gedruckt worden. Doch nicht selten verschaffte er sich mit dem Mittel der Ironie subtil Distanz zum Kriegsgeschehen. Manche Texte jedoch, etwa die *Moderne Legende*, veröffentlicht am 10. November 1914, bedauern allerdings unverhohlen das große Leid, das der Krieg mit sich brachte.¹⁵

Mit diesen Zeitungsbeiträgen wollte sich der junge Brecht als Autor profilieren; dann auch abermals mit denen für den *Volkswillens*. Doch hier ging es um etwas Anderes. Brecht veröffentlichte nun vornehmlich Kritiken, bezogen auf Aufführungen des Augsburger Stadttheaters, von dem er eigens dazu Freikarten zur Verfügung gestellt bekam. In diesen Rezensionen skizzierte er bereits seine Unzufriedenheit mit dem traditionellen Theater und deutete Gedanken an, wie es modernisiert werden könnte. Manche dieser frühen Ideen entwickelte er später in seiner Theorie eines Epischen Theaters weiter. Die Zeitungsartikel waren exzellent geschrieben, witzig und oft polemisch. Dementsprechend war auch sein "Betragen" im Theater. Als "entfant terrible" spielte er sich auf, die Pressekarten sollten ihm sogar entzogen werden. In einer seiner Besprechungen griff er eine Schauspielerin so heftig an, dass gegen ihn Strafanzeige wegen Beleidigung gestellt wurde. Die Angelegenheit endete mit einem

¹⁵ Vgl. hierzu: Pickhardt, Richard: "In der Nacht noch spät sangen die Telegraphendräht' ..." Lärmen, Schreien, Töne: Akustische Zeugen des Frontsterbens in Brechts früherer Kriegsliteratur. In: Bertolt Brecht. Zwischen Tradition und Moderne. Hrsg. von Jürgen Hillesheim. Würzburg 2018, S. 27-50, hier S. 32-34.

Vergleich.

Einer der bekanntesten Beiträge ist die Rezension einer Inszenierung von Schillers *Don Carlos*, die am 15. April 1920 im *Volkswillen* erschien. Er habe, schrieb Brecht, Schillers Stück immer geliebt, doch lese er zurzeit den Roman *Der Sumpf des Amerikaners Upton Sinclair – und vor dieser Geschichte eines Arbeiters, "der in den Schlachthöfen Chicagos zu Tode gehungert wird"*,¹⁶ nähme sich Schillers idealistischer Kampf um "Gedankenfreiheit" im *Don Carlos* seltsam weltfremd aus. Die Kunst eines Upton Sinclair mit ihrem sozialen Impetus erscheine ihm da zeitgemäßer. Bereits während seiner Schulzeit hatte Brecht in einem Aufsatz über Schillers *Wallensteins Lager* das Stück als

"Oktoberfest mit Bockbierausschank" bezeichnet, somit ins Lächerliche gezogen und in der Lehrerschaft größte Empörung ausgelöst.¹⁷

Der Beitrag über die *Don Carlos*-Inszenierung entstand in etwa zeitgleich mit zwei Essays Brechts: *Das Theater als Sport* und *Das Theater als sportliche Veranstaltung*. In diesen Texten, die bis heute kaum zur Kenntnis genommen wurden, kritisiert Brecht die viel zu ehrfürchtige Haltung, mit der das Publikum das Theater besuche: "Wenn man ins Theater geht wie in die Kirche oder den Gerichtssaal, oder in die Schule", sei das falsch. Man müsse von der

"Tempelidee"¹⁸ wegkommen und vielmehr "ins Theater gehen wie zu einem Sportfest".¹⁹ Denn die Analogien seien, so Brecht provokant, klar: "Das alles sieht man im Theater, und man hört es auch. Man sieht in die Leute hinein, man muß nur scharf zugucken, es ist wie bei Ringkämpfen: die kleinen Tricks sind das Interessanteste."²⁰

Letztlich seien, schreibt Brecht, Dramen nichts Anderes als "feinere Raufereien. Sie gehen mit Worten vor sich."²¹ Der Gedanke des grundsätzlich Dynamischen in Brechts Theaterarbeit klingt hier an, des Veränderbaren, des – nicht zuletzt auch spannungserzeugenden – "work in progress". Hatte Brecht in seinem frühen Stück *Trommeln in der Nacht* (1919) bereits – wie der Brechtforscher Jan Knopf schon 1984 nachwies – wichtige Elemente des Epischen Theaters zur Anwendung gebracht,²² so handelt es sich bei den Essays um zwei der frühesten Texte Brechts mit theatertheoretischen Überlegungen.

Aus welchen Quellen aber stammt Brechts merkwürdige und seinerzeit höchst befremdlich wirkende Idee, das gutbürgerliche Theater in Analogie zu sportlichen

¹⁶ Brecht, Bertolt: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar, Frankfurt/Main 1988-2000 (im Folgenden abgekürzt: GBA), Bd. 1, S. 59.

¹⁷ Vgl. hierzu: Frisch, Werner/Obermeier, Kurt Walter: Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos. Berlin, Weimar 1975, S. 79.

¹⁸ GBA 21, S. 56

¹⁹ Ebd., S. 57.

²⁰ Ebd., S. 57f.

²¹ Ebd., S. 57.

²² Vgl. Knopf, Jan: *Trommeln in der Nacht*. In: Brechts Dramen. Neue Interpretationen. Hrsg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1984, S. 48-66, hier S. 61f.; vgl. hierzu aber auch andeutungsweise schon einige Jahre zuvor: Feilchenfeldt, Konrad: Bertolt Brecht: *Trommeln in der der Nacht*. Materialien, Abbildungen, Kommentar. München 1976, S. 40.

Wettkämpfen zu betrachten, die damals eher als billige Volksbelustigungen betrachtet wurden? War das ein origineller Einfall? Gab es, wie in ähnlichen Fällen so oft bei Brecht, Anregungen, auf die er zurückgriff?

Dazu zurück zum Volkswillen und Brechts Besprechung von Don Carlos: Gleich über seiner Theaterkritik, deren Abdruck der junge Autor sicher sehr genau studiert hat, wurde am 15. April 1920 eine Meldung publiziert, die

"Original-Sport-Theater auf dem Plärrer!" anpreist. Die Entdeckung wurde erst kürzlich, während der jüngsten Brechtwoche (6. bis 10. Juli 2021) gemacht, während der diese Nummer des Volkswillen aus dem Besitz der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg ausgestellt wurde.

Die Meldung wirbt für "das Sporttheater", das von Angehörigen der "Augsburger Kraftsportvereinen" präsentiert wird. Sie fordert zum Besuch des von Brecht so geliebten Augsburger Volksfests auf. In dem kleinen Text ist zudem ausdrücklich von Boxkämpfen die Rede, die Brecht später in seinen dramaturgischen Überlegungen zu einer Vergleichsgröße seiner Theaterarbeit macht.

In Brechts "Augsburger Topographie", zu der seine Mansarde, die Lechauen, Kneipen, der Rathausplatz, verschiedene Schulen und Kirchen und manch andere Plätze gehören, spielt der bis heute noch zweimal im Jahr stattfindende Plärrer eine besondere Rolle. Es zog Brecht mit seinem Freundeskreis regelmäßig hier hin, allerdings besuchte er das Volksfest auch alleine. Er schreibt in seinen autobiografischen Notaten: "Ich bin abends auf dem Plärrer und fahre mit der Schiffschaukel [...], man geht anders nach Hause als sonst, nach den vielen verlorenen, leeren Abenden, wo man nichts tat und nichts gewann."²³ Brecht nutzte den Jahrmarktbetrieb auch, um Mädchen kennenzulernen.²⁴ Er dichtet:

Dort hatt ich ein Kind gesehen Die hat ein goldenes Haar
Und grüne Augen
Stehen ihr einfach wunderbar.²⁵

Wichtiger aber noch war ihm tatsächlich, die Menschen zu beobachten, in den Bierzelten, an den Schaubuden, beim Schlendern, in ihrem Umgang miteinander. In seinen frühen Tagebuchaufzeichnungen und Briefen ist der Plärrer, der bezeichnenderweise ja auch eine Art "Oktoberfest mit Bockbierausschank" war, immer wieder präsent. Allerdings, im Gegensatz zu Schillers Pathos und Wallensteins Lager, ausnahmslos positiv konnotiert. Klipp und klar heißt es in einem Brief vom Frühjahr 1918 an seinen Freund Caspar Neher, den späteren berühmten Bühnenbildner "Der Plärrer ist großartig [...] Der Plärrer ist das Schönste, was es gibt."²⁶ Mit dem Plärrerlied hat Brecht dem Volksfest 1917 sogar eine literarische Reminiszenz geschaffen.²⁷

²³ GBA 26, S. 138.

²⁴ Vgl. ebd. 28, S. 49.

²⁵ Ebd. 48.

²⁶ Vgl. ebd.

²⁷ Vgl. ebd. 13, S. 105.

Brecht nimmt diese Werbung für das "Sporttheater" auf dem Plärren, die im Volkswillen veröffentlicht wurde, zum Vorbild und erklärt sie zur Basis seiner Vorstellung von Theater: Solche offenen, in direkter Brutalität ausgefochtenen Wettkämpfe sollen auch seine Stücke vorführen, begleitet von einem "aktiven Publikum". So kündigt er den Zuschauern später sein Stück *Im Dickicht der Städte* mit den Worten an: "Sie betrachten den unerklärlichen Ringkampf zweier Menschen (...) Zerbrechen Sie sich nicht den Kopf über die Motive dieses Kampfes, sondern beteiligen Sie sich an den menschlichen Einsätzen, beurteilen sie unparteiisch die Kampfform der Gegner und lenken Sie ihr Interesse auf das Finish."²⁸

Dementsprechend zieht sich das Motiv des Zweikampfes konsequent durch das Theaterstück, immer wieder verwendet Brecht Formulierungen aus der Welt des Ring- oder Boxkampfes: "Müssen Sie aufgeben, können Sie den Kampfplatz nicht unschuldig verlassen."²⁹ Oder lapidar: "Ich werfe das Handtuch."³⁰ Weit über dieses Drama hinaus ist diese Bilderwelt bedeutsam – und auch die entsprechenden Schauplätze. So wird in der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* ein Boxkampf mit tödlichem Ausgang direkt vorgeführt, und eine der Kulissen der Uraufführung des Lehrstücks *Die Maßnahme* ist gleichfalls ein Boxring. Sogar eine Erzählung mit dem Titel *Der Kinnhaken* schrieb Brecht.

Die "Materialverwertung" war immer ein Grundprinzip des Schaffens von Bertolt Brecht. Er war nie zimperlich, Anregungen selbst aus seltsamsten Quellen aufzugreifen und in seine Arbeit zu integrieren, sie aber auch weiterzudenken. So war ihm offenbar der Plärren weit mehr als jenes Schiffschaukelvergnügen und die Möglichkeit, Frauenbekanntschaften zu machen, sondern zugleich tatsächlich eine Art von "Beobachtungsstation": ein Labor, in dem er etwas über die Gesetzmäßigkeiten des menschlichen Miteinanders zu lernen versuchte. Die zu erkennen ist die Voraussetzung jeglicher Veränderbarkeit. Später beschrieb er seine Forderung nach einem aktiven, am Bühnengeschehen partizipierenden Zuschauer und nach einem dynamisierten neuen Theater in zahlreichen Abhandlungen bis ins Kleinste – und veränderte so die Vorstellungen von den Möglichkeiten des Theaters weltweit.

REFERENCES

1. 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.
2. Feilchenfeldt, Konrad: Bertolt Brecht: Trommeln in der Nacht. Materialien, Abbildungen, Kommentar. München 1976.
3. Frisch, Werner/Obermeier, Kurt Walter: Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos. Berlin, Weimar 1975.
4. Knopf, Jan: Trommeln in der Nacht. In: Brechts Dramen. Neue Interpretationen. Hrsg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1984, S. 48-66.

²⁸ Ebd. 1, S. 438.

²⁹ Ebd., S. 467.

³⁰ Ebd.

5. Pickhardt, Richard: "In der Nacht noch spät sangen die Telegraphendräht'..."
Lärmen, Schreien, Töne: Akustische Zeugen des Frontsterbens in Brechts früher
Kriegslyrik. In: Bertolt Brecht. Zwischen Tradition und Moderne. Hrsg. von Jürgen
Hillesheim. Würzburg 2018, S. 27-50.

Prof., Dr. Jürgen Hillesheim,
juergen.hillesheim@augzburg.de
Prof., Dr. Reinhard Oldenburg
reinhard.oldenburg@math.uni-augsbur g.de

**"BRECHT UND RILKE UNTER EINEM DACH?" EINE SPUR VON RILKES
GEDICHT
HERBSTTAG IN MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER**

Ю. Гілесгайм, Р. Ольденбург
**"БРЕХТ І РІЛЬКЕ ПІД ОДНИМ ДАХОМ?" РЕМІНІСЦЕНЦІЯ НА ВІРШ Р. М.
РІЛЬКЕ "ОСІННІЙ ДЕНЬ" У "МАТІНКА КУРАЖ ТА ЇЇ ДІТИ"**

У статті йдеться про відкриття невідомих і неочікуваних ремінісценцій на твори відомого австрійського поета Райнера Марії Рільке у творчості Бертольта Брехта. Попри наголошення у численних літературознавчих дослідженнях, особливо у НДР, на показному атеїзмі та прихильному ставленню до ідей марксизму Б. Брехта, у творах автора можна помітити сліди, можливо, несусвідомленого захоплення ідеями та образами християнської релігії, які укорінилися у світогляді письменника ще в дитинстві. У статті проаналізовано п'єсу "Матінка Кураж та її діти" та вказано на аллюзію на відомий вірш Р. М. Рільке "Осінній день", а також присутність модифікованих мотивів з різдв'яної історії Р. М. Рільке. Також зображено вплив творчості Фрідріха Ніцше на творчість Б. Брехта.

Ключові слова: Райнер Марія Рільке, Бертольт Брехт, Фрідріх Ніцше, "Матінка Кураж та її діти", "Осінній день", різдв'яна історія

J. Hillesheim , R. Oldenburg
**"BRECHT AND RILKE UNDER ONE ROOF?" REMINISCENCE OF R. M. RILKE'S
POEM "AUTUMN DAY"
IN "MOTHER COURAGE AND HER CHILDREN"**

The article is about the discovery of unknown and unexpected reminiscences of the works of the famous Austrian poet Rainer Maria Rilke in the works of Bertolt Brecht. Despite the emphasis in numerous literary studies, especially in the GDR, on the ostentatious atheism and adherence to Brecht's ideas of Marxism, the author's works show traces of perhaps unconscious fascination with the ideas and images of the Christian religion, rooted in the writer's worldview. The article analyzes the play "Mother Courage and Her Children" and points to an allusion to the famous poem by RM Rilke "Autumn Day", as well as the presence of modified motifs from the Christmas story of R.M. Rilke. The influence of Friedrich Nietzsche's work on Brecht's work is also depicted.

Keywords: Rainer Maria Rilke, Bertolt Brecht, Friedrich Nietzsche, "Mother Courage and Her Children", "Autumn Day", Christmas story.

Dass ausgerechnet Brecht, der Atheist und angebliche Klassenkämpfer, Autor

erlesenster Weihnachtsdichtung ist, verwundert und amüsiert bis heute. Doch das Brecht-Bild ändert sich stetig, was eher für, keinesfalls gegen den Autor spricht. Aus dem vermeintlichen Kommunisten und Vorzeige-Autor der DDR wurde in der Forschung immer mehr der Künstler, dessen herausragende ästhetische Eigenschaften und Individualismus stets den Vorrang hatten vor ideologischen Bekenntnissen. Diesen entzog er sich immer wieder. Galt Brecht jahrzehntelang in erster Linie als Dramatiker und Theatertheoretiker, so herrschen heute keine Zweifel mehr daran, dass seine Lyrik zur größten der Literaturgeschichte zählt. Seine Dichtung ist universal. Nicht zuletzt deshalb ist er heute im postsowjetischen Raum wieder lesbar. Brechts Werke werden übersetzt und erlangen immer mehr Bedeutung.

Aber ausgerechnet Weihnachtsdichtung? Dass Brecht dem christlichen Glauben tatsächlich schon frühzeitig, als Schüler, den Rücken gekehrt hatte, ist unbestritten. Doch scheinbar sind ihm Reste von der Faszination eines Kinderglaubens geblieben, die sich hin und wieder ihre Bahn brachen und bis ins Werk durchdrangen. Die kleine Geschichte Das Paket des lieben Gottes³¹ gehört zu seiner bekanntesten Prosa, und Maria³² ist eines der bedeutendsten Weihnachtsgedichte deutscher Sprache. Es hat sogar Eingang in das evangelische Gesangbuch gefunden. Das Gedicht ist ambivalent. Brecht "erdet" zwar den Weihnachtsmythos. Er holt ihn auf den "Boden der Tatsachen" zurück und schildert die Geburt Jesu aus der Sichtweise armer Menschen. Doch geradezu hymnisch spricht er dann von dem Neugeborenen, den er allerdings als "Menschensohn", nicht als einen solchen Gottes, sieht. Eher unbekannt, weil im Theaterstück Mutter Courage und ihre Kinder ein wenig versteckt und ohne eigenen Titel, ist ein Gedicht bzw. Lied:

Uns hat eine Ros ergetzet
Im Garten mittenan
Die hat sehr schön geblühet
Haben sie im Mörz gesetzt
Und nicht umsonst gemühet.
Wohl denen, die ein Garten han.
Sie hat so schön geblühet.

Und wenn die Schneewind wehen
Und blasen durch den Tann
Es kann uns wenig g'sehen
Wir habens Dach gerichtet
Mit Moos und Stroh verdichtet.
Wohl denen, die ein
Dach jetzt han
Wenn solche Schneewind wehen.³³

Die Weihnachtsgeschichte wird mit keinem Wort erwähnt, allenfalls assoziiert

³¹ 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, Bd. 19, S. 276-279.

³² Vgl. ebd. Bd. 13, S. 487f.

³³ Ebd. Bd. 2, S. 78.

durch die erste Zeile, die auf die gleichfalls erste Zeile des berühmten Weihnachtsliedes Es ist ein Ros entsprungen hindeutet. Doch die Situation im Drama ruft den Weihnachtsmythos auf: Mutter Courage und ihre Tochter ziehen im Dreißigjährigen Krieg umher, es ist Winter, es liegt Schnee.

Sie verharren vor einem Bauernhaus, weil sie eine Stimme hören, die jenes Lied singt. Doch sie ziehen weiter, in der Kälte und ohne rechtes Ziel. Weder erbitten sie noch erhalten sie Obdach. Im Gegensatz zu Joseph und Maria, die auf der Flucht sind, jedoch unterkommen und der Geburt Jesu entgegensehen.

Das ist, obwohl es auf den ersten Blick nicht so erscheint, eine Schlüsselszene. Brecht stellt dieses 10. Bild des Dramas in seiner scheinbaren Nebensächlichkeit und seines geringen Umfangs geradezu aus. Er führt auf der Bühne vor, was Episches Theater ist. Die Szene besteht ausschließlich aus dem Lied und dem kurzen Innehalten von Anna Fierling und ihrer Tochter Kattrin. Doch das genügt, um das aristotelische Theater und die von ihm intendierten Affekte zu unterminieren, zu verfremden. Denn es geschieht nicht das, was der traditionelle Zuschauer erwartet. Niemand tritt aus dem Haus, um zu schauen, wer dort einen Planwagen vorbeizieht. Weder wird eine Einladung ausgesprochen, noch äußern sich die beiden Frauen in irgendeiner Weise zu der Situation.

Was zunächst aussieht, wie der Beginn einer weiterführenden Handlung, ist also schnell wieder beendet. Der Kommentar zu dieser Szene ist das Fehlen des Kommentars, das Schweigen, die – von dem kurzen Anhalten abgesehen – absolute Reaktionslosigkeit. Es fehlt jeglicher Impetus, sich mit der religiösen Verheißung noch in irgendeiner Weise zu beschäftigen, nicht einmal in Form von Kritik oder eines Lästerns. Dazu fehlt die Kraft. Gleichgültigkeit, Lethargie herrscht. Man kann, man will nicht sprechen. Nun ist der Zuschauer gefordert. Er selbst hat die Verbindung zum Weihnachtsmythos herzustellen, um spätestens mit dieser Szene zu erkennen, dass es mit Mutter Courage und deren Kindern kein gutes Ende nehmen wird.

Die Aussage ist klar: In einer Welt, in der solch fürchterliches Elend herrschen kann wie im Dreißigjährigen Krieg, ist der Schöpfungsgedanke, die Theodizee ad absurdum geführt. Es gibt keinen behütenden Gott, der Mensch ist in einer kalten Welt auf sich alleine gestellt. Die Weihnachtsgeschichte ist ein Märchen, das es nicht einmal mehr wert ist, von den beiden Frauen, die in der Kälte den Planwagen ziehen, kommentiert zu werden. Insofern handelt es sich bei Brechts Versen, so "atmosphärisch" sie auch sein mögen, um einen Gegenentwurf, um ein Weihnachtslied ex negativo.

Was bisher unbemerkt blieb: Der Schluss des Lieds ist wohl die Adaption eines sehr bekannten Gedichts Rilkes mit dem Titel Herbsttag. Hier heißt es zu Beginn der dritten Strophe: "Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr". Brecht verlegt zwar Rilkes Herbst in den Winter, doch das Bild, das eine Gegenwart, ein "Jetzt", mit der Notwendigkeit eines Unterschlupfs, einer Heimstatt verbindet, entspricht in markanter Weise: "Jetzt", in konkreter und akuter Situation, ist ein Dach, eine Behausung erforderlich, lebensnotwendig, nicht irgendwann.

Gewiss, es gibt ähnliche Gedichte. Ein berühmtes ist Nietzsches Der Freigeist aus dem Jahr 1884. Die erste Strophe lautet:

Die Krähen schrei'n

Und ziehen schwirren flugs zur Stadt: Bald wird es schnei'n –

Wohl dem, der jetzt noch – Heimat hat!"³⁴

Nietzsche beeinflusste viele deutsche Autoren des frühen 20. Jahrhunderts, nachweislich auch Rilke und Brecht.³⁵ Nietzsche und Rilke hatten sogar eine "gemeinsame Bekannte", die sie beide in verschiedener Weise inspirierte: Lou Salomé. Gut möglich, dass Nietzsches Gedicht sozusagen der Archetypus beider folgenden, also Rilkes und Brechts, ist. Doch die Musterübereinstimmung zwischen Rilkes Herbsttag und dem Weihnachtslied aus Mutter Courage ist so groß, dass Brecht mit größter Wahrscheinlichkeit nicht nur Nietzsches Freigeist, sondern auch Rilkes Gedicht zur Kenntnis genommen hat. Zumal das Nietzsches eher Philosophisch-Abstrakt reflektiert, das bewusste Hintersichlassen einer geistigen Heimat. Deshalb ist im Titel von einem "Freigeist" die Rede. Rilke wie auch Brecht hingegen beschreiben eine eher vordergründige, existenzielle Flucht- oder Wanderung und eine körperlich spürbare Kälte, die nach Rast und Unterschlupf, einem wirklichen "Dach" schreit.

Solche Anlehnungen sind für Brecht, der, wie Thomas Mann, ein Meister der Materialverwertung war, typisch. Vielfach übernahm er Bilder, Motive, Anregungen, die er in seinen eigenen literarischen Kosmos integrierte und weiterdachte; oft entgegen der Intention der Autoren, die ihn inspirierten.

Die Auseinandersetzung mit Rilke hat ihre Ursprünge in der Augsburger Zeit. Schon der Schüler Brecht mochte Rilke und das Sentiment seiner Dichtung nicht und parodierte ihn. An der Realität gehe Rilkes Dichtung vorbei, kitschig und unzeitgemäß erschien sie ihm. Brecht scheute auch nicht vor einer Verballhornung des Namens Rilkes zurück. "Stilke"³⁶ nennt er ihn in einem Text aus dem Jahr 1919. Damit bezeichnet Brecht ihn als einen Dichter, der eben "still" ist, nichts zu sagen hat; seine Werke sind bedeutungslos, Schall und Rauch.

Über kaum einen anderen Dichter äußerte sich Brecht derart abfällig wie über Rilke, auch über dessen Religiosität, seinen Hang zum Metaphysischen, den er lächerlich fand. 1926/27, anlässlich des Todes Rilkes, schreibt er, als schlimmste dokumentierte Entgleisung:

"Ich richte Ihre Aufmerksamkeit darauf, daß Rilkes Ausdruck, wenn er sich mit Gott befaßt, absolut schwul ist. Niemand, dem dies je auffiel, kann je wieder eine Zeile dieser Verse ohne ein entstellendes Grinsen lesen."³⁷

Vergegenwärtigt man sich die Tatsache, dass dies ja eine Art von Nachruf ist, selbst wenn er zeitnah zum Tode Rilkes nicht veröffentlicht wurde, erscheint diese Verunglimpfung Rilkes noch respektloser, beinahe infam. Mit der Gattung des Nachrufs wird ein Mensch gewürdigt, nicht herabgesetzt. Mochte man einen Verstorbenen nicht, verfasste man eben keinen.

Seinen großen Lyrikzyklus Die Hauspostille konzipierte Brecht unter anderem auch als Gegenentwurf zu Rilkes Sammlung Das Stunden-Buch. Er schrieb konkret

³⁴ Nietzsche, Friedrich: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von Giorgio Colli undazzino Montinari. Berlin 1967, Bd. VII, 3, S 37.

³⁵ Vgl. hierzu: Subik, Christof: Einverständnis, Verfremdung und Produktivität. Versuche über die Philosophie Bertolt Brechts. Wien 1982, S. 56, 91-95.

³⁶ GBA Bd. 21, S. 36.

³⁷ Ebd. S. 158.

gegen einzelne Gedichte des Stunden-Buchs an und unterminierte genüsslich deren Spiritualität und die zelebrierten rituellen Formen.³⁸

Diese neuerliche Adaption eines Gedichts in Mutter Courage und ihre Kinder ergänzt die Geschichte der Rilke-Rezeption Brechts um eine weitere Nuance. Bemerkenswert ist, dass sie aus seiner Zeit stammt, in der Rilke von Brecht längst ad acta gelegt schien. Die erste Fassung des Theaterstücks entstand 1939 im Exil, in schwieriger Lage. Brecht, seine Familie, seine Geliebten mussten überleben, klarkommen; irgendwie. Da spielte Rilke eigentlich keine Rolle mehr. Doch dieses singuläre Bild der Heimstatt, der Verheißung eines Daches, das in Aussicht stellt, Schutz zu gewähren und damit jenes "Jetzt" erträglicher zu machen, hatte Brecht offenbar noch im Kopf. Es hatte sich ihm eingeschrieben. In der Exilsituation, in der er am eigenen Leibe die "Kälte" verspüren konnte, war es plötzlich brandaktuell. Und heutzutage übrigens wieder.

Weiteres ist Bemerkenswert: In Analogie zu Rilkes Motiv und seinem eigenen Weihnachtsgedicht aus Mutter Courage spricht Brecht vom "dänischen Strohdach", unter dem er selbst auf der Flucht vor den Nationalsozialisten Unterschlupf gefunden hatte. In Svendborg auf der dänischen Insel Fünen erwarb Brecht 1933 ein idyllisch gelegenes Haus und ließ es herrichten. Es war ihm für einige Jahre Obdach und sogar eine Art Residenz, bis er wieder aufbrechen musste, weiter und weiter weg von Deutschland – "öfter die Länder als die Schuhe wechselnd."³⁹

All diese philologischen Zusammenhänge, die Schmähungen Rilkes und der Charakter der Kontrafaktur tun der Wirkung des Gedichts Brechts keinen Abbruch. Für sich gesehen, aus dem Kontext des Dreißigjährigen Krieges genommen, hält es der Stimmung jeder konventionellen vorweihnachtlichen Feier stand und bereichert sie. Niemand hätte sich darüber mehr gefreut, möglicherweise auch "entstellend gegrinst", als Brecht selbst.

REFERENCES

1. 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.
2. Nietzsche, Friedrich: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin 1967, Bd. VII, 3.
3. Sprenger, Karoline: Bertolt Brechts Hauspostille als Kontrafaktur lyrischer Zyklen des frühen 20. Jahrhunderts. Würzburg 2019.
4. Subik, Christof: Einverständnis, Verfremdung und Produktivität. Versuche über die Philosophie Bertolt Brechts. Wien 1982.

³⁸ Vgl. hierzu: Sprenger, Karoline: Bertolt Brechts Hauspostille als Kontrafaktur lyrischer Zyklen des frühen 20. Jahrhunderts. Würzburg 2019, S. 263.

³⁹ Vgl. GBA Bd 12, S. 87.

О. Ю. Клековкін,

доктор мистецтвознавства, професор,
Інститут проблем сучасного мистецтва (Київ)

<http://orcid.org/0000-0002-3481-2790>

e-mail: olehander@gmail.com

ТЕРМІНОЛОГІЯ ТЕАТРУ: ЗАВДАННЯ І МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

В основу розвідки покладено практичний досвід і спостереження, накопичені автором у процесі дослідження впродовж кількох десятиліть театральної термінології і роботи над термінологічними словниками театру. З теоретичної точки зору, — це спроба застосування ідеї оголення мови і приховування нею соціальних явищ, котра народилася одночасно у головах двох найвпливовіших авторів ХХ століття — Людвіга Вітгенштайна (мовні ігри) і Бертольта Брехта (ефект очуження). Незважаючи на те, що цю ідею було спрямовано ними на вирішення різних завдань — наукових і художніх, об'єднує ці ідеї (незважаючи на відмінності між сферами застосування) спільна мета — перевірка вартості (об'єктивності і потенційних маніпулятивних ризиків) мови, у даному разі — термінів і терміносистем, спираючись на які, вирішує власні завдання, театрознавство або, ширше, мистецтвознавство і якась частина гуманітаристики.

***Завдання пропонованої розвідки подвійне:** з одного боку, — перевірка токсичності термінології театру в її ключових точках — термінологічних словниках, мистецтвознавчих часописах, академічних періодизаціях історії театру, а також зв'язок отриманих результатів із привабливістю історії театру як інтелектуального продукту для кінцевого споживача; з іншого боку, — обґрунтування завдань і принципів створення термінологічних словників та енциклопедій театру і театральної культури, котрі б охоплювали не лише актуальні для сучасної мистецької практики терміни, а й історичні терміносистеми, аналіз яких допоможе виявити чинні для конкретної історичної доби формули мистецтва.*

***Віддаленою метою розвідки** є підтвердження гіпотези про зв'язок між особливостями мистецтвознавчої лексики, з одного боку, і якістю театрознавчого знання, з іншого, отже, і місце науки про театр на ринку інтелектуальних продуктів.*

***Ключові слова:** термінологія театру — терміносистема — театральної культура — словник театру — енциклопедія театру — формула мистецтва.*

Yu. O. Klekovkin

TERMINOLOGY OF THEATRE: OBJECTIVES AND METHODS OF RESEARCH

The paper summarizes the practical experience and observations of the author that were accumulated in the process of decades-long research of the terminology of theatre and assembling the theatre terminology dictionaries. From the theoretical viewpoint, it is an attempt to implement the ideas of "uncovering the language" and its inherent social

phenomena. This idea simultaneously emerged in the minds of the two most influential authors of the twentieth century — Ludwig Wittgenstein (language games) and Bertolt Brecht (*Verfremdungseffekt*, an estrangement effect). Each of them uses these ideas to address different tasks—theoretical and artistic ones—nevertheless, they have the same aim (despite varying fields of application). That is, determining the value of language (objectivity and potential risks of manipulation), i. e. the terms and systems of terms, on the basis of which theatre studies (or, in a broader scope, art studies and some part of the humanities) solve its tasks.

The aim of the paper is twofold. On the one hand, it is checking whether theatre terminology in its key points (terminology dictionaries, art journals, academic periodizations of the history of theatre) is toxic; also, it is establishing if there is a connection between the results of the research of attractiveness of the history of theatre as the intellectual product to the end-user. On the other hand, it is providing grounds to the objectives and principles of assembling terminology dictionaries and encyclopedias of theatre and theatre culture that would encompass not only the terms that are topical to the contemporary art practice, but also the historical systems of terms that contribute to revealing the historical formulas of art dominant during certain periods.

The long-term aim of the paper is to substantiate the hypothesis about the links between the features of art research vocabulary and quality of knowledge about theatre, and, therefore, about the position of theatre studies in the market of intellectual products.

Keywords: terminology of theatre, theatre culture, theatre lexicon, encyclopedia of theatre, formula of art.

O. Yu. Klekovkin

THEATERTERMINOLOGIE: AUFGABEN UND FORSCHUNGSMETHODEN

Die Recherche basiert auf den praktischen Erfahrungen und den Beobachtungen, die der Autor im Zuge der jahrzehntelangen Recherche zur Theaterterminologie und der Arbeit an den Terminologiewörterbüchern des Theaters gesammelt hat. Aus theoretischer Sicht ist es ein Versuch, die Idee der Entlarvung der Sprache und ihrer verborgenen sozialen Phänomene anzuwenden, die gleichzeitig in den Köpfen von zwei der einflussreichsten Autoren des 20. Jahrhunderts – Ludwig Wittgenstein (*Sprachspiele*) und Bertolt Brecht (*Verfremdungseffekt*) entstand. Trotz der Tatsache, dass diese Idee entwickelt worden ist, um verschiedene Probleme zu lösen — wissenschaftliche und künstlerische, verbindet diese Ideen (trotz der Unterschiede zwischen den Anwendungsbereichen) ein gemeinsames Ziel — den Wert der Sprache (die Objektivität und die potenziellen Manipulationsrisiken) und zwar in diesem Fall — der Begriffen und Terminologiesystemen, auf denen basierend die Theaterwissenschaft oder allgemeiner die Kunstgeschichte und ein Teil der Geisteswissenschaften ihre Probleme löst, zu testen.

Die Aufgabe der hier geschilderten Forschung ist zweierlei: einerseits die Toxizität der Theaterterminologie in ihren Kernpunkten — Terminologiewörterbücher, Kunstzeitschriften, wissenschaftlichen Periodisierungen der Theatergeschichte, sowie den Zusammenhang der Forschungsergebnisse mit der Attraktivität der Theatergeschichte als ein geistiges Produkt für den Endverbraucher, zu prüfen; andererseits — Konkretisierung der Aufgaben und Prinzipien der Erstellung terminologischer Wörterbücher und Enzyklopädien des Theaters und der Theaterkultur, die nicht nur relevante Begriffe für die moderne Kunstpraxis sondern auch historische Terminologiesysteme umfassen, deren Analyse helfen soll, die gültigen Kunstformeln zu identifizieren.

Das langfristige Ziel der Recherche besteht darin, die Hypothese über die Existenz eines Zusammenhangs zwischen den Merkmalen des Kunstvokabulars und der Wissensqualität der Theaterwissenschaft und somit über die Stellung der Theaterwissenschaft auf dem Markt der geistigen Produkte, zu bestätigen.

Schlüsselwörter: Theaterterminologie — Terminologiesystem — Theaterkultur — Theaterwörterbuch — Theaterlexikon — Kunstformel.

Писана історія театру — в її академічних, масових і напівпопулярних жанрах — це здебільшого історія смаку, панівного або бунтівного, конформістського або нонконформістського (останній не такий вже й безневинний, адже прагне стати ї, зрештою, дуже часто стає панівним).

Історія просіювання фактів і нефактів (естетичних або ідеологічних оцінок), розкиданих по історичних джерелах — це також історія смаку, мистецьких і немистецьких принципів, особистих стосунків, забобонів та усякого іншого мотлоху, який має наукову вартість саме як історія мотлоху.

Так само й історія рейтингів, пірамід, зведених шанувальниками якогось культу — краси, політичної ідеї тощо.

Ці рейтинги, присутньо — маніпуляції, створюються за допомогою слів, серед яких одним із найпоширеніших, як у політичному, так і у мистецтвознавчому дискурсі став останнім часом новомодний термін «потужний» — потужний режисер, потужний спектакль тощо.

Перелічені ознаки свідчать про наявність у галузі театрознавства, а почасти і в інших галузях мистецтвознавства, **термінологічної проблеми, дослідження причин і наслідків якої і є метою пропонованої розвідки.**

Метод дослідження цієї проблеми спирається на *принцип вивчення історії термінів*, який дістав поширення у 1960-х роках — передусім завдяки зусиллям Райнгарта Козеллека і став логічною відповіддю практиків на репліку Людвіга Вітгенштайна про *межі нашої мови, якими означено і межі нашого світу*. Плідність цього підходу обґрунтовував свого часу Ганс-Георг Гадамер у праці "Історія понять як філософія", а можливості практичного використання довели дослідники у різних галузях.

Перші театральні словники з'явилися у Європі ще у XVIII столітті, а на початку XIX століття у Німеччині було видруковано навіть багатотомну театральну енциклопедію, в якій було акцентовано не прізвища видатних митців і не назви їхніх творів, а саме театральні терміни, не одиничні факти, але явища театральної культури, отже, й складові тогочасної театральної свідомості.

В Україні перші заявки на створення театральної енциклопедії, бодай словничка театральних термінів, було оголошено 1918-го року, на початку української державності. З цією метою під патронатом Літературно-видавничої секції при Театральному відділі було створено *Термінологічну комісію*, до складу якої увійшли М. Садовський, М. Старицька, Л. Старицька-Черняхівська, Й. Стадник та інші театральні діячі [3]. Однак за кілька місяців про термінологію забули і замість неї у центрі уваги опинився словник українських діячів науки, історії, літератури і мистецтва. Зрештою, це мало наслідки у майбутньому — внаслідок перенесення акценту з явищ, процесів і технологій на постаті митців та їхні твори (і не лише у сфері театрального словникарства, а й у методології дослідження театру) на тривалий час перемогла агіографічна тенденція.

Тим не менш, упродовж кількох років ще кілька разів робилися заявки на створення термінологічного видання з питань театрального мистецтва під орудою ВУАН, було навіть створено Термінологічний відділ з питань мистецтва і театральну секцію при ньому. 1925-го року було навіть зафіксовано початок співпраці у галузі театральної термінології між ВУАН і мистецьким об'єднанням "Березіль": "Для вдосконалення мови в Мистецькому Об'єднанні "Березіль" та для розроблення української *театральної термінології* засновано при Режштабі МОБ'у станцію мови та термінології. Станція мови за деякий час має розробити за допомогою Академії Наук українську театральну термінологію та видрукувати словник. На штатну посаду знавця української мови запрошено А. Ніковського, який уже приступає до читання лекцій з історії розвитку живої української мови і який активно працює теж і в станції мови та термінології" [12].

Ініціаторами проекту були Петро Рупін, очолюване Лесем Курбасом Мистецьке об'єднання "Березіль" і Северин Паньківський, який "співробітничав у комісії живої мови при Українській Академії Наук, виготовив великий словник театральної термінології (рукопис обіймає поверх 500 аркушевих сторінок)" [2]. Про роботу над словником згадував і сам Паньківський: "Коли в Академії наук заснувався Інститут української наукової мови, мене закликало туди на працю як секретаря театральної секції та упорядника "Словника української театральної термінології". Там працював кілька літ, поки не скінчили та не здали "Словника..." [9 : 100]. Припущення дослідників з приводу подальшої долі рукопису небезпідставно мають політичне забарвлення: знищено разом із іншими документами репресованого Петра Рупіна або викинуто на смітник.

Упродовж 1925–1927-го років Курбас неодноразово наголошував необхідність створення словника української театральної термінології [6: 256], вважаючи, що "для вироблення української термінології зібрати всі терміни, що вживаються в театрі, дослідити їх, знайти їхнє походження і впровадити їх" [6: 259]. Неодноразово повертаючись до проблеми термінології, 1927-го року він писав у статті "Сьогодні українського театру і "Березіль"" : "Час вже зрушити з місця і справу з виданням українською мовою книжок і підручників по драматургії, акторському та режисерському мистецтву, з питань техніки театру і т. д., включно до *термінологічного українського словника для театральної практики*" [7: 282]. Звернімо увагу: для театральної практики, а не для агіографії і схоластики на кшталт гасел про народність, соціалістичний реалізм та ін. (принагідно варто звернути увагу, що й сам соціалістичний реалізм і досі визначається то як метод, то як стиль, то як напрям, а присутньо є метафорою в одному випадку *гарного нашого*, в іншому — *поганого ненашого мистецтва*).

Ясна річ, проблему театральної термінології усвідомлював не лише Курбас, а й інші практики та історики театру, про що свідчить оголошений 1929-го року Державним видавництвом України намір залучити до підготовки театральної української театральної енциклопедії провідних українських і російських театрознавців: "Незабаром ДВУ випускає розвідку "Драматургія. Теорія і техніка драми у стислому вигляді" Л. Красовського. За редакцією цього ж автора ДВУ найближчого часу почне видавати "Театральну енциклопедію". Вона являтиме собою практичний довідник для всіх, хто цікавиться питаннями театру. В складанні енциклопедії дали згоду взяти участь проф. [О.] Білецький, [Б.] Варнеке (Одеса), [О.] Гвоздев (Ленінград), [В.] Резанов (Ніжин), [П.] Рупін (Київ) та ін." [13].

Судячи з переліку авторів та їхніх наукових інтересів, у виданні мусила домінувати термінологічна складова. Однак і цей проєкт не було реалізовано, натомість одним із кроків до створення режисерського словника став "Короткий словник театральних термінів", видрукуваний 1929-го року часописом "Сільський театр", на шпальтах якого консультації сільським драмгурткам надавали здебільшого березільці [5].

Згодом діяльність ВУАН на ниві словникарства було оголошено націоналістичною (шкідницькою), отже, жоден із оголошених театральних проєктів реалізовано не було (хоча у видрукуваному 1930-го року Проєкті Словника музичної термінології було використано також і матеріали Театральної секції). І лише за п'ятдесят років після описаних подій, на початку 1990-х, на тлі доволі значної кількості довідників, традиційно присвячених видатним діячам культури і мистецтва, в Україні стали з'являтися перші *термінологічні театральні словники*.

Проблема театральної термінології в Україні не була унікальною, така сама ситуація спостерігалася на всьому радянському просторі: навіть у виданій у 1960-х роках всесоюзним видавництвом п'ятитомній

"Театральній енциклопедії", котра охоплювала не лише театральне мистецтво, а й мистецтво цирку, естради і музичного театру (понад шість тисяч сторінок), було представлено лише близько шестисот термінів, значна частина яких мала опосередковане відношення саме до театру (партійність, реалізм, соціалістичний реалізм, формалізм, баритон та ін.). Лівову частину видання було присвячено персоналіям і творчим колективам, дбайливо відібраним залежно від заслуг перед "прогресивним людством". Однак в Україні, крім загальносоюзної проблеми, була ще й власна проблема, зумовлена боротьбою за легітимізацію української термінології театру — прихованою боротьбою, розпочатою ще у другій половині XIX століття, коли фіксуються сотні нових термінів і понять, котрі стосуються передусім питань морфології мистецтва. Таким чином, одразу обидва слова ставали проблемними у словосполученні "*українська термінологія театру*".

У чому сенс цієї хроніки — *хроніки нездійснених проєктів*?

Сенс у тому, щоб оголити конфлікт між потребами і можливостями театральних діячів, з одного боку, а також політичною волею держави і закладеною нею традицією, з іншого; сутність цієї традиції в ігноруванні практичної потреби у створенні термінологічних словників, збільшенні кількості довідників, присвячених видатним діячам і надто толерантним ставленням до суцільної неточності театральної лексики.

Спробуймо зрозуміти природу цього конфлікту за іншим сюжетом, змістом якого є боротьба двох підходів до театрознавства, отже, і до його інструментарію. Одні автори вважали, що театрознавству належать історія, теорія театру і *театральна критика*, тоді як інші, визнаючи, що театральна критика "стикається з театрознавством" [1: 135], відводили їй місце десь між белетристикою і публіцистикою. Насправді, за цими, здавалося би, схоластичними питаннями, причаїлася довготривала, хоч і прихована дискусія навколо статусу театрознавства і театральної критики (театральної журналістики): чи театрознавство і театральна журналістика це одне й те саме, і чи слід вважати театрознавство науковою галуззю, а якщо так, наскільки вона, ця наука, може

бути точною, де пролягає допустима межа її неточності і наскільки впливає критика на професійну деформацію театрознавства. Насправді, питання не схоластичне, адже від його вирішення залежить і організація театрознавчої освіти, включаючи модель спеціаліста, і функціонування театрознавства (у широкому сенсі — мистецтвознавства) у соціумі.

Інтереси різних сил у цьому протистоянні, як не дивно, збіглися, однак перемогли ті, що обстоювали театрознавство як галузь *неточних, отже, придатних для маніпулювання наук*, що загалом співпадало із завданнями, що покладалися на театральну критику владою. Внаслідок злиття і підпорядкування театрознавства театральній критиці і саме театрознавство було перетворено на критику, повернену у минуле, а завданням її стало не дослідження (реконструкція, структурування тощо), але оцінювання минулого з класової або будь-якої іншої "актуальної" точки зору.

Відтак сформувалася і фахова лексика, котру лише умовно можна вважати "термінологією" театрознавства.

Проте враження, ніби цю розвідку присвячено запізнлій критиці радянських ідеологем, — помилкове; насправді, йдеться про інше — про закладену ще у період становлення театрознавства, у 1920-х роках, але й досі невикорінену жанрову і термінологічну традицію, отже, і методологію театрознавчого дослідження (адже методологія і система понять, на яку вона спирається, взаємозалежні).

Домінування у сфері виробництва знання ідеологічного, а не фахового інструментарію, зрештою, й утворило ситуацію роздоріжжя і соціальної незатребуваності, в якій опинилося пострадянське мистецтвознавство.

Однак чи справді все або принаймні так багато залежить від термінів?

На перший погляд, періодизація історії мистецтва — річ не дуже потрібна і майже формальна. Підверстати мистецьке життя під найголовніші політичні події (війни, державні перевороти), вже визначені мистецькі напрями або власні смаки тощо і — о, диво! — бездоганна періодизація готова. Як поділ на *старий, новий, новітній і найновіший театр* (Олександр Кисіль), *бароко, рококо, до Котляревського, до Кропивницького, до революції* (Дмитро Антонович) або, *ще краще, перший період, другий, третій і так аж до н'ятого, відмінності між якими визначаються за принципом "всё более и более"* [10: 50]. У двотомнику "Український драматичний театр" виокремлено періоди становлення, *дальшого розвитку, піднесення і розквіту української радянської драматургії* [11], що, присутньо, є модифікованою версією "всё более и более". Що вже казати про заяложені метафори на кшталт "*золота доба українського театру*", "*праматір українського театру*", "*батько українського театру*" та ін. Зрозуміло, що відмінності у підходах до принципів періодизації визначено предметом дослідження, визначення якого залежить від точності й обсягу понять, на які спирається мистецтвознавчий аналіз.

Якщо ж узяти до уваги ще й дивовижні — навіть сьогодні! — збіги мистецтвознавчої і політичної лексики (як приклад, уже наведений термін "потужний"), а також жонгливання термінами, запозиченими із праць наймодніших західних філософів, усвідомлюємо, що термінологічна проблема насправді є маркером втрати театрознавством суверенності. Паразитуючи на термінології (отже, і на системі понять) естетики, літературознавства, філософії,

а почасти і на актуальних політичних гаслах, театрознавство втрачає свою суб'єктність.

Тим часом дослідження терміносистеми театрознавства або, точніше, історичних терміносистем театру, створюють — передусім у методологічному аспекті — нові можливості. Терміни лише зрідка функціонують поодиноці (якщо у мистецтвознавчому тексті вихопився термін *соціалістичний реалізм*, поза сумнівом, невдовзі з'явиться і *буржуазний, і загниваючий, і формалізм*). Зазвичай терміни збираються у зграї — терміносистеми, котрі характеризують театральну культуру історичної доби, нації, культурної спільноти тощо, адже за кожною терміносистемою стоїть система уявлень про світ і про мистецтво. Інколи саме нові терміносистеми дозволяють виявити переломні періоди в історії театральної культури, майже непомітні, якщо сприймати їх, приміром, крізь призму видатних постатей і вистав. Так, історія українського театру не залишила свідчень про видатні явища театральної культури середини ХІХ століття, однак аналіз терміносистем дозволяє виявити *злам у театральній свідомості*, що відбувся у 1860-х роках, коли перед театром стали висувати нові завдання (*ідейність, народність, реалізм тощо*); більше того, саме терміносистеми дозволяють виявити чинні для конкретної історичної доби формули мистецтва (приміром, формулу театру корифеїв, яким доводилося інколи виконувати свої вистави у *стайні або хліві*, визначала метафора храму, а невдовзі формулу радянського театру 1920-х років — метафора *фабрики, фабрики видовиськ* і т. ін.; або інше словосполучення, котре дістало поширення, і не лише в Україні, від початку ХХ століття і також чекає, щоб його було дешифровано: *артистичний, художній або мистецький театр; отже, може бути і немистецький театр?*).

З цієї точки зору надзвичайно показовою є терміносистема сучасного українського театрознавства, котра у своїй розгубленості вже ледь встигає реагувати то на праці Г.-Т. Леманна, то на одкровення новомодних західноєвропейських філософів. Їй одразу все, що не вписується у парадигму, скажімо, *фізичного театру*, викидається на "смітник історії", не усвідомлюючи, як нагадує цей жест низку вже пережитих мистецтвом потрясінь — а хоч би історію зі сценографією, що сталася кілька десятиліть тому, коли сам новомодний термін (насправді зафіксований в Україні ще у ХVІІ столітті як "*scenographia* — скинописаніє") було використано, як найостанніший писк моди, "*звіздок сезону*" (теж, до речі, стало словосполучення), проти традиційного оформлення сцени. Або інший, здається, найсучасніший тренд — заклики до відмови від уявлень нібито радянського часу про "театр-храм", "*жерців мистецтва*", "*служіння мистецтву*" та ін. Заклики дотепні, адже, насправді, всі вони — не що інше як реанімація більшовицьких закликів до війни проти "буржуазної" культури і сформованої нею системи понять: "Потрібно назавжди знищити погляд на театр, як на "храм", а на творчість, як на божий дарунок натхнення. Потрібно довести нове матеріалістичне тлумачення про *театр-фабрику*" [8]. Отже, термінологія — це не лише проблема лише наукової галузі, а й практики, адже терміносистеми — це зліпки уявлень і, зрештою, театральної культури. Крім того, це ще й паркан, покликаний захистити фахову спільноту від інвазії.

Мода була, є і буде, але для того, щоб отримати від неї бодай якийсь зиск, мусимо вирватися з її обіймів і, відокремившись від звички, побачити незацікавленим поглядом і її, цю моду, і своє місце в ній. Побачити очуженим,

незацікавленим поглядом і виявити завдяки дослідженню історії термінів, як у XVI–XVII століттях український театр перебував під впливом латини і польських термінів (за кілька років або десятиліть після появи у польському театральному просторі фіксуємо появу тих самих термінів в українському шкільному театрі), у першій третині XIX століття українська театральна термінологія перебувала під впливом російської, однак у другій половині, активно запозичаючи польські, німецькі і генеруючи власні терміни (особливо у жанровій галузі), намагалася вислизнути з-під російського впливу і т. ін. Щоб виявити, що терміни *художній, мистецький, артистичний* мали зовсім інший, відмінний від сьогоднішніх уявлень зміст.

Безперечно, час вимагає і нормативного словника театральних термінів, однак *правильним* він має шанс стати лише тоді, коли спиратиметься і на *правильні*, і можливо, навіть на *неправильні*, з нашої точки зору, уявлення про мистецькі явища попередників і сучасників. Такі *сегментовані* словники (на кшталт "Історичного словника українського язика" Є. Тимченка) потрібні для того, щоб зрозуміти світ театру, тоді як *правильний* тлумачний словник — аби його пояснити. Таким чином, словосполучення "*українська термінологія театру*" мусить розширитися принаймні до *історичної термінології театральної культури*.

Ясна річ, дослідження історичної термінології театральної культури (включаючи розширення семантики термінів, закономірності появи нових явищ у сфері театральної культури тощо) передбачає аналіз тисяч джерел, адже випадковий факт ще не стає *фактом культурним*. Одиначне повідомлення преси XIX століття про істеріку серед глядачів під час виконання Заньковецькою однієї зі своїх коронних ролей — це лише прагматичний факт; однак, виявивши у десятках публікацій повторюваність цього факту, матимемо справу з *фактом культурним*.

Таким чином дослідження історичної термінології впритул підводить до іншої проблеми: які явища вивчає театрознавство — одиничні (митець та його твори) чи повторювані (театральна культура), *виняткове чи типове*, отже, митців та їхні твори чи *загальні явища, закономірності і залежності між ними?* Залежність цього вибору від типу словника — очевидна, адже саме усвідомлення типових явищ і залежності між ними зазвичай формує словник фахових понять. Ми можемо спостерігати лише те, що є у нашій свідомості і зафіксовано у системі понять (доки ми не мали уявлення про існування радіації, ми не могли її спостерігати, змії мусив спокусити Адама, щоб він з'їв плід з дерева пізнання, після чого світ змінився і вже не міг стати таким, яким був раніше; так само і нові поняття — вони дають нове знання, оволодівши яким ми вже ніколи не зможемо повернутися у минуле).

Разом із тим, створення словників *театральної культури* різних часів безперечно, ускладнює життя, адже розширює територію невідомого. Несподівано на поверхню виринають невідомі досі явища: приміром, що *бенефіси* — *благодійні, пільгові, прощальні, фіктивні, ювілейні* — влаштовували не лише першорядним акторам, зіркам, а й *адміністраторам, артілі капельдинерів, касирам, робітникам сцени, суфлерам* та іншим майстрам, які брали участь у *театральному виробництві*? Що ми знаємо про театральні абонементи, про освітлення сцени, не кажучи вже про цілий стос невідомих понять театральної

культури — видок, іграчка, колективна критика, подря, шмінка тощо? Що знаємо про манеру акторського виконання — *гестикуляцію, гру очима* і вже згадану моду на істерики? Що знаємо про шапки, якими закидали виконавців, що з ними робили далі, після вистави — колекціонували, продавали, виставляли для загального огляду? Окремої уваги заслуговують зафіксовані у термінах сценарії поведінки у мистецтві — приміром, народжені радянським часом *публічна самокритика, колективні обговорення вистав, художньо-політичні ради, соціалістичні змагання*, без розуміння яких театральна культура доби залишається чорною скринею.

Безперечно, сегментація термінології спровокує загострення іншої проблеми — *проблеми наукового факту у галузі мистецтвознавства*. Приміром, до якої категорії віднести твердження на кшталт "X — видатний митець, а Y — ще видатніший", або "X — передовий, а Y — консерватор, ретроград і т. ін."? Якими науковими поняттями описати ці "факти"?

Таких питань — тисячі, і кожне з них — тема для самостійного дослідження, здатного вивести театрознавство з кола звичних, із усіх боків уже обсмоктаних тем і реактуалізувати наукову галузь.

Йдеться, отже, про те, що, перш ніж створювати нормативний тлумачний словник, мусимо обґрунтувати принципи відбору явищ, понять, наукових фактів і, таким чином, визначитися із предметним полем театрознавства і створити бодай приблизну *номенклатуру явищ театральної культури*.

Які ж **висновки** слід зробити із пропонованих автором спостережень і які **перспективи подальшого дослідження** театральної термінології?

Дослідження історії театральних термінів — як *своєрідна форма очуження звичних уявлень про театр* — це можливість виявити приховані або малопомітні, отже, малодоступні аналізові процеси в історії театральної культури, вийти за звичні межі агіографії і рейтингів, що, у свою чергу, дозволить подолати залежність від звичних ідеологічних і художніх штампів. Та й у цілому, дослідження історії театральних термінів — як із точки зору їхнього змісту або його відсутності, так і з точки зору цілісності відносно замкнених терміносистем — створює передумови для радикального переосмислення як предметного поля театрознавства, так і його методологічного озброєння.

Одним із практичних кроків на цьому шляху є створення *історичних словників театральних термінів*, тобто словників, спрямованих на фіксацію значення термінів у різні історичні періоди, запозичень з різних мов (що може переконливіше пояснити впливи, запозичення і наслідування у театральній культурі України) і навіть сфер життя (як *стаханівський рух, соціалістичне змагання, бездотаційність або колективна критика* у театрі 1920–1930-х років, без розуміння яких неможливе більш-менш повне уявлення про сценічне мистецтво доби). Однак, шукаючи шляхи проникнення термінів у культурний простір України, акцент мусимо робити не на етимології і місці винаходу, але на джерелі імпорту (театр, трагедія, комедія походять з давньої Греції, однак завезені до України були, вочевидь, через Польщу, а це означає, що й модель достеменного театру запозичено із Польщі).

Сегментовані історичні словники театральної термінології — це також виклик звичці до універсалізації, адже у різних культурних просторах терміни можуть бути однакові, однак мати різне значення і посідати різне місце в ієрархії

терміносистеми. Отже, й вибір між серією сегментованих словників і словником універсальним — це вибір світом багатовимірним і світом, підпорядкованим якійсь естетичній або політичній доктрині.

І нарешті, найголовніше. Самоаналіз і впорядкування театральної термінології сприятиме усвідомленню театрознавством власного призначення: до кого йому краще прибитися — до розумних чи до красивих, до історичного знання чи до пропаганди, до науки чи до журналістики, отже, визначити *свого кінцевого споживача*, вирватися із замкненого сектантського кола й усвідомити власну соціальну функцію.

Кінець-кінцем, дослідження історичної термінології театру і впровадження відповідної навчальної дисципліни мусить бодай похитнути віру у позачасову універсальність термінів і понять серед досвідчених театрознавців і чинитиме опір формуванню подібних вічних, позачасових уявлень у неофітів.

У цілому, перспективи подальшого дослідження театральних термінів, принаймні його першого етапу, можна звести до висунутого Курбасом і вже цитованого завдання: *зібрати театральні терміни, дослідити їх і знайти їхнє походження*; дослідити — означає *структурувати* за часом появи, тематичними блоками та ін.; це означає також *структурувати уявлення про театральну культуру*, а не лише описати ті її елементи, котрі справили найбільше враження на спостерігача. Структурувати за різними принципами, щоб краще зрозуміти театральну культуру: *хронологічно* (за часом появи терміносистем), *за тематичними блоками*, *за критеріями оцінювання*, *за домінуванням впливів* — політичного, естетичного, економічного та ін. Структурувати ще й для того, щоб усвідомити, що загальноприйнятих понять не існує, як не існує понять *все, всі, всім*. Існуємо ми, але існують і вони. А це означає, що *все прогресивне людство і передове мистецтво* — це лише ілюзія, здебільшого із геополітичним присмаком.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Альтшуллер А., Рудницький К. Театральная критика. Театральная энциклопедия. Т. 5. Т(Табакова) — Я(Яшугин). 1967. С. 135.
2. В. С. Великий актор. Наші дні. 1 лютого 1943. С. 3.
3. В справі театральної термінології. Нова Рада. 31 травня, 1918. С. 4.
4. Гусев А. Театроведение. Большая Советская Энциклопедия. Т. 42, Т (Татары— Топрик), 1956. С. 87—92.
5. Короткий словник театральних термінів. Сільський театр. № 1, січень 1929. С. 44–45.
6. Курбас Лесь. "Березіль": Из творчої спадщини. Київ:Дніпро, 1988.
7. Курбас Лесь. Філософія театру. Київ: Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2001.
8. Невідомський М. Про акторські лябораторії. Мистецька трибуна, 15, Вересень 1930. С. 9.
9. Паньківський С. Моє curriculum Vitae. Публікація та післяслово Ганни Лемешко. Київська старовина. 1993. № 2, березень-квітень. С. 99–101.
10. Петров Н. Очерки из истории украинской литературы XVIII. Киевская искусственная литература XVIII века, преимущественно драматическая. Тип.

Г. Т. Корчак-Новицкого, 1880.

11. Рильський М. [ред.]. Український драматичний театр. Нариси історії в двох томах. Т. 2. Радянський період. Видавництво АН УРСР, 1956.
12. Станція мови та термінології при Режштабі М. О. "Березіль". Пролетарська правда, 24 вересня 1925. С. 5.
13. Хроніка. Радянський театр. № 4–5, листопад-грудень 1929. С. 87.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Altshuller, A., Rudnytskyi, K. (1967). Teatralnaia krytyka.[Theatre criticism] Teatralnaia entsyklopedyia. T. 5. T(Tabakova) — Ya(Iashuhyn). P.135. (in Ukrainian).
2. V. S. Velykyi aktor [The great actor] (1943). Nashi dni. 1 liutoho. P. 3. (in Ukrainian).
3. V spravi teatralnoi terminolohii [In the matter of theatrical terminology.] (1918). Nova Rada. 31 travnia. P. 4. (in Ukrainian).
4. Husev, A. Teatrovedenyie [Theatre studies] (1956). Bolshaia Sovetskaia Entsyklopedyia. T. 42, T (Tatary—Topryk). P. 87–92. (in Russian).
5. Korotkyi slovnyk teatralnykh terminiv [A brief dictionary of theatre terms.] (1929). Silskyi teatr. № 1, sichen. P. 44–45. (in Ukrainian).
6. Kurbas Les (1988). "Berezil": Iz tvorchoi spadshchyny. ["Berezil": From the creative heritage.] Kyiv: Dnipro. (in Ukrainian).
7. Kurbas Les (2001). Filosofiia teatru. [Philosophy of Theatre.] Kyiv: Vydavnytstvo Solomii Pavlychko "Osnovy".
8. Nevidomskyi M. (1930). Pro aktorski liaboratorii. [About actor's laboratories.] Mystetska trybuna, 15, Veresen. P. 9. (in Ukrainian).
9. Pankivskyi S. (1993). Moie curriculum Vitae. Publikatsiia ta pisliaslovo Hanny Lemeshko. [My curriculum vitae. Publication and afterword by Hanna Lemeshko.] Kyivska starovyna. № 2, berezen-kviten. P. 99–101. (in Ukrainian).
10. Petrov N. (1880). Ocherky yz ystoryy ukraynskoi lyteratury XVIII. Kyevskaia yskusstvennaia lyteratura XVIII veka, preymushchestvenno dramatycheskaia. [Essays on the history of Ukrainian literature of the eighteenth century. Kyiv artificial literature of the eighteenth century, mainly dramatic.] Typ. H. T. Korchak-Novytskoho. (in Ukrainian).
11. Rylskyi M. [red.]. (1956). Ukrainskyi dramatychnyi teatr. Narysy istorii v dvokh tomakh. [Ukrainian Drama Theatre. Essays on history in two volumes.] T. 2. Radianskyi period. Kyiv: Vydavnytstvo AN URSR. (in Ukrainian).
12. Stantsiia movy ta terminolohii pry Rezhshtabi M. O. "Berezil" [Station of Language and Terminology at the Registry of the M. O. "Berezil".](1925). Proletarska pravda, 24 veresnia. P. 5. (in Ukrainian).
13. Khronika [Chronicle.] (1929). Radianskyi teatr. № 4–5, lystopad-hruden. P. 87. (in Ukrainian).

UDC 81`2+821.111

DOI 10.35433/brecht.7.2021.66-75

O. V. KOLIADA,
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor
at the Department of Germanic Philology and Foreign Literature
Zhytomyr Ivan Franko State University (Zhytomyr, Ukraine)
orcid.org/0000-0003-1869-1260
o.v.kolyada@gmail.com

METAPHRASE AND PARAPHRASE. SELF-TRANSLATION AS EXILE ART

О. В. Коляда

МЕТАФРАЗ І ПАРАФРАЗ. САМОПЕРЕКЛАД ЯК МИСТЕЦТВО ВИГНАННЯ

Стаття розглядає питання перекладу та автоперекладу з огляду на 1) типологію перекладів: консервативний, діалогічний та радикальний та 2) класичну методологію сучасного перекладу за Дж. Драйденом: метафраз, парафраз та імітацію. Переклад умовно подається як форма компаративної мажоритарної літератури, коли власний досвід є критерієм та засобом експліцитно-імпліцитного порівняння (експліцитно, порівнюючи текстуально та метатекстуально через історичні документи або імпліцитно, співставляючи текстуальні аспекти до суми знань про мову взагалі), який найефективніше працює на стадії переходу від абстрактного уявлення до словесного опису, коли переклад перетворюється на метатекст, корелюючи першоджерело та ціловий (переклад) тексти.

Автопереклад, натомість, розглядається як мінораторний простір, що перебуває на межі різних систем — культур, соціальних цінностей, і який зазнає їхнього суперечливого впливу на авторів, для яких практика превалює над теорією за аналогією граничного положення особистості щодо якоїсь соціальної спільноти, коли замість догмату точності пропонується альтернатива відповідності, а саме — відтворення первинної свободи творення архітектонікою та ритмо-синтаксичною організацією вихідного тексту, які інтуїтивно стимулюють уявлення та спонукають до образних модуляцій в тексті цільовому, так звана "необхідна свобода". Автопереклад розглядається на прикладі лінгвістичного статусу С. Беккета та його білінгва, центральним елементом якої є формальність дії та спілкування, переосмислених взаємодією автора з текстом на рівні спілкування між текстами, наповнюючи вакуум абсурду інтертекстуальним діалогом.

Ключові слова: переклад, автопереклад, метафраз, парафраз, імітація.

O. V. Koljada
METAPHRASEN UND PARAPHRASEN. SELBSTÜBERSETZUNG ALS KUNST DES EXILS

Der Artikel betrachtet das Thema Übersetzung und Autoübersetzung im Hinblick auf 1) die Typologie der Übersetzungen: konservativ, dialogisch und radikal und 2) die klassische Methodik der modernen Übersetzung von J. Dryden:

Metaphrasen, Paraphrasen und Imitation. Übersetzen wird konventionell als eine Form der vergleichenden Mehrheitsliteratur präsentiert, wenn die eigene Erfahrung ein Kriterium und ein Mittel des explizit-impliziten Vergleichs ist (explizit, textuell und metatextuell durch historische Dokumente vergleichend oder implizit, Textaspekte vergleichend mit der Summe des Wissens über Sprache in allgemein), die am effektivsten funktioniert von der abstrakten Darstellung bis zur verbalen Beschreibung, wenn die Übersetzung in Metatext umgewandelt wird, wobei die Originalquelle und der gesamte (Übersetzungs-)Text korreliert werden. Autotranslation hingegen wird als ein Minderheitenraum am Rande verschiedener Systeme - Kulturen, gesellschaftlicher Werte - gesehen, der ihrem widersprüchlichen Einfluss auf Autoren unterliegt, für die Praxis durch die Analogie zum Rande einer Person auf eine Alternative der Entsprechung wird vorgeschlagen, nämlich - Reproduktion der primären Gestaltungsfreiheit durch Architektur und rhythmisch-syntaktische Gestaltung des Ausgangstextes, die die Phantasie intuitiv anregen und figurative Modulationen im Zieltext fördern, die sogenannten "notwendige Freiheit". Die Autotranslation wird am Beispiel des sprachlichen Status von S. Beckett und seiner Zweisprachigkeit betrachtet, deren zentrales Element die Formalität des Handelns und der Kommunikation ist, neu interpretiert durch die Interaktion des Autors mit dem Text auf der Niveau der Kommunikation zwischen Texten, die das Vakuum der Absurdität mit intertextuellen Dialogen füllt.

Schlüsselwörter: *Übersetzung, Autoübersetzung, Metaphrasen, Paraphrasen, Nachahmung.*

O. V. Koliada
METAPHRASE AND PARAPHRASE. SELF-TRANSLATION AS EXILE ART

The article regards the matter of translation and self-translation in view of 1) the typology of translations: conservative, dialogical and radical and 2) the classical methodology of modern translation according to John Dryden: metaphor, paraphrase and imitation. Translation, on the one hand, is conventionally presented as a form of comparative majority literature, when one's own experience is a criterion and means of the complex comparison (explicitly, comparing textually and meta-textually, or implicitly, juxtaposing the textual aspects to the sum of knowledge about language in general), which works most effectively. from an abstract representation to a verbal description, when the translation is transformed into meta-text, correlating the original source and the target (translation) texts. Self-translation, on the other hand, is seen as a minority segment on the border of different systems – cultures, or social values, and which has their contradictory influence on authors, for whom practice prevails over theory by analogy with the limitation of a personality in relation to a social community, when an alternative of correspondence is suggested, namely, the molding of the primary freedom of creation by the architectonics and rhythmic-syntactic organization of the source text, which intuitively

stimulates the imagination and encourage figurative modulations in the target text, the so-called "obligatory freedom". Self-translation is exemplified by the linguistic status of Samuel Beckett and his bilingual texts, the central element of which is the formality of action and communication, reinterpreted by the author's interaction with the text itself on the level of communication between texts, filling the vacuum of absurdity with inter-textual dialogue.

Key words: translation, self-translation, metaphrase, paraphrase, imitation.

Introduction

The **problem** of translation has recently come to the front in the contemporary critical literary studies, cross-referential with its interdependent constituent, self-translation, as a peculiar derivative, for decades sceptically overlooked or ignored by the academic research field, due to obvious subjectivism, its criteria flexibility and variability have seemingly been beyond a standardized classification. While many modern linguists witness a definite problematic core to delve into self-translation, there is a unanimously accepted need presently to research and adjust its diversity to a mediated paradigm. The **analysis** of the latest studies and publications state a growing interest in the phenomenon of self-translation, diversifying the contemporary approaches to nature of a linguistic discourse in relation to bilingualism as a complex system itself with its compound and coordinate sub-segments on the level of broader individual and social categories that give an insightful glimpse into learning and developing one's linguistic competence in simultaneous, separate or filtered bilingual contexts, dramatically enhanced when artistically rendered.

The **purpose** of this article is to unify somewhat arbitrary concepts of the translation **methods** under one common denominator, a hermeneutic approach in outlining a particular theory and methodology of interpretation that makes it possible to fundamentally merge the contrasting viewpoints into one perspective to redefine a classical representation of translation as the expression of the meaning of a source-language text in the form of an equivalent target-language text and its influence on the language communities. When a traditional concept of the communication of the meaning is viewed radically in translation and, in return, a radical one treated conventionally multiplied by artistic transference of the meaning, the merged perspectives as a result reveal a myriad of thought-provoking relations between translation and self-translation to further bilingually clarify, interpret, and communicate a given community's cultural identity, synthetically reproducing certain cultural attitudes, values, and beliefs.

These aspects of translation within self-translation demand a multidisciplinary awareness of bilingual education. From Leonard Bloomfield's "Language" (1933), Uriel Weinreich's "Languages in Contact: Findings and Problems" (1953), Einar Haugen's "Bilingualism, Language Contact, and Immigrant Languages in the United States" (1973) as a few major proponents of the bilingual sociolinguistic problematics to the contemporary researchers like Colin Baker, Jan Blommaert, Jim Cummins, Bonny Norton, Gerard Postiglione, or Tove Skutnabb-Kangas among others to the literary & fictional bilingualism adepts like Steve Connor, Raymond Federman, Brian Fitch, Rainier Grutman, or Carolyn Shread it is obvious that the statement of the basic material of the research in question with its substantiation of the received scientific **results** prove to

be academically perspective as far as the **prospects** of the further researches concern. It would be useful to revisit the traditional monolingual target translations and reconsider them in the backdrop of bilingual self-translation, or even the matter of trilingualism (French/English/German) of a particular author to benefit readers, literary critics, scholars and translators alike by facilitating the access to the bilingual world of self-translation.

When the so-called 'social parasite' Joseph Brodsky, while in exile in a labour camp in the Arctic north, had found a collection of the Anglophone poets and came across one of the poems by Wystan Hugh Auden ("*In Memory of W. B. Yeats*", 1939), which contained the following lines: "*Time that is intolerant / Worships language and forgives / Everyone by whom it lives*", he, Brodsky, a renegade poet since 1972, not only discovered another poet in self-exile (Auden left England for the USA at the beginning of World War II), but also experienced an important epiphanic moment of self-awareness as a constructor-author and reconstructor-translator, the latter ironically spellbound by the three muses of the poetry translation: 1. *Mishearing*, 2. *Misunderstanding*, 3. *Mistranslating*, according to a Romanian literary critic and essayist in exile Andrei Codrescu (Perlmutter)⁴⁰.

These elemental muses haunted Brodsky during his period of adaptation in the United States, the time of teaching (as a protégé of Auden) in the American universities to meet the confused students who listened enthusiastically to the problematically challenging lectures, or the first American adepts of his poetry, who, unsuccessfully, attempted to translate the poems the author did not forgive due to inaccuracy of their rhyme or metre, the muses, who in a cohort of some distant connoisseurs, eventually led Brodsky to a logical realization of the need for self-translation.

The mystery of the "original versus translation", which is sometimes simplified to a formal "truth :: error" statement, implicitly contains a code for a potential solution in self-translation, which is a mystery, an esoteric parallel reading of the source text in order to create a target text, the final text of the translation, which will further direct the author's poetics in the parallel perspective of the dual, sometimes schizophrenic, discourse, when the target text is an analysis of the source text, and the act of translation itself turns into a cyclical tact of a cooperation with the muses, who do not only contrast and compare, but also incentivize the author's poetics through: 1. *Co-hearing*, 2. *Co-understanding*, 3. *Co-translating*. Translation is a form of comparative 'majority' literature, when one's own experience is a criterion and means of explicit and implicit comparison (explicitly, contrasting textually through language, genre, epoch, meta-textually through historical documents, adaptations, etc., or implicitly comparing via certain aspects of the text to the sum of our knowledge of language in general), which works most effectively at the stage of transition from an abstract representation to a verbal description, when the translation is transformed into a meta-text, correlating both the source and target texts. Self-translation is a 'minority' *uniform* literature for the marginals, allergic to theory when practice prevails, who offer an alternative of correspondence instead of the dogma of accuracy, namely, a reproduction of the primary freedom of creation, when the architectonics, rhythmic-syntactic organization

⁴⁰ Codrescu, Andrei. (2010). *The Poetry Lesson*: Princeton University Press.
<https://www.perlego.com/book/734900/the-poetry-lesson-pdf>

of the source text intuitively stimulates transition of the target one, the so-called "obligatory freedom", as defined by an American poet, theologian and critic Willis Barnstone.⁴¹ Bilingualism paradoxically deprives a self-translator of a burden that any translator usually has to patiently bear: to semantically change the original without a subordination of the poet to the translator and to limit oneself to these legitimized privileges by definition.

Most of Brodsky's, as well as his compatriot expatriate Vladimir Nabokov's, self-translations were perceived by the native English speakers as unnaturally strange (but not artificial), but the idiosyncrasy of the classics of American poetry Walt Whitman and Emily Dickinson had been just as much surprisingly unconventional. Therefore, regarding the peculiar political conjuncture the afore-mentioned (anti-) Soviet authors have been periodically included into the anthologies of the contemporary American literature. The analysis of evaluation of the art of self-translation should be based, perhaps, on the functional compliance, equivalence, which is largely a criterion of the former.

2.

According to one of the conditional typologies of translations, they can be classified as: 1) *conservative* translation within linguistic objectivism with its most loyal, true reproduction of the source text without any authorial intervention; 2) *dialogical* translation on the rational basis in the form of interpretation; and 3) *radical* translation as a postmodern counter-cultural product as defined by Willard Van Orman Quine, an American analytical philosopher and logician, who put forward the thesis of indeterminacy of translation, which presupposes the existence of many different, contradictory, yet coherently correct translations, because there is no identical meaning of a word translated from one language to another, and therefore, the language is interpreted from the standpoint of behaviourism as a set of tendencies to speech behaviour. The latter view has been widely criticized by his fellow American philosophers and linguistic theorists: John Rogers Searle, as an opponent of the idea of artificial intelligence and cognitive psychology, and Avram Noam Chomsky, whose counter-argument to Quine's radicalism was the creative aspect of a language.

Conservative or liberal regardless, a translator exists in a certain coordinate system, Gadamer's hermeneutic circle, when the comparison and analysis of one cultural 'milieu' is interpreted in the perspective of another, forming a fusion of horizons, and translation serves as a medium that establishes a hermeneutic dialogue between the traditional past and innovative present, contextualizing the past in the present and vice versa. Interesting, from this point of view, is the origin of the Western hermeneutics as a corpus of rules for understanding and interpreting the religious texts, when exegetical methods of translation were aimed to find the truth and value of the original source through self-reflection of a translator, a discovery of the sacred intention instead of figurative translation, apparently, reducing the author's presence to a minimum in its subordination to the explanation of the original text-message. In the

⁴¹ Barnstone, Willis. (1993). *The Poetics of Translation: History, Theory, Practice*. New Haven: Yale University Press.

<https://www.semanticscholar.org/paper/The-Poetics-of-Translation%3A-History%2C-Theory%2C-Barnstone/2c2345282666e26eff1a4b3a069f6b89c6bd6b77>

afore context it is amusing to recollect some episodes from the history of the English translation of the Bible, commissioned and published under the patronage of King James I ("Authorized King James Version" of the Bible, 1611), which has been recognized as a classic religious and literary work, that was formerly translated by John Wycliffe, a theologian, professor at Oxford University, a forerunner of the European Reformation, and William Tyndale, a Protestant reformer, who both were declared heretics and burned at stake. James I as one of the most educated intellectuals of his time had gained fame even before the translation of the Bible, publishing in 1597 "Daemonologie" as a philosophical dissertation on the belief in the existence of evil spirits, which was largely the author's seemingly hyperrealistic interpretation of the court processes on divination and prophecy, which, as a prince, he attended as an observer. Did the interpreter-demonologist, who, on the one hand, granted the Inquisition a license to persecute and assassinate and, on the other, immortalized himself as a translator-theosophist, prophesy his own ambivalent future, asserting the divine right of kings, which absolutization also ended in tragedy, the execution of the royal throne successor, his son, Charles I? Gadamer's hermeneutic horizons merged in a figure of the eccentric king who evolved from a demonologist to theosophist, from the "source to target" relation, from an author to co-author who had made a pact with three witches, disguised as the muses.

3.

Back to the thesis of translation as a hermeneutic medium, it is worth to recollect a particular method to translation by the founder of English literary criticism, a classic of the Restoration period, John Dryden, as exceptionally characteristic. Dryden distinguished between *metaphrase*, *paraphrase*, and *imitation* which to a certain degree have been coherent to the modern translation methodology.

The first, metaphrase, involves a literal, word-for-word translation to preserve the obvious clarity of the original source, a translation that denounces a figurative interpretation as an obstacle to the transference of truth, although it itself makes it impossible to adequately perceive the text by ignoring its meaning and intentionality: "Tis much like dancing on ropes with fettered legs: a man may shun a fall by using caution; but the gracefulness of motion is not to be expected: and when we have said the best of it, 'tis but a foolish task; for no sober man would put himself into a danger for the applause of "scaping without breaking his neck".⁴² In other words, we deal, typologically, with the above-mentioned "conservative" translation within linguistic objectivism as the truthful reproduction of the text without any authorial intervention.

Instead, philosophical hermeneutics encourages "dialogical" interaction between the text and translator-reader, who interprets and makes sense concurrently when a certain historical consciousness and situationality is established as a result of self-reflection, and that is the reason why one and the same text will have different meanings for different translators at different times. The translator, without neglecting the text, outlines not one possible way, but, on the contrary, suggesting many guidelines to

⁴² Gentzler, Edwin. (2001). Translation, hypertext, and creativity: Contemporary translation theories. Bristol: Multilingual Matters: https://www.researchgate.net/publication/325082991_GENTZLER_Edwin_Translation_hypertext_and_creativity_Contemporary_translation_theories_Bristol_Multilingual_Matters_2001_232_p

achieve the author's intention, offers a new form, a variant (from the Latin "variatus", "change", "deviate from the norm"). According to Dryden, this approach is correlated with the second method of translation, namely, paraphrase. Unlike metaphrase, paraphrase unleashes a creative potential of a translator: "translation with latitude, where the author is kept in view by the translator so as never to be lost, but his words are not so strictly followed as his sense, and that too is admitted to be amplified, but not altered".⁴³ This approach is discussed by Edwin Gentzler, a Professor Emeritus of Comparative Literature and former Director of the Translation Centre at the University of Massachusetts Amherst, in his work "Poetics of Translation", 2001: "to capture the sense of the original in an analogous rather than identical form, one that functions in a similar fashion within the target culture", in other words. a conscious replacement of the literal translation by the semantic one, the potential risk of which is, naturally, subjectivity of a translator, who is more self-sufficient via such attributes as "adopt" and "explain" rather than "copy" or "paste".⁴⁴

The conceptual framework of the modern and postmodern "radical" approach to translation is based on deconstructivism, relativism, language games and "volatility" of meanings: Quine's indeterminacy of translation relates to John D. Caputo's "Radical Hermeneutics: Repetition, Deconstruction and the Hermeneutic Project", 1987, which is a quintessence of the views of Kierkegaard, Husserl, Nietzsche, Meister Eckhart, the late Heidegger and Derrida, whose philosophical position can be reduced to a denial of the existence of the absolute truth, which, instead, is relative and tangible to the changes and, therefore, any text involves many anti-dogmatic interpretations and suspicious improvisations. Deconstruction destroys the sacred myth of the original source as a serious truth and offers, on the contrary, a frivolous game or, in Dryden's terminology, the third approach to the translation studies, imitation: "Where the translator assumes the liberty from the words and sense, but to forsake them both as he sees occasion, and taking only some general hints from the original, to run division on the groundwork as he pleases."⁴⁵ Accordingly, this approach introduces a notion of the "author's death" and "text rewriting" which in the field of translation is summarized by the fundamental denial of the merging of the perspectives of the author and a translator, when there is permission to represent the source text at their own discretion, subduing and localizing the original text according to their own needs. The radicalization of imitation generates the imagination without borders and leads to the unrecognizability of the original source, the "cognitive" loss of cognition itself, which should be recognizability, an important prerequisite for any translation as an ethical interpretation. Between metaphrase, paraphrase and imitation, Dryden emphasizes the golden cross-section, tending, of course, to the paraphrase as a translation standard.

4.

Given the problematic specifics of the relationship between the translator and the

⁴³ Dryden John. Preface to Ovid's Epistles, Translated by Several Hands, 1680. EEBO Editions, ProQuest, 2011. <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A53606.0001.001/1:3?rgn=div1;vid=53770;view=fulltext>

⁴⁴ Mirna Sindičić Sabljó. (2011). Beckett's Bilingualism, Self-Translation and the Translation of his Texts into the Croatian Language. <https://silo.tips/download/beckett-s-bilingualism-self-translation-and-the-translation-of-his-texts-into-th#>

⁴⁵ Charles, Juliet. (1986). Rencontre avec Samuel Beckett. Paris: Edition Fata Morgana.

appropriate approach to translation, self-translation, only at first glance, seems to provide a desirable comfort zone. Irish in French exile, Samuel Beckett continues his linguistic banishment metaphysically through bilingualism, when self-translation both does help to identify variations between the English and French versions of the same work, and diversify the author's aesthetics and poetics. Beckett first translated his works in 1946 ("First Love" in 1946 in French, in 1973 a self-translation in English, or "Mercier et Camier" in 1946 in French, in 1974 a self-translation in English with significant edits of the original), and since 1955 he published two versions simultaneously. Other well-known bilingual authors who also chose French as their second language included Arthur Adamov and Eugène Ionesco among others.

Contextually, I would like to note that, in my opinion, the publication of a bilingual text should be organized in a certain way, namely the parallel printing of both versions, then the issue of the original text is secondary, and the completeness of perception is doubled due to simultaneous reading of the two originals and two complementary translations, although to some extent levelling the notion of the author's self-identification, when a reciprocal alteration is triggered because self-translation in another language modifies the original in accordance with a foreign language aesthetic equivalent for a deeper understanding of the original source. Translating their texts, the authors improve the original by manipulating the language, but translation itself also acquires the features of an autonomous text, at least the reading of the meaning of a single individual text is less than the set of meanings of the two. Thanks to the "obligatory freedom" mentioned above, the author-translator rises above the two countries, languages, dual identities and psychoanalytically renders translation as a cultural exchange between the countries, languages, identities which are different when linguistically coded but identical, culturally decoded.

Bilingualism in Beckett's poetics, the central element of which is the formality of action and communication, reconsiders the author's interaction with the text at the level of communication between the texts, filling in the vacuum of the absurd with an inter-textual dialogue. Beckett's linguistic status in the literary circle has been still uncertain: 1) polyglot-monolingual (at the beginning of his career Beckett wrote in English and translated Rimbaud, Apollinaire, Éluard, Breton); 2) Anglophone-bilingual; 3) Francophone-bilingual (during 1940-50s) and 4) mixed-bilingual (from 1955/56 until his death)⁴⁶, but it is equally certain that the conversion to another language, which initially performed a merely utilitarian function, "allowed him to escape the habits inherent in the use of native language"⁴⁷, eventually let the author to control his style, which was radically different from the English period: it was the French language that allowed Beckett to create his own minimal, deceptively uncomplicated, basic and simple style (although the following statement is also true: his texts, written in English, are abound of Gallicisms, and those in French – Anglicisms). All of Beckett's works exist in several versions, because he reviewed the original texts, translating them from one language into another, when self-translation turned into a textual transformation of the basic text, and translation into the parallel text respectively, emphasizing that it was impossible to accurately reproduce one in another considering the specific of self-

⁴⁶ Federman, Raymond. (1987). *The Writer as Self-Translator*. In A. W. Friedman, C. Rossman, & D. Sherzer (Eds.), *Beckett Translating/Translating Beckett*. 7-16. University Park: Pennsylvania State UP.

⁴⁷ Federman, Raymond. (1987). *Samuel Beckett: His Works & his Critics* (Co-author with John Fletcher: *Critical Bibliography*). University California Press.

translation as a process of double writing rather than solely translational reading / writing, and to some extent disarming some potential translators of his works (the model that Brodsky repeated decades later). Beckett's self-translation is a rewriting of the original during translation ("Fin de partie" vs. "Endgame", 1957), but it is necessary to distinguish between self-translation approximate and distant in time from the time of writing the original, with the correspondingly low and a high percentage of the changes in the tone, register and idiomatic expression (for example, a trilogy "Molloy", "Malone Dies", "Unnamable" vs the novels "Murphy" and "Watt"). In Beckett's case, self-translation is a means of creating a double original that retains authenticity in both versions and is not a copy or substitute, but a logical continuation of the author's esoteric polylogue with himself, as the Franco-American writer, translator, and critic Raymond Federman writes in his "Beckett Translating/Translating Beckett".⁴⁸ It is impossible to determine the nature of the bilingual changes: the author's intention or linguistic requirements, cultural imperatives of another language? Federman positions Beckett as the destroyer of the myth of translation as a subversive, derivative, and harmful act that "reassures, reasserts the knowledge already present in the original text."⁴⁹

Brian Fitch, a French-Canadian author of scientific literature, professor of French in Toronto at Trinity College, interprets Beckett's bilingualism as a creative critical commentary on the original; the translated text is not a duplicate of the original source and should be studied independently and in mutual correspondence between the two texts.⁵⁰ Steve Connor, a British literary critic at Cambridge, in his work "Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text" is guided by modern post-structuralist theory of Derrida and Deleuze and questions the necessity of asserting the source and the target text relation, when the ideal text exists outside the reading; instead, the critic focuses on the poetics of repetition, a translation as a repetition, which depends on and forms the integrity of the original text: two texts are both original and translated, and their identity is established only by the difference from each other.⁵¹

Summing up the variety of interpretations of Beckett's self-translation, which can be rendered within the Dryden's classical paradigm of paraphrase, paraphrase and even radical imitation, it is a fact that bilingualism is a fundamental aspect of Beckett's poetics, a means of authorial self-revival through inter-textual dialogue between the original and the translated as the parallel texts of the same discourse. For a proper understanding of Beckett it is necessary to read him as a bilingual author, and does this not mean to familiarize with the author on a deeper level of comprehension it is necessary to be a bilingual reader, a bilingual critic, a bilingual translator (perhaps even in exile)?

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Bruce, Frederick F. (2020) "The Critical Study of Biblical Literature: Exegesis and

⁴⁸ Fitch, T. Brian. (1989). The status of the second version of the Beckettian text: the evidence of Bing/Ping Manuscript. 11-12, 19-26. *Journal of Beckett Studies*.

⁴⁹ Grutman, Rainier. (1998). Auto-translation. In M. Baker (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 17-21). New York: Routledge.

⁵⁰ Lyndon, M. (1997). Stretching the imagination: Samuel Beckett and the Frontier of Writing. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*.

⁵¹ McGuire, James. (1990). Beckett, the Translator, and the Metapoem. *World Literature Today*, 64 (2).

Hermeneutics, 20th Century Developments. Developments since the mid-20th century." In Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/biblical-literature>

2. Caputo, John D. (1987). *Radical Hermeneutics, Repetition, Deconstruction, and the Hermeneutic Project*. Bloomington and Indianapolis, US: Indiana University Press.
3. Connor, Steve. (1989). Traduttore, Traditore: Samuel Beckett's Translation of *Mercier et Camier*. *Journal of Beckett Studies*.
4. Connor, Steve. (2007). Repetition and Self-Translation: *Mercier et Camier, First Love, The Lost Ones*. In S. Connor (Ed.), *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*. Aurora: The Davies Group Publishers.
5. Federman, Raymond. (1987). The Writer as Self-Translator. In A.W. Friedman, C. Rossman, & D. Sherzer (Eds.), *Beckett Translating/Translating Beckett*. University Park: Pennsylvania State UP.
6. Fitch, Brian. (1988). *Beckett and Babel. An Investigation into the Status of the Bilingual Work*. Toronto, Buffalo & London: University of Toronto Press.
7. Friedman, A.W., Rossman, C. & Sherzer, D. (Eds.). (1987). *Beckett Translating/Translating Beckett*. University Park: Pennsylvania State University Press.
8. Gadamer, Hans-Georg. (2004). *Truth and Method*. New York and London: Continuum.
9. Gentzler, Edwin. (2001). Poetics of Translation. In *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, ed. by Mona Baker assisted by Kirsten Malmkjær, 166-176. New York: Routledge.
10. Grutman, Rainier. (1998). Auto-translation. In M. Baker (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 17-21). New York: Routledge.
11. Lyndon, M. (1997). Stretching the imagination: Samuel Beckett and the Frontier of Writing. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*.
12. McGuire, James. (1990). Beckett, the Translator, and the Metapoem. *World Literature Today*, 64 (2).
13. Shread, C. (2009). Redefining translation through self-translation: the case of Nancy Huston. In J. Day (Ed.), *Translation in French and Francophone Literature and Film, French Literature Series, Vol. XXXVI*, pp. 51-69. Amsterdam & New York: Editions Rodopi.

С. Ф. Соколовська,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри германської філології та зарубіжної літератури
(Житомирський державний університет імені Івана Франка)
ORCID 0000-0002-2335-1765
svetasokolovskaya21@gmail.com

ЕПІЗАЦІЯ ДРАМИ: ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОЗНАКИ

Брехтівську епізацію драми розглянуто як прагнення бачити в п'єсі літературний твір, наділений величезним міжродовим потенціалом впливу на свідомість читача, і водночас як літературну основу вистави, стає інтелектуальною подією для глядача. Дослідження зосереджено на вивченні своєрідного мовлення епічної драми, аналізі драматургічних текстів і інтерпретації п'єс "Що той солдат, що цей" та "Добра людина із Сичуані". П'єса "Що той солдат, що цей" 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. У п'єсі "Добра людина із Сичуані" розкривається різнобарвна гамма мовленнєвого роз'єднання, диференціації, синтезування. Проблема пошуку та виявлення "замкненої" людини, знаходження цільної особистості постає не тільки як одна з граней ідеї драми, але й як основна ідея, і тема, і фабула, і колізія, тобто як основа всіх компонентів змісту і форми цього твору. Це втілюється у розвитку умовності, вільних сценічних форм, які конструюють драматургічну подію через систему метафор і асоціацій. Драма певною мірою перетворюється у вільне авторське висловлення, в якому традиційні елементи виступають як своєрідні опори рецепції та інтерпретації. Зміна "точок зору" в драматургічному тексті, тобто зміна позиції автора по відношенню до персонажів, їх слів і дій надає можливість почути "другий голос", "авторський коментар". Поетика неаристотелівської драми сприяє розмиванню жанрових меж і проникненню епічного і ліричного начал у драму і театр. Її сутність розкривається через мотиви, ритм, інтонацію, завдяки яким виникає своєрідна мелодія тексту; підвищену асоціативність слів, жестів, звуків; словесну тему, яку можна вгадати у багатьох варіаціях. Відбувається розширення традиційних драматургічних конфліктів до їх глобальних форм, з'являються персонажі, духовно відкриті співрозмовнику.

Ключові слова: епічна драма, структура тексту, повтор, художня комунікація, епізація драматичного тексту.

S. F. Sokolovska EPICISATION OF DRAMA: LINGUISTIC AND STYLISTIC FEATURES

The Brechtian epicization of drama is studied from the prospective of seeing the play as a literary work endowed with enormous intergenerational potential to influence the reader's consciousness, and at the same time as the literary basis of the performance that becomes an intellectual event for the audience. The research focuses on the study of the peculiar speech of the epic drama, the analysis of dramaturgical texts and the interpretation of the plays

"Man Equals Man" and "The Good Person of Szechwan." The play "Man Equals Man" does not reflect the particular facts of political life in the Weimar Republic, but the form of the parable which Brecht used throughout his literary career creates "the alienation effect" (Verfremdungseffekt): apart from the concrete and visual, it also has a generalised long-range plan. The play "The Good Person of Szechwan" reveals a multi-coloured gamut of speech disconnection, differentiation, and synthesizing. The problem of searching for and revealing a "cased" person, finding a die-cast personality is not only one of the facets of the idea of the drama, but also is the main idea, theme, plot and collision, i.e. the basis of all components of the content and form of this work. This is embodied in the development of conventionality, free stage forms that construct the dramaturgical event through a system of metaphors and associations. Drama to a certain extent becomes a free authorial expression, in which traditional elements act as a kind of pillars of reception and interpretation. Changing "points of view" in a dramaturgical text, that is, changing the author's attitude in relation to the characters, their words and actions makes it possible to hear the "second voice", the "author's comment". The poetics of non-Aristotelian drama contributes to the fusion of genre boundaries and the penetration of epic and lyrical principles into drama and theatre. Its essence is revealed through motifs, rhythm, intonation, which contribute to creation of the melody of the text itself; increased associativity of words, gestures, sounds; a verbal theme that can be guessed in many variations. The traditional dramaturgical conflicts are extended to their global forms, the spiritually open to the interlocutor characters appear.

Key words: *epic drama, text structure, repetition, artistic communication, epicization of the text of drama.*

S. F. Sokolovska

EPISIERUNG VON DRAMA: SPRACHLICHE UND STILISCHE MERKMALE

Die Brechtsche Episierung des Dramas wird unter der Perspektive untersucht, das Stück als literarisches Werk zu sehen, das mit einem enormen gattungsübergreifenden Potenzial ausgestattet ist, das Bewusstsein des Lesers zu beeinflussen, und gleichzeitig als literarische Grundlage der Aufführung, die für das Publikum zu einem intellektuellen Ereignis fungiert. Die Forschung konzentriert sich auf die Eigenartigkeit der Sprache des epischen Dramas, die Analyse dramaturgischer Texte und die Interpretation der Stücke "Mann ist Mann" und "Der gute Mensch von Sezuan". Das Stück "Mensch ist Mann" spiegelt nicht die besonderen Gegebenheiten des politischen Lebens in der Weimarer Republik wider, sondern bietet die Form der Parabel dar, die Brecht während seiner gesamten literarischen Laufbahn verwendet hat, und erzeugt "den Verfremdungseffekt": neben dem Konkreten und Visuellen, es hat auch einen verallgemeinerten langfristigen Plan. Das Theaterstück "Der gute Mensch von Sezuan" offenbart eine vielfarbige Skala von Sprachtrennung, Differenzierung und Synthetisierung. Das Problem des Suchens und Enthüllens einer "verkleideten" Person, des Findens einer einheitlichen Persönlichkeit, ist nicht nur eine der Facetten der Idee des Dramas, sondern ist auch die Hauptidee, das Thema, die Handlung und die Kollision, d.h., die Grundlage aller Bestandteile des Inhalts und der Form dieses Werks. Dies verkörpert sich in der Herausbildung von Fiktionalität, freien Bühnenformen, die das dramaturgische

Geschehen durch ein System von Metaphern und Assoziationen konstruieren. Drama wird gewissermaßen zu einem freien auktorialen Ausdruck, in dem traditionelle Elemente als eine Art Rezeptions- und Interpretationssäule fungieren. Der Wechsel der "Standpunkte" in einem dramaturgischen Text, also die Veränderung der Haltung des Autors gegenüber den Figuren, ihren Worten und Handlungen, ermöglicht es, die "zweite Stimme", den "Kommentar des Autors", zu hören. Die Poetik des nicht-aristotelischen Dramas trägt zur Verschmelzung

von Gattungsgrenzen und zur Durchdringung epischer und lyrischer Prinzipien in Drama und Theater bei. Seine Essenz wird durch Motive, Rhythmus und Intonation offenbart, die zur Entstehung der Melodie des Textes beitragen; erhöhte Assoziativität von Wörtern, Gesten, Geräuschen; ein verbales Thema, das in vielen Variationen erraten werden kann. Die traditionellen dramaturgischen Konflikte werden zu ihren globalen Formen erweitert, es die erscheinen Charaktere, die offen zum geistigen Gespräch sind.

Schlüsselwörter: *episches Drama, Textstruktur, Wiederholung, künstlerische Kommunikation, Episierung des dramatischen Textes.*

Постановка наукової проблеми. У ХХ столітті епічна драма Б. Брехта відобразила процес становлення нового художнього мислення, яке враховує проблему існування не тільки окремих індивідів, але й людської спільноти у цілому. ХХ століття надало багато можливостей для розвитку епічної драми, оскільки світ, який створювався наново, вимагав від драматургії вироблення нових форм, що відображали це становлення. Епічна драма, як зазначає О. Чирков, є частиною загального процесу, в основі якого – прагнення художників використати все різноманіття художніх можливостей літератури для найбільш повного відтворення об'єктивної картини буття [12: 7].

Розглядаючи авторські моделі епічної драми у російській літературі ХХ століття, В. Головчинер стверджує, що у центрі уваги автора епічної драми опиняються проблеми самосвідомості, співіснування людей у соціумі, що визначає особливий тип героя у ній, поліфонічну структуру дії та вільне освоєння простору й часу [7: 41].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Класичні закони драми були сформульовані Аристотелем у Поетиці і протягом тривалого часу залишалися продуктивними, визначивши, у першу чергу, жанровий канон трагедії та драми як роду літератури певного історичного періоду. За класичним визначенням драма повинна зображати наслідування закінченій та цілій дії, в основі якої лежить одна фабула, перипетії долі головного героя. Проте вже у часи Аристотеля існувала трагедія з епісодичною фабулою та епічним складом, яка розвивала можливості драми за іншими законами [12: 80].

Особливістю сучасного етапу філологічного дослідження тексту є посилення його комунікативної спрямованості: текст вивчають як форму комунікації з позиції діалогу автора та читача. Лінгвістичний аналіз виступає складовою частиною комплексного дослідження тексту, оскільки зміст і мовна форма твору утворюють діалектичну єдність. Як зазначає Н. 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 [3: 38].

Комунікативний підхід до тексту у працях М. Алефіренка, Л. Бабенко, Л. Белєхової, Н. Болотнової, М. Брандес, О. Воробйової, М. Кожиної, В. Кухаренко, А. Науменка розширює уявлення про нього, його властивості, одиниці й категорії, його структуру, семантику, прагматику. Прикметною рисою праць з теорії драми Б. Асмута, Н. Астрахан, О. Бондаревої, Є. Васильєва, Т. Вірченко, В. Головчинер, О. Журчевої, Л. Закалюжного, Т. Ірмера, О. Кубрякової, К. Лаудан, Г.-Т. Лемана, М. Ліпісівського, Н. Малютіної, М. Пфістера, Л. Синявської, П. Сонді, Л. Федоренко, Б. Хаас, В. Халізева, О. Чиркова є прагнення осмислити не лише нові експериментальні

явища, а й простежити розвиток існуючих концепцій у драматургії.

Мета дослідження полягає у вивченні своєрідного мовлення епічної драми, аналізі драматургічних текстів і інтерпретації п'єс Що той солдат, що цей та Добра людина із Сичуані. Увагу зосереджено на коментуючих прийомах, завдяки яким автор отримує можливість будь-коли втручатися в художню дію і безпосередньо, тобто експліцитно (а не лише через художній образ, тобто імпліцитно) давати свою оцінку зображеним подіям, підсумовувати та коментувати їх, спонукаючи тим самим глядача або читача до аналітичного сприйняття тексту.

Художнє мовлення за Б. Брехтом не може бути спрямованим лише в один бік: від автора до глядача або читача. Драматург наполегливо шукає засоби зворотного напрямку: від адресата до адресанта. Саме тому він вдається до недомовленості, що дає можливість не розжовувати драматургічний м'якуш, щоб глядач міг його проковтнути без щонайменших зусиль, а організовує художній простір драматичних творів таким чином, щоб у них обов'язково залишалася вільна територія і для самостійної інтелектуальної діяльності глядача [4: 30].

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Аналіз художнього тексту зумовлений прагненням цілісного розгляду літературного твору, культурної епохи, людської культури в її єдності, специфікою гуманітарного знання. На важливості розрізнення аналітичної моделі художнього тексту та інтерпретаційної (синтетичної) моделі літературного твору наголошує Н. Астрахан [1: 148]. На її думку, поняття аналіз доцільно вживати лише щодо художнього тексту як матеріального чинника літературного твору. А щодо літературного твору як результату синтезуючої діяльності реципієнта можливо вживати лише термін інтерпретація [1: 143].

Інтерпретація даних наукового аналізу, без якої аналіз буде позбавленим сенсу, виходить за його межі. Протиставлення аналітичних і синтетичних (інтерпретаційних) операцій у процесі наукового осягнення літературного твору корелюють з виокремленим В. Тюпою протиставленням системності і цілісності, що не можуть бути ототожені, становлячи два різні аспекти одного явища, виступають як фундаментальні моменти загальної організації дійсності і взаємодоповнюють одна одну в їх корінному протиріччі [11: 16]. Отже, аналіз художнього тексту можливий унаслідок системності тексту. Інтерпретація, її синтетичний характер зумовлюється цілісністю літературного твору. Разом вони моделюють системність і цілісність дійсності в художньому творі. Перехід від аналізу до інтерпретації є, за словами Н. Астрахан, якісним стрибком у процесі пізнання літературного твору [1: 146].

Під час аналізу художнього тексту на особливу увагу заслуговує його композиція як система з'єднання всіх його елементів. Н. Ніколіна підкреслює необхідність розмежування зовнішньої композиції (архітектоніки) 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 [10: 46].

В особливостях архітектоніки 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 [15: 28]. У концепції тексту Н. 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 [3: 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). 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 Kilkoa, der menschliche Taifun, ein Mann, der nicht nein sagen kann, eine schwache Frau, er hat einen unnatürlichen Geruchssinn, er riecht Verbrechen*).

Дія комедії (за авторським визначенням) 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 [5: 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 [16: 40]. Так побудована центральна сцена п'єси – сонг, який спростовує афоризм що той солдат, що цей:

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 [13: 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.

Особливе місце у драматургії, яка шукає нові форми для вираження потенційної людини, займає філософська драма-казка, драма-притча *Добра людина із Сичуані (1941)*. Підтвердженням аксіом відкритої драми постає органічне поєднання в лінгвістичній тканині цієї п'єси різних форм висловлювання: поряд з головною драматичною формою, яка представлена традиційно діалогами та монологами персонажів, важливе місце займають епічна (у вигляді коментуючих ремарок перед початком кожної сцени та між репліками дійових осіб) і лірична або, точніше, ліро-епічна форма, остання з яких втілена у сонгах.

З іншого боку, як зазначає А. Науменко, аксіоматика неаристотелівської драматургії не дозволяє зрозуміти у Брехта одну сцену, один епізод, одну фразу, інколи навіть одне слово без їх відповідного оточення, тобто без розуміння змістовної залежності одиниць художнього тексту, з'єднаних за принципом монтажу (коментування однієї одиниці іншою) [9: 251].

Виділений, акцентований елемент художнього образу націлений у Брехта на спонукання глядача до дискусії, до роздумів не лише про долю людини і світу, в якому вона живе, але й про місце людини в світі [4: 15]. Так, у першій дії ми бачимо невелику тютюнову крамницю, яку щойно придбала Шен Те. Боги нагородили бідну дівчину за її доброту, дали їй гроші. Дізнавшись про дар божій, знайомі та незнайомі бідняки заповнюють крамницю, вимагаючи притулку і допомоги, адже самі боги визнали її доброю людиною. Допомоги вимагає і колишня власниця крамниці Шін, тому вона дуже ревниво ставиться до нових постояльців:

DIE SHIN: *Was sind denn das für welche?*

SHEN TE: *Als ich vom Land in die Stadt kam, waren sie meine ersten Wirtsleute. Zum Publikum: Als mein bisschen Geld ausging, hatten sie mich auf die Straße gesetzt. Sie fürchten vielleicht, dass ich jetzt Nein sage. Sie sind arm [14: 202].*

Слова Шен Те явно розшаровуються: перша фраза – нормальна репліка, відповідь Шін, решта – звернення до публіки, яке також складається з двох частин. Фраза *Als mein bisschen Geld ausging, hatten sie mich auf die Straße gesetzt* хоча і звернена до публіки, але ще тісно зв'язана з діалогом. Від попередньої, суто інформаційної діалогічної репліки вона відрізняється більшою напругою: тут Шен Те не просто говорить про своє життя у минулому, а й згадує, розповідає про тяжке минуле, про поганих людей. В її спогадах є і біль, і осуд. Останні фрази ще більш відірвані від діалогу, вони мають вже узагальнено моралізаторське, позбавлене особистого, емоційного забарвлення звучання. У цій частині слова Шен Те – це перша репетиція

тієї ролі Доброї людини із Сичуані, яку поклали на неї боги.

*SHEN TE: Euer einstiger Befehl Gut
zu sein und doch zu leben
Zerriss mich wie ein Blitz in zwei Hälften [14: 291].*

Перевтілення починається з прологу, із зустрічі з богами, ще до появи Шуї Та. Саме тут Шен Те вдягає першу маску, маску Доброї людини. Отже, першу роль, роль Доброї людини, визначено і прийнято. Прийнято добровільно і радісно, тому що Шен Те завжди хотіла бути доброю, завжди хотіла жити за заповідями, вона готова забути, що крім цих бажань у неї є інші почуття, інші потреби. Саме тому перша маска, маска Доброї людини, виявляється такою щільною, її важко відокремити від справжньої Шен Те.

Вже у першому діалозі з богами все, що говорить справжня Шен Те – її розповідь про своє порочне життя, про свої сумніви, про страх перед запропонованою роллю, – ніби відсунуто, закрито словами про те, якою вона хотіла б себе бачити і якою б хотіли її бачити її мудрі співрозмовники. Справжня Шен Те відступає на задній план перед майбутньою:

SHEN TE: Freilich würde ich glücklich sein, die Gebote halten zu können der Kindesliebe und der Wahrhaftigkeit. Nicht begehren meines nächsten Haus, wäre mir eine Freude, und einen Mann anhängen in Treue, wäre mir angenehm. Auch ich möchte aus keinem meinen Nutzen ziehen und den Hilflosen nicht berauben. Aber wie soll ich dies alles? [14: 200].

Проте боги не дають відповіді на питання справжньої Шен Те. Шен Те говорить, що вона не добра, а боги розчулюються через сумніви доброї людини. Шен Те схвильована, вона не знає, як прожити, а боги радять їй залишатися доброю. Вони ведуть начебто частковий діалог: співрозмовники враховують, реагують лише на окремі висловлювання, адже місія богів розуміється людиною зовсім не так, як розуміють її самі боги. Боги хочуть, щоб візит до Сичуані допоміг їм зберегти існуючий стан речей і за допомогою покірних добрих людей утвердити себе. Водонос Ван чекає допомоги від богів і хоче, щоб їхній візит допоміг добрим людям змінити і покращити своє життя. Сповнене гострою, хоча і не відразу усвідомленою самими персонажами, конфліктністю співвідношення божественного і людського, людини під маскою і людини справжньої, людини, яка говорить за роллю і людини, яка виражає саму себе, і складає зав'язку п'єси.

Л. 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) [2: 268]. Так, у тексті п'єси взаємодіють ряди лексичних одиниць із семами *Leute, Obdach, das Gute, dunkel, hell, Zweifel, Götter, Herren, Hoffnung, das Böse*, утворюючи 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** [14: 193-195].*

4)

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 злому, 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, яку Брехт зображував у своїх творах.

У такий спосіб аналіз тексту наближає нас до досягнення авторської інтерпретаційної моделі п'єси. Ця модель, підкреслює Н. Астрахан, з'являється в тексті готовою, реалізованою автором, вона узгоджена з іншими елементами художньої форми, є своєрідним натяком на можливість інтерпретації, підказкою, яку дає автор читачеві, програмуючи стратегію його інтерпретаційних дій [1: 147].

Елементом художньої форми, виокремленим у процесі аналізу, виступає повтор, який має синтетичний характер і здатність відображати ціле твору. Розмірковуючи про смисл повторюваності, Ю. Лотман зазначає, що будь-які типи повторів є основою структури й уже внаслідок здатності до організації структури стають явищами смислу [8: 125]. Оскільки структура художнього тексту здатна до деавтоматизації, вона сама може стати носієм інформації. На думку Ю. Лотмана, форма тексту здатна виражати певні приховані значення, які належать до твору поряд із комплексом семантики окремих лексичних і граматичних показників [8: 131].

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 цільності 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.

Б. Брехт будує сюжет п'єси як серію експериментів: зіштовхує природні людські почуття з законами суспільства і наочно демонструє їхню несумісність. Конфлікт виступає поштовхом своєрідних процесів мовленнєвого роз'єднання та синтезування, з яких народжуються форми, сповнені великою змістовною значущістю, здатні впливати певною мірою на семантику твору, тобто виконувати конкретні текстотвірні функції. Такі функції стосуються не тільки змістовної

площини тексту драми, а і його структури взагалі. Мова йде про віршовані тексти і сонги, в яких поєднані якості як ліричного, так і драматичного тексту, котрі, хоча і знаходяться у деякому протистоянні за мовленнєво-жанровою приналежністю, та все ж таки співіснують і взаємодіють у ньому водночас, утворюючи нову форму художнього мовлення у драмі [6: 266].

У Добрій людині із Сичуані віршовані тексти і сонги по-різному введені у драму. Віршовані звернення до публіки містять елементи, які взаємодіють із текстовим цілим драми таким чином, що доповнюють, продовжують та коментують його. Ця форма є особливо характерною для першого акту драми, де мова Шен Те ще не ускладнена елементами мови її двійника. У другому акті вперше з'являється злий Шуї Та, тобто Шен Те вдягає другу маску. На відміну від маски Доброї людини, яку вона прийняла добровільно, яка відповідала її власним прагненням, роль Шуї Та, з одного боку, нав'язана їй силою невблаганних обставин, а з іншого – прийнята з холодною безстрашністю як роль, що вимагає майстерного виконання. У сценах із Шуї Та йде напружений драматичний діалог. Кожна репліка викликає реакцію-відповідь, реалізується у вчинок, дію. Між усіма персонажами настає повне взаєморозуміння: всі вони через ту чи іншу причину зацікавлені у крамниці Шен Те, у її грошах.

Проте весь конфлікт, вся суть дії, всі її перипетії – у спробах бути самою собою, скинути маски і знайти людську цілісність. У своїх формах мовлення Шен Те вперше виступає у третьому акті – кульмінаційній сцені зустрічі Шен Те з Суном, колишнім пілотом, а тепер зневіреним безробітним, який збирається повіситися у міському парку:

SUN: *Warum willst du mich eigentlich vom Ast schneiden, Schwester?*

SHEN TE: *Ich bin erschrocken. Sicher wollten Sie es nur tun: weil der Abend so trüb ist.*

Zum Publikum:

In unserem Lande

Dürfte es trübe Abende nicht geben

Auch hohe Brücken über die Flüsse

Selbst die Stund zwischen Nacht und Morgen

Und die ganze Winterzeit dazu, das ist gefährlich.

Denn angesichts des Elends

Genügt ein Weniges

Und die Menschen werfen

Das unerträgliche Leben fort [14: 223].

Відповідь Шен Те на поставлене Суном питання можна лише умовно назвати відповіддю, адже вона переводить розмову в іншу площину, абстрагуючись від конкретної ситуації і звертаючись до публіки. Проте ця ніби цілком перенесена з першого акту мовна структура є принципово іншою, тому що не добра сестра, яка вийняла із зашморгу нещасного, а вперше в житті закохана Шен Те говорить і діє тут. Не жалість до бідною людини, а захоплення відважним пілотом, бажання проникнути, зрозуміти поезію його професії виражає її мова. Звідси – мовлення, яке суперечить обом маскам:

SUN: *Weißt du, was ein Flieger ist?*

SHEN TE: *Ja, in einem Teehaushabe ich Flieger gesehen.*

SUN: *Nein, du hast keine gesehen. Vielleicht ein paar windige Dummköpfe mit Lederhelmen, Burschen ohne Gehör für Motore und ohne Gefühl für eine Maschine... Ich aber*

bin ein Flieger. Und doch bin ich der größte Dummkopf, denn ich habe alle Bücher über die Fliegerei gelesen auf der Schule in Peking. Aber eine Seite eines Buchs habe ich nicht gelesen und auf dieser Seite stand, dass keine Flieger mehr gebraucht werden. Und so bin ich ein Flieger ohne Flugzeug geworden, ein Postflieger ohne Post. Aber was das bedeutet, das kannst du nicht verstehen.

SHEN TE: *Ich glaube, ich verstehe es doch.*

SUN: *Nein, ich sage dir ja, du kannst es nicht verstehen, also kannst du es nicht verstehen.*

SHEN TE (halb lachend, halb weinend): *Als Kinder hatten wir einen Kranich mit einem lahmen Flügel. Er war freundlich zu uns und trug uns keinen Spaß nach uns stolzierte hinter uns drein, schreiend, dass wir nicht zu schnell für ihn liefen. Aber im Herbst und im Frühjahr, wenn die großen Schwärme über das Dorf zogen, wurde er sehr unruhig, und ich verstand ihn gut [14: 222].*

Останні слова Шен Те начебто також далекі від діалогу, не менше ніж віршовані сентенції. Проте у розповіді про журавля немає Доброї людини, а є справжня Шен Те. В цій розповіді невіддільно злилися думки та емоції, глибина і безпосередність, особисті переживання і узагальнення, спогади, зверненість у минуле та гострота сприйняття теперішнього, розповідь і діалог. Такі мовленнєві форми, що характеризуються синкретичним комплексом лексичних, синтаксичних та аналітичних особливостей, належать до мовностилістичних засобів епізації драми:

SHEN TE (eifrig): *Es gibt noch freundliche Menschen, trotz des großen Elends. Als ich klein war, fiel ich einmal mit einer Last Reisig hin. Ein alter Mann hob mich auf und gab mir sogar einen Käs. Daran habe ich mich oft erinnert. Besonders die wenig zu essen haben, geben gern ab. Wahrscheinlich zeigen die Menschen einfach gern, was sie können, und womit könnten sie es besser zeigen, als indem sie freundlich sind? Bosheit ist bloß eine Art Ungeschicklichkeit [14: 224].*

Ми бачимо знову спогади, розповідь не можна відокремити від почуттів і думок, народжених моментом. Мова йде про доброту, але це не абстрактна доброта Доброї людини, а підтверджені особистим досвідом переконання: доброта – це здатність робити щось корисне, потрібне. Минуле і теперішнє злиті нерозривно. Почуття до однієї людини змушують по-новому бачити інших. Взагалі спогади, відштовхування від минулого – обов'язковий елемент монологів справжньої Шен Те.

Аналітичне моделювання художнього тексту дозволяє здійснити інтерпретацію літературного твору, перехід до синтетичного коду автора, адже смисл літературного твору розкривається лише в процесі сприйняття його читацькою свідомістю, в процесі естетичної комунікації [1: 159].

Б. Брехт намагається повернути театру його первозданну театральність, перебільшення, умовність, ритм і музику драматургічного тексту, втілені у віршованій мові, тобто первісний, початковий синкретизм драми як роду. Водночас Б. Брехт захоплений естрадно-драматичними виставами кабаре, віртуозністю малої форми з її афористичністю, зв'язком із музикою, танцем, пластиком. Він шукає свою особливу художню мову, смислом якої було б максимально повне вираження авторської позиції і авторської свідомості.

Особливістю брехтівської образності можна назвати своєрідну матеріалізацію, навіть персоніфікацію слів і ідей, оскільки з'являється не просто слово, а слово-образ як одиниця його драматургії. Це одна з причин, яка спонукає абсолютно особливим

чином розташовувати події і персонажів у просторово-часових координатах, визначає особливий тип відображення історичного часу і простору, створює своєрідну символічну структуру образів, які на кшталт системи мотивів і лейтмотивів у поезії, не лише пронизують весь текст п'єси, оформлюючи у такий спосіб її поетику, а й стають однією із найважливіших форм вираження авторської свідомості у драмі.

Б. Брехт зображує цілий ряд епізодів, фрагментів, велику кількість осіб різного соціального стану, віку, різного морального потенціалу, висвітлюючи кожен лише на певний момент. Лінія дії переривається введенням нових персонажів, контрастних за своєю естетичною домінантою епізодів. При цьому кожен епізод є відносно самостійною п'єсою у мініатюрі, але їх швидка зміна не дає глядачам забути, що перед ними спеціально створена конструкція, яка дозволяє з найбільшою ясністю осмислити те у житті, що часто не помічається за другорядним. Другорядне тут відкинуто. І стики між епізодами стають не менш важливими ніж самі епізоди: вони створюють відчуття епічної незавершеності, розгорнутості людських історій і всього зображеного життя взагалі за межами сцени [7: 78].

Фрагментарна, епізодична композиція робить епічну драму вільною, динамічною, дозволяє змішувати плани, ракурси, працювати на контрастах, відтворювати доступні епосу складність та різноманітність дійсності, що надзвичайно швидко змінюється. Лексичні компоненти постають в прагматично та естетично ефективному комбінуванні нейтральної лексики із засобами символізації і концептуалізації, створюючи панорамний і, водночас, глибинний, часово колоритний і притчовий опис. Заплановані паузи на стиках епізодів, руйнуючи ілюзію життя, передбачають можливість повернення назад, виділення окремих елементів, їх порівняння.

Висновки й перспективи дослідження. Аналіз художнього тексту дозволив виявити систему мовностилістичних засобів, конфігурація та позиція яких визначають особливості його композиції. 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.

Не можна не помітити збільшення авторської активності у драмі Б. Брехта. Драматургом переосмислюються формальні жанрові канони, поряд із епічним посилюється і ліричне начало. Перспективним у цьому стосунку є дослідження різноманітних форм авторської присутності, способів коментування сценічної події за рахунок епізації драматургічного слова.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Астрахан Н. І. Буття літературного твору. Аналітичне та інтерпретаційне моделювання : монографія. Київ : Академвидав, 2014. 432 с.
2. Бабенко Л. Г. Филологический анализ текста. Практикум. М. : Академический Проект ; Екатеринбург : Деловая книга, 2003. 400 с.

3. Болотнова Н. С. Филологический анализ текста : учеб. пособие. М. : Флинта : Наука, 2009. 520 с.
4. Брехт Б. Три епічні драми. Укладач О.С. Чирков. Житомир : Полісся, 2010. 296 с.
5. Веремчук Ю. В. П'єса-притча в системі жанрів епічної драматургії. Вісник ЖДУ імені Івана Франка. Житомир : Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2006. Випуск 26. С. 97-99.
6. Возненко Н.В. Лінгвопоетика сонгів Б.Брехта. Південний архів. Філологічні науки : Збірник наукових праць. Херсон : Вид-во ХДПУ. 2002. Випуск XVI. С. 265-268.
7. Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск : Изд-во ТГУ, 2007. 320 с.
8. Лотман Ю. М. Об искусстве: Авторский сборник. СПб. : Искусство – СПб, 2005. 752 с.
9. Науменко А .М. Філологічний аналіз тексту (основи лінгвопоетики). Вінниця : Нова книга, 2005. 416 с.
10. Николина Н. А. Филологический анализ текста : Учеб. Пособие. М. : Изд. центр Академия, 2003. 256 с.
11. Тюпа В. И. Анализ художественного текста. М. : Академия, 2006. 336 с.
12. Чирков А. С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики). К. : Вища школа, 1989. 160 с.
13. Brecht B. Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1978. 1003 S.
14. Brecht B. Stücke 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005. 780 S.
15. Dressler W. Einführung in die Textlinguistik. Tübingen : Niemeyer, 1981. 180 S.
16. Vater H. Einführung in die Textlinguistik. München : Wilhelm Fink Verlag, 2001. 220 S.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Astrahan N. I. (2014). Butya literaturnogo tvorcu. Analitichne ta interpretacijne modelyuvanya [The Reality of a Literary Work. Analytical and Interpretive Modeling: monographiya]. Kyiv : Akademvydav. 432 p. (in Ukrainian).
2. Babenko L. G. (2003). Filologicheskij analiz teksta. Praktikum. M. [Philological Analysis of the Text. Workshop]. Moskva : Akademicheskij Proekt. Ekaterinburg : Delovaya kniga. 400 p. (in Russian).
3. Bolotnova N. S. (2009). Filologicheskij analiz teksta : ucheb. posobie. M. [Philological Analysis of the Text. Tutorial]. Moskva : Flinta. Nauka. 520 p. (in Russian).
4. Breht B. (2010). Try epichni dramy. Ukladach O. S. Chyrkov [Three Epic Dramas. Compiled by O. S. Chirkov]. Zhytomyr: Polissia. 296 p. (in Ukrainian).
5. Veremchuk Yu. V. (2006). Piesa-prytcha v systemi zhanriv epichnoi dramaturhii. Visnyk ZhDU imeni Ivana Franka [A Parable Play in the System of Genres of Epic Drama. Bulletin of the Zhytomyr Ivan Franko State University] : Vypusk 26 : Vyd-vo ZhDU imeni Ivana Franka. P. 97-99 p. (in Ukrainian).
6. Voznenko N. V. (2002). Lihvopoetyka sonhiv B. Brekhta. Pivdennyi arkhiv. Filolohichni nauky [Linguopoetics of Brecht's Songs. Southern Archive. Philological Sciences]. Vypusk XVI : Zbirnyk naukovykh prats. Kherson : Vyd-vo KhDPU. P. 265-268. (in Ukrainian).
7. Holovchyner V. E. (2007). Epicheskaya drama v russkoy literature XX veka [Epic Drama in Russian Literature of the 20th Century]. Tomsk : Izd-vo TGU. 320 p. (in Russian).
8. Lotman Yu. M. (2005). Ob iskusstve: Avtorskiy sbornik. SPb. [About Art: Author's Collection] SPB: Iskusstvo – SPB. 752 p. (in Russian).
9. Naumenko A. M. (2005). Filolohichni analiz tekstu (osnovy lihvopoetyky)

- [Philological Analysis of the Text (Basics of Linguopoetics)]. Vinnytsia : Nova knyha. 416 p. (in Ukrainian).
10. Nikolina N. A. (2003). Filologicheskiy analiz teksta : ucheb. posobie. [Philological Analysis of the Text. Tutorial]. Moskva : Izd. tsentr Akademiya. 256 p. [in Russian].
 11. Tyupa V. I. (2006). Analiz hudozhestvennogo teksta [Analysis of Literary Text]. Moskva : Akademiya. 336 p. [in Russian].
 12. Chirkov A. S. (1989). Epicheskaya drama (problemy teorii i poetiki). [Epic Drama (Issues of Theory and Poetics)]. Kyiv : Vyshcha shkola. 160 p. [in Russian].
 13. Brecht B. (1978). Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag. 1003 S. (in German).
 14. Brecht B. (2005). Stücke 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 780 S. (in German).
 15. Dressler W. (1981). Einführung in die Textlinguistik. Tübingen : Niemeyer, 1981. 180 S. (in German).
 16. Vater H. (2001). Einführung in die Textlinguistik. München : Wilhelm Fink Verlag. 220 S. (in German).

Брехтівський часопис

(Brecht-Heft)

Статті

Есе

Переклади

Збірник наукових праць

(Філологічні науки)

№ 7 (2021)

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади: Збірн. наук. праць (філологічні науки): № 7. Житомир: Житомирський університет імені Івана Франка, 2021. 88 с.