

УДК 821.112.2-2.09
doi.org/10.35433/brecht.9.2023.94-103

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

ЕПІЧНИЙ ТЕАТР ЯК ОСОБЛИВИЙ ТИП КОМУНІКАЦІЇ

Розгляд театральної системи Брехта як комунікації виявляє знакову природу процесу передачі повідомлення за допомогою театральної мови (коду). Об'єднуючи значну кількість мистецтв, театральний код містить різні художні мови, які разом утворюють театральний текст. Кодування ідеї художнього твору в епічному театрі відбувається через ігрову стратегію дистанціювання, що нагадує демонстративно розсудливу манеру оповіді. Подібно до Лессінга і Шиллера Брехт хоче не лише розважати глядачів, але й виховувати їх у дусі Просвітництва, стимулювати процеси навчання, розвивати критичне мислення.

Перетворення "Опери жебраків" на "Тригрошову оперу" є моделлю, що показує майстерність володіння матеріалом, зразковий набір правил, техніку модифікації. "Старий матеріал" залишається видимим, але водночас нове в ньому дає змогу "бачити по-іншому". Вирішальною є впізнаваність ремесла, адже тільки прозорість підходу приводить естетику і логіку показу до головного знаменника, який уможливорює повторюваність: це комунікація, що ґрунтується на спостереженні. Брехт мислить спостереження на основі видимості вказівного жесту, який функціонує як окуляри, про які власник навіть не здогадується. Повсякденні події відтворюються в манері очевидця, повторюються через показ, що передбачає і сам процес показу. Вистава показує персонажів і сцени в підкреслено епічній манері. Задекларований намір уникнути злиття актора і персонажа, наскільки це можливо, і продемонструвати це теж, очужує природність показу "вуличної сцени" і показує її як штучно створене повторення сцени.

Організація п'єси як "опери" породжує несподівані візуальні та акустичні ефекти. Глядач бачить і чує двічі: оперу про оперу, а також заперечення спроби імітації опери як опери. Така вистава показує, що "Тригрошова опера" вже не є традиційною "старою оперою" і водночас вона не є остаточною версією "нової опери". Банальні уявлення про такі угруповання, як жебраки, або романтичні події, як весілля, звички мислення театралізуються, таким чином викриваються і спонукають до рефлексії.

Ключові слова: епічний театр, театральний текст, комунікація, монтаж, показ, очуження, театральна семиотика.

S. F. Sokolovska **EPIC THEATER AS A SPECIAL TYPE OF COMMUNICATION**

Reviewing Brecht's theatrical system as communication reveals the symbolic nature of the process of transferring a message through theatrical language (code). Combining a significant number of arts, the theatrical code contains

various artistic languages that together form a theatrical text. The coding of the idea of a work of fiction in epic theater is done through a gaming strategy of distancing, reminiscent of a demonstratively rational manner of storytelling. Like Lessing and Schiller, Brecht wants not only to entertain the audience, but also to educate them in the spirit of the Enlightenment, to stimulate learning processes, and to develop critical thinking.

*The transformation of *The Beggar's Opera* into *The Threepenny Opera* is a model that demonstrates mastery of applying the material, an exemplary set of rules, and a technique of modification. The "old material" remains visible, but at the same time, the new in it allows us to "perceive things differently." Recognizability of the craft is crucial, because only transparency of approach brings the aesthetics and logic of the performance to the main denominator that makes repeatability possible: communication based on observation. Brecht conceives of observation on the basis of the visibility of a pointing gesture that functions as spectacles that the wearer does not even realize they are wearing. Everyday events are recreated in the manner of an eyewitness, repeated through demonstration, which implies the process of showing itself. The performance shows characters and scenes in an emphatically epic manner. The declared intention to avoid merging of the actor and the character as much as possible, and to demonstrate this as well, alienates the naturalness of the "street scene" and shows it as an artificially created repetition of the stage.*

*The staging of the play as an "opera" generates unexpected visual and acoustic effects. The viewer sees and hears twice: an opera about an opera, as well as a denial of the attempt to imitate an opera as an opera. This performance shows that the *Threepenny Opera* is no longer a traditional "old opera" and at the same time not the final version of the "new opera." Trivial ideas about groups such as beggars or romantic events such as weddings, stereotypical thinking are dramatized, thus exposing them and encouraging reflection.*

Key words: *epic theater, theatrical text, communication, montage, performance, alienation, theatrical semiotics.*

S. F. Sokolovska

EPISCHES THEATER ALS EINE BESONDERE ART DER KOMMUNIKATION

Die Betrachtung von Brechts Theatersystem als Kommunikation offenbart den Zeichencharakter des Prozesses der Nachrichtenübermittlung durch die Theatersprache (Code). Der theatrale Code, der eine bedeutende Anzahl von Künsten vereint, enthält verschiedene künstlerische Sprachen, die zusammen einen Theatertext bilden. Die Codierung der Idee eines Kunstwerks im epischen Theater erfolgt durch eine spielerische Strategie der Distanzierung, die nach einer demonstrativ rationalen Erzählweise aussieht. Wie Lessing und Schiller will Brecht das Publikum nicht nur unterhalten, sondern im Sinne der Aufklärung auch bilden, Lernprozesse anregen und kritisches Denken entwickeln.

Die Umwandlung von "Beggars Opera" in "Dreigroschenoper" ist ein Modell, das die Beherrschung des Stoffes, ein beispielhaftes Regelwerk und eine Technik der Veränderung demonstriert. Das "alte Material" bleibt sichtbar, aber gleichzeitig erlaubt das Neue darin, "anders zu sehen". Die Wiedererkennbarkeit des Handwerks ist entscheidend, denn nur die Transparenz des Ansatzes bringt die Ästhetik und die Logik des Zeigens auf den Hauptnenner, der die

Wiederholbarkeit ermöglicht: die auf Beobachtung basierende Kommunikation. Brecht konzipiert die Beobachtung auf der Grundlage der Sichtbarkeit einer Zeigegeste, die wie eine Brille funktioniert, derer sich der Träger nicht einmal bewusst ist. Alltägliche Ereignisse werden in der Art eines Augenzeugen wiedergegeben und durch das Zeigen wiederholt, was den Prozess des Zeigens impliziert. Die Aufführung zeigt Figuren und Szenen auf betont epische Weise. Die erklärte Absicht, die Verschmelzung von Schauspieler und Figur so weit wie möglich zu vermeiden und auch zu zeigen, verfremdet die Natürlichkeit der "Straßenszene" und zeigt sie als künstlich geschaffene Wiederholung der Szene.

Die Organisation des Stücks als "Oper" erzeugt unerwartete visuelle und akustische Effekte. Der Zuschauer sieht und hört zweimal: eine Oper über eine Oper und eine Ablehnung des Versuchs, eine Oper als Oper zu imitieren. Diese Aufführung zeigt, dass die "Dreigroschenoper" keine traditionelle "alte Oper" mehr ist und gleichzeitig auch nicht die endgültige Version der "neuen Oper". Banale Vorstellungen über Gruppen wie Bettler oder romantische Ereignisse wie Hochzeit, Denkgewohnheiten werden theatralisiert, damit entlarvt und regen zur Reflexion an.

Stichwörter: *episches Theater, Theatertext, Kommunikation, Montage, Zeigen, Verfremdung, theatralische Semiotik.*

Постановка наукової проблеми. Багатоаспектна семіотична модель художньої комунікації, що включає автора, читача чи глядача і художній твір, є об'єктом пильної уваги дослідників. Уявлення про знаки і знакові системи є невід'ємним складником наукової рефлексії стосовно природи мови, мислення та художньої комунікації. Використання різних теоретичних підходів (когнітивного, комунікативного, прагматичного тощо) до вивчення художнього твору сприяє його всебічному пізнанню і збагачує наші уявлення про сутність мистецтва. Особливе місце серед видів людської діяльності, що відображають дійсність у конкретно-чуттєвих образах відповідно до певних естетичних ідеалів, посідає театральне мистецтво. Розгляд театру як комунікативної системи отримує розвиток під впливом нової сценічної форми, розробленої теоретиком і практиком драматургії та сцени Бертольтом Брехтом. Поезія та режисура, разом з теоретичними трактатами про театр, які виражають його інтерес до навчання, виховання та науки, принесли Брехту звання "класика" – з усіма перевагами і недоліками, що з цього випливають.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Останніми роками здійснено низку фундаментальних наукових досліджень з теорії драми, в яких різнобічно розкриваються історичні, соціально-культурні, мистецькі передумови виникнення епічного театру, осмислюється його роль у світовій драмі. У працях Б. Асмута, Н. Астрахан, О. Бондаревої, Є. Васильєва, Т. Вірченко, Л. Закалюжного, Т. Ірмера, Г.-Т. Лемана, Н. Малютіної, Л. Синявської, П. Сонді, Л. Федоренко, Б. Хаас, О. Чиркова підкреслено наступність різних етапів розвитку світової драми, безперервність цього процесу. Розвідки Р. Барта, І. Браха, Т. Ковзана, В. Коха, П. Паві, М. Пфістера, А. Юберсфельд в галузі театральної семіотики відкрили нові перспективи у вивченні епічного театру Бертольта Брехта.

Мета дослідження полягає в тому, щоб на основі естетико-семіотичного аналізу теоретичного і практичного матеріалу виявити особливості взаємодії тексту п'єси та її сценічного втілення, розглянути новизну брехтівських постановок і дослідити принципи функціонування театального знаку.

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Семіотика поставила низку важливих питань у дослідженні театральної системи. Вона показала, що знаковість є однією з фундаментальних властивостей театального мистецтва. Відсутність універсального театального знаку і труднощі аналізу його полісемічності зумовили використання замість поняття "театральна мова" поняття "театральний текст", що є "визначеним набором знаків, які транслюються аудиторії у вигляді вистави та дешифруються глядачем, який припускає, що це послання описує певний уявний світ", створений спільно на основі літературного тексту п'єси багатьма інтерпретаторами: режисером, художником, акторами [10: 47].

Брехт вважав і називав себе "автором п'єс". Такою назвою (п'єса замість драми) він відмежовувався від традиційної драми для читання і наголошував на театральній практиці. На думку відомого дослідника творчості Брехта Яна Кнопфа, театральна практика не лише знайшла відображення в його текстах, але й була відправною точкою для теоретичних міркувань. Брехт виклав теорію у своїх п'єсах, а не, як зазвичай припускають дослідники, втілював її в театрі за допомогою своїх п'єс [6: 75]. З новим усвідомленням театру та багатьма новими технічними засобами для сцени відкрилися раніше невідомі виміри театального мистецтва.

Театральна вистава не обмежується певним набором використовуваних художніх мов, кожна постановка має свій набір знакових систем. Французький театрознавець Патріс Паві, автор "Словника театру", наголошує: "... не існує єдиного театального коду з ключем до всього висловлюваного і показуваного на сцені" [1: 208]. Розмірковуючи про можливість інтерпретації театального тексту, П. Паві пропонує "віддавати перевагу концепції нефіксованого, постійно змінного коду, який є предметом герменевтичної практики" [1: 208]. Представниця французької семіотичної школи Ж. Рей-Дебов визначає код як "систему символів, що (згідно з попередньою домовленістю) призначена для представлення і передачі інформації з пункту джерела до пункту призначення", тобто від творців і виконавців до глядачів [9: 28].

Труднощі розуміння театального тексту полягають не лише у відсутності єдиного театального коду і складності їхньої типології. У "Словнику театру" П. Паві говорить про специфічні коди театру, а також коди, спільні для інших систем. Таке розмежування, як "специфічні коди", "неспецифічні коди", "змішані коди" є (за критерієм театальної специфіки) лише окремим аспектом класифікації кодів узагалі [1: 208]. До таких труднощів належить також матеріальний канал передачі коду (оптика, акустика) і небезпека замкнути виставу у рамках однієї означальної схеми. П. Паві закликає спостерігати за тим, як створюється кожна вистава: "Навіть подіум та завіса стають у Брехта або у брехтівських реалізаціях сцени знаками "показу функції", а в наш час – знаками творчості епічно-критичного театру в манері Брехта" [1: 372].

Модус нової сценічної форми прозорий у монтажній техніці, що характеризує п'єси Брехта, а також у віршах, які відтворюють фрагменти його теорії. Насамперед слід згадати "Пісню автора п'єс", в якій він розповідає про свої методи роботи як режисера, місця, де він збирає матеріал, представляє самого себе:

"Ich bin ein Stückschreiber. Ich zeige/Was ich gesehen habe./ Auf den Menschenmärkten/ habe ich gesehen, wie der Mensch gehandelt wird./Das /Zeige ich, ich der Stückschreiber" [5: 281].

Монтаж фрагментів здійснюється не за принципом випадковості, він переслідує іншу мету: естетичну репрезентацію світу в творі й на сцені через показ і дистанціювання. Дейктичний базовий жест постає як універсальний механізм орієнтації змісту висловлення щодо мовленнєвої ситуації в "семіотичному естетичному кадрі" [1: 373]. В цьому контексті привертає увагу вірш "Виступ потрібно показувати" [5: 275]. Вірш належить до циклу поезій, до якого також входить "Пісня автора п'єс". Вірші відсилають нас до п'єси "Покупка міді", масштабної спроби узагальнення театральної естетики, над якою Брехт працював від початку 1939 року і з перервами та різною інтенсивністю до 1955 року. Вперше проект згадується у щоденниковому записі від другого лютого 1939 року: "Багато теорії у формі діалогу за мотивами діалогів Галілея. Чотири ночі" [7: 192]. У п'єсі Брехта це діалог, збагачений прикладами і відступами, що відбувається між філософом, актрисою, актором і драматургом. У дискусіях беруть участь також робітники сцени. Всі дійові особи висловлюють думки щодо нової сценічної форми, нового способу гри в театрі.

Віршована ремарка виступає своєрідним теоретичним путівником для актора епічного театру. За своєю спрямованістю вона контрастує з ідентифікуючим стилем гри в аристотелівській театральної традиції і описує показ як засіб проти вчуття (нім. *Einfühlung*). "Бажання автора п'єс", винесені в заголовок циклу поезій, сформульовані в цьому вірші як заклик: "Das Zeigen muss gezeigt werden". Адресатом, який повинен це виконати є актор. Але й імпліцитний читач не може уникнути прямого звертання, що вказує на важливість і необхідність показу. Сформульована у такий спосіб теоретична програма була розроблена на основі театральної практики і написана в той час, коли вже було поставлено кілька вистав у стилістиці епічного театру, серед них "Тригрошова опера".

Імператив "Покажіть, що ви показуєте!" ставить показ в епічне відношення: він має бути здійснений на сцені двічі. Брехт характеризує показ як позицію, що повинна залишатися видимою, бути "над усіма різними ставленнями": "Актор повинен залишатися демонстратором; йому слід зображати демонстратора як чужу людину, не стираючи у своєму зображенні "Він зробив це, він сказав це". Він не повинен дозволяти собі повністю перетворюватися на людину, яку демонструють" [5: 78-79]. Завдання актора, таким чином, полягає в тому, щоб виступати в образі актора. Це означає, що втілення художнього твору на сцені передбачає чітку позицію актора, який показує персонаж. Брехт використовує очевидця вуличної сцени як базову модель для такої манери гри: "Очевидець дорожньо-транспортної пригоди демонструє натовпу людей, як сталася аварія. Перехожі можуть не бачити події або просто не погоджуватися з ним, бачити її "по-іншому" – головне, щоб демонстратор показував поведінку водія або людини, яку збили, або обох так, щоб перехожі могли скласти судження про аварію" [5: 70].

На сцені відбувається подвоєння показу: показ як позиція і показ показу як техніка. Брехт бере очевидця як прототип, адже він лише показує і тим самим передає те, що бачив. Цей дейктичний жест, на думку Брехта, має бути основною установкою актора. Позиція відокремлює актора від персонажу, якого він показує. Це призводить до того, що актор

свідомо грає і спостерігає одночасно, в тому сенсі, що він стає власним глядачем під час гри і таким чином показує себе. Іншими словами, відбувається перехід від експліцитних кодів або конвенцій до імпліцитних кодів, гра має при цьому характер роз'яснення: "Мається на увазі, що цей епічний театр може показати себе у всіх своїх деталях багатшим, складнішим, розвиненішим, він не повинен містити жодних інших елементів, окрім цієї демонстрації на розі вулиці, щоб бути великим театром. З іншого боку, його вже не можна було б назвати епічним театром, якби був відсутній один з головних елементів демонстрації на розі вулиці" [5: 71].

Отже, показ слід вважати "епічним", якщо він може показати, "як люди поведуться", тільки тоді він має дійсничні ознаки, важливі для розуміння. Актор виводить персонажів, яких він показує, з їхніх типових дій у відомих ситуаціях. Дійснична імітація знайомого призводить до того, що глядач замислюється, аналізуючи те, що було показано, а що ні. В епічному театрі показ є важливим складником драматургічного тексту: "Театр, який слідує за ним (демонстратором), пориває з практикою звичайного театру, коли дії персонажів пояснюють їхніми характерами, коли дії, представлені як природні, уникають критики" [5: 76]. Позиція очевидця – це, по суті, дистанція, яку Брехт хоче зробити зрозумілою для емпатійного глядача, показуючи "глядача, який спостерігає" за подіями на сцені в особі актора. Щоб досягти цього, актор уникає злиття з персонажем, намагається бути автентичним, а також демонструє цю інтенцію. Актор епічного театру повинен точно відтворювати штучну сфабрикованість виступу через позицію показу: "Це вправа", яка має бути пов'язана з показом зради або ревності. Тільки у такий спосіб, на думку Брехта, можна критично ставитися до дій. Майстерність актора виявляється в акті показу, який він повинен вміти показати як майстерність. Володіння технікою дає необхідні інструменти для того, щоб слідувати за чуттєвими враженнями з критичною силою судження. Отже, ми сприймаємо актора як особу, а не як персонажа, а також як знак персонажа та фікції [1: 373].

Принцип семіотизації театральної реальності, як зазначає П. Паві, можна застосовувати до всього, що виринає в сценічному просторі перед поглядом глядача [1: 373]. При цьому слід враховувати, що кодування вистави це процес і результат діяльності не однієї людини, а всієї театральної трупи, до якої належать автор літературного тексту, режисер, актор, художник-постановник, дизайнер, композитор, декоратор, освітлювач і багато інших. "Тригрошова опера" – це результат типової для Брехта колективної роботи. Літературною основою твору став переклад Елізабет Гауптман "Опери жебраків" Джона Гея. Цей переклад не був просто адаптований, він був використаний радше як відправна точка для "контрпроекту" [6: 112]. Численні зміни, внесені під час репетицій, доводять, що і актори, і музиканти оркестру Льюїса Рута зробили свій внесок у створення вистави. Іншими "учасниками" процесу були тексти і пісні Редьярда Кіплінга (у перекладі Елізабет Гауптман) і Франсуа Війона (переклад К. Л. Аммера, видання 1907 року). Отже, наявність множинного відправника повідомлення і кількох знакових систем зумовляють необхідність об'єднання їх у цілісну за своїм ідейним і художнім рішенням дію.

Таким художнім рішенням у "Тригрошовій опері" стає монтаж, підкреслення його штучності, те, що пізніше отримає назву "поділ елементів". Для "літературизації театру" були розроблені проекційні екрани,

на яких можна було побачити назви сцен і декорації Каспара Неера [8: 79]. Базову художню структуру вистави формують дві основні лінії: матеріалістичний підхід (запозичення) і критичний підхід (позиція показу). Сутність прийому запозичення Брехт описує у "Пісні автора п'єс":

"Ein paar Stücke habe ich nachgeschrieben, genau/ Prüfend die jeweilige Technik und mir einprägend/ das, was mir zustatten kommt" [5: 282].

Техніка, про яку говорить Брехт, розуміється як вміння засвоювати запозичений матеріал і демонструвати процес засвоювання. При цьому і сама техніка показу розглядається як матеріал для творчого опанування. Ще один дейктичний вимір матеріалістичного підходу відображений у вірші "Das Zeigen muss gezeigt werden" в образі ткача. Обидва в поєднанні описують сутність матеріалістичного підходу, ставлення до матеріалу і спосіб показу. З цієї точки зору перетворення "Опери жебраків" на "Тригрошову оперу" є моделлю, що показує майстерність володіння матеріалом, зразковий набір правил, техніку модифікації. "Старий матеріал" залишається видимим, але водночас нове в ньому дає змогу "бачити по-іншому". Вирішальною є впізнаваність ремесла, адже тільки прозорість підходу приводить естетику і логіку показу до головного знаменника, який уможливає повторюваність: це комунікація, що ґрунтується на спостереженні. Брехт мислить спостереження на основі видимості вказівного жесту, який функціонує як окуляри, про які власник навіть не здогадується.

Дороговказом на шляху обробки "старого матеріалу" є "Покупка міді", що маркує зміну перспективи: це погляд майстра на наявний "старий матеріал" (мідь). Матеріал перевіряється "покупцем" на предмет його придатності для театральних цілей. Холодність і розсудливість формального процесу може навести на думку, що через таке "перекодування" драматургічний текст зазнає суттєвих втрат. Однак актор з "Покупки міді" приходиться до іншого висновку з цього приводу:

"Übrigens gibt es keine kalte Darstellung. Jeder Vorfall erregt uns, es sei denn, wir seien gefühllos" [5: 15].

"Тригрошова опера" відтворює матеріальний світ соціальних подій через їхній показ: дійові особи розкривають себе, коли укладають угоду або здійснюють зраду. Але і сам показ є тематизованим, він матеріалізується в тому сенсі, що узгодженість матеріального світу і способу показу також стає зрозумілою в сценічному втіленні. Наступний уривок ілюструє це:

"MAC Habt ihr denn keine Ahnung von Stil? Man muß doch Chippendale von Louis Quatorze unterschieden können"

WALTER Sieh dir mal das Holz an! Das Material ist absolut erstklassig [3: 205].

Ватажок грабіжників Меккі Мессер обурений безкультур'ям членів своєї банди, які обставляють краденими побутовими речами та меблями порожню стайню, де раніше Мек таємно одружився з Поллі, дочкою Джонатана Єремії Пічема, власника компанії "Друг жебрака". "Покупка матеріалу" в "Тригрошовій опері" набуває форми кримінального нальоту банди грабіжників з нагоди одруження Поллі та Мека. Ця "покупка" демонструє навмисно перебільшено використання наявного матеріалу, вирішальною при цьому є його корисність для театру. "Старий матеріал" залишається впізнаваним як зразок, але водночас зазнає епічної модифікації і отримує нову форму. За словами Я. Кнопфа, Брехт і Вайль створили нову форму "опери", до якої не підходить ні ця назва, ні мюзикл, ні оперета: антиоперу особливого роду, яка протистоїть "високому

мистецтву" і вільно користується засобами тривіального [6: 113]. Театральна акумуляція і монтаж матеріалу ініціюють критичне ставлення через вторинне прочитання на сцені. Організація п'єси як "опери" породжує несподівані візуальні та акустичні ефекти. Глядач бачить і чує двічі: оперу про оперу, а також заперечення спроби імітації опери як опери. Така вистава показує, що "Тригрошова опера" вже не є традиційною "старою оперою" і водночас вона не є остаточною версією "нової опери".

Враховуючи впізнаваність твору-оригіналу в семіотиці "Тригрошової опери", її можна розглядати не лише як "антиоперу особливого роду", а й як цитату матеріалу і штучну імітацію. На думку Брехта, "немає жодних підстав змінювати гасло Джона Гея для його "Опери жебраків" "Nos haec povimus esse nihil" у "Тригрошовій опері" [2: 93]. Це гасло, яке апріорі вносить відтінок сумніву щодо "оперного" починання, передбачає критичне ставлення особливо в тому сенсі, що об'єктом очуження у "Тригрошовій опері" стає опера як "романтичний інститут". Особливого значення при цьому, як зазначає Брехт, набуває падіння "четвертої стіни": "Ідея четвертої стіни, яка фіктивно відгороджує сцену від глядачів, створюючи ілюзію, що сценічна дія відбувається в реальності, без глядачів, повинна бути відкинута. За таких обставин актори можуть звертатися до глядачів напряду" [4: 156].

Звертання до глядачів можна побачити вже в першій дії, коли виконавець морітату показує, що наступна сцена – це весілля Мека і Поллі:

"Tief im Herzen Sohns feiert der Bandit Mackie Messer seine Hochzeit mit Polly Peachum, der Tochter des Bettlerkönigs" [3: 202].

Мек також поводить ся "епічно", слідуючи режисурі звертається до публіки:

"MAC Zum Publikum: In diesem Pferdestall findet heute meine Hochzeit mit Fräulein Polly Peachum statt, die mir aus Liebe gefolgt ist, um mein weiteres Leben mit mir zu teilen" [3: 202].

Позиція показу є засобом проти створення ілюзії тотожності реальності і театру, актора і персонажа, а також проти уявлень про театр як не-театр. Як наслідок, така позиція призводить до того, що поведінка людей у звичайній і знайомій ситуації викликає неабиякий інтерес. У випадку з Меком і Поллі протиріччя між природністю події і дуже штучною на вигляд постановкою надає виставі дивного напруження, чогось невідомого і комічного водночас: ми бачимо демонстрацію весілля, яке не відбувається як таке. Учасники події залишаються на етапі, що передує весіллю, хоча преподобний Кімбел прибув, жести запрошених гостей свідчать про це. Показаний показ весілля з усвідомленням драматургічного тексту. Це театральна імітація весілля. І це теж показано – підкреслено штучно, знаково, епічно.

Показ як засіб очуження включає сценічне зображення нареченого і нареченої, а також "найпрекраснішого дня у житті". Ортодоксальність весілля набуває неортодоксальних рис через артикульовану демонстрацію не-весілля. Брехт переконаний: "Все, що належить до процесу гри, яку люди виконують перед іншими, щоб показати їм щось, що репетирується, що насправді не відбувається, повторюється, що показуються процеси, які є продуманими, про них винесено судження, – все це повинно отримати природний стан і продемонстровано, щоб з'явилися тверезість і приземленість, які спонукають до роздумів" [4: 189]. Сцена починає

розповідати, вона стає епічною, дійктивною, як гра актора, який також показує гру, коли співає, тому що він насправді говорить.

З точки зору теорії та практики епічного театру заслуговує на увагу і образ лондонського бізнесмена Джонатана Єремї Пичема. Звертаючись до публіки, він пояснює чому його справа є важкою і складною:

"PEACHUM zum Publikum: Mein Geschäft ist zu schwierig, denn mein Geschäft ist es, das menschliche Mitleid zu erwecken" [3: 195].

Пичем продає ліцензії на жебрацтво і позичає жебракам те, що на його думку, є необхідним для їхньої діяльності, представляючи "п'ять основних видів страждань". Існуючу в Англії XVIII століття так звану "систему меценатства", висміяну Джоном Геєм через її корупційність, показано в "Тригрошовій опері" у вигляді компанії Пичема, яка наймає жебраків і екіпірує їх. Для того, щоб компанія була прибутковою, Пичем обкладає жебрацтво податком. Жебракування стає режисованим, як і жалість, що "запросується в костюм". Очевидні ідентичності піддаються театральній обробці: "Так само, як емпатія робить особливу подію повсякденною, очуження робить повсякденність особливою. Найбуденніші події позбавляються своєї сірості, коли їх зображують як особливі" [5: 155]. Особливості надає їм семіотична модель показу.

Висновки й перспективи дослідження. Аналіз теоретичних праць і театральної практики епічного театру Брехта дозволив розглянути особливості театральної семіотики. Прорив відчужуючої безперервності показу, вихід за межі непомітності досягається тоді, коли зображення отримує демонстративно дійктивний акцент. Те, що глядач вже знає, маркується показом, а показ стає процесом через очуження.

Перспективним у цьому стосунку є дослідження різноманітних моделей показу, способів коментування сценічної події за рахунок епізації драматургічного тексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Паві П. Словник театру. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.
2. Brecht B. Die Dreigroschenoper. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 2004. 170 S.
3. Brecht B. Stücke 1. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1997. 700 S.
4. Brecht B. Schriften zum Theater 3. Über eine nichtaristotelische Dramatik. Neue Technik der Schauspielkunst. Der Bühnenbau des epischen Theaters. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1963. 316 S.
5. Brecht B. Schriften zum Theater 5. Der Messingkauf. Übungsstücke für Schauspieler. Gedichte aus dem Messingkauf. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1963. 316 S.
6. Knopf J. Bertolt Brecht. Stuttgart : Reclam, 2000. 320 S.
7. Knopf J. Brecht Handbuch in fünf Bänden. Band 4. Stuttgart. Weimar : Verlag J. B. Metzler, 2005. 548 S.
8. Kugli A., Opitz M. Brecht Lexikon. Stuttgart, Weimar : Verlag J. B. Metzler, 2006. 290 S.
9. Rey-Debove J. Lexique sémiotique. Paris : PUF, 1979. 156 p.
10. Rozik E. The Language of the Theatre. Glasgow : Theatre Studies Publications, 1992. 156 p.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Pavi P. (2006). Slovník teatru. Lviv : Vydavnychi tseñtr LNU imeni Ivana Franka. 640 s. [in Ukrainian].
2. Brecht B. (2004). Die Dreigroschenoper. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag. 170 S. [in German].
3. Brecht B. (1997). Stücke 1. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag. 700 S. [in German].
4. Brecht B. (1963). Schriften zum Theater 3. Über eine nichtaristotelische Dramatik. Neue Technik der Schauspielkunst. Der Bühnenbau des epischen Theaters. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag. 316 S. [in German].
5. Brecht B. (1963). Schriften zum Theater 5. Der Messingkauf. Übungsstücke für Schauspieler. Gedichte aus dem Messingkauf. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag. 316 S. [in German].
6. Knopf J. (2000). Bertolt Brecht. Stuttgart : Reclam. 320 S. [in German].
7. Knopf J. (2005). Brecht Handbuch in fünf Bänden. Band 4. Stuttgart. Weimar : Verlag J. B. Metzler. 548 S. [in German].
8. Kugli A., Opitz M. (2006). Brecht Lexikon. Stuttgart, Weimar : Verlag J. B. Metzler. 290 S. [in German].
9. Rey-Debove J. (1979). Lexique sémiotique. Paris : PUF. 156 p. [in French].
10. Rozik E. (1992). The Language of the Theatre. Glasgow : Theatre Studies Publications. 156 p. [in English].