

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

(**B**recht-Heft)

Статті

Есе

Переклади

**Збірник наукових праць
(Філологічні науки)
№ 11**

Житомир – 2026

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)
№ 11

Житомир – 2026

Рекомендовано до друку Вченою радою Житомирського державного університету імені Івана Франка (*протокол № 12 від 26.06.2026*)

Засновник: Житомирський державний університет імені Івана Франка

Ідея: доктор філологічних наук, професор Чирков Олександр

Головний редактор:

Астрахан Наталя – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка.

Члени редколегії

Анхим Олексій Іванович – кандидат філологічних наук, керівник «Брехт-центру», доцент кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка (Житомир, Україна);

Горболіс Лариса Михайлівна – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української мови та літератури Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка;

Жуковська Вікторія Вікторівна – кандидат філологічних наук, професор кафедри міжкультурної комунікації та іншомовної освіти Житомирського державного педагогічного університету імені Івана Франка;

Козлов Роман Анатолійович – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства Київського університету імені Бориса Грінченка;

Колошук Надія Георгіївна – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Маценка Світлана Павлівна – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри німецької філології Львівського національного університету імені Івана Франка;

Штейнбук Фелікс Маратович – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри русистики та східноєвропейських студій Університету Коменського у Братиславі (Словаччина).

Міжнародна рада видань Брехт-центру:

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

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);

Ліпісівський Микола Леонідович – кандидат філологічних наук, докторант Вільного університету м. Берлін (Німеччина);

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, провідний науковий співробітник кафедри історії української літератури, компаративістики і гринченкознавства 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 Бенямінівського 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);

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);

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);

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 (філолог. науки): № 11. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2026. 85 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, 2026
©Портрет Б. Брехта (обкладинка) С. Носок

Ministerium für Bildung und Wissenschaft der Ukraine
Staatliche Iwan-Franko-Universität Zhytomyr
Bildungs- und Wissenschaftsinstitut
für fremdsprachige Philologie
"Brecht-Zentrum"
Zentrum «Wissenschafts- und Forschungsinstitut
"DRAMATURGIE: GESCHICHTE UND THEORIE"»

Brecht-Heft
Artikel
Essays
Übersetzungen

**Sammlung wissenschaftlicher Arbeiten
(Philologische Wissenschaften)
Nr. 11**

Zhytomyr - 2026

Empfohlen zur Veröffentlichung durch den Akademischen Rat der Staatlichen Iwan-Franko-Universität Zhytomyr (*Protokoll Nr. 12 vom 26.06.2026*).

Gründer: Staatliche Iwan-Franko-Universität Zhytomyr

Idee: Doktor der philologischen Wissenschaften, Professor Oleksandr Chyrkov

Chefredakteurin:

Astrakhan Natalia Ivanivna – Doktorin der philologischen Wissenschaften, Professorin, Leiterin des Lehrstuhls für Germanistik und Weltliteratur an der Staatlichen Iwan-Franko-Universität Zhytomyr.

Mitglieder der Redaktion:

Ankhym Oleksii Ivanovych – Kandidat der philologischen Wissenschaften, Leiter des "Brecht-Zentrums", Dozent des Lehrstuhls für Germanistik und Weltliteratur an der Staatlichen Iwan-Franko-Universität Zhytomyr (Zhytomyr, Ukraine);

Gorbolis Laryssa Mykhailivna – Doktorin der philologischen Wissenschaften, Professorin, Professorin des Lehrstuhls für ukrainische Sprache und Literatur an der Staatlichen Pädagogischen Universität Sumy, benannt nach A. S. Makarenko;

Zhukovska Viktoriia Viktorivna – Kandidatin der philologischen Wissenschaften, Professorin des Lehrstuhls für interkulturelle Kommunikation und Fremdsprachendidaktik der Staatlichen Ivan-Franko-Universität Zhytomyr;

Koslov Roman Anatoliiovych – Doktor der philologischen Wissenschaften, Professor, Professor des Lehrstuhls für ukrainische Literatur, Komparatistik und Grinchenko-Studien der Borys-Grinchenko-Universität Kyiv;

Koloschuk Nadiia Georgiivna – Doktorin der philologischen Wissenschaften, Professorin, Professorin des Lehrstuhls für Literaturtheorie und Weltliteratur der Nationalen Lesja-Ukrainka-Universität Wolhynien;

Matsenka Svitlana Pavlivna – Doktorin der philologischen Wissenschaften, Professorin, Professorin des Lehrstuhls für deutsche Philologie der Nationalen Iwan-Franko-Universität Lwiw;

Steinbuk Felix Maratovych – Doktor der philologischen Wissenschaften, Professor, Professor des Lehrstuhls für Russistik und Osteuropastudien der Comenius-Universität in Bratislava (Slowakei).

International Board of Publications des Brecht-Zentrums:

Hillesheim Jürgen, Doktor der philologischen Wissenschaften, Professor an der Universität Augsburg, Leiter der Brecht-Forschungsstelle (Augsburg, Deutschland) – Vorstandsvorsitzender;

Feliszewski Zbigniew – Doktor der philologischen Wissenschaften, Professor des Lehrstuhls für deutsche Literatur an der Schlesischen Universität (Kattowitz, Polen);

Chyrkov Oleksandr Semenovych – Doktor der philologischen Wissenschaften, Professor, emeritierter Professor des Lehrstuhls für Germanistik und Weltliteratur der Staatlichen Iwan-Franko-Universität Zhytomyr (Zhytomyr, Ukraine);

Lipivitskyi Mykola Leonidovych – Kandidat der philologischen Wissenschaften, Doktorand der Freien Universität Berlin (Deutschland);

Borysenko Nataliia Dmytrivna – Kandidatin der philologischen Wissenschaften, Leiterin des Lehrstuhls für englische Philologie und Übersetzung an der Staatlichen Iwan-Franko-Universität Zhytomyr (Zhytomyr, Ukraine);
Bondarieva Olena Evgeniivna – Doktorin der philologischen Wissenschaften, Professorin, führende wissenschaftliche Mitarbeiterin des Lehrstuhls für Geschichte der ukrainischen Literatur, Komparatistik und Grinchenko-Studien der Borys-Grinchenko-Universität Kyiw (Kyiw, Ukraine);
Witstock Uwe – Kandidat der philologischen Wissenschaften, Literaturkritiker, Schriftsteller (Frankfurt am Main, Deutschland);
Wizisla Erdmut – Kandidat der philologischen Wissenschaften, Gastprofessor an der Humboldt-Universität, Leiter des Bertolt-Brecht-Archivs und des Walter-Benjamin-Archivs in der Akademie der Künste (Berlin, Deutschland);
Zakaliuzhnyi Leonid Volodymyrovych – Kandidat der philologischen Wissenschaften, Dozent des Lehrstuhls für Germanistik und Weltliteratur der Staatlichen Iwan-Franko-Universität Zhytomyr (Zhytomyr, Ukraine);
Hillesheim Karoline – Doktor der philologischen Wissenschaften, Universität Augsburg (Augsburg, Deutschland);
Kinkel Tanja – Kandidatin der philologischen Wissenschaften, Vorstandsmitglied der Lion-Feuchtwanger-Gesellschaft, Schriftstellerin (München, Deutschland);
Koliada Oleh Vasyliovych – Kandidat der philologischen Wissenschaften, Dozent des Lehrstuhls für Germanistik und Weltliteratur der Staatlichen Iwan-Franko-Universität Zhytomyr (Zhytomyr, Ukraine);
Krupińska Grażyna – Doktorin der philologischen Wissenschaften, Professorin des Lehrstuhls für deutsche Literatur an der Schlesischen Universität (Kattowitz, Polen);
Parker Stephen – Doktor der philologischen Wissenschaften, Cardiff University (Großbritannien);
Pfändtner Karl-Georg – Kandidat der Geschichtswissenschaften, Direktor der Stadtbibliothek Augsburg (Deutschland);
Rychlo Petro Vasyliovych – Doktor der philologischen Wissenschaften, Professor des Lehrstuhls für Weltliteratur und Literaturtheorie der Nationalen Jurij-Fedkowytsh-Universität Czernowitz (Czernowitz, Ukraine);
Fedorenko Laryssa Oleksandrivna – Kandidatin der philologischen Wissenschaften, Dozentin des Lehrstuhls für Germanistik und Weltliteratur der Staatlichen Iwan-Franko-Universität Zhytomyr (Zhytomyr, Ukraine).

Brecht-Heft: Artikel, Essays, Übersetzungen : Sammlung wissenschaftlicher Arbeiten (philologische Wissenschaften): Nr. 11. Zhytomyr: Staatliche Iwan-Franko-Universität Zhytomyr, 2026. 85 s.

Bei der Gestaltung des Covers wurde ein Gemälde von S. Nosok verwendet.

UDC 821.112.2 - 2.09 (430)

BBK 83.3 (Deutsch)

B 87

ISSN: 2303-9612 gedruckt

ISSN: 2786-6351 online

© Staatliche Iwan-Franko-Universität Zhytomyr, 2026

©Porträt von B. Brecht (Cover) S. Nosok

Ministry of Education and Science of Ukraine
Zhytomyr Ivan Franko State University
Educational and Scientific Institute of Foreign Philology
"Brecht-Zentrum"
Center «Research Institute
"DRAMATURGY: HISTORY AND THEORY"»

Brecht's Journal
(Brecht-Heft)

Articles
Essay
Translations

Collection of Scientific Papers
(Philological Sciences)
No. 11

Zhytomyr – 2026

Recommended for publication by the Academic Council of Zhytomyr Ivan Franko State University (*protocol No. 12 of 26.06.2026*).

Founder: Zhytomyr Ivan Franko State University

Idea: doctor of philological sciences, professor Oleksandr Chirkov.

Editor-in-Chief:

Astrakhan Natalia, Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Germanic Philology and Foreign Literature at the Zhytomyr Ivan Franko State University.

Members of the Editorial Board:

Ankhim Oleksiy – candidate of philological sciences, head of the "Brecht Center", associate professor of the Department of German Philology and Foreign Literature of Zhytomyr Ivan Franko State University (Zhytomyr, Ukraine);

Horbolis Larysa – Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of Ukrainian Language and Literature of Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko;

Zhukovska Viktoriia – PhD in Philology, Professor at the Department of Intercultural Communication and Foreign Language Education of Zhytomyr Ivan Franko State University;

Kozlov Roman – Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of Ukrainian Literature, Comparative Studies and Grinchenko Studies at Borys Grinchenko Kyiv University;

Koloshuk Nadiia – Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of Literary Theory and Foreign Literature of Lesya Ukrainka Volyn National University;

Matsenka Svitlana – Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of German Philology of Lviv Ivan Franko National University;

Steinbuck Felix – Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of Russian and East European Studies at Comenius University in Bratislava (Slovakia).

International Board of Publications of the Brecht Center:

Gilesheim Jürgen, doctor of philological sciences, professor at the University of Augsburg, head of the Brecht Research Center (Augsburg, Germany) – chairman of the board;

Felishevsky Zbigniew – doctor of philological sciences, professor of the department of German literature at the University of Silesia (Katowice, Poland);

Chirkov Oleksandr – doctor of philological sciences, professor, professor emeritus of the department of Germanic philology and foreign literature of Zhytomyr Ivan Franko State University (Zhytomyr, Ukraine);

Lipisivitskyi Mykola – candidate of philological sciences, doctoral student of the Free University of Berlin (Germany);

Borysenko Nataliya – candidate of philological sciences, head of the department of English philology and translation of Zhytomyr Ivan Franko State University (Zhytomyr, Ukraine);

Bondaryeva Olena – doctor of philological sciences, professor, leading researcher of the Department of History of Ukrainian Literature, Comparative

Studies and Grinchenko Studies of the Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine);

Witstock Uwe – candidate of philological sciences, literary critic, writer (Frankfurt am Main, Germany);

Vycysla Erdmut – candidate of philological sciences, visiting professor at Humboldt University, director of the Brecht Archive and the Benjamin Archive of the Academy of Arts (Berlin, Germany);

Zakalyuzhnyi Leonid – candidate of philological sciences, associate professor of the department of German philology and foreign literature of Zhytomyr Ivan Franko State University (Zhytomyr, Ukraine);

Gilesheim Karolina – doctor of philological sciences, Augsburg University (Augsburg, Germany);

Kinkel Tanya – candidate of philological sciences, member of the board of the Leon Feuchtwanger Society, writer (Munich, Germany);

Koliada Oleh – candidate of philological sciences, associate professor of the department of German philology and foreign literature of Zhytomyr Ivan Franko State University (Zhytomyr, Ukraine);

Krupinska Grazyna – doctor of philological sciences, professor of the department of German literature at the University of Silesia (Katowice, Poland);

Parker Steven – doctor of philological sciences, Cardiff University (Great Britain);

Pfendtner Karl-Georg – candidate of historical sciences, director of the City Library of Augsburg (Germany);

Ryhlo Petro – doctor of philological sciences, professor of the Department of Foreign Literature and Theory of Literature of Yuriy Fedkovich Chernivtsi National University (Chernivtsi, Ukraine);

Fedorenko Larisa – candidate of philological sciences, associate professor of the department of Germanic philology and foreign literature of Zhytomyr Ivan Franko State University (Zhytomyr, Ukraine).

Brecht's Journal (Brecht-Heft): Articles, Essays, Translations: Collection. of Science Works (Philological Sciences): No. 11. Zhytomyr: Zhytomyr Ivan Franko State University, 2026. 85 p.

A painting by S. Nosok was used in the design of the cover.

UDC 821.112.2 - 2.09 (430)

BBK 83.3 (German)

B 87

ISSN: 2303-9612 print

ISSN: 2786-6351 online

© Zhytomyr Ivan Franko State University, 2026

©Portrait of B. Brecht (cover) S. Nosok

БРЕХТІВСЬКИЙ ЧАСОПИС: ЗМІСТ

СТАТТІ

- Астрахан Н. І. АКСІОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ІСТОРІЇ ПРО ДОН ЖУАНА В ДРАМІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ "КАМІННИЙ ГОСПОДАР".....14
- Астрахан Н. І. ПАРАДОКСАЛЬНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ДОСЛІДЖЕННЯ АБСУРДУ ВІЙНИ У П'ЄСІ Б.БРЕХТА "МАТІНКА КУРАЖ ТА ЇЇ ДІТИ".....28
- Вісич О. А. "ТІ, ЩО ПИСАЛИ, СИДЯЧИ НА ЗЕМЛІ": МЕТАПОЕТИЧНИЙ ДИСКУРС У ЛІРИЦІ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА42
- Дмитрієва І. В. КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДСЬКОГО ІСНУВАННЯ У ТВОРЧОСТІ БЕККЕТА ТА САРТРА. ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ АБСУРД.....52
- Лімонченко В. В. ГЕРОЇЗМ І РЕВОЛЮЦІЯ: ІНВЕРСІЯ РОЗУМІННЯ.....60
- Ющенко О. А. БРЕХТ ТА АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СОЦІАЛЬНО-ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ73

BRECHT-HEFT: INHALT

ARTIKEL

- Astrakhan N. I. AXIOLOGISCHE GRUNDLAGEN DER KÜNSTLERISCHEN INTERPRETATION DER DON-JUAN-LEGENDE IN LESJA UKRAJINKAS DRAMA *DER STEINERNE GAST*14
- Astrakhan N. I. DIE PARADOXALITÄT DER KÜNSTLERISCHEN ERFORSCHUNG DER ABSURDITÄT DES KRIEGES IN BERTOLT BRECHTS DRAMA *MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER*.....28
- Visych O. A. "DIE AUF DEM NACKTEN BODEN SAßEN, ZU SCHREIBEN": METAPOETISCHER DISKURS IN DER LYRIK BERTOLT BRECHTS.....42
- Dmitrieva I. V. DAS KONZEPT DER MENSCHLICHEN EXISTENZ IN DEN WERKEN VON BECKETT UND SARTRE. EXISTENZIELLE ABSURDITÄT.....52
- Limončenko V. V. HELDENTUM UND REVOLUTION: ZUR INVERSION DES VERSTÄNDNISSES.....60
- Yushchenko O. A. BRECHT UND AKTUELLE PROBLEME DER SOZIAL HISTORISCHEN ENTWICKLUNG73

BRECHT'S JOURNAL: TABLE OF CONTENTS

ARTICLES

Astrakhan N. I. AXIOLOGICAL FOUNDATIONS OF THE ARTISTIC INTERPRETATION OF THE DON JUAN LEGEND IN LESIA UKRAINKA'S DRAMA THE STONE HOS.....14

Astrakhan N. I. THE PARADOXICAL NATURE OF THE ARTISTIC EXPLORATION OF THE ABSURDITY OF WAR IN BERTOLT BRECHT'S PLAY *MOTHER COURAGE AND HER CHILDREN*.....28

Visych O. A. "THOSE WHO DID THEIR WRITING SEATED ON THE BARREN GROUND": METAPOETIC DISCOURSE IN BERTOLT BRECHT'S POETRY.....42

Dmytriieva I. V. THE CONCEPT OF HUMAN EXISTENCE IN THE WORKS OF BECKETT AND SARTRE. EXISTENTIAL ABSURDITY.....52

Limonchenko V. V. HEROISM AND REVOLUTION: AN INVERSION OF UNDERSTANDING.....60

Yushchenko O. A. BRECHT AND CURRENT PROBLEMS OF SOCIAL-HISTORICAL DEVELOPMENT73

БРЕХТІВСЬКИЙ ЧАСОПИС: СТАТТІ

УДК: 82.09:821.161.2

DOI 10.35433/brecht.11.2026.14-27

Астрахан Н. І.,

доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри германської філології
та зарубіжної літератури
Житомирського державного університету
імені Івана Франка

astrakhan-n@zu.edu.ua

<http://orcid.org/0000-0002-4087-2466>

АКСІОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ІСТОРІЇ ПРО ДОН ЖУАНА В ДРАМІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ "КАМІННИЙ ГОСПОДАР"

У статті досліджується драма Лесі Українки "Камінний господар" (1912) з погляду особливостей авторського потрактування легенди про Дон Жуана. Головна увага приділяється аксіологічним основам художньої інтерпретації історії Дон Жуана, репрезентованої у одній із найбільш досконалих, з погляду численних дослідників і самої авторки, її драматичних творів. Такими основами виявляються любов і свобода, концептуалізовані в контексті релігійних мотивів Святого Граалю та райського саду, що вириваються у смислому просторі персонажних дискурсів Долорес і Дон Жуана. Ці персонажі втілюють жіночу і чоловічу версії поліфонічної концепції кохання, розробленої письменницею у п'єсі, що, тяжіючи до "драми ідей", являє собою художню дискусію про феномен кохання. Воно постає як шлях до гармонії, можливість відновлення втраченого зв'язку з Богом, розкриття сутності людини у божественній перспективі вільної самореалізації у любові до ближнього. Дон Жуан намагається гармонізувати власне перебування у зовнішньому світі, відкриваючи можливість волі для себе і будь-якої жінки на своєму шляху, а воля, з його погляду, перетворює кожне місце на "райський сад". Долорес зосереджена на гармонізації внутрішнього світу через самозречене духовне кохання, що дозволяє перетворити людське серце на дивотвірний Святий Грааль, спроможний зцілювати, звільняти від гріхів, відроджувати. Продовжуючи традицію романтичного протиставлення ідеалу й дійсності, Лесья Українка показує хворобливі трансформації свободи/волі й любові/кохання, суперечності між чоловічим і жіночим поглядом на гармонію, контрапункт між якими розвінчує можливість взаємного щасливого кохання як ілюзію самоомани.

Водночас живому коханню у п'єсі протиставлений вбивчий тягар влади, що, перетворившись на кам'яного ідола у площині особистого і суспільного співіснування людей, знищує їх божественну природу, руйнує кохання

зрадою (у максимумі – зрадою себе, духовним остовпінням), а волю – залежністю (у максимумі – фізичною загибеллю).

Ключові слова: Леся Українка, драматичний твір, художня інтерпретація, концепція кохання, поліфонічна репрезентація.

N. I. Astrakhan

AXIOLOGICAL FOUNDATIONS OF THE ARTISTIC INTERPRETATION OF THE DON JUAN LEGEND IN LESIA UKRAINKA'S DRAMA THE STONE HOST

*The article analyzes Lesia Ukrainka's drama *The Stone Host* (1912) with a focus on the author's original interpretation of the Don Juan legend. Particular attention is paid to the axiological foundations of this interpretation, as presented in one of the writer's most accomplished dramatic works, as recognized by both scholars and the author herself. These foundations are identified as love and freedom, which are conceptualized through the religious motifs of the Holy Grail and the Garden of Eden that emerge in the semantic space of the characters' discourses, primarily those of Dolores and Don Juan.*

These characters embody feminine and masculine versions of a polyphonic concept of love developed in the play. Gravitation toward a "drama of ideas" allows the text to function as an artistic discussion of the phenomenon of love. Love is presented as a path to harmony, a means of restoring the lost connection with God, and a way of revealing human essence from a divine perspective of free self-realization through love for one's neighbor. Don Juan seeks to harmonize his presence in the external world by affirming freedom for himself and for every woman he encounters; from his perspective, freedom transforms any place into a "Garden of Eden." Dolores, by contrast, is oriented toward harmonizing the inner world through self-sacrificial spiritual love, which enables the transformation of the human heart into a miraculous Holy Grail capable of healing, liberating from sin, and renewing life.

Continuing the Romantic tradition of opposing ideal and reality, Lesia Ukrainka reveals the destructive transformations of freedom and love, as well as the contradictions between masculine and feminine visions of harmony. The counterpoint between these perspectives ultimately exposes the idea of mutual happy love as an illusion rooted in self-deception. At the same time, living love in the play is contrasted with the deadly burden of power, which, having turned into a stone idol on both the personal and social levels of human coexistence, destroys human divine nature, ruins love through betrayal that culminates in self-betrayal and spiritual petrification, and annihilates freedom through dependence, ultimately leading to physical death.

Keywords: *Lesia Ukrainka, drama, artistic interpretation, concept of love, polyphonic representation.*

N. I. Astrakhan

AXIOLOGISCHE GRUNDLAGEN DER KÜNSTLERISCHEN INTERPRETATION DER DON-JUAN-LEGENDE IN LESJA UKRAJINKAS DRAMA DER STEINERNE GAST

*Der Artikel analysiert das Drama *Der steinerne Gast* (1912) von Lesja Ukrajinka unter dem Aspekt der eigenständigen ästhetischen Interpretation der Don-Juan-Legende. Besondere Aufmerksamkeit gilt den axiologischen Grundlagen dieser Interpretation, wie sie in einem der nach Ansicht zahlreicher Forscherinnen und Forscher sowie der Autorin selbst vollkommensten dramatischen Werke der Schriftstellerin zum Ausdruck kommen. Diese Grundlagen werden in den Kategorien Liebe und Freiheit gesehen, die im Kontext*

religiöser Motive des Heiligen Grals und des Paradiesgartens konzeptualisiert werden und im semantischen Raum der Figuren-Diskurse, insbesondere derjenigen von Dolores und Don Juan, hervortreten.

Diese Figuren verkörpern weibliche und männliche Versionen eines polyphonen Liebeskonzepts, das die Autorin im Drama entfaltet. Die Ausrichtung auf ein "Ideendrama" ermöglicht es, den Text als künstlerische Diskussion über das Phänomen der Liebe zu lesen. Liebe erscheint als Weg zur Harmonie, als Möglichkeit der Wiederherstellung der verlorenen Verbindung zu Gott sowie als Offenbarung des menschlichen Wesens in einer göttlichen Perspektive freier Selbstverwirklichung durch die Liebe zum Nächsten. Don Juan versucht, seine Existenz in der äußeren Welt zu harmonisieren, indem er Freiheit für sich selbst und für jede Frau, der er begegnet, bejaht; aus seiner Sicht verwandelt Freiheit jeden Ort in einen "Paradiesgarten". Dolores hingegen richtet ihren Fokus auf die Harmonisierung der inneren Welt durch selbstaufopfernde geistige Liebe, die es ermöglicht, das menschliche Herz in einen wundertätigen Heiligen Gral zu verwandeln, der heilen, von Sünde befreien und erneuern kann.

In Fortführung der romantischen Tradition der Gegenüberstellung von Ideal und Wirklichkeit zeigt Lesja Ukrajinka die zerstörerischen Transformationen von Freiheit und Liebe sowie die Widersprüche zwischen männlichen und weiblichen Vorstellungen von Harmonie. Der Kontrapunkt zwischen diesen Perspektiven entlarvt letztlich die Idee eines gegenseitigen glücklichen Liebesverhältnisses als eine Illusion der Selbsttäuschung. Zugleich wird der lebendigen Liebe im Drama die tödliche Last der Macht entgegengestellt, die sich auf persönlicher wie gesellschaftlicher Ebene des menschlichen Zusammenlebens in einen steinernen Götzen verwandelt, die göttliche Natur des Menschen zerstört, die Liebe durch Verrat untergräbt, der im Extremfall in Selbstverrat und geistige Versteinerung mündet, und die Freiheit durch Abhängigkeit vernichtet, was schließlich zum physischen Tod führt.

Schlüsselwörter: *Lesja Ukrajinka, Drama, künstlerische Interpretation, Liebeskonzept, polyphone Darstellung.*

Постановка наукової проблеми. На думку Т. Гундорової, "метатекстуальність мислення Лесі Українки виявляється насамперед через звернення до відомих сюжетів" [2: 385], адже "переписуючи й переосмислюючи їх, часто беручи за основу їх тіньовий зміст, Леся Українка підходила до культури, як, зрештою, і до історії, як до певної сукупності символів, образів, сюжетів, які можна переписувати і смисли яких можна інтерпретувати по-іншому" [2: 386]. Досягнення драматичному здобутку, найвище поціновані самою авторкою, пов'язані із найбільш відомими сюжетами і образами, серед яких особливе місце посідає Дон Жуан [14]. Його історію Леся Українка переосмислює кардинально, добиваючись рівноваги між впізнаваністю фабули, що піддається обробці-інтерпретації [10], та артикуляцією актуальних в екзистенційному та мистецькому плані смислів і зумовлених ними цінностей.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Всі дослідники творчості Лесі Українки, починаючи з Л. Білецького, М. Євшана, М. Зерова, приділяли особливу увагу її драматургічному доробку. "Драматичні твори Л. Українки, писав Л. Білецький, – здобуток драматургії світової поруч грецьких драматургів, поруч Шекспіра, Шіллера, Ібсена, Метерлінка й інших всесвітніх геніїв театру" [1: 114]. Драму "Камінний господар" традиційно вважають однією з вершин творчості української авторки. Серед науковців, які досліджували драматургічний здобуток письменниці, необхідно назвати

М. Глобенка, Р. Заднеснянського, Д. Козія, А. Криловця, М. Моклицю, М. Овчаренко, Я. Поліщука, А. Шум.

С. Наумович, порівнюючи художню інтерпретацію Лесі Українки із мольтерівською, підкреслює, що обох драматургів об'єднує прагнення створити у своєму часі й своїй країні саме "театр ідей", а не типів чи характерів [8: 109]. В. Єрмоленко, аналізуючи образ Дон Жуана в контексті цілої європейської традиції художнього потрактування середньовічної легенди про бунтівного звабника, стверджує, що драматичні поеми Лесі Українки – "це тексти, де великі думки постають у тілах великих емоцій", вступаючи в пристрасну боротьбу в конкретному часі та просторі епох, що їх породили [3: 50]. "Камінний господар", як вважає дослідник, виявляється не лише ще однією версією легенди про Дон Жуана, а топосом, у якому розгортається боротьба між різними епохами – романтичною з її "волею до свободи", ніцшеанською, або авторитарною, з притаманною їй "волею до влади" та тоталітарною, яку Леся Українка передбачає як таку, що руйнує *будь-яку* людську волю, замінюючи її загальною волею нелюдського та нелюдяного колективного тіла – раси, класу чи держави" [3: 51]. Досліджуючи драму "Руфін і Прісцилла" в контексті інших п'єс Лесі Українки на християнську тематику, М. Моклиця стверджує, що письменниця, як і її улюблені героїні, здатна "піти на хресні муки за торжество духу", пріоритет духовних цінностей "над цінностями тіла й соціуму", і ставить питання про необхідність перегляду уявлення про антихристиянській пафос творчості письменниці: "Варто уважно перечитати драми Лесі Українки, аби міф про її послідовне антихристиянство розвіявся" [7: 28].

Метою статті є аналіз аксіологічних аспектів художньої інтерпретації історії про Дон Жуана, релігійних основ ціннісно-сміслового потрактування фабули європейського міфу про невірного звабника, здійсненого у п'єсі Лесі Українки "Камінний господар" (1912).

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів. За свідченням авторки, яка "з усім героїзмом своїх почувань, з усією напруженістю волі, з усім своїм культом нелюдської сили і мужніх чеснот", "скрізь і завжди в своїй поезії застається жінкою" [4: 107], найбільш близьким їй у драмі "Камінний господар" був образ Долорес, вічної нареченої Дон Жуана. Долорес і Дон Жуан художньо позначають два протилежні полюси кохання, кожний з яких доведений до максимуму на рівні композиції сюжету та образів. Чоловічий полюс знаменує чуттєву пристрасність, прагнення завоювати серця всіх жінок, владою кохання штовхаючи закоханих на негарантовані зміни у власному житті. Жіночий – вказує на безмежну самопожертву, що нічого не вимагає в якості винагороди за вірність, титанічну спробу ігнорувати тілесний вимір кохання, на платонічне служіння – розп'яття на хресті кохання, відкрите до нескінченності вірою у порятунок душі нескінченно-зрадливого обранця. Отже, в цьому випадку також йдеться про владу – духовну велич, що бере на себе відповідальність за душу коханого, претендує на особливу роль у її бутті. Відповідно до міфологічного ладу романтичного мислення, притаманного персонажам, чуттєве чоловіче кохання сприймається як земне і грішне, тоді як чисте жіноче почуття позиціонує себе в якості піднесеного й рятівного. Долорес порівнює своє кохання із кров'ю у святому Граалі – кров'ю Христа, яка, за легендами європейського середньовіччя, була здатна нести дивовижні зцілення, очищення і порятунок душі:

Кохання в мене в серці, наче кров

у чаші таємної святого Грааля [13: 72].

Звернімо увагу, що чотиристовпний амфібрахій у віршованому ряді про Грааль вирізняється на тлі ямбічного оточення, неначе намагаючись перевести переживання у інший – вищий – реєстр. Розмірковуючи про Долорес, Леся Українка підкреслювала безмежну екзальтованість цієї героїні. Надмірна вірність Долорес, як і гіпертрофована зрадливість Дон Жуана, взаємно віддзеркалюють одна одну, викликаючи великі сумніви щодо того, що в одному й іншому випадку йдеться саме про кохання. Кожен із цих персонажів наполягає на своєму розумінні цього почуття, врешті-решт зводячи його нанівець в ім'я чогось іншого, що цінується більше, ніж кохання, перетворюється на своєрідний символ віри.

Дон Жуан перекреслює любовні переживання любовними пригодами, що стають для нього інструментом у досягненні максимальної особистісної свободи, реалізації можливості завжди вчиняти так, як заманеться, існувати у річищі бунтівної сваволі, яка виявляється для нього вищою за честь (намагаючись завоювати Донну Анну, він порушує, як "персонаж культури античесті, провокації суспільства" [3: 71], слово честі, дане раніше Долорес) і саме життя (нагромаджуючи одне вбивство на інше у гонитві за новими "трофеями", розгортає своє існування у простір смерті). В. Єрмоленко має рацію, коли зауважує, що Дон Жуан Лесі Українки, презентований нею як "лицар волі" і "засадово романтичний герой", має більше байронічних рис [3: 53]. Від початку невірність Дон Жуана – це вірність собі, особистісному ідеалу свободи. Йдеться про свободу від нав'язаних суспільством уявлень, оцінок, стереотипів поведінки, соціальних ролей. Її він пропонує жінкам разом із своєю допомогою у здійсненні вільного вибору, якого вони позбавлені у побудованому чоловіками соціальному світі, однією із основних інституцій якого виступає шлюб. На думку Дон Жуана, воля перетворює будь-яке місце на рай:

При світлі волі всі краї хороші,
всі води гідні відбивати небо,
усі гаї подібні до едему! [13: 105].

Для Долорес реальне почуття кохання замінюється християнськими релігійними переживаннями – спробою пекельні муки ревностів перетворити на небесну радість від можливості дати порятунок коханому. Її символ віри – це залежність, підпорядкування, перебування у полоні мрії про нездійсненне:

Такими нареченими, як ми,
пригідно бути в небі райським духам,
а тут – яка пекельна з того мука! [13: 80].

Зауважимо, що в уявленні Дон Жуана Долорес – його тінь, а у сприйнятті Долорес почуття до нареченого каменем давають душу. Так у драмі починає працювати мотив каменя/влади, що у найповнішому своєму виявленні знищує вільну і живу стихію почуття, нав'язуючи мертву логіку абсолютного домінування.

Логіка романтичного мислення, як показує художня практика, що його реалізує, по суті є байдужою до кохання, оскільки для романтичної свідомості не існує іншого. У драмі Лесі Українки відсутня єдина концепція кохання, адже для кожного з персонажів важливо наполягти на своєму, нав'язати свою логіку і волю іншому, перетворити його на власне віддзеркалення. Звісно, що кохання немає між Командором і Донною Анною. Вони також виступають як наречені, але у цілком конкретному вимірі реального життя. Перспектива шлюбу несе всім зрозумілі вигоди

Командору, який прагне підкорення нових вершин суспільної ієрархії – мріє про королівську корону, покладає надії на сприяння Донни Анни у її отриманні. І для Анни вінчання з Командором – це піднесення, реалізація гордих мрій про незрівнянно високе положення у суспільстві. Обоє представників цієї пари об'єднує жага виключного положення і влади, що ним забезпечується, марнославство і гордість, несумісні із будь-яким підкоренням іншому, визнанням його як вищого за себе. В цьому плані Донна Анна і Командор від початку повторюють один одного. Якщо плани Командора втілюються в образ гнізда на шпилі й орлиці, здатної втриматись на нечуваній висоті, то для Анни майбутній чоловік – кам'яна гора, якою стікає кров негідних претендентів на щастя. Звісно, у дівочих мріях красуні піднятися до її рівня на вершину цієї гори в майбутньому зможе тільки один щасливий лицар, який має замінити собою немолодого Командора.

Читацькі очікування, спровоковані образами Дон Жуана і Донни Анни, обманюються також: кохання між персонажами виглядає сумнівно: "...в розмовах Дон Жуана з Анною про любов майже нічого не говориться. Це не розмова двох залюблених, а палкий словесний двобій" [11: 99]. Підкуп і вбивство, здійснені Дон Жуаном, обман та легітимізація коханця перед обличчям родичів і суспільства, а також матремоніальні розрахунки Донни Анни ніяк не узгоджуються із справжнім коханням, навіть не натякають на нього. Вона тверезо намагається поєднати чоловічу привабливість Дон Жуана з владними можливостями Командора, додати до одного інше, покращуючи і примножуючи те, чим володіє. Несподівані для чоловічого персонажа паростки істинного, високого кохання, що його раніш ніколи не знав Дон Жуан, були важливі для попередників Лесі Українки в інтерпретації "вічного образу", зокрема, для А. Пушкіна. Народження в характері Дон Жуана нової якості акцентувалося смертю, яка мала стати не лише покаранням за попередні гріхи й провини, але й знаком відродження до справжнього життя й істинного почуття, адже мертвому смерть не загрожує. Художня концепція Лесі Українки інша: "коли за тему Пушкінової п'єси править тема останньої любові Дон Жуана, в основі Лесиної драми лежить ідея волі і влади" [11: 99]. Погоджуючись приміряти плащ Командора, поділяючи королівські амбіції Донни Анни, Жуан зрікається кращих, а не гірших власних настанов, буквально перетворюється на Командора, випускає його із власного відображення у дзеркалі. Плащ Командора – це вузька соціальна роль, пряма протилежність бунтівній волі Дон Жуана, широкому світові, що його він пропонував усім жінкам на своєму шляху, повноті життя, досягнення якої повсякчас було його головною метою.

У крайнощах поведінки Дон Жуана і Долорес проглядає дивна непослідовність, що призводить до кардинальних змін у способі існування і врешті-решт до втрати життя. Долорес, декларативно дбаючи про порятунок душі Дон Жуана, дорогою ціною купує його офіційне прощення, повернення втраченого соціального статусу, що дає колишньому баніту право претендувати на місце поряд з донною Анною. Звісно, очищення душі й відновлення соціального статусу не рівнозначні здобутки. Останнє купується надто дорогою для Долорес ціною, вимагає поступитися чистотою душі й тіла. Доля черниці, відкриваючи перспективу спокутування гріхів і порятунку, робить жінку мертвою для життя. Натомість Дон Жуан, щоб посісти місце поряд з Донною Анною, вдається до дій, несумісних з його щирою й сміливою людською природою й засадничим особистісним

вибором: він повертається у суспільство, в якому одвічна недоброзичливість усіх стосовно усіх лицемірно гаситься пошаною до соціального статусу; погоджується розділити з Донною Анною її амбітні плани, заради здійснення яких міняє перстень Долорес на білий плащ Командора. У цьому сенсі фінал п'єси виглядає символічно: Дон Гонзаго, виходячи із дзеркала, підкоряє собі Донну Анну і Дон Жуана, примушує їх закам'яніти, вагою своїх владних інтенцій, що нічого спільного не мають із живим життям. Так що відмова Долорес від життя тіла дублюється відмовою Дон Жуана від життя душі, духовною смертю, що стає причиною вочевидь символічної фізичної загибелі.

Важливий у п'єсі мотив маскараду не лише створює додаткові фабульні можливості для таємної зустрічі Дон Жуана і Донни Анни, але також вказує на розмитість ідентичностей, досить широкий спектр особистісних виявів для тих персонажів, які виявляються маскованими. Позбавлені масок передусім наречений, наречена та її батьки. Це означає, що чітко визначені лише родинні ролі, відносини між їх носіями з необхідністю передбачають взаємодоповнення компліментарності. Якщо ролі батька й матері незмінні стосовно дитини, наречений і наречена ще не пов'язані нерозривними узами шлюбу, відстань між ними достатньо велика і допускає розрив, зміни, вибір інших претендентів, реалізацію інших варіантів життя.

Зауважимо, що маскарад – фабульний мотив, що часто влітається у різноманітні мистецькі інтерпретації історії про Дон Жуана. Зрадливий спокусник може виявитись під будь-якою маскою і водночас сам сприймається як маска, що приховує таємницю справжнього обличчя героя, його істинні мотиви і цілі, які потребують роз'яснення. У ланцюзі різних художніх інтерпретацій постаті Дон Жуана сам цей образ виступає в ролі маски, що діалектично приховує/відкриває сутність тієї чи іншої епохи, особливості художньої концептуалізації кохання, що здійснюється митцями-чоловіками відповідно до культурно-історичного контексту, розвитку філософської думки та художньо-мистецьких форм, запитів індивідуального таланту. Закономірно, що авторка-жінка потребувала створення поряд із образом Дон Жуана персонажа, відповідального за жіночу концепцію кохання; характерно, що в драмі Лесі Українки такий персонаж не дорівнює Донні Анні, хоча з'являється перед глядачем одночасно і поряд із нею. Письменниця у такий спосіб акцентувала трагічну асиметрію, що повсякчас супроводжує досліджуване почуття: кохання ніколи не буває взаємним. Суб'єкт кохання приречений бути романтичним героєм – трагічно самотнім у любовному переживанні, що лишається нерозділеним всупереч різним варіантам ілюзійної самоомани. В чесному художньому контексті "Камінного господаря" і чоловічий, і жіночий персонажі, відповідальні за побудову концепції кохання, врешті-решт опиняються наодинці із правдою не-кохання, що обертається для них духовною та/або фізичною смертю.

Переодягаються у п'єсі, а також знімають маски, показуючи своє справжнє обличчя, найчастіше саме Долорес і Дон Жуан – найбільш живі персонажі, вчинки яких визначаються у першу чергу коханням – до одного чоловіка в першому випадку, до всіх жінок у другому. Один з найважливіших моментів розвитку драматичної дії – пропозиція, яку робить Долорес Дон Жуан, коли вона з'являється перед ним у вигляді молодого ченця. Персонажів об'єднує і те, що для них обох важливий не шлюб, а саме кохання, перспективи, що ним відкриваються – можливість повернення втраченої гармонії буття. У випадку Дон Жуана йдеться про

гармонізацію перебування у зовнішньому світі: вільні дії людини будь-яке місце на землі перетворюють на райський сад. Для Долорес більш важливою є гармонізація внутрішнього світу: істинне кохання, шляхетне у своїй безкорисливості, очищене від ревнощів й бажання володіти іншим, перетворює людське серце на Святий Грааль, здатний творити дива.

На перший погляд, мотиви раю і Святого Грааля сприймаються як данина епосі середньовіччя, коли розгортається дія п'єси, атрибут середньовічного мислення й мовлення, що не могли не бути релігійними. Але уважне перечитування тексту дає підстави для іншого розуміння, вказуючи на теологічну наснаженість художньої діяльності, живу розмову з Богом як підтекст творчості Лесі Українки. "І дуже мало котрий з творів Лесі Українки не заснований на засадах християнської моралі" [5], – вважає Н. Когуська. Через образи центральних персонажів п'єси проявляють себе закладені у підтекст живі релігійні переживання "понад міру небайдужої до християнства" [7, с. 22] авторки, звернені до таких важливих атрибутів взаємин людини з Богом, як свобода і любов. В контексті земного життя, спотвореного гріхопадінням, вони постають у зміненому вигляді – як воля (сваволя) і кохання, виявляючись несумісними, непоєднуваними у взаєминах конкретної пари. Захоплені почуттями, чоловік і жінка переймають логіку коханого іншого, але у вкрай спотвореній формі: Долорес віддає себе не-коханому заради прагматичної цілі – офіційного прощення для чоловіка, з яким заручена; дон Жуан кидає під ноги донні Анні "свою так буйно викохану волю" [13: 144], концентрує кохання на одній жінці, відсутність справжнього почуття у її гордовитому серці приймаючи за виявлення свободи. Гармонія у просторі реального життя, як і реалізація кохання, виявляються неможливими, що вказує на неоромантичний характер твору [12], засадничу для його поезики тугу за трагічно нездійсненим ідеалом.

Конфлікт п'єси пов'язаний не з суперечностями між любов'ю/коханням і свободою/волею, хоча вони, звісно, важливі й ретельно досліджуються авторкою. Йдеться про протиріччя між божественною природою людини, яка полягає у взаємодоповнюваності заповіданих Богом свободи й любові, та її спотворенням у суспільних відносинах. Останні будуються на володарюванні, перетворюють владу на ідола, що вбиває найкраще у людині й саму людину, приносячи її в жертву хибним цінностям, що їх обирає змертвіла у своїй застиглоті егоцентрична погорда. "Новоромантичне" мислення Лесі Українки бачить усю складність життя і реальних взаємин між людьми, не тільки констатує змертвілість суспільних інституцій, серед яких найбільшим тягарем для людини виявляється шлюб, якщо в його основу не покладено кохання, але й намагається зрозуміти першопричини дисгармонії, котра проявляє себе на рівні взаємин між особистостями. Якщо у прагненні до кохання чоловік і жінка кардинально різняться й водночас взаємонаближуються у фатальній трагічності нездоланих відмінностей, поклоніння ідолу влади знімає всі відмінності, намертво з'єднуючи чоловіка і жінку подією духовної загибелі.

Назва "Камінний господар" не лише несе у собі мотив влади, але й подвоює його: господар – це володар, а камінь у тексті п'єси повсякчас асоціюється із тягарем влади, що пригнічує, підпорядковує, тисне, позбавляючи свободи дихати, любити, жити, бути. В цілому в тексті п'єси нараховують 29 мікроконтекстів, що розкривають символічне значення лексичної групи "камінь" [9]. "А тут повітря кам'яне" [13: 131], – говорить про палац Командора покоївка Маріквіта. Прагнення влади – головний

мотив всіх дій Дона Гонзаго де Мендоза. Для нього відповідність вимогам честі навіть не так важлива, як дотримання правил етикету перед обличчям суспільства, а лицарський обов'язок відходить на другий план і набуває формального характеру у боротьбі за права і привілеї з іншими представниками аристократичних кіл Іспанії:

...Я зумію

одважно боронити прав лицарських,
та тільки треба, щоб вони були
всім навіч безперечні, а для того
ми мусим пильнувати не тільки честі,
але й вимог найменших етикету,
щонайдрібніших. Хай вони здаються
для вас нудними, марними, без глузду... [13: 126].

Розділяючи наміри Дона Гонзаго отримати королівську корону, Донна Анна кам'яніє душею. Мотив каменю набуває особливого значення у палкому діалозі Дон Жуана і Донни Анни, що передує вбивству командора:

Д о н Ж у а н

... Сяя постать

була мов буйна хвиля, а тепера,
подібна до тії каріатиди,
що держить на собі тягар камінний.

(Бере її за руку)

Кохана, скинь же з себе той тягар!
Розбий камінну одіж!

А н н а

(в знесилі)

Я не можу...

той камінь... він не тільки пригнітає,
він душу кам'янить... се найстрашніше... [13: 134–135].

Мотив каменю проймає і наступний діалог персонажів, що розгортається на кладовищі, біля статуї Командора, через деякий час після його вбивства. Тепер про загрозу загибелі від окаменілого серця говорить Дон Жуан, не розуміючи поведінки Донни Анни, її довгих роздумів і розрахунків, планів щодо "камінного щастя":

... я конаю під камінним гнітом!
Вмирає серце! Я не можу, Анно,
з умерлим серцем жити. Порятуйте
або добийте! [13: 145]

Камінь – це знак смерті, якою обертається влада для того, хто є її суб'єктом і об'єктом, могильний камінь. Він може набувати вигляду кам'яної статуї, як це і відбувається у п'єсі Лесі Українки. Скульптура з каменю подібна до живої людини, але це оманливе враження. У фіналі ми бачимо скульптурну групу, розташування фігур у ній ретельно продумане авторкою. В центрі – Командор, фізично переможений Дон Жуаном, а ліворуч і праворуч – Донна Анна, жіночий двійник-відбиток Дона Гонзаго, та її новий чоловік, колишній Дон Жуан, духовно вбитий підпорядкуванням холодній мрії Командора про королівський статус і незрівнянну владу, що ним відкривається, легітимізацію переваги над іншими, якої вимагає егоцентрична погорда.

Фінальна ремарка п'єси акцентує зміну динаміки живих почуттів статикою їх загибелі: "...із свічада вирізняється постать командора, така, як на пам'ятнику, тільки без меча й патериці, виступає з рами, йде важкою

камінною походою просто до Дон Жуана. Анна кидається межі Дон Жуаном і Командором. Командор лівицею ставить Донну Анну на коліна, а правицю кладе на серце Дон Жуанові. Дон Жуан застигає, поражений смертельним остовпінням. Донна Анна скрикує і падає ницьма додолу до ніг командорові" [13: 162]. Статуя Командора – символ духовної смерті, яка зумовлює смерть фізичну. І Командор, і Донна Анна з Дон Жуаном стали мертвими ще за життя, приймаючи хибні життєві цінності за істинні. При цьому Командор примушує Донну Анну стати на коліна, акцентуючи у такий спосіб, що саме її погорда слугує причиною загибелі, позбавивши життя спочатку закам'янілу в зверхності, не здатну любити нікого, крім себе, душу, а потім і тіло. Влада у її максимальному виявленні – це смерть, що підкорює собі всіх. Причину загибелі Дон Жуана потрібно шукати у "остовпінні" його серця: байдужість до інших, прагнення бачити у них свою тінь, віддзеркалення, перешкоду або інструмент у досягненні цілей, несумісні із любов'ю до ближнього. Вони говорять про егоцентризм у коханні, його фатальну неповноту, ущербність, що повсякчас оберталася зрадою інших і врешті-решт привела до зради власної особистості, втрати "самототожності" [6]. Герой втрачає "свою стихійно-непереможну міць і кам'яніє за зраду своїй бурхливій вдачі" [4: 124]. За точним судженням Л. Невідомської, Дон Жуан "став духовним спадкоємцем, двійником Камінного господаря і сам смертельно карає себе" [9: 105].

Роботу над п'єсою авторка, як здається, цілком усвідомлено, порівнювала із обробкою каменю – так скульптор працює над природнім матеріалом, відсікаючи зайве. За словами Лесі Українки, вона майже вдвічі скоротила початковий варіант тексту, добиваючись необхідної для задуму лаконічності. "Скульптурність" твору вибирає у себе перемогу над косністю матеріалу – не тільки над словом, але й над темою. Радісне розуміння авторки, що вона є першою жінкою, яка впоралася із потрактуванням історії про Дон Жуана, вказує на жіночу претензію стати вривень із авторами-чоловіками і у літературно-художній творчості, і у дослідженні феномену кохання. Подібне "змагання", особливо в контексті важливих для авторки "герменевтичного дискурсу розуміння" і "проблеми комунікації й інтерпретації висловлювання" [2: 379], відкриває нові перспективи для реалізації діалогу між чоловіками і жінками не тільки у мистецькій практиці, але й у живому житті. Не випадково у діалогах персонажі п'єси обмінюються докорами у неспроможності "вмістити" те, що можуть один одному запропонувати у межах чоловічої та жіночої версій кохання. При цьому авторка "аналізує риторичні дискурси різних персонажів: Донни Анни, Дон Жуана, Командора, Долорес" [2: 387]. Творча перемога сприймається як запорука перемоги кохання над життєвою інерцією, різними формами змертвіння, що загрожують живим почуттям, відносинам, процесам, розгортаючи їх у річище смерті.

Висновки й перспективи дослідження. Кохання репрезентується у п'єсі в якості надскладного феномену, що піддається лише поліфонічній концептуалізації, заснованій на різних версіях-інтерпретаціях. Йдеться передусім про контрапункт між жіночою та чоловічою концепціями кохання, кожна з яких у неоромантичній системі координат не передбачає взаємодоповнюваності. Це свідчить про неможливість бажаної усіма і закладеної у феномен кохання як його сутність і мета гармонії – вищої цінності, що об'єднує всіх у перспективі божественної любові й невіддільної від неї свободи. Художня інтерпретація Лесею Українкою історії про Дон Жуана показує, що той, хто дійсно любить, без останку вкладає себе у

переживання почуття, сподіваючись на щастя, але не розраховуючи на нього. Той, хто любить по-справжньому, виявляється більш незахищеним, ризикує втратити себе, поступитися своїми настановами заради іншого, жертвуючи його свободі власною. Втім, найбільша загроза для люблячої чоловічої та жіночої душі полягає не стільки у дисгармонічності кохання, скільки у його зраді, відмові від живої динаміки складних почуттів на користь статичної самозакоханості, владної піднесеності над іншими, вузькості усталених соціальних ролей і сумнівних спокус, що з ними пов'язані, зворотною стороною чого виявляється залежність від інституцій суспільства. Інерційні й формалізовані, вони не передбачають свободи для людини. Вимагаючи підпорядкування від особистості, суспільні інституції нав'язують їй більш або менш архаїчну форму відносин купівлі й продажу, відбираючи "любов живую, дитину волі" [13: 144]. Так, Долорес здобуває особливий статус у житті Жуана, собою оплачуючи булаву прощення баніта і повернення йому прав та привілеїв гранда, змиряючись із соціальною роллю черниці; Командор купує Донну Анну, знаком чого стають вінець із білими перлами, численні дорогоцінні коштовності, що їх вона перебирає; Донна Анна спокушає і підкупує Дон Жуана поверненням до узвичаєного суспільного життя, що символізує білий плащ Командора, котрий він погоджується приміряти.

Контрапункт між чоловічою і жіночою концепціями кохання гармонійно знімається лише на рівні авторської свідомості, яка дає можливість Дон Жуану висловити свою правду за межами смислових горизонтів жінки-авторки, щодо якої цей персонаж виступає як цілком очевидний антипод: "Звертаючись до теми Дон Жуана, Леся Українка здійснює стрибок за горизонт. На чужу для себе територію, за межі своєї смислової обжитості. ... Дон Жуан є її максимальним антиподом, але вона дає йому простір, схоплює його тональність. ... Леся вміла показати іншу правду, зробити її гідною віри – і це справа великого митця" [3: 54].

П'єса Лесі Українки населена численними персонажами, що представляють різні соціальні ролі, то виходячи за їх межі, то повертаючись до узвичаєних норм поведінки. Черниця Долорес і баніт Дон Жуан – найбільш романтичні герої п'єси, наділені яскравими переживаннями і дієвим прагненням реалізувати ідеал у просторі власного життя. Втім і вони виявляються змушеними входити у ролі придворної дами і лицаря-гранда, щоб наблизитись до коханих, діяти в зоні їх очікувань і сподівань. П'єса Лесі Українки не є ліричною драмою, у якій герой або героїня, пов'язані із центральним персонажем, виявляються формою вираження авторської свідомості, тобто ліричним героєм/героїнею. Тут відсутній і ліризм, притаманний творам, де закохані герой і героїня утворюють певний ліричний центр, проєктуючи на читача емоційно насичене переживання кохання. Леся Українка, художньо опрацьовуючи історію Дон Жуана, створює "справжню", "суту" драму, де, за словами М. Зерова, "до ідейної глибини, до яскравості діалогу, розмаїтості тем та мотивів, до психологічної значності характерів прилучається рух, різноманітність дії, зорова мальовничість сцен" [4: 118]. Драма "у повному розумінні слова" [4: 118] виявляється здатною показати драматичні суперечності життя через висвітлення романтичного за своєю природою конфлікту між прагненням людини до ідеалу і можливостями реалізувати це прагнення у реальному житті, й покладає надію на словесну (белетристичну) утопію мистецтва. Вона, надаючи життям образам і колізіям, художньо осмислює їх у просторі загальнокультурного і загальнокультурного діалогу, пролонгуючи його у

теперішньому й відкриваючи для майбутнього. В цьому плані образ Дон Жуана і його історія виявляються надзвичайно показовими, а особливості художньої інтерпретації їх Лесею Українкою висвітлюють значущу не тільки в контексті модерністського дискурсу, але й у масштабі цілої культури думку про важливість збереження людини як істоти, сутність якої розкривається у божественній перспективі особистісного розквіту (реалізація любові в умовах свободи), про необхідність свідомої протидії тенденціям знеособлення й змертвіння, що, на жаль, повсякчас супроводжують суспільне співіснування людей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Білецький Л. Леся Українка. Портал Лесі Українки / Студії / Статті та публікації. URL: https://lesyaukrainka.com/ua/studiyi/monografiyi-pro-zhittya-ta-tvorchist/3_bileckiy-l---lesya-ukrayinka (дата звернення: 9.12.2025)
2. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Вид. друге, перероблене та доповнене. Київ : Критика, 2009. 448 с.
3. Єрмоленко В. А. Леся Українка, Дон Жуан та Європа: ідеологія та ерополітика "Камінного господаря". *Філософська думка*. 2021. № 2. С. 49–79.
4. Зеров М. Леся Українка. Портал Лесі Українки / Студії / Статті та публікації. URL: https://lesyaukrainka.com/ua/studiyi/statti-ta-publikaciyi/15_zerov-m--lesya-ukrayinka (дата звернення: 7.12.2025).
5. Когуська Н. Релігійні мотиви в творчості Лесі Українки. URL : <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/24574/file.pdf> (дата звернення: 15.12.2025).
6. Криловець А. Проблема самототожності в "Камінному господарі" // "Камінний господар" Лесі Українки і феномен середньовіччя : зб. наук. пр. за ред. Я. Поліщука і А. Криловця. Рівне : Перспектива, 1998. С. 84-89.
7. Моклиця М. Pro et contra християнства (драматургія Лесі Українки). *Слово і час*. 2001. № 6. С. 21–28.
8. Наумович С. "Камінний господар" і "Дон Жуан" // Леся Українка. 1871–1971 : зб. праць на 100-річчя поетки. / [Б. Романенчук (гол. редкол.) та ін.]. Філядельфія, б/в, 1971– 1980. С. 109–123.
9. Невідомська Л. М. Імпліцитний зміст символу камінь у драмі Лесі Українки "Камінний господар". *Вісник Житомирського педагогічного університету*. 2001. № 7. С. 101–105.
10. Новобранець О. Б. Досвітні вогні української літератури (драма-обробка Лесі Українки "Камінний господар". *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2006. № 30. С. 143–147.
11. Овчаренко М. М. Два Дон Жуани – дві ідеї: "Камінний господар" Лесі Українки і "Каменний гость" А. Пушкіна // Леся Українка. 1871–1971 : зб. праць на 100-річчя поетки. / [Б. Романенчук (гол. редкол.) та ін.]. Філядельфія, б/в, 1971– 1980. С. 89–108.
12. Скупейко Л. Неоромантизм як модерна парадигма української літератури (в рецепції Лесі Українки). *Слово і час*. 2009. № 5. С. 71-83.
13. Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах. Том 6. Драматичні твори (1911–1913). Переклади драматичних творів. Київ : Наукова думка, 1977. 414 с.
14. Gendarme de Bévoite, G. La Légende de Don Juan: son évolution dans la littérature des origines au romantisme. Genève: Slatkine Reprints, 1993. 547 p.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Biletskyi, L. Lesia Ukrainka [Lesia Ukrainka]. *Lesia Ukrainka Portal. Studies. Articles and Publications* [Lesia Ukrainka Portal / Studies / Articles and Publications]. Available at: https://lesyaukrainka.com/ua/studiyi/monografiyi-pro-zhittya-ta-tvorchist/3_bileckiy-1---lesya-ukrayinka (accessed 9 December 2025). [In Ukrainian].
2. Hundorova, T. (2009). *Proiavlennia Slova. Dyskursiia rannioho ukrainskoho modernizmu* [Manifestation of the Word. Discourse of Early Ukrainian Modernism]. 2nd ed., revised and expanded. Kyiv: Krytyka. 448 p. [In Ukrainian].
3. Yermolenko, V. A. (2021). Lesia Ukrainka, Don Juan and Europe: Ideology and Eropolitics of *The Stone Host*. *Filosofska Dumka (Philosophical Thought)*, no. 2, pp. 49–79. [In Ukrainian].
4. Zerov, M. Lesia Ukrainka [Lesia Ukrainka]. *Lesia Ukrainka Portal. Studies. Articles and Publications* [Lesia Ukrainka Portal / Studies / Articles and Publications]. Available at: https://lesyaukrainka.com/ua/studiyi/statti-ta-publikaciyi/15_zerov-m--lesya-ukrayinka (accessed 7 December 2025). [In Ukrainian].
5. Kohuska, N. Relihiini motyvy v tvorchosti Lesi Ukrainky [Religious Motifs in the Works of Lesia Ukrainka]. Available at: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/24574/file.pdf> (accessed 15 December 2025). [In Ukrainian].
6. Krylovets, A. (1998). Problema samototozhnosti v "Kaminnyi hospodar" [The Problem of Self-Identity in *The Stone Host*]. In: "Kaminnyi hospodar" Lesi Ukrainky i fenomen serednovichchia : zb. nauk. pr. za red. Ya. Polishchuka i A. Krylovtsia ["*The Stone Host*" by Lesia Ukrainka and the Phenomenon of the Middle Ages. Collection of scholarly papers. Ed. by Ya. Polishchuk and A. Krylovets]. Rivne: Perspektyva, pp. 84–89. [In Ukrainian].
7. Moklytsia, M. (2001). Pro et contra khrystyanstva (dramaturhiia Lesi Ukrainky) [Pro et contra Christianity (Dramaturgy of Lesia Ukrainka)]. *Slovo i Chas [Word and Time]*, no. 6, pp. 21–28. [In Ukrainian].
8. Naumovych, S. (1971–1980). "Kaminnyi hospodar" i "Don Zhuan" [*The Stone Host* and *Don Juan*]. In: Lesia Ukrainka. 1871–1971 : zb. prats na 100-richchia poetky. / [B. Romanenchuk (hol. redkol.) ta in.]. [*Lesia Ukrainka. 1871–1971: Collection of Papers Dedicated to the 100th Anniversary of the Poet*. Ed. by B. Romanenchuk et al.] Philadelphia, n.p., pp. 109–123.
9. Nevidomska, L. M. (2001). Implitsytnyi zmist symvolu kamin u dramy Lesi Ukrainky "Kaminnyi hospodar" [Implicit Meaning of the Stone Symbol in Lesia Ukrainka's Drama *The Stone Host*]. *Visnyk Zhytomyrskoho pedahohichnoho universytetu [Bulletin of Zhytomyr Ivan Franko State University]*, no. 7, pp. 101–105. [In Ukrainian].
10. Novobranets, O. B. (2006). Dosvitni vohni ukrainskoi literatury (drama-obrobka Lesi Ukrainky "Kaminnyi hospodar" [The Dawn Lights of Ukrainian Literature (Lesia Ukrainka's Adaptation Drama *The Stone Host*)]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka [Bulletin of Zhytomyr Ivan Franko State University]*, no. 30, pp. 143–147. [In Ukrainian].
11. Ovcharenko, M. M. (1971–1980). Dva Don Zhuanu – dvi idei: "Kaminnyi hospodar" Lesi Ukrainky i "Kamennyi host" A. Pushkina [Two Don Juans – Two Ideas: Lesia Ukrainka's *The Stone Host* and A. Pushkin's *The Stone Guest*]. In: Lesia Ukrainka. 1871–1971 : zb. prats na 100-richchia poetky. / [B. Romanenchuk (hol. redkol.) ta in.]. [*Lesia Ukrainka. 1871–1971: Collection of*

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади:

Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 11. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2026.

Papers Dedicated to the 100th Anniversary of the Poet. Ed. by B. Romanenchuk et al. Philadelphia, n.p., 1971–1980, pp. 89–108. [In Ukrainian].

12. Skupeiko, L. (2009). Neoromantyzm yak moderna paradyhma ukrainskoi literatury (v retseptsii Lesi Ukrainky) [Neo-Romanticism as a Modern Paradigm of Ukrainian Literature (in Lesia Ukrainka's Reception)]. *Slovo i Chas [Word and Time]*, no. 5, pp. 71–83. [In Ukrainian].

13. Ukrainka, Lesia (1977). Zibrannia tvoriv u dvanadtsiaty tomakh. Tom 6. Dramatychni tvory (1911–1913). Pereklady dramatychnykh tvoriv [Collected Works in Twelve Volumes. Vol. 6: Dramatic Works (1911–1913). Translations of Dramatic Works]. Kyiv: Naukova Dumka. 414 p. [In Ukrainian].

14. Gendarme de Bévoite, G. (1993). La Légende de Don Juan: son évolution dans la littérature des origines au romantisme. Genève: Slatkine Reprints. 547 p. [In French].

УДК 82.09

DOI 10.35433/brecht.11.2026.28-41

Н. І. Астрахан,

доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри германської філології та зарубіжної літератури
Житомирського державного університету імені Івана Франка

astrakhan-n@zu.edu.ua

<http://orcid.org/0000-0002-4087-2466>

ПАРАДОКСАЛЬНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ДОСЛІДЖЕННЯ АБСУРДУ ВІЙНИ У П'ЄСІ Б. БРЕХТА "МАТІНКА КУРАЖ ТА ЇЇ ДІТИ"

Статтю присвячено особливостям художнього потрактування проблеми "людина і війна", здійснюваному Бертольтом Брехтом у знаменитій п'єсі "Матінка Кураж та її діти" (1939). Війна, за логікою Брехта, робить існування людини абсурдним, позбавляючи смислу життя і смерть, піддаючи особистість не лише небезпеці фізичної загибелі, але й ставлячи її перед загрозою "знелюднення". Відповідно до естетики і поетики новаторського епічного театру Брехта, п'єса "Матінка Кураж та її діти" парадоксально поєднує жанрові ознаки історичної хроніки й параболи (притчі). Відхід від сьогодення, звернення у зображуваних подіях до Тридцятилітньої війни 1618–1648 рр. дозволяє драматургу уникнути емоційності в процесі художнього аналізу проблеми "людина і війна", поставитися до створюваного світу як до своєї моделі, покликаної корисно спростити досліджуваний об'єкт для успішного вирішення поставлених завдань. З іншого боку, Тридцятилітня війна, що вважалася релігійною, але насправді була спробою перерозподілу територій між католицькими та протестантськими країнами Європи, може розглядатися як один із прологів до першої світової війни. Вона стала проявителем негативних наслідків соціально-історичних змін, зумовлених початком Нового часу, а саме активного розвитку торгівлі, формування буржуазних відносин, масового виявлення індивідуальної підприємницької ініціативи, руйнації середньовічного світогляду й суспільного визнання грошей в якості найбільшої цінності. Художня модель взаємодії людини і війни, створена Брехтом у п'єсі, переконливо викриває лицемірство офіційних пропагандистських дискурсів, показуючи, що основою будь-якої війни є жага наживи, прагнення збагачення. Абсурд війни Брехт відображає і нейтралізує парадоксальністю художнього мислення, покликаною розкрити діалектику життєвих колізій у їх зв'язку з історичними закономірностями.

Ключові слова: Бертольт Брехт, епічна драма, конфлікт, проблема, художня модель, парадокс, діалектика.

N. I. Astrakhan

THE PARADOXICAL NATURE OF THE ARTISTIC EXPLORATION OF THE ABSURDITY OF WAR IN BERTOLT BRECHT'S PLAY *MOTHER COURAGE AND HER CHILDREN*

The article is devoted to the peculiarities of the artistic interpretation of the problem of "the individual and war" as presented by Bertolt Brecht in his

renowned play *Mother Courage and Her Children* (1939). According to Brecht's logic, war renders human existence absurd by depriving both life and death of meaning, exposing the individual not only to the danger of physical destruction but also to the threat of dehumanization. In accordance with the aesthetics and poetics of Brecht's innovative epic theatre, the play *Mother Courage and Her Children* paradoxically combines the genre features of a historical chronicle and a parable. The departure from contemporary reality and the turn to the events of the Thirty Years' War (1618–1648) enable the playwright to avoid emotional involvement in the artistic analysis of the problem of "the individual and war" and to treat the depicted world as a kind of model designed to simplify the object of study for the successful achievement of the intended objectives.

At the same time, the Thirty Years' War, traditionally regarded as a religious conflict but in fact representing an attempt to redistribute territories among Catholic and Protestant European states, may be viewed as one of the prologues to the First World War. It revealed the negative consequences of socio-historical transformations caused by the advent of the Modern Age, namely the active development of trade, the formation of bourgeois relations, the mass manifestation of individual entrepreneurial initiative, the destruction of the medieval worldview, and the social recognition of money as the highest value. The artistic model of interaction between the individual and war created by Brecht in the play convincingly exposes the hypocrisy of official propagandistic discourses, demonstrating that the foundation of any war is the thirst for profit and enrichment. Brecht reflects and neutralizes the absurdity of war through the paradoxical nature of artistic thinking, which aims to reveal the dialectics of life's conflicts in their connection with historical regularities.

Key words: Bertolt Brecht, epic drama, conflict, problem, artistic model, paradox, dialectics.

N. I. Astrakhan

DIE PARADOXALITÄT DER KÜNSTLERISCHEN ERFORSCHUNG DER ABSURDITÄT DES KRIEGES IN BERTOLT BRECHTS DRAMA *MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER*

Der Artikel ist den Besonderheiten der künstlerischen Deutung des Problems "Mensch und Krieg" gewidmet, wie sie von Bertolt Brecht in seinem berühmten Drama *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939) realisiert wird. Nach der Logik Brechts macht der Krieg die menschliche Existenz absurd, indem er Leben und Tod ihres Sinnes beraubt, den Menschen nicht nur der Gefahr der physischen Vernichtung aussetzt, sondern ihn zugleich vor die Bedrohung der Entmenschlichung stellt. In Übereinstimmung mit der Ästhetik und Poetik des innovativen epischen Theaters Brechts verbindet das Drama *Mutter Courage und ihre Kinder* auf paradoxe Weise die Gattungsmerkmale einer historischen Chronik und einer Parabel.

Die Abkehr von der Gegenwart und die Hinwendung zu den dargestellten Ereignissen des Dreißigjährigen Krieges (1618–1648) ermöglichen es dem Dramatiker, emotionale Subjektivität im Prozess der künstlerischen Analyse des Problems "Mensch und Krieg" zu vermeiden und die dargestellte Welt als eine Art Modell zu behandeln, das dazu dient, den Untersuchungsgegenstand zum Zwecke einer erfolgreichen Lösung der gestellten Aufgaben sinnvoll zu vereinfachen. Zugleich kann der Dreißigjährige Krieg, der traditionell als Religionskrieg galt, tatsächlich jedoch einen Versuch der territorialen Neuaufteilung zwischen katholischen und protestantischen Ländern Europas darstellte, als einer der Prologe zum Ersten Weltkrieg betrachtet werden. Er

wurde zum Offenbarer der negativen Folgen sozialhistorischer Veränderungen, die mit dem Beginn der Neuzeit verbunden waren, insbesondere des intensiven Handelswachstums, der Herausbildung bürgerlicher Verhältnisse, der massenhaften Entfaltung individueller unternehmerischer Initiative, der Zerstörung des mittelalterlichen Weltbildes sowie der gesellschaftlichen Anerkennung des Geldes als höchstem Wert.

Das von Brecht im Drama geschaffene künstlerische Modell der Wechselwirkung zwischen Mensch und Krieg entlarvt überzeugend die Heuchelei offizieller propagandistischer Diskurse, indem es zeigt, dass die Grundlage jedes Krieges die Gier nach Gewinn und Bereicherung ist. Die Absurdität des Krieges reflektiert und neutralisiert Brecht durch die Paradoxalität des künstlerischen Denkens, dessen Ziel es ist, die Dialektik der Lebenskonflikte in ihrem Zusammenhang mit historischen Gesetzmäßigkeiten offenzulegen.

Schlüsselwörter: Bertolt Brecht, episches Drama, Konflikt, Problem, künstlerisches Modell, Paradox, Dialektik.

Постановка наукової проблеми. Будь-який літературний твір відображає ситуацію перебування "я" у світі, спільну для всіх людей. Історичні реалії ХХ століття поставили під сумнів можливість гармонійності такого перебування. На думку А. Камю, абсурд не міститься ані у людині, ані у світі, а народжується з їх взаємодії [6]. У п'єсі Б. Брехта "Матінка Кураж та її діти" (1939) представлений світ, охоплений війною, спотворений нею. У обставинах війни окрема людина і людська спільнота проявляють себе інакше, ніж у мирному житті. Вона виконує функцію перевірки людини/людства й світу, сигналізує, що щось кардинально не так з історією, якщо вона виливається у знищення одних людей іншими, щось страхотливе сталося з людьми, якщо для них нормою є існування в умовах війни, готовність, пристосовуючись до обставин, миритися з війною.

Перевірку війною як межовим виявленням абсурду історії проходили і люди мистецтва, що жили в час руйнівних світових воєн і запеклої ідеологічної боротьби. На тлі епохи, сенс якої потребує дедалі глибшого розуміння в контексті гострих проблем сьогодення, постає вражаючий "феномен Брехта", який, за висловом Д. Затонського, був і залишався передусім "людиною мистецтва, яка шукала – як це, мабуть, і належить такій людині – свого місця в цьому дивному, суперечливому світі, світі навиворіт" [5: 51]. Вивернутим поставав не лише світ реальної дійсності, у якому відбувалися фантазмагоричні за своєю непередбачуваною жорстокістю події, але й офіційні дискурси часу. На тлі тотальної "брехні", якою з легкістю оберталися ті або інші спроби омовлення світу, дорогоцінною необхідністю поставала правда. На думку Д. Затонського, "вся сукупність "очужувальних" (entfremdend), "відсторонювальних" (verfremdend) засобів і прийомів зрілого епічного театру Брехта" були "органічною мовою сумніву", спрямованою на "розхитування непохитності" [5: 51] офіційних дискурсів і завжди готової до конформістської солідарності з ними пересічної свідомості, сумніву, що з часів Сократа слугує відправною точкою у русі до неочевидної і непривабливої правди.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ідейні настанови, особливості естетики і поетики Б. Брехта були сформульовані передусім самим драматургом [3], він визначив вектори наукового дослідження власного художнього (літературного й театрального), а також теоретичного здобутку. У заданому митцем річищі написані роботи Ю. Гіллесгайма,

Д. Затонського, О. Клековкіна [7], С. Маценки, Дж. Стайна [10], З. Фелішевського, О. Чиркова [11]. Зокрема, в контексті українського літературознавства, п'єсу "Матінка Кураж та її діти" піддавали літературознавчому аналізу Л. Закалюжний, Н. Колошук [8], В. Назарець, О. Чирков [13].

Метою статті є характеристика драматургічного мислення Б. Брехта у п'єсі "Матінка Кураж та її діти" як парадоксального, покликаного не лише висвітлити абсурд війни, її несумісність із людською природою, але нейтралізувати цей абсурд розкриттям діалектичних закономірностей буття.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для Брехта, націленого на пошуки правди про сутність війни, в контексті поетики епічного театру з притаманним йому ефектом очуження було важливо показати події віддаленого минулого – Тридцятилітньої війни в Європі. Вона закінчилася так давно, що не залишилося свідків, забулися втрати й руйнування, загоїлися рани колективної пам'яті. За 300 років змінилося багато поколінь, трапилися інші війни й революційні потрясіння, карта Європи набула нових контурів, життя суттєво змінилося на побутовому і соціально-політичному рівні. Отже, звернення до війни трьохсотлітньої давнини забезпечувало актуальну для художньої аналітики Брехта можливість розсудливо подивитись на те, що сталося, виносячи емоції за дужки, раціонально розбираючись з причинами і наслідками війни, прихованими механізмами її розгортання. Втім, у XVII столітті, на зорі Нового часу, вже окреслилися суперечності й закономірності буржуазного способу існування, пов'язані передусім із грошима й товарними відносинами. Під час Тридцятилітньої війни 1618–1648 рр. використовувалась вогнепальна зброя – мушкети й гармати, військові дії мали позиційний характер, охоплювали величезну територію, перетворивши на театр бойових дій практично всі європейські країни. Як і семилітня війна в середині XVIII століття, Тридцятилітня війна сприймалася у момент написання п'єси "Матінка Кураж та її діти" як один із прологів першої світової війни, аргумент на користь неминучості її продовження, передчуття якого Брехт поділяв з багатьма сучасниками у період міжвоєнного двадцятиліття.

Параболічне зіставлення сучасних подій із віднесеними на 300 років у минуле давало автору п'єси зрозумілі переваги: вочевидь були підстави для порівняння давньої війни й сучасної, адже обидві укорінені у буржуазних стосунках, негативних наслідках їх колосального прогресу. Водночас минуле дозволяло побачити сутність того, що відбувається, без сьогоденної складності, оманливих нашарувань у процесі розуміння, зумовлених різноманітними "перетвореними формами", породженими розвинутим етапом історії європейського буржуазного суспільства. Тобто побачити у подіях минулого своєрідну модель сьогодення, що корисно спрощує його складність, відкриваючи приховані під численними поверхневими шарами закономірності. Так Брехт поєднує реалістичну традицію, повсякчас важливу для його налаштованого на відкриття правди художнього пошуку, й модерністську практику, зорієнтовану на мистецький експеримент, покликаний значно розширити можливості пізнання, надати йому несподіваних обріїв та нових інструментів для їх осягнення. Синтез історичної хроніки (авторське жанрове визначення твору, яке не варто недооцінювати) і притчі, реалістичного соціально-психологічного аналізу і параболічного узагальнення забезпечує драматургу необхідні координати створюваного світу, широту і глибину художнього дослідження, яких він потребує.

Першим на сцені у п'єсі Брехта з'являється Вербувальник, який озвучує проблему мотивації для участі у війні. Потрібно спокусити людину матеріальними (гроші) й моральними (слава, почесні) цінностями, щоб вона погодилася ризикувати своїм життям, брати участь у страшній справі, що може привести до загибелі. Проблематизації зазнає і сама людина, адже, з погляду розчарованого у людстві Вербувальника, "ці люди не знають ні слова честі, ні вірності, ні почуття власної гідності" [2: 111]. Засмучений втечею завербованого, який "зник, як воша з-під нігтя", вербувальник не усвідомлює ні злочинної підступності власних дій (підпоїв слабкого здоров'ям чоловіка, щоб отримати його підпис-згоду), ні суперечності між міркуванням про втрату "довіри до людства" й порівнянням людини з вошею, до якого він вдається.

Другий персонаж – Фельдфебель – актуалізує проблему миру і війни: "Мир – це безлад, тільки війна наводить порядок" [2: 111]. Розмова Вербувальника і Фельдфебеля презентує позитивний погляд на війну: на думку персонажів, це добра справа, яку тільки починати важко; але коли "вона розбуяє, не стримаєш" [2: 111]. Як і Вербувальник, Фельдфебель не помічає, що, розмірковуючи про деградацію людства в мирний час, ставить в один ряд людей і худобу, що думки про переваги війни автоматично приводять до усвідомлення програшу: "...люди починають боятися миру, як гравці у кості кінця гри, адже тоді доведеться підраховувати, скільки вони програли" [2: 111].

Ретельно виписані драматургом діалоги від початку п'єси окреслюють головний конфлікт: людина і війна. Брехт, відповідно до завдань створюваного ним епічного театру, трансформує конфлікт у проблему, яку персонажі постійно обговорюють, але не можуть вирішити, внаслідок амбівалентності власного ставлення до того, що відбувається. Всі вони від маркітантки до командувача виявляються зацікавленими учасниками війни й водночас її жертвами. Зацікавленість цілком конкретна – матеріальна. Всі намагаються різними способами заробити на війні: продають товари, вербують, отримують грошові винагороди й відзнаки за виконання тих чи інших військових доручень, а також вдаються до обману, спекуляції, мародерства, не помічаючи, як доходять до тяжких злочинів – грабунку, гвалтування, вбивства, починають сприймати їх як норму, невід'ємний супровід війни, за який окрема людина не несе відповідальності.

Якщо персонажі не гинуть фізично, як Швейцеркас, Ейліф, Катрін, командувач, вбиті Ейліфом селяни, містяни й солдати, позбавлені життя під час облоги чи штурму міст, вони зазнають великих моральних втрат, деградують, вмирають духовно. Передусім йдеться про центрального персонажа – матінку Кураж, маркітантку Анну Фірлінґ з баварського міста Бамберг. Втративши на війні всіх своїх дітей, вона продовжує тягнути фургон дорогами війни, так і не усвідомивши, що загибель дітей стала результатом її невірного вибору на користь війни. Героїня не знає про смерть сина Ейліфа, не думає, що вже перестала бути і матінкою, і сміливою людиною (кураж – відвага у перекладі з французької), не розуміє, що її існування втратило сенс, як і прагнення розбагатіти.

Отже, проблема, що стає предметом художнього дослідження Брехта, переноситься у свідомість глядача: це він має зрозуміти, що людина і війна несумісні, що війна не тільки фізично вбиває, але й заперечує людяність, перекреслює найкраще у людині. Брехт показує, що нищівному впливу аморальної природи війни піддаються всі персонажі, які діють відповідно до її людожерських законів. Протистоять деградації тільки ті, хто

залишається вірним своїй людській сутності, наполягає на законах людяності всупереч найбільш несприятливим зовнішнім обставинам. Але така поведінка на війні неминуче обертається загибеллю.

Амбівалентність у ставленні персонажів до війни проявляє її абсурд: люди пропагують, здійснюють, продовжують підтримувати те, що веде їх до загибелі. Абсурд – це відсутність смислу. Тридцятилітня війна називалася війною за віру, її вели між собою католицькі та протестантські країни Європи. Проповіді священників, релігійні співи, сакральні дієства на зразок меси та їх атрибути супроводжували військовий побут обох ворогуючих сторін. Натомість на ділі йшлося про території й пов'язані з ними матеріальні цінності. Брехт викриває лицемірство клерикальної ідеології, що маскує справжні цілі військового зіткнення. Але і правдиве бачення певними персонажами дійсних механізмів війни в контексті зображуваної епохи не несе у собі нічого, крім аргументованого цинізму в оцінках і діях. Так, антагонізм між Священиком і Кухарем виявляється поверхневим: обидва претендують на близькі відносини з матінкою Кураж і не проти щось матеріальне отримати від неї – їжу, алкоголь, дах над головою; обидва відкидають свої військові ролі, коли обставини змінюються. Священик стверджує, що "загинути на війні – це милість Божа, а не прикрість", бо це особлива війна за віру, "богоугодна". Втім, гинути за віру сам Священик не збирається, видає себе за робітника Кураж під час польської окупації, змінює протестантський прапор на католицький, жадає, щоб загинув інший заради його безпеки. Кухар, іронічно погоджуючись із тим, що війна, де "спалюють, ріжуть, грабують, потроху гвалтують" відрізняється від інших тим, що "це війна за віру", сам охоче долучається до наданих військовими діями можливостей, не караючи себе муками сумління за загублені долі зваблених і покинутих на дорогах війни жінок і дітей, воюючи передусім на кухні. Священик, який відповідає за духовний стан війська, і Кухар, покликаний нагодувати, – звичайні люди, хочуть вижити і добре жити, виявляючись одночасно суперечливими на словах й дуже послідовними у вчинках, зорієнтованих на власну користь.

Здоровий глузд Матінки Кураж позбавляє її будь-яких ілюзій стосовно того, що відбувається: "Іноді мені здається, що я їду своїм фургоном по пеклу і торгую смолою або продаю на небі закуску заблудлим душам" [2: 170]. Звернімо увагу на релігійний характер образів, що виникають у персонажному дискурсі на позначення абсурду війни. У картині світу Анни Фірлінг пекло і небо об'єднані процесом торгівлі, що насправді не потрібна ні знизу, ні вгорі, в принципі позбавлена сенсу у християнській системі координат. Але торгувати – це її головне завдання, задля цього вона живе на дорогах війни, адже "війна – торгівля, більш нічого" [2: 159]. Вона торгує, точніше торгується, у кожному епізоді п'єси, у кожній буденній чи екстремальній ситуації, розраховує і прораховується, втрачаючи те, що ціни не має.

Художнє мислення Брехта історичне: воно точно схоплює найсуттєвіші зміни у європейському житті – перехід від залишків середньовіччя до Нового часу з його розвитком приватної ініціативи, колосальним прогресом товарно-грошових відносин і культом грошей, акцентує зрушення, сутність яких проявила Тридцятилітня війна. "Послухати великих начальників, – говорить Матінка Кураж, – то вони ведуть війну лише через страх Божий, заради всього доброго і гарного. А якщо подивитись уважніше – вони зовсім не дурні й воюють заради своєї користі. Бо інакше і такі маленькі люди, як я, не хотіли б знати війни" [2: 134].

Матінка Кураж неодноразово висловлює прямо протилежні думки щодо війни: проклинає – і схвалює як можливість проявити себе, заробити, покращити свій матеріальний стан. Брехт навмисно зіштовхує протилежні судження й емоційні оцінки героїні, прив'язуючи їх до різних ситуацій у суміжних епізодах. Скажімо, епізод 6, у якому йдеться про поховання командувача й понівечення Катрін на тлі міркувань Священника щодо нескінченності війни, завершується словами Кураж: "Будь проклята війна!" [2: 158]. Але буквально на початку епізоду 7, "на вершині своєї ділової кар'єри", обвішана срібними талерами героїня заявляє: "Я не дозволю вам ганьбити війну. Кажуть, вона знищує слабких, але вони і в мирний час гинуть. Зате своїх людей вона годує краще" [2: 159]. Внутрішній конфлікт Матінки Кураж нею не усвідомлюється, оскільки все її існування розгортається у зовнішньому світі, у запропонованих часом обставинах, воно практично позбавлене рефлексії й підпорядковане тільки вирішенню прагматичних завдань. Те, що відбувається з матінкою Кураж, має осмислити глядач, усвідомлюючи, що більшість людей проживають своє життя, не розуміючи його, не вбачаючи значення й істинної сутності подій, у яких беруть участь. Відсутність смислу породжує відчуття абсурду, тоді як його схоплення висвітлює сутність, робить існування людини осмисленим, свідомим і відповідальним.

Внутрішній конфлікт Брехт максимально загострив, зіткнувши слова "Матінка" і "Кураж" у одному прізвиську. Втім, ім'я і прізвище героїні також несуть у собі протиріччя. Фірлінг – назва монети, що чеканилася у окремих регіонах Німеччини у XIII столітті. Анна (милість, благодать у перекладі з грецької мови) – особливе ім'я для християн, адже, відповідно до апокрифічної традиції, так звали мати Богородиці. Отже, Анна – мати Богоматері, ім'я, яке несе у собі квінтесенцію материнства, святої у своїй безкорисливості материнської любові й асоціюється з найбільшими християнськими цінностями.

В романі Г. Я. К. фон Гріммельзгаузена (1621–1676), "Простачку поперек, себто предовгий і найдивогоглядніший життєпис несосвітньої ошуканки та волоцюжки Кураж" ("Trutz Simplex, oder wunderseltame Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörzerin Courasche", 1670) з якого Брехт запозичив елементи сюжету і образи для обробки, головна героїня має інше ім'я (Любіся), й, виступаючи жіночим варіантом героя-крутія, характеризується передусім через такі риси, як брехливість, бродяжництво, сміливість, що проявляється у схильності до шахрайства й авантюр: "Вона зазнає багатьох пригод, декілька разів виходить заміж — за полковника, лейтенанта, мушкетера та маркітанта, йде за військом, особисто бере участь у боях, звідникує і нарешті прибивається до циганів. Егоїзм і прив'язаність до всього земного надає їй життєвої сили та чіпкості, але вона йде лише вниз. Вона заздрісна, корислива, мстива і безсердечна. Її справжнє пристановисько — табір, де вона тиняється в чоловічому одязі й торгує тютюном і горілкою" [4: 490–491]. Думка про те, що людина неминуче втратить все, що отримала на війні, підпавши під владу культу наживи й загальної тенденції деморалізації, присутня вже у Гріммельзгаузена. Тринадцятилітнім хлопчиком втягнутий у вир військових подій, письменник на власні очі бачив, що робиться з людьми та їх долями у просторі Тридцятилітньої війни з її вбивствами, мародерством, руйнуванням, зубожінням селян і містян, голодом, масовою загубленістю, породжуваною хаосом, зрадою благочестивої впорядкованості бюргерського життя. На противагу бароковій ускладненій заплутаності й велемовному

стилю галантної літератури, під впливом якої перебував непересічний автор XVII століття, Брехт прагне майже схематичної прозорості у композиції окремих образів й організації персоносфери в цілому.

В час Гріммельзгауцена було очевидно, що у соціально-психологічному плані війна тримається "жагою наживи", котра, неначе небезпечна пошесть, охоплює всіх. Нею живиться приватна ініціатива людей Нового часу, для яких будь-яка соціальна роль стає інструментом для збагачення. Брехт піддає художньому аналізу особливості виявлення "жаги наживи" у так званих "маленьких людей", якими є всі персонажі п'єси, включаючи Командувача: його наближають до інших персонажів взаємини з Кухарем і Ейліфом. Останнього Командувач називає "благочестивим воїном", хвалить і уславлює, запрошує на обід за вбивство і мародерство. Військо потребує провіанту, тому дії Ейліфа розцінюються як героїчні. Абсурд війни проявляє себе у тому, що такі ж дії під час короткого перемир'я кваліфікуються як злочин, що заслуговує смертної кари. Отже, війна перетворює на гвинтиків "своїх людей" – всіх учасників – від солдата до командувача, всіх прирікає на смерть абсурдом власного розгортання. Командувач поїхав не в той бік і потрапив під ворожий обстріл; він наказав гарматами зруйнувати церкви, тому під час його поховання не буде дзвонів, їх замінять гарматні постріли. Абсурд військових подій проявляє себе передусім у смертях людей, що виявляються позбавленими сенсу, безглуздими, як смерті Командувача і "благочестивого" мародера Ейліфа.

Називаючи свою п'єсу "хронікою", Брехт, як можна вважати, полемічно відсилав читачів до знаменитих шекспірівських історичних хронік, кожна з яких будувалася навколо образу того чи іншого історичного діяча, пам'яті про його характер і дії, що залишили слід в історії. Ще у 20-ті роки, працюючи разом з Л. Фейхтвангером над переробкою історичної хроніки К. Марло, письменник ставив перед собою завдання поламати традиції шекспірівської драматургії на німецькій сцені, зруйнувати притаманний їй "гіпсово-монументальний стиль" [7: 424]. Звісно, поступово європейська література змінювала тип героя у річищі руху, за думкою Г. Блума, від "аристократичної" до "демократичної" епохи [1]. Якщо у межах реалістичної традиції XIX століття "маленька людина" опинялася у ролі жертви несприятливих соціальних обставин, що штовхали її до моральної або фізичної загибелі, у 30-40-х рр. XX століття ситуація, позначена Х. Ортега-і-Гассетом як "бунт мас" [9], стала іншою. Саме звичайні люди, охоплені жагою наживи, активні й сміливі у ході реалізації власної приватної ініціативи, не бажаючи відставати від інших у гонитві за покращенням добробуту, стали соціальною основою такого страхітливого феномену, як "фашизм". Маса вимагає від особистості бути як всі, відмовитись від особистісної унікальності на користь псевдо-цінностей, що ними у буржуазному суспільстві виступають гроші, побутовий комфорт і різноманітні додаткові можливості, забезпечені володінням грошовими одиницями. А це створює надзвичайно ефективні механізми для маніпулювання масами людей. Брехт не випадково вводить у п'єсу сцену, в якій Матінка Кураж приходить до керівництва окупаційними військами жалітися на грабунок і вступає у розмову із солдатом, котрий хоче добитися справедливої відзнаки за особисті сміливі дії. Тим, хто чекає аудієнції, дають голосну команду: "Сісти!" І всі слухняно сідають, після чого, як зауважує Матінка Кураж, вже неможливо добиватися справедливості: "Так, вони нас знають і знають, як діяти. Сісти! І ми вже сидимо. А хто сидить,

той не протестує. ... Вони в усіх нас скупили відвагу та наполегливість" [2: 147].

Масовий соціальний конформізм "маленьких людей" буржуазного суспільства у п'єсі Брехта названо "великою капітуляцією". "Пісня про велику капітуляцію" – один із центральних зонгів у творі, що виражає авторську аналітику зображуваного, спрямовану передусім на осмислення ситуації, характерної для Німеччини й Європи у 30-их рр., напередодні другої світової війни:

Чи може людина мрії здійснити?

Чи варто про це взагалі говорити? [2: 148]

За художньою логікою Брехта, причина страшних соціальних катаклізмів – знелюднення людини, зрада нею своєї людської сутності, "велика капітуляція" смислу перед хибними цінностями, що стрімко стали загальними, масовими. Мрія – це те, чого прагне людське серце, відповідний унікальній особистісній сутності проєкт майбутнього життя. Коли йдеться про фізичне виживання, чи варто говорити про мрії? І тоді залишається відкладати досягнення омріяного на майбутнє, плывучи разом з усіма за течією життя:

Зачекати треба, ще час не настав!

І з іншими ти поруч ідеш,

То швидко, то мляво крокуєш [2: 148].

У мирний час процеси моральної деградації не так очевидні, їх приховують ідеологічні лестоці й самоомани, комфорт, святково-причепурена привабливість життя, активно розрекламована дедалі все більш масовим мистецтвом. На тлі військових потрясінь знелюднення виходить на передній план, відкриваючи свою страшну сутність масовими злочинами, геноцидом, каральними операціями, газовими камерами, прагматичним використанням людських останків у виробництві й сільському господарстві.

Брехт у 1939 році ще не міг передбачити усіх наслідків знелюднення, жахливих реалій другої світової війни. Але у своїй глибоко продуманій художній моделі, покликаній дослідити проблему "людина і війна", він показав їх першопричини. Кухар, співаючи під чужими вікнами пісню заради гарячого супу, засуджує Соломона за мудрість, Цезаря за сміливість, Сократа за чесність, святого Мартіна за милосердя, тому що чесноти не годують, особистості заважає вижити її яскраво висвітлене на тлі загалу обличчя, яке в умовах війни перетворюється на мішень. Перекреслюючи яскравих представників минулих епох, Кухар відміняє історію, залишаючи тільки теперішнє з його актуальними потребами. Він пропонує матері кинути скалічену безпорадну дочку не тому, що став "нелюдом", а просто через те, що успадкований трактир в Утрехті маленький, Катрін там буде недоречною. Матінка Кураж теж вважає, що чесноти не окуповуються. А відтак – вони не потрібні, позбавлені прагматичної вартості. Втрачаючи честь, переконана Кураж, "маленька людина" не втрачає нічого. Заради гарячого супу під час голоду і холоду просто необхідно забути про честь, поступитися усіма іншими цінностями, відмовитися від людини у собі. Так, Кухар свій гарячий суп отримує. Він буде управляти трактиром не з Матінкою Кураж, то з кимось іншим – і кохання разом з його виключною вибірковістю не є цінністю на тлі голоду й холоду, гарячого супу й маленького затишного трактиру, що дає сталий прибуток. Кухар, який зрадив Іветту, штовхнувши її на шлях повії, і Матінку Кураж, покинувши її у скрутних обставинах, перестав бути "Пітером з льюлькою": його ім'я більше

ніхто не пам'ятає, його люльку ніхто не береже, сподіваючись на нову зустріч. Ніщо не заважає йому "добре жити", всупереч будь-яким історичним обставинам, пролонгуючи прагматику теперішнього у нескінченність майбутнього животіння.

У п'єсі "Матінка Кураж та її діти" лише два персонажі залишаються вірними своїм найкращим людським рисам, своїй людській сутності – це Швейцеркас і Катрін, молодші діти головної героїні, найменше, як вона вважає, подібні до неї. Пишаючись старшим Ейліфом, його успадкованим від матері "розумом", вона вважає чесність Швейцеркаса дурістю, а доброту і милосердя Катрін – юродством, майже божевіллям. У мить, коли Катрін б'є в барабани, щоб попередити мешканців міста про підступний нічний наступ ворожого загону, навколишні говорять, що вона "з'їхала з глузду". Чи можна стверджувати, що Матінка Кураж любить всіх своїх дітей? Вона тяжко переживає загибель Швейцеркаса, залишається з Катрін, відкинувши пропозицію Кухаря. Але прагматизм, що переважає у кожній небезпечній ситуації, позбавляє її любов рятівної сили, перекреслює її безкорисливу і діяльну сутність. Розрахунок бере верх над материнським почуттям кожний раз у вирішальний момент, і щоразу Матінка Кураж розуміє, як жахливо прорахувалася. Отже, героїня насправді не любить своїх дітей, адже любов не розраховує. Акцентований смертю абсурд війни Брехт перетворює на парадоксальну логіку розкриття художнього образу: діючи прагматично, Матінка Кураж зраджує свою материнську сутність, те у собі, що є найбільшою чеснотою, що робить її дійсно людиною.

П'єса Брехта у дусі світовідчуття й художніх експериментів модернізму піднімає проблему смислу, самої можливості осмислення життя. Побачити смисл можна лише на тлі певної аксіологічної системи координат, сформованої в межах релігійної чи міфологічної картини світу, породженої, на думку К. І. Юнга, архетипами, укоріненими у колективному несвідомому [14]. Оскільки Брехт повертається до подій XVII століття, він актуалізує не давні міфи, що виконували релігійну функцію у добу античності чи раннього (дохристиянського) середньовіччя, а християнське світосприйняття, смисли, притаманні християнським релігійним переживанням. На відміну від атеїстичних тенденцій, що поступово набували масового характеру у добу декадансу і модерну, релігійні уявлення після славнозвісних заяв Ф. Ніцше почали активно зміщуватися у царину міфології. П'єса Брехта показує, як релігійні постулати в реаліях Тридцятилітньої війни девальвуються, практики формалізуються, а релігійний дискурс набуває демагогічного характеру, провокуючи подальшу активну критику клерикалізму. Вже у наступному столітті просвітницький рух приведе до зародження наукового атеїзму, що через сто років обернеться зламом релігійної свідомості в європейській культурі, у сприйнятті значної частини "європейського людства" (поняття Г. В. Ф. Гегеля) поставить християнські уявлення в один ряд з іншими міфологічними системами минулого.

Історизм художнього мислення Брехта виявляє себе передусім у відображенні свідомості людей, їх світоглядних настанов й ціннісних виборів. Коли Швейцеркаса, вірного своєму військовому обов'язку, захоплюють ворожі солдати, Священик співає релігійний гімн про розп'яття Христа. У тексті гімну підкреслено особливості страти, фізичні страждання Ісуса, знуцання й насмішки, яким його піддавали під час катувань і вбивства. Важливо, що Швейцеркас гине за полкову касу, він цікавить шпигунів саме як скарбник фінського полку. Отже, переможці полюють

перш за все за грошима переможених, хоча війна вважається релігійною. З іншого боку, сам Швейцеркас досить прагматично дивиться на необхідність зберегти касу: сподівається на похвалу командира й усвідомлює, що без платні солдати кроку не зроблять. Знову на важелях опиняються аксіологічні протилежності, акцентуючи проблему вибору між християнськими уявленнями й грошима, релігійними переживаннями й прагматичними розрахунками, вірністю обов'язку й прагненням слави. Втім, чесність – головна риса Швейцеркаса, через яку проявляється його людська сутність. Тому його загибель не позбавлена сенсу: він гине, залишаючись вірним собі; смисл його смерті розкривається внутрішньо аргументованими передумовами особистісного вибору.

Ще більшою мірою сповнена смислу загибель Катрін, яка свідомо жертвує собою заради порятунку мешканців протестантського міста Галле, передусім – згадуваних селянами дітей. Сцена з 11 епізоду, у якій Катрін б'є в барабан, щоб розбудити місто, стає кульмінацією п'єси. Критики неодноразово писали про відхід Брехта у цій сцені від власних настанов, його повернення до традицій аристотелівського театру, про елементи класичного трагедійного катарсису, що здійснюють сильний емоційний вплив на глядача. Слова "каміння заговорило" у описі змісту епізоду привертає особливу увагу до такої подробиці, як німота Катрін, і підкреслює твердість її волі. На відміну від усіх інших персонажів, які багато говорять, повсякчас вдаючись до висловлювання прямо протилежних суджень, настанов, оцінок або до лицемірної невідповідності між словами і діями, Катрін не говорить взагалі. Її словом стає вчинок. З вражаючою силою парадоксальність художнього мислення Брехта передає абсурд війни: володіння словом вирізняє людину, проявляє її божественну природу; але найбільш досконала людина в художньому світі п'єси не тільки позбавлена можливості говорити, але й максимально порівняно з іншими персонажами спотворена ззовні, сприймається навколишніми як неповноцінна, каліка, божевільна. Матінка Кураж розповідає, що Катрін боїться, взагалі не переносить війни, яка примушує її страждати вдень і вночі, мучить боями й нічними страхіттями. Отже, за логікою Брехта, людина і війна несумісні, на війні людина приречена загинути – або морально, якщо вона пристосовується до військових людожерських законів, або фізично, якщо не піддається знелюдненню, або морально і фізично, повністю розчиняючись у вирі військового абсурду.

Драматург підкреслює, що селяни, розуміючи загрозу для життя своїх родичів, не наважилися на дії – тільки на колективну молитву про вчасне пробудження приречених містян. У 11 епізоді Брехт створює модель взаємодії героїчної (тобто, мовою Брехта, який уникав будь-якого пафосу, рівної собі) особистості й загалу. Селяни жаліють інших, але помірковано, дбаючи передусім про свою безпеку; вони співчують Катрін, але не приєднуються до неї, не стають на її захист; під впливом жертвового вчинку дівчини від групи селян відокремлюється молодий хлопець – він перешкоджає солдату нищити фургон й у такий спосіб підтримує дії Катрін; коли солдат б'є молодого селянина, втручається мати хлопця. Так спрацьовує ланцюгова реакція особистісного самовизначення. Масштаби такої ланцюгової реакції незрівнянно менші, ніж поширення пошесті наживи, тому що індивідуалізація – народження особистості – складний процес, він вимагає від людини великих зусиль, спрямованих на самостворення. Але Брехт, як можна здогадатися, покладає надії лише на окрему людину, особистість, яка виявляється спроможною проявити свою сутність

аутентичним вчинком, зверненням до іншої людини як заклик бути собою, не зраджувати собі, своїм кращим якостям, своїм високим мріям й істинним цінностям за будь-яких обставин.

Героїчний вчинок, спрямований на порятунок інших, – це найповніше виявлення особистості людини. Брехт дає зрозуміти глядачам, що Катрін вповні усвідомлює, на яку небезпеку себе наражає: вона стогне і плаче від страху, але не припиняє бити в барабан, не зважає на прямі загрози. Врятувати можна тільки того, кого любиш. Отже, своїм вчинком Катрін виражає любов до інших людей, перш за все до невинних невідомих їй дітей, які могли загинути у місті. Оскільки Брехт називає п'єсу "Матінка кураж та її діти", а сини й дочка головної героїні вже давно вийшли з дитячого віку, слово "діти" набуває додаткових конотацій – всі люди чийсь діти, які потребують любові й порятунку навіть і особливо тоді, коли стають дорослими, коли їм загрожує не тільки фізична, але й моральна загибель – знелюднення, втрата головної людської чесноти, від якої походять усі інші, – здатності любити.

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Абсурд війни Брехт виражає і водночас нейтралізує неоднозначністю створюваних образів й зображуваних ситуацій, парадоксальною логікою художнього мислення. Дослідники творчості драматурга називали його "менестрелем логізованого парадоксу" [12: 185]. Парадокс – виявлення геніальності митця, його спроможності відійти від докси – зрозумілого всім здорового глузду, поверхових у своїй очевидності оцінок і суджень, до яких схиляється маса, уникаючи необхідності думати самостійно, відмовляючись від пошуків істинного смислу вчинків і подій. Так відбувається становлення діалектичної поетики Брехта, рух до зрілого етапу розвитку його драматургічної майстерності: від політичного театру до епічного, а потім діалектичного [12: 185–186]. Діалектичними виявляються зв'язки між:

- системами цінностей у сприйнятті персонажів (Матінка Кураж називає продажність людей милістю Божою, запорукою щодо можливості порятунку від соціальних негараздів, справедливого суду тощо);

- окремою людиною і загалом, особистістю, на яку автор покладає надії, і суспільством (в п'єсі Брехта всі персонажі виявляються головними – дітьми і дорослими, "маленькими" і великими людьми, жертвами історії і її відповідальними учасниками, носіями особистісної унікальності й соціальної ролі);

- минулим і сьогоденням (зображення війни XVII століття – не тільки задля очужено-параболічного віддзеркалення подій сучасності, але й для розкриття їх соціально-історичних первнів);

- драматичним і епічним початками (перетворення конфлікту на перенесену в свідомість глядача проблему, використання широкого спектру епічних засобів для її художнього потрактування);

- хронікою і параболою (уважне ставлення до історичних реалій, побутових подробиць, прикмет часу – і перетворення п'єси на притчу, що раз і назавжди перекреслює будь-яку пропаганду війни, розкриваючи її корені – прагнення наживи, перетворення великих грошей на дуже великі гроші);

- аристотелівським і неаристотелівським театром (відхід від авторських настанов у кульмінаційній сцені загибелі Катрін);

- реалістичними й модерністськими традиціями (продовження напрацювань класичної літератури XIX століття з її гуманізмом, настановою на пошук і розкриття правди й створення експериментальної поетики).

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади:

Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 11. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2026.

Діалектична поетика експериментальної драматургії Брехта робить її відкритою і розгорнутою до майбутнього – у нескінченність нових прочитань і непередбачуваність потрактувань, що дозволяють розпізнати несподівані смислові нюанси у творі, без якого неможливо уявити драматургічну і театральну практику ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох; [пер. з англ. під заг. ред. Р. Семківа]. Київ : Факт, 2007. 720 с. (Сер. "Висока полиця").
2. Брехт Б. Матінка Кураж та її діти; [пер. з нім. С. Соколовської] // Бертольт Брехт. Три епічні драми / За наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. С. Чиркова. Житомир : Полісся, 2010. С. 109–184.
3. Брехт Б. Про мистецтво театру: збірник ; [упоряд., вступ. ст., прим. і перекл. з нім. О. С. Чиркова]. Київ : Мистецтво, 1977. 365 с. (Серія "Пам'ятки естетичної думки").
4. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник у 2 томах. Том 1. А – К. За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. 824 с.
5. Затонський Д. Митець у світі навиворіт (Бертольт Брехт та Ернст Юнгер). *Слово і час*. 2007. № 8. С. 51-54. https://il-journal.com/index.php/journal/issue/view/159/8_2007_pdf (дата звернення: 20.01.2026)
6. Камю А. Міф про Сізіфа. Український переклад О. Жупанського. Портфель, 2015. 105 с. https://shron1.chtyvo.org.ua/Kamiu_Alber/Mif_pro_Sizifa.pdf (Дата звернення: 4.01.2025)
7. Клековкін О. Ю. *Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями* / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2017. 800 с.
8. Колошук Н. Читаємо "Матінку Кураж" (п'єса Б. Брехта в практиці викладання історії зарубіжної літератури). *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Філологічні науки. 2022. № 1 (96). С. 23-33.
9. Ортега-і-Гассет Х. Бунт мас. Пер. В. Бурґардта. Нью-Йорк : ООЧСУ, 1965. 156 с. <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/1950/file.pdf> (дата звернення: 29.01.2026)
10. Стайн Джон. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Книга 3. Експресіонізм та епічний театр/Modern drama in theory and practice. Volume 3. Expressionism and epic theatre. Переклад з англ. Львів: 2004. 288 с.
11. Чирков О. С. Бертольт Брехт: Життя і творчість. Київ: Дніпро, 1981. 159 с. (Класики зарубіжної літератури).
12. Чирков О. Діалектичний театр – театр епічний? *Вісник Житомирського державного університету*. Філологічні науки. 2009. Випуск 44. С. 183–188.
13. Чирков О. С. "Золотий перетин" драматургічної тріади Брехта // Бертольт Брехт. Три епічні драми / За наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. С. Чиркова. Житомир: Полісся, 2010. С. 5–34.
14. Юнг К. Г. Архетип і символ. Київ: Центр учбової літератури, 2024. 436 с.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Blum, H. (2007) *Zakhidnyi kanon: knyhy na tli epokh* [The Western Canon: The Books and School of the Ages] / per. z anhl.; pid zah. red. R. Semkiva. Kyiv: Fakt. 720 p. (Ser. "Vysoka polytsia"). (In Ukrainian).

2. Brekht, B. (2010) *Matinka Kurazh ta yii dity* [*Mother Courage and Her Children*] / per. z nim. S. Sokolovskoiu // *Bertolt Brekht. Try epichni dramy* [*Bertolt Brecht. Three Epic Dramas*] / za nauk. red. O. S. Chyrkova. Zhytomyr: Polissia. Pp. 109–184. (In Ukrainian).
3. Brekht, B. (1977) *Pro mystetstvo teatru* [*On the Art of Theatre*]: zbirnyk / uporiad., vstup. st., prym. i per. z nim. O. S. Chyrkova. Kyiv: Mystetstvo. 365 p. (Ser. "Pamiatky estetychnoi dumky"). (In Ukrainian).
4. *Zarubizhni pysmennyky. Entsyklopedychnyi dovidnyk u 2 tomakh* [*Foreign Writers: Encyclopedic Reference in Two Volumes*]. (2005) Vol. 1: A–K / za red. N. Mykhalskoi ta B. Shchavurskoho. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan. 824 p. (In Ukrainian).
5. Zatonskyi, D. (2007) *Mytets u sviti navyvorit (Bertolt Brekht ta Ernst Yunher)* [*The Artist in an Upside-Down World (Bertolt Brecht and Ernst Jünger)*]. *Slovo i chas* [*Word and Time*]. No. 8. Pp. 51–54. URL: https://il-journal.com/index.php/journal/issue/view/159/8_2007_pdf (accessed: 20.01.2026). (In Ukrainian).
6. Kamiu, A. (2015) *Mif pro Sizifa* [*The Myth of Sisyphus*] / ukr. per. O. Zhupanskoho. Portfel. 105 p. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Kamiu_Alber/Mif_pro_Sizifa.pdf (accessed: 04.01.2025). (In Ukrainian).
7. Klekovkin, O. Yu. (2017) *Mise en scène: Idei. Kontseptsii. Napriamy* [*Mise en scène: Ideas. Concepts. Directions*] / In-t problem suchasnoho mystetstva NAM Ukrainy. Kyiv: Feniks. 800 p. (In Ukrainian).
8. Koloshuk, N. (2022) *Chytaiemo "Matinku Kurazh" (piesa B. Brekhtha v praktytsi vykladannia istorii zarubizhnoi literatury)* [*Reading "Mother Courage" (Brecht's Play in the Teaching Practice of World Literature History)*]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka. Filolohichni nauky* [*Bulletin of Ivan Franko Zhytomyr State University. Philological Sciences*]. No. 1 (96). Pp. 23–33. (In Ukrainian).
9. Orteha-i-Hasset, Kh. (1965) *Bunt mas* [*The Revolt of the Masses*] / per. V. Burhardta. New York: OChSU. 156 p. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/1950/file.pdf> (accessed: 29.01.2026). (In Ukrainian).
10. Stain, Dzhon. (2004) *Suchasna dramaturhiia v teorii ta teatralnii praktytsi. Knyha 3. Ekspresionizm ta epichni teatr* [*Modern Drama in Theory and Practice. Vol. 3: Expressionism and Epic Theatre*]. Lviv. 288 p. (In Ukrainian).
11. Chyrkov, O. S. (1981). *Bertolt Brekht: Zhyttia i tvorchist* [*Bertolt Brecht: Life and Work*]. Kyiv: Dnipro. 159 p. (Ser. "Klasyky zarubizhnoi literatury"). (In Ukrainian).
12. Chyrkov, O. (2009) *Dialektychnyi teatr – teatr epichniy?* [*Dialectical Theatre – Epic Theatre?*]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu. Filolohichni nauky* [*Bulletin of Zhytomyr State University. Philological Sciences*]. Issue 44. Pp. 183–188. (In Ukrainian).
13. Chyrkov, O. S. (2010) *"Zoloty peretyn" dramaturhichnoi triady Brekhtha* [*The "Golden Ratio" of Brecht's Dramaturgical Triad*] // *Bertolt Brekht. Try epichni dramy* [*Bertolt Brecht. Three Epic Dramas*] / za nauk. red. O. S. Chyrkova. Zhytomyr: Polissia. Pp. 5–34. (In Ukrainian).
14. Yunh, K. G. (2024) *Arkhetyp i symvol* [*Archetype and Symbol*]. Kyiv: Tsentr uchbovoi literatury. 436 p. (In Ukrainian).

УДК 821.112.2-1.09

DOI 10.35433/brecht.11.2026.42-51

Віснч О. А.,

докторка філологічних наук, професорка кафедри
української мови і літератури
(Національний університет "Острозька академія", м. Острог)
oleksandra.visych@oa.edu.ua
<https://orcid.org/0000-0002-1706-1147>

"ТІ, ЩО ПИСАЛИ, СИДЯЧИ НА ЗЕМЛІ": МЕТАПОЕТИЧНИЙ ДИСКУРС У ЛІРИЦІ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА

У статті досліджено метапоетичний дискурс у ліриці Бертольта Брехта як концептуальний та естетичний вимір його поетики, що охоплює рефлексію над природою поетичного слова, жанровою самосвідомістю, рецепцією та суспільною роллю митця. Методологічну основу дослідження становить синтез типологічних підходів Альфреда Вебера, Єви Мюллер-Зеттельманн, Хосе Антоніо Переса Боуї, Артуро Касаса, Василя Будного, Данієли Янксо та Олега Коляди, що дає змогу аналізувати метапоетичні тексти у багаторівневій системі координат. Результати дослідження засвідчують, що метапоетичний дискурс у Брехта реалізується у кількох взаємопов'язаних реєстрах: парадокс антиметапоезії, рефлексія над поетичною формою і жанровим інтекстом, гетерометапоетичний діалог із традицією, метапоетика свідчення і культурної медіації. Визначальною рисою брехтівської метапоезії виявляється внутрішня суперечливість, що є її генеративним чинником: дистанціюючись від лірики як самодостатньої естетичної практики, поет водночас утверджує її як інструмент свідчення, критики і культурного перекладу. В умовах вигнання і тоталітарного тиску ця рефлексія набуває виразного екзистенційного змісту, а постать поета редукується до постаті вигнанця, чия ідентичність визначається через досвід екзилу, відповідальність перед пам'яттю і протистояння владі.

Ключові слова: метапоезія, Бертольт Брехт, поетична саморефлексія, вигнання, екзиль, поетична ідентичність, культурна медіація, поетика свідчення.

Visych O. A.

"THOSE WHO DID THEIR WRITING SEATED ON THE BARREN GROUND": METAPOETIC DISCOURSE IN BERTOLT BRECHT'S POETRY

The article investigates metapoetic discourse in Bertolt Brecht's poetry as a conceptually significant dimension of his poetics, encompassing reflection on the nature of the poetic word, generic self-consciousness, reception, and the social role of the artist. The methodological framework draws on a synthesis of typological approaches proposed by Alfred Weber, Eva Müller-Zettelmann, José Antonio Pérez Bowie, Arturo Casas, Vasyl Budnyi, Daniela Jancso, and Oleh Koliada, enabling analysis of metapoetic texts within a multi-layered system of coordinates. The findings demonstrate that metapoetic discourse in Brecht operates across several interrelated registers: the paradox of anti-metapoetry, reflection on poetic form and generic intertext, heterometapoetic dialogue with

literary tradition, and the metapoetics of witness and cultural mediation. The defining feature of Brecht's metapoetry proves to be its constitutive inner contradictoriness – a generative force: by distancing himself from lyric poetry as a self-sufficient aesthetic practice, the poet simultaneously affirms it as an instrument of testimony, critique, and cultural translation. Under conditions of exile and totalitarian pressure, this reflection acquires an unmistakably existential dimension, with the figure of the poet consistently reduced to that of the exile, whose identity is shaped by the experience of banishment, responsibility before collective memory, and resistance to power.

Keywords: metapoetry, Bertolt Brecht, poetic self-reflection, exile, banishment, poetic identity, cultural mediation, poetry of witness.

Visych O. A.

**"DIE AUF DEM NACKTEN BODEN SAßEN, ZU SCHREIBEN":
МЕТАПОЕТИСЧЕР ДИСКУРС ІН ДЕР ЛЫРІК БЕРТОЛТ БРЕХТІС.**

Der Artikel untersucht den metapoetischen Diskurs in der Lyrik Bertolt Brechts als eine konzeptuell bedeutsame Dimension seiner Poetik, die die Reflexion über das Wesen des poetischen Wortes, das Gattungsbewusstsein, die Rezeption und die gesellschaftliche Rolle des Künstlers umfasst. Die methodologische Grundlage bildet eine Synthese der typologischen Ansätze von Alfred Weber, Eva Müller-Zetzelmann, José Antonio Pérez Bowie, Arturo Casas, Vasyl Budnyj, Daniela Jancso und Oleh Koliada, die eine mehrdimensionale Analyse metapoetischer Texte ermöglicht. Die Untersuchungsergebnisse zeigen, dass der metapoetische Diskurs bei Brecht in mehreren miteinander verbundenen Registern realisiert wird: dem Paradox der Antimetapoesie, der Reflexion über poetische Form und Gattungstext, dem heterometapoetischen Dialog mit der literarischen Tradition sowie der Metapoetik des Zeugnisses und der kulturellen Mediation. Als bestimmendes Merkmal der brechtschen Metapoesie erweist sich ihre konstitutive innere Widersprüchlichkeit – sondern ein generativer Faktor: Indem sich der Dichter von der Lyrik als selbstgenügsamer ästhetischer Praxis distanziert, bekräftigt er sie zugleich als Instrument des Zeugnisses, der Kritik und der kulturellen Übersetzung. Unter den Bedingungen des Exils und totalitären Drucks gewinnt diese Reflexion einen ausgeprägten existenziellen Gehalt; die Gestalt des Dichters wird konsequent auf die des Verbannten reduziert, dessen Identität durch die Exilerfahrung, die Verantwortung gegenüber dem kollektiven Gedächtnis und den Widerstand gegen die Macht geprägt ist.

Schlüsselwörter: Metapoesie, Bertolt Brecht, poetische Selbstreflexion, Verbannung, Exil, poetische Identität, kulturelle Mediation, Zeugenschaftspoetik.

Постановка наукової проблеми та аналіз останніх досліджень і публікацій. Метапоезія – явище, що охоплює широке поле художньої саморефлексії: від прямої тематизації творчого процесу до прихованої рефлексії над мовою, жанром і рецепцією тексту, – супроводжує літературу від найдавніших часів. Проте її функції і форми суттєво змінюються залежно від епохи, зокрема в умовах тоталітарних режимів, воєн і примусових еміграцій, коли питання про те, яким має бути поетичне мистецтво та яке місце посідає поет у суспільстві, набуває як естетичного, так екзистенційного характеру. У цьому контексті постає Бертольта Брехта видається особливо показовою.

Відомий передусім своєю драматургічною та театральною діяльністю, Брехт залишив масштабну ліричну спадщину, що не поступається за глибиною та оригінальністю його п'єсам. У ній він постає як митець, котрий

рефлексує над природою власної творчості в широкому діапазоні: від скептичного відсторонення від поетичної форми до пристрасного маніфестування ролі поета як свідка і голосу упосліджених. Ця внутрішня суперечливість є не лише художнім прийомом, а й персональною рисою, яку Стівен Паркер означив як «компульсивно суперечлива особистість» [12]. Ця суперечливість є, як буде показано нижче, генеративним чинником його метапоетики.

Поетична спадщина Бертольта Брехта неодноразово ставала предметом спеціального літературознавчого аналізу. Німецькомовне поле репрезентують передусім студії Карен Лідер (2008) [10] та Кароліни Шпренгер (2019) [15]. В англomовному критичному полі поезія Брехта стала предметом системного вивчення у працях Філіпа Томсона "Поезія Брехта: сім студій" (1989) [16], Пітера Брукера "Бертольт Брехт: діалектика, поезія, політика" (1989) [7], а також у збірнику за редакцією Роналда Спірса "Поезія політичного вигнання Брехта" (2000) [14]. До окремих аспектів поезії Брехта в українському літературознавстві зверталися Віталій Назарець [5], Світлана Маценка [4] та ін. Проте метапоетичний дискурс брехтівської лірики як окремий предмет дослідження залишається малодослідженим, попри безсумнівну продуктивність такого підходу.

Метою дослідження є дослідити метапоетичний дискурс у ліриці Брехта, спираючись на сучасну типологічну систему метапоетичних ознак, і показати, яким чином Брехт варіює між різними регістрами метапоетичної рефлексії.

Виклад основного матеріалу дослідження

У сучасному літературознавстві поняття метапоезії не має єдиного усталеного визначення, що зумовлено як різноманітністю явищ, які воно охоплює, так і відмінністю дослідницьких оптик, у межах яких його осмислюють. Теоретичну основу цього дослідження становить сукупність взаємодоповнювальних підходів, які дають змогу простежити різні модуси поетичної саморефлексії.

Вихідним для нашого розуміння є підхід Альфреда Вебера, який трактує метапоезію як "авторерефлексивну поезію", тобто як сукупність текстів, домінантним предметом яких стає той чи той аспект поетики самого автора: його культурна й суспільна позиція, творчий процес або ж сам художній твір з огляду на його структуру та якісні характеристики [17]. Цю загальну рамку суттєво конкретизує Єва Мюллер-Зеттельманн, яка визначає метапоезію як "естетично самореферентний ліричний метадискурс" [11: 132] і пропонує її внутрішню типологію. Дослідниця виокремлює такі її вияви, як рефлексія над ліричним натхненням, над самим поетичним процесом, над суспільним завданням літературної творчості, а також – що особливо важливо – над уявлюваною читацькою рецепцією.

Детальну диференціацію типологічного поля метапоезії пропонує Хосе Антоніо Перес Боуї, який систематизує метапоетичний матеріал навколо кількох тематичних ядер: "вірш про вірш" як демонстрацію процесу творення, "вірш як поетику" як форму авторської декларації, "неможливість висловлення" як вияв творчого безсилля, "недостатність мови" як досвід межі мовного вираження [13]. У прагматичному вимірі метапоетичний дискурс осмислює Артуро Касас, акцентуючи на поетичному акті як "антидискурсі", "вірші як маніфесті" і проблемі ідентичності поетичного суб'єкта [8].

Василь Будний пропонує важливе розмежування автометапоетичності та гетерометапоетичності: у першому випадку текст відсилає до самого себе, у

другому – вступає у взаємодію з іншими літературними явищами поза межами авторського корпусу [2]. Даніела Янксо означає метавірш як "запрошення до діалогу про мистецтво поезії" [9: 359], а Олег Коляда розглядає метапоезію як механізм самоідентифікації поетичного суб'єкта [3]. Сукупність цих підходів дає змогу розглядати вірші Брехта у багаторівневій системі координат і виокремити кілька метапоетичних реєстрів, що утворюють градуїований спектр авторефлексивності.

Парадокс антиметапоезії. Поезія "Пасажир" (близько 1935) є, мабуть, найбільш концептуально парадоксальним зразком метапоетики Брехта через те, що будується на самозапереченні. На перший погляд, це текст про навчання водінню: екстравагантний інструктор учив ліричного героя не надто зосереджуватися на кермуванні – курити сигару і не втрачати здатності сміятися, пояснюючи:

*Я, пасажир, лякаюсь, коли бачу
Що водій настільки поглинутий
Водінням [1: 96].*

Повсякденність прози деталей, позірна безпосередність ситуації – все це характерні риси брехтівського поетичного стилю, за якими, проте, ховається розгорнута естетична концепція. Друга строфа виразно переводить побутовий сюжет у метапоетичний план:

*Відтоді коли працюю
Я намагаюсь не надто заглиблюватися в роботу
Я зауважую багато речей довкола
Іноді перериваю працю на якусь розмову
Їздити зі швидкістю, за якої не можу курити
Я припинив. Я думаю
Про пасажирів [1: 96].*

У цій перспективі "кермування" набуває значення фігури письма, а "пасажир" – адресатів тексту, читачів і глядачів. Вірш функціонує як маніфест, що водночас формулює естетичну програму і реалізує її. Ця програма полягає у свідомому відстороненні від поетичної форми як самоцілі: не заглиблюватися надмірно в техніку, помічати світ довкола, думати про тих, кому адресоване висловлювання. Брехт говорить про поезію, декларативно відмовляючись від зосередженості на ній самій. Цей парадокс можна визначити як антисаморефлексійну метапоезію.

Осмислення поетичної форми. Особливий різновид метапоетичної рефлексії у Брехта пов'язаний із жанровою свідомістю. Наприклад, "Сутенерська балада" є зразком того, що Будний визначає як генологічний інтекст: "жанрові означення є метафоричними і виконують настроєву та концепційну функції" [2: 197]. Назва твору активує жанровий горизонт очікування: балада традиційно пов'язана з героїчним або трагічним пафосом. Брехт зумисне профанує цей канон, зводячи його до оповіді сутенера і повії. Важливо, що "Сутенерська балада" не є винятком, адже жанр балади займає привілейоване місце у всій брехтівській ліриці. Особливо показовою є "Балада про Меккі Ножа", пролог "Тригрошової опери", яка, за спостереженням Світлани Маценки, послуговується "однією з найчастіших у німецькій ліриці строфічних форм – романсовою строфою", яку поет, однак, пародіює [4: 58]. Пародіювання відомої жанрової форми може бути прочитано як метапоетичний прийом, завдяки якому текст підкреслено демонструє свою жанрову генеалогію і тут же її руйнує.

Метапоетична увага до рецепції у ліриці Брехта набуває особливої системності. Віталій Назарець, досліджуючи "адресовану лірику" Брехта як

метажанрове утворення, нараховує близько п'ятдесяти поетичних текстів "апелятивного типу" і підкреслює "загострено публіцистичний характер адресації, спрямованої у більшості випадків не на індивідуалізовану, а на масову аудиторію" [5: 230]. Саме такою є структура вірша "Нічліг", де пряме звертання до читача – "Не відкладай книгу, яку читаєш тепер, чоловіче" [1: 77] – функціонує як метапоетичний прийом, завдяки якому автор включає можливу відразу реципієнта до самої тканини тексту. В поезії описано людину, яка щовечора стоїть на нью-йоркському розі, збираючи гроші для безхатьків, і наголошує на принциповій неспроможності цього акту змінити світ: "Стосунки між людьми не покращуються / А вік експлуатації не добігає кінця" [1: 77]. Звертання "не відкладай книгу" є водночас рефлексією над актом читання і над межами поетичного впливу. Поезія усвідомлює власну неспроможність змінити те, про що говорить, але не капітулює перед цим знанням. Інший вимір цієї метапоетики розгортається у вірші "О прагнення початку", де книга вписана в тріаду природа – мистецтво – техніка:

*О перша сторінка книги
Очікуваної, дивовижної! Читай
Повільно, так швидко
Буде тоншати непрочитана частина!* [1: 131].

Прирівнюючи сприймання тексту до контакту з природою й освоєння техніки, Брехт стверджує за читанням статус антропологічної потреби.

Гетерометапоетичність: діалог із традицією. Одним із найбільш насичених і виразних прикладів брехтівської метапоезії є "Відвідини вигнаних поетів" зі збірки "Свендборзькі вірші" (1939), у якій звучать голоси авторів різних епох і культур. У змодельованому "домі поетів-вигнанців" Брехт вибудовує галерею постатей – вигнанців-вчителів: Овідія, Данте, Війона, Вольтера, Гайне, Шекспіра, Еврипіда, Бо Цзюй-і, Ду Фу, що утворюють поліфонічний простір поетологічної саморефлексії. Кожен із них висловлюється з перспективи окремого історичного досвіду й власної системи цінностей, а сукупність цих голосів формує центральне метапоетичне ядро твору.

Першим озивається Овідій, і його застереження виконує функцію концептуального камертона:

*Краще тобі не сідати. Ти ще не помер. Хто знає
Чи ти ще сюди не повернешся. І чи зміниться щось
Окрім тебе самого* [1: 109].

Ця репліка Овідія, який сам із заслання писав благальні листи імператорам Августу та Тиберію, застерігає від передчасного ототожнення себе зі спільнотою вигнанців і водночас деміфологізує саме вигнання, що є не завершеним символічним статусом, а випробуванням, що підважує цілісність суб'єкта.

Інший акцент вносить Бо Цзюй-і: "На суворість / Заслуговує кожен, хто хоч раз сказав про неправду" [1: 109]. У цих словах загострено етичний імператив письма, відповідно до якого поетичне слово постає у нерозривному зв'язку з вимогою правди, яка не допускає ані частковості, ані зручного самообману. Натомість Ду Фу коригує можливу героїзацію вигнанця: "Розумієш, вигнання / Не місце, де забувається про пихатість" [1: 109], руйнуючи уявлення про екзиль як автоматичне очищення чи моральне вивищення.

Далі поліфонія зміщується в бік практичного, матеріального й тілесного виміру існування. Війон, означений як "лахмітник" – людина, що у низці

карколомних пригод навчилася цінувати можливість вчасно втекти, – запитує: *"Скільки / Дверей має будинок, де ти живеш?"* [1: 109]. Це питання людини, яка знає про облави, нічні арешти, раптові обшуки. За ним – інше питання: чи думає поет про своє фізичне існування, або ж живе в ілюзії, що його захистить творчість та слава. Війон, який сам ледве unikнув шибениці, такими ілюзіями не страждав. Вольтерова репліка (*"Думай про су, вони не залишать тебе голодним!"* [1: 109]) продовжує ту саму лінію: виживання поета невіддільне від виживання тілесної, матеріально вразливої людини.

Ще одну можливу тактику окреслює Гайне – *"І більше жартуй!"* [1: 109]. Іронія постає як форма опору, як інструмент мовного маневрування в умовах тиску. Проте відповідь Шекспіра заперечує самодостатність цієї стратегії:

"З цього користі мало" <...>

"Коли Яків зійшов на трон

Мені теж заборонили писати" [1: 109–110].

Його слова засвідчують, що жоден захисний камуфляж не гарантує безпеки, коли влада переходить до прямої заборони.

Попри розбіжність історичних доль і культурних контекстів, усі ці постаті утворюють спільне поле конфлікту поета з владою, переслідуванням і вразливістю письма. Анонімний голос із затемненого кутка ставить питання, у якому можна зчитати апеляцію до відповідальності поета перед читачем, який довірився його слову:

"...а чи знають

Вірші твої напам'ять? І ті, що знають

Чи зможуть вони втекти від переслідувачів?" [1: 110].

Данте розкриває джерело цього голосу: *"Забуті. / Позбавили їх не лише життя але й творів"* [1: 110]. Отже, безіменний запит виходить від тих, кого методично вилучено з культурної пам'яті засобами цензури й цілеспрямованого викреслення з літературного процесу. Пам'ять постає останнім, найуразливішим притулком поезії. У цьому сенсі "Відвідини вигнаних поетів" моделюють поліфонічну інвентаризацію умов поетичного існування в екзилі.

Інший спосіб діалогу з традицією демонструє поезія «Не потрібен мені надгробок» (близько 1933), у якій переосмислено топос «пам'ятника» – горацієвого «*exegi monumentum*» і його численні інваріанти в різних національних традиціях. Брехт редукує монументальний пафос до одного речення: *«Він робив пропозиції. Ми ж / Їх приймали»* [1: 90]. У той час як горацієвська традиція семіотично замикає пам'ять про поета у категорії нерухомого, вертикального, спрямованого у майбутнє, то брехтівський «пам'ятник» є процесом: обміном пропозиціями і їхнім прийняттям. У наслідок десакралізації поетичне слово постає не як одкровення чи пророцтво, а як один із варіантів, відкритий до прийняття або відхилення.

Метапоетика свідчення і медіації. Окреслений Вебером різновид метапоетики як тематизація поетичної ідентичності в конкретному історичному контексті [17] у доробку Брехта розгортається у три взаємопов'язані моменти: усвідомлення себе як емігранта, визначення особливого призначення поезії у час кризи і кристалізація власної ролі як культурного медіатора.

Поезія "Про слово «емігранти»" розпочинається з критики терміну, що не відповідає реальності:

Воно означає – ті, хто поїхав. Але ми

Виїхали ж не для того, аби вільно

Обрати іншу країну [1: 113].

Пошук точного слова стає питанням гідності й водночас метапоетичним прийомом. Поет, який не може прийняти неправильне ім'я для власного досвіду, стверджує нерозривний зв'язок між ословленням і ідентичністю. Весь вірш наскрізно пронизаний мотивом мовлення як свідчення: "*крики*", що долітають з таборів, "*плітки про злочини*", нарешті – "*останнє слово ще не промовлене*" [1: 90]. Різновид метаістичної рефлексії, який Перес Боуї визначив як боротьбу з «недостатністю мови» [13: 243]) тут злитий із екзистенційним усвідомленням того, що здатність назвати себе правильно є питанням про право на власну історію. Це питання безпосередньо продовжує те, що поставлене в "Відвідинах вигнаних поетів": чи виживе поезія разом із тими, хто її пам'ятає?

З усвідомлення маргінальності виростає розуміння особливого призначення поезії у час катастрофи. Вірш "Поганий час для лірики" (1939) вже в назві формулює лаконічний маніфест: поезія, замкнена на собі самій, є неможливою й неприйнятною в епоху соціальних катастроф. Відкриваючись іронічним спостереженням: "*Я знаю: всім подобається / Лише щасливчик*" [1: 124], текст окреслює конфлікт між суспільним очікуванням від поезії і тим, що поет бачить і не може замовчувати. Концептуальне підґрунтя цієї позиції Брехт формулює в есеї "П'ять труднощів написання правди": "*Часи крайнього гноблення – це, як правило, часи, коли багато говорять про великі та високі речі*" [1: 124]. Тих авторів, які в добу варварства тримаються безпечних істин, він порівнює з художниками, що "*покривають стіни потоплюючих кораблів натюрмортами. <...> Незворушні перед могутніми, але й не збентежені криками звалтованих*" [1: 124]. Погляд ліричного суб'єкта свідомо відвернений від "*зелених човнів і радісних вітрил*" і зупиняється на "*рибальських рваних сітках*", на постаті сорокарічної жінки, що "*згорблено дибає*". Він все ще здатен бачити красу, але принципово відмовляється від неї як форми ескапізму. Метапоетичний коментар "*У моїй пісні рима / З'являється ніби пустоці*" надає формальній довершеності статусу маргінального елемента. Антиномія фіналу остаточно кодифікує цю ієрархію:

*У мені сперечаються
Захват від квітучої яблуні
Й жахання від мови мулярів.
Але лише це останнє
Штовхає мене до робочого столу* [1: 125].

Мовець зберігає здатність відчувати красу, але вона залишається безсилою спонукою. Рушійною силою письма стає соціальний жах. У поезії "Спалення книг" (1939) така логіка доходить до гротескного парадоксу, коли поет жахається, виявивши, що його книги не потрапили до списку спалених нацистами:

*Спаліть мене! писало його летюче перо, спаліть мене!
Не чиніть зі мною так! Не робіть цього! Хіба я
не писав у своїх книгах лише правду?* [1: 111].

Включення до списку ворогів влади стає єдиним підтвердженням чесності поета. Ліричне "я" конститує себе через стосунок до цензури і репресій, відтак поетична ідентичність визначається не лише тим, що написано, а й тим, проти кого це спрямоване.

Усвідомлення себе як емігранта, свідка і морального опонента влади веде до кристалізації третьої, найбільш концептуально навантаженої ролі –

культурного медіатора. У поезії "Вигнаний небезпідставно" (1939) ліричний герой позиціонує себе як "зрадника" власного класу, що став перекладачем між реєстрами влади і безправних:

...Посеред народу

Стою й пояснюю

Як вони брешуть <...>

Латину їхніх куплених попів

Перекладаю слово до слова звичайною мовою [1: 115].

Поезія є актом культурно-соціального перекладу: той, хто успадкував високу традицію і майстерність, свідомо переадресовує їх тим, для кого ця традиція була закрита. Диптих "Як майбутнє судитиме наших письменників" (1939) розгортає цю програму з максимальною повнотою. У першій частині постає нищівна критика аполітичного естетизму: "Вишукана музика слова засвідчить лише те / Що багатьом тут не було чого їсти" [1: 126]. У другій – альтернативний образ поета:

Ті що писали, сидячи на землі

Ті що сиділи в ногах упосліджених

Ті що сиділи поруч із бунтівниками. <...>

З майстерністю. Вишуканою мовою

Яка раніше використовувалась

Лише для уславлення королів [1: 128].

Метапоетична програма Брехта полягає в тому, що ангажована поезія зберігає "вишукану мову", але переорієнтовує її. Інструментарій, що колись служив уславленню влади, тепер служить документуванню страждання і збереженню людської гідності. У цій переорієнтації Брехт знаходить відповідь на питання, що супроводжує всю його метапоетику: навіщо писати, коли для лірики поганий час?

Висновки й перспективи дослідження. Аналіз ліричного доробку Брехта засвідчує, що метапоетичний дискурс є концептуально важливим виміром його поезики. Він реалізується в різних формах – від парадоксальної антиметапоезії та жанрової саморефлексії до рецептивних, гетерометапоетичних та суспільно ангажованих текстів. Визначальною рисою брехтівської метапоезії виявляється її внутрішня суперечливість. Найбільш концептуально насичені метапоетичні тексти Брехта виникають із опору поезії як самоцілі. Втім, антисаморефлексійна настанова парадоксально породжує глибоку саморефлексію. Дистанціюючись від лірики як самодостатньої естетичної практики, Брехт водночас утверджує її як інструмент свідчення, критики і культурної медіації. В умовах вигнання, цензури і тоталітарного тиску ця рефлексія набуває виразного екзистенційного змісту. Показово, що в брехтівській ліриці постать поета часто редукується до постаті вигнанця. Основним простором метапоетичної рефлексії стає досвід екзилью, а не творча лабораторія. Звідси наскрізні питання ідентичності, виживання і відповідальності перед тими, хто пам'ятає. Перспективи подальших студій пов'язані з розширенням корпусу текстів, компаративним зіставленням брехтівської метапоетики з практиками його сучасників, зокрема, у контексті української еміграційної поетичної творчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Брехт Б. Похвала діалектиці: поезії / пер. з нім. С. Жадан. Чернівці: Видавець Помаранцев Святослав, 2021. 160 с.

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади:

Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 11. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2026.

2. Будний В. Метапоетична лірика Богдана Ігоря Антонича: (до проблеми метатексту). "Мистецтво творять шал і розум". Творчість Богдана Ігоря Антонича: рецепції та інтерпретації. 2011. № 11. С. 190–207.

3. Коляда О. Метапоетичне самокопання під музику: метатекстуальна парадоксальність і відповідність поезії Шеймаса Гіні та Теда Г'юза (на матеріалі віршів "Копання", "Лисмисл" і "Твір 131 до-дієз мінор"). Наукові записки. Серія: Філологічні науки. 2024. № 207. С. 115–125. DOI: <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2023-207-17>.

4. Маценка С. П. Зонги "Тригрошової опери" Бертольта Брехта: функціонування у драматичному тексті і поза ним. Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади. 2022. № 8. С. 52–64.

5. Назарець В. Жанрові модифікації української адресованої лірики. Рівне : О. Зень, 2014. 383 с.

6. Brecht B. Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit. Paris, 1938. URL: <https://www.gleichsatz.de/b-u-t/spdk/brecht2.html> (дата звернення: 19.03.2026).

7. Brooker P. Bertolt Brecht: dialectics, poetry, politics. London : Croom Helm, 1988. 259 p.

8. Casas A. About Metapoetry and Performativity. Comparative Literature and Culture. 2011. Vol. 13, no. 5. DOI: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1904>.

9. Jancsó D. Twentieth-century metapoetry and the lyric tradition. Berlin : De Gruyter, 2019. 462 p.

10. Leeder K. "Des toten Dichters gedenkend": Remembering Brecht in Contemporary German Poetry. Verwisch die Spuren! Bertolt Brecht's Work and Legacy / eds. R. Gillett, G. Weiss-Sussex. Amsterdam ; New York : Rodopi, 2008. P. 277–293.

11. Müller-Zettelmann E. "A Frenzied Oscillation": Auto-Reflexivity in the Lyric. Theory into Poetry / ed. by E. Müller-Zettelmann, M. Rubik. Amsterdam ; New York : Brill, 2005. P. 125–145.

12. Parker S. Bertolt Brecht: A Literary Life. London : Bloomsbury, 2014. 672 p.

13. Pérez Bowie J. A. Sobre lírica y autorreferencialidad (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea). Semiótica y modernidad. 1994. No. 2. P. 237–247.

14. Speirs R. (ed.). Brecht's poetry of political exile. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 257 p.

15. Sprenger K. Bertolt Brechts Hauspostille als Kontrafaktur lyrischer Zyklen des frühen 20. Jahrhunderts. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2019. 359 S.

16. Thomson P. J. The poetry of Brecht: seven studies. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1989. 211 p.

17. Weber A. Toward a Definition of Self-Reflexive Poetry. Poetics in the Poem. Critical Essays on American Self-Reflexive Poetry / ed. by D. Z. Baker. New York : Peter Lang, 1997. P. 9–24.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Brecht B. Pokhvala dialektysi: poezii [Lob der Dialektik: Gedichte]. Per. z nim. S. Zhadan. Chernivtsi : Vydavets Pomarantsev Sviatoslav, 2021. 160 p. (In Ukrainian).

2. Budnyi V. Meta-poetychna liryka Bohdana Ihoria Antonycha: (do problemy metatekstu) [Metapoetic Lyrics of Bohdan Ihor Antonych: (on the Problem of Metatext)]. "Mystetstvo tvoriat' shal i rozum". *Tvorchist' Bohdana*

Ithoria Antonycha: retseptsii ta interpretatsii. 2011. No. 11. Pp. 190–207. (In Ukrainian).

3. Koliada O. Metapoetychne samokopannia pid muzyku: metatekstualna paradoksalnist i vidpovidnist poezii Shejmasa Hini ta Teda Hiuza (na materiali virshiv "Kopannia", "Lysmysl" i "Tvir 131 do-diiez minor") [Metapoetic Self-Digging to Music: the Metatextual Paradoxicality and Appropriateness of the Poetry of Seamus Heaney and Ted Hughes (based on the Poems "Digging", "The Thought-Fox" and "Opus 131 in C Sharp Minor")]. *Naukovi zapysky. Seria: Filolohichni nauky*. 2024. No. 207. Pp. 115–125. DOI: <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2023-207-17>. (In Ukrainian).

4. Matsenka S. P. Zongy "Tryhroshovoi opery" Bertolta Brechta: funktsionuvannia u dramatychnomu teksti i poza nym [Songs of Brecht's "Threepenny Opera": Functioning in the Dramatic Text and Beyond]. *Brekhtivskij chasopys (Brecht-Heft): statii, ese, pereklady*. 2022. No. 8. Pp. 52–64. (In Ukrainian).

5. Nazarets V. *Zhanrovi modyfikatsii ukrainskoi adresovanoi liryky* [Genre Modifications of Ukrainian Addressed Lyrics]. Rivne : O. Zen, 2014. 383 p. (In Ukrainian).

6. Brecht B. *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*. Paris, 1938. URL: <https://www.gleichsatz.de/b-u-t/spdk/brecht2.html> (дата звернення: 23.03.2026).

7. Brooker P. Bertolt Brecht: dialectics, poetry, politics. London : Croom Helm, 1988. 259 p. (In English).

8. Casas A. About Metapoetry and Performativity. *Comparative Literature and Culture*. 2011. Vol. 13, no. 5. DOI: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1904>. (In English).

9. Jancsó D. Twentieth-century metapoetry and the lyric tradition. Berlin : De Gruyter, 2019. 462 p. (In English).

10. Leeder K. "Des toten Dichters gedenkend": Remembering Brecht in Contemporary German Poetry. *Verwisch die Spuren! Bertolt Brecht's Work and Legacy* / eds. R. Gillett, G. Weiss-Sussex. Amsterdam ; New York : Rodopi, 2008. P. 277–293. (In English).

11. Müller-Zettelmann E. "A Frenzied Oscillation": Auto-Reflexivity in the Lyric. *Theory into Poetry* / ed. by E. Müller-Zettelmann, M. Rubik. Amsterdam ; New York : Brill, 2005. P. 125–145. (In English).

12. Parker S. Bertolt Brecht: A Literary Life. London : Bloomsbury, 2014. 672 p. (In English).

13. Pérez Bowie J. A. Sobre lírica y autorreferencialidad (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea). *Semiótica y modernidad*. 1994. No. 2. P. 237–247. (In Spanish).

14. Speirs R. (ed.). Brecht's poetry of political exile. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 257 p. (In English).

15. Sprenger K. Bertolt Brechts Hauspostille als Kontrafaktur lyrischer Zyklen des frühen 20. Jahrhunderts. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2019. 359 S. (In German).

16. Thomson P. J. The poetry of Brecht: seven studies. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1989. 211 p. (In English).

17. Weber A. Toward a Definition of Self-Reflexive Poetry. *Poetics in the Poem. Critical Essays on American Self-Reflexive Poetry* / ed. by D. Z. Baker. New York : Peter Lang, 1997. P. 9–24. (In English).

УДК 821.111:82-2

DOI 10.35433/brecht.11.2026.52-59

Dmytriieva I. V.,
PhD. In Philology
Department of Foreign Languages
Andrzej Frycz Modrzewski University (Krakow, Poland)
0000-0002-0048-8507
ivannadmitrieva1991@gmail.com

THE CONCEPT OF HUMAN EXISTENCE IN THE WORKS OF BECKETT AND SARTRE. EXISTENTIAL ABSURDITY

*This paper focuses on the representation of existential experience in *No Exit* by Jean-Paul Sartre and *Waiting for Godot* by Samuel Beckett. It examines key existential themes, including freedom, responsibility, identity, meaning, and the absurdity of human existence. Particular attention is given to the role of space, time, and interpersonal relationships in shaping the characters' experiences. The study highlights the differences between Sartre's existentialism, which emphasizes freedom and personal responsibility, and Beckett's *Theatre of the Absurd*, which focuses on uncertainty and futile waiting. Despite these differences, both plays reveal the challenges of human existence in a world lacking clear meaning and stable values.*

Keywords: *existentialism, absurd, freedom, responsibility, identity, absurdity.*

Дмитрієва І. В.

КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДСЬКОГО ІСНУВАННЯ У ТВОРЧОСТІ БЕККЕТА ТА САРТРА. ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ АБСУРД

Стаття аналізує зображення екзистенційного досвіду у п'єсах "Виходу немає" Жан-Поля Сартра та "В очікуванні на Годо" Семюеля Беккета. Розглядаються ключові екзистенційні теми, включаючи свободу, відповідальність, ідентичність, сенс та абсурдність людського існування. Особлива увага приділяється ролі простору, часу та міжособистісних стосунків у формуванні досвіду персонажів. Дослідження підкреслює відмінності між екзистенціалізмом Сартра, який наголошує на свободі та особистій відповідальності, та "Театром абсурду" Беккета, зосередженому на невизначеності та марному очікуванні. Незважаючи на ці відмінності, обидві п'єси розкривають виклики людського існування у світі, якому бракує чіткого сенсу та стабільних цінностей.

Ключові слова: *екзистенціалізм, абсурд, свобода, відповідальність, ідентичність, абсурд.*

Dmitrieva I. V.

DAS KONZEPT DER MENSCHLICHEN EXISTENZ IN DEN WERKEN VON BECKETT UND SARTRE. EXISTENZIELLE ABSURDITÄT

*Der Artikel untersucht die Darstellung existenzieller Erfahrungen in den Dramen *Geschlossene Gesellschaft* (*No Exit*) von Jean-Paul Sartre und *Warten auf Godot* (*Waiting for Godot*) von Samuel Beckett. Analysiert werden zentrale Themen des Existenzialismus wie Freiheit, Verantwortung, Identität, Sinnsuche und die Absurdität des menschlichen Daseins. Besonderes Augenmerk gilt der Rolle von Raum, Zeit und zwischenmenschlichen Beziehungen bei der Gestaltung der Erfahrungen der Figuren. Die Studie hebt die Unterschiede zwischen Sartres*

Existenzialismus, der Freiheit und persönliche Verantwortung betont, und Becketts Theater des Absurden hervor, das sich auf Ungewissheit und vergebliches Warten konzentriert. Trotz dieser Unterschiede zeigen beide Dramen die Herausforderungen menschlicher Existenz in einer Welt ohne eindeutigen Sinn und stabile Werte.

Schlüsselwörter: *Existenzialismus, Absurdität, Freiheit, Verantwortung, Identität, Absurdität*

Problem statement. The dramatic works of Jean-Paul Sartre and Samuel Beckett are considered to be significant artistic products of the twentieth-century theatre. They explore human condition from existential perspective, which is characterized by uncertainty, alienation, deprivation from stable and firm meaning, constant search and losses.

Although Jean-Paul Sartre is frequently associated with existentialist philosophy, he is the author of dramatic works, which occupy significant place in the history of the theatre. His plays become tools for voicing his philosophical ideas which are closely linked with the notion of absurd and fate. *Waiting for Godot* is one of the most prominent plays by Samuel Beckett which depicts the ideas of perpetual waiting and consequently, absurd.

No Exit and *Waiting for Godot* are written within similar timeframe and they are often associated with existentialist and absurdist movements, the relationship between these plays remains a subject of scholarly discussion. Significant attention should be directed towards the conceptual ideas of hell and waiting and their embodiment in both works, which bear close similarities, but also have striking differences. These concepts are revealed through dramatic categories of time, space, silence, bodily distortions, which become not only the elements of theatrical representation, but means of expressing philosophical views related to the ideas of freedom, responsibility and search for true meaning. The paper addresses dramatic categories Sartre and Beckett utilise to create the image of human existence and whether the representation of freedom, confinement, alienation and waiting bear common aesthetic, literary and philosophical approaches.

Samuel Beckett's artistic heritage has already become a classic of world literature, and Beckett is always associated with the theater of the absurd. The themes he explores in his plays are rooted in the philosophical motives of existentialism. The characters of his plays find themselves in situations that create an impression of hopelessness and are manifested by the quote "nothing to be done" in Beckett's play *Waiting for Godot*. At that time, the tragedy of human existence is manifested by the quote *Hell is others* in the play *No exit*. The characters find themselves in a hopeless situation, being condemned to exile, while in *Waiting for Godot* a similar plot is repeated. The main characters, Vladimir, and Estragon are waiting for the meaning in the form of the so-called Godot, who never comes. The world becomes hostile to the characters. Both plays explore a crisis of human existence, where hope dies just as it is being born. Whereas Sartre's existence becomes absurd because it is connected with the existence of others and forced contact with them, Beckett's world is a tragedy of human existence from the beginning, where waiting for the so-called salvation gives the characters alleged meaning. Godot, who never comes, however, gives the characters the opportunity and hope to continue waiting. However, the world for a man is alien and hostile, and relentlessly gravitates towards the end. A similar tendency of the tragedy of human existence can be traced in Beckett's other plays and it resonates with Sartre's philosophy. The

philosophy of existentialism forms the backbone of the theater of the absurd and is echoed in the works of Sartre.

Analysis of Recent Research and Publications. The academic discussion linked to the artistic heritage of Jean-Paul Sartre's *No Exit* and Samuel Beckett's *Waiting for Godot* has dwelled mostly on the ideas of absurdity, freedom, alienation and search for true meaning. The primary figure in coining absurd as a term is Martin Esslin and his monography "Theatre of the Absurd" that offers theoretical basis for the theatre of absurd and more precisely mentions Beckett's work. Evelyne Grossman continues to develop this foundation by analysing the ideas of bodily distortions and language obliteration in Beckett's dramatic world. The comparative study by Aminata Sarr is the only relevant research that explores ambivalence of body in the theatre in the works of Sartre and Beckett. However, despite significant scholarly interest in both writers, insufficient attention has been paid to other means of representation of artistic ideas, mostly utilizing of freedom in *No Exit* and *Waiting for Godot*.

The aim of the article is to examine the dramatic representation of existential experience in Jean-Paul Sartre's *No Exit* and Samuel Beckett's *Waiting for Godot*.

The twentieth century has observed a fundamental crisis of meaning that found its further expression in existentialist philosophy and modern drama. Jean-Paul Sartre's *No Exit* (1944) and Samuel Beckett's *Waiting for Godot* (1953) are among the most spearheading dramatic works that focus on the human condition in the search of meaning and freedom in a world bereft of meaning and certainty. Despite them belonging to different traditions, Sartre's "theatre of situations" and Beckett's "theatre of absurd", both plays explore fundamental ideas related to freedom, meaning, identity and human existence.

These ideas manifest themselves in characters, locations, their communication (or lack of it), time and space. The characters of *No Exit* are in hell and the start realizing that the image of hell to which they are accustomed does not correspond at all to the situation in which they find themselves. There is no eternal fire, torment, hot coals and terrible images of physical suffering. The hell designed by Sartre is an ordinary room with three sofas, without mirrors, where there are three people who are doomed to stare at each other. Each of the main characters ended up in this room for a reason. Garcin is a pacifist, who was killed while trying to escape, but he had another flaw - he abused his wife. Estelle is a simple woman who murdered her child from her lover, Inez is the most reasonable and insightful character, who seduced her friend, resulting in the death of her husband. Each of the characters tries to protect himself and not bear responsibility for their actions. However, over time, they still learn information about each other through the so-called interrogation and become naked as worms in front of each other. They have nowhere to go and no way to escape of each other's presence. In classical theatre there is supposed to be a development of character, in Sartre *No Exit* there is no evolution. We are faced with revelation of who these people are. They cannot sleep, eat, leave the room or cry. These are the things the dead no longer can do. Their body is incompetent to deliver any emotional progress. They get there and expect hell to be hellish, like Christian Dantean image of hell, but hell is not like that and eventually they are doomed to stay in the room.

In this eternity the illusions of who they are stripped away from them. On earth they could have made a choice and become the person they want to be. In

hell you are already stuck with an image they have made of themselves and they cannot enter any changes on how people envision them.

Sartre describes his theatre as "the theatre of situations" since the situation is the core of the play by Sartre. It is given, proposed from the beginning as a foundation for everything that will occur. The atmosphere in the closed space created by Sartre becomes intense, heated and condensed and the tension only escalates to the critical point of chaos: "*So that of their own free will they will put themselves in hell*" [7: 200].

On the other hand attributes of the theater of the absurd are the devaluation of the word and its communicative function. According to Esslin commenting on Ionesco, absurd is something out of harmony, ridiculous, but the most importantly it is "*absurd is that which is devoid of purpose, cut from its religious, metaphysical, transcendental roots, man is lost, all his actions are senseless, absurd and useless*" [2: 23]. Esslin claims this sense of metaphysical anguish is a theme of many plays, including plays by Samuel Beckett. They go in hand with existentialist ideas of Camus and Sartre, comparing human's life with the Sisyphus. However, the difference between them is tremendous, because Camus tries rationally comprehend and explain absurd and Beckett merely presents it.

After all, if the dialogues of the characters are filled with standard phrases, clichés, stereotypical expressions, that resemble the language of everyday life. People appear as marionette dolls controlled by a superpower. Communication carries a sufficiently conditional semantic load. The author's remarks are short, clear, do not blur along the contour, but are aimed at a directive function. The germs of this approach can be traced in Beckett's plays, where capes can carry complete nonsense, or fill the silence with empty chatter. A characteristic feature is the absence of a traditional plot, the structure of the play is uncertain, the action does not develop, the climax and denouement are not followed, so in Beckett's play *Waiting for Godot*, the waiting of Estragon and Vladimir Godot appears as one stream from nothing. The play ends with nothing, Godot never comes, the main characters are left waiting, and one gets the impression that they have been waiting until then and will continue to wait.

On the other hand, the enclosed space in *No Exit* is something more than just physical inability to leave this designated room. It symbolizes metaphorical prison for each of the characters, who are destined to reside within an identity that they have created in the past. This identity is under a constant gaze of the *Other*, thus they cannot escape constant judgment of people. A well-known quote from Sartre "hell is other people" is consequently being reflected in the play, since the characters cannot deviate from each other's gaze and are faced with other people's perceptions of themselves. This condition is intensified by the space characters reside in, which brings them close to the restricted space in Beckett's dramatic heritage: "*We notice a strong redundancy or preference of Sartre for this place: the room, that more restricts the freedom of the hero and that will be the preferred space of Beckett*" [4: 186].

Beckett's *Waiting for Godot* presents a seemingly opposite setting. Vladimir and Estragon occupy the desert with solitary tree. Even though it looks like an open space, in reality it proves otherwise. There are no physical barriers that serve as an obstacle for a departure, the characters choose to wait, as if they are trapped in a malicious cycle of waiting. There is no notion of hell over there, but we can come to the conclusion that the desert is a open space, which cannot be exited. It is near a desert road near the tree and sometimes character are unsure whether they are at the same place they have been yesterday. In the

works of Beckett this place is a "vertiginous trap, erases all oppositions between here and elsewhere; it is the "anywhere", the place in itself of an expectation, of an uncertainty, of a stammered question lived without an answer" [4: 184]. Characters seem to be trapped there for eternity, there is no way out. Estragon and Vladimir are in a desert, they are two tramps, both of them are hungry, exhausted of constant expectation and boredom. They are waiting, but they never leave this place. However, they are engaged in conversation and from time to time suggest that they should exit the setting.

An illusionary freedom of open space available to Vladimir and Estragon presents a striking difference with their lack of agency. They discuss the possibilities of leaving, but they never take a meaningful action. Their dialogues remain a meaningless chatter, aimed to fill the void, but the characters are trapped in inaction. This incapacity to deliver this action is summarized by the stage direction: They do not move. By doing this Beckett's open space becomes closed, bringing the setting nearer to the hellish room of *No Exit*: "VLADIMIR: *We can still part, if you think it would be better. ESTRAGON: It's not worthwhile now. Silence. VLADIMIR: No, it's not worthwhile now. Silence. ESTRAGON: Well, shall we go? VLADIMIR: Yes, let's go. They do not move. Curtain*" [1: 30].

Existential uncertainty in both plays is further expressed through the disruption of conventional time. In *Waiting for Godot*, time appears circular, ambiguous, and ultimately meaningless. Vladimir and Estragon struggle to determine the day of the week and cannot remember whether they have previously met Godot or how long they have been waiting. Their conversations reveal a profound disorientation: "ESTRAGON: *But what Saturday? And is it Saturday? Is it not rather Sunday? Or Monday? Or Friday?*" [1: 11].

The time that Beckett presents in *Waiting for Godot* is completely ambiguous. The characters are trapped in waiting waltz. They cannot concentrate and come up with what day it is and are completely lost since the time goes as a never-ending circle. They ask themselves but cannot produce a valid answer. Vladimir says that he had a discussion with Godot on Saturday and then try are trying to recall the details, while failing to do so: "ESTRAGON: *If he came yesterday and we weren't here you may be sure he won't come again today. VLADIMIR: But you say we were here yesterday*" [1: 11].

With Sartre time is even more enchanting, there is no time, because the characters are in hell. It does not matter since they are trapped in that room for eternity: "in Sartre's theatre, the time that is most present on the stage is the past and the process of telescoping, borrowed from the epic narrative" [4: 189]. They are locked up and lose the notion of time. Characters can keep some link with their life on earth after death, they can see what is happening with their friends and relatives, but eventually they lose the ability to do so. Time does not matter and does not flow the way it does on earth. Garcin remarks that his wife has also passed away and it is already 6 months since she has died. Time matters only when it correlates with experience of the characters.

In *No Exit* they reside within two temporal realities, since they are able to track down what happens on earth, but they stay in a room and time goes much slower in the hell, than in real life. Hell marks disappearance of time, since it is eternal, unlike earth: "the coexistence of two temporalities and then the disappearance of the time that links the characters to the earth and the appearance of an eternal duration common to the three characters who live it at the same time gives rise to a tragic feeling" [4: 190].

In "Waiting for Godot" characters are already stripped away from past, they have nothing to recall from past experiences, aside from Estragon being beaten

in the ditch the other day. But since both characters cannot recall specific time frames and how long they are waiting for Godot, it is visible that they are already trapped in constant waiting which signifies the disappearance of time: "Time has stopped" [1: 24].

Meanwhile Estelle in *No Exit* also breaks the silence, she is looking for the mirror and asks Garcin for help. In the works of Beckett silence is even more presented, but it is always broken by interrupted noises and speech. Beckett utilizes this technique because for him the language is somehow equated with the inarticulate sounds of nature: *"But it is mainly a question of passing time, which is deadly bore, since the world is emptying itself, collapsing, having all its value taken away"* [4: 197]. Beckett himself described conversation as unspeakably painful, comparing words to the meaningless buzzing of insects. This perception is reflected throughout the play, where speech constantly approaches nonsense. Yet silence remains equally threatening because it confronts the characters with the emptiness of their existence. According to Esslin the world that has lost meaning language has become a meaningless buzzing. As Beckett himself states the words were often to him as a buzzing of an insect, Aminata Sarr will develop this idea further: *"Songs, screams, insect purrs, bomb, radios, all means are good for the dramatis and the character to produce sounds whose immediate effect is for the former to disturb and arouse fear and terror, or to let life in the city speak for itself: and for the latter its anguish. This ancient function of tragedy seems to be reincarnated in post-war Sartrean and Beckettian tragedy"* [4: 198].

Sartre's approach in *No Exit* is aligned with the ideas of the theatre situation he wants to express. Theatre of situations is associated with specific style: the sentences are brief, raw, simple and dry, but they are also strongly acute since the lexical field is diminished substantially. The same style of obliteration is noticeable in the plays by Beckett, the utterances are broken up in short units, which according to Aminata Sarr is noticeable in a play "No exit" in a form of stichomythia: *"Contemporary theatre through Sartre and Beckett presents a disturbing vision of a man and the world. Each of them, however, was able to use their own resources"* [4: 212]. The characters engage in interrogation, confession, and judgment. Through dialogue, they expose one another's self-deceptions and force uncomfortable truths into the open.

Nevertheless, silence in *No Exit* also generates anxiety. The inability to escape the presence of others means that moments of silence become charged with tension and mutual observation. Both playwrights therefore use silence not as an absence of meaning but as a revelation of existential unease.

The representation of the body offers another approach towards existential reality portrayed in the plays. Beckett's characters are characterized with incapacity, physical inability and lack of agency. In *Waiting for Godot* Estragon struggles to take off the boot, he is beaten in the ditch, Vladimirs moves laboriously and suffers from various ailments. Incomplete sentences, hesitations, interruptions, and incoherent discourse correspond to the disintegration of physical integrity. Both body and language appear unstable, reflecting an existence suspended between being and non-being: *"bodily dismemberment on a stage corresponds to a real dismemberment of a discourse, punctuated by incoherence, frequent backtracking, hesitations, aposiopes, incomplete grammatical structures"* *bodily dismemberment on a stage corresponds to a real dismemberment of a discourse, punctuated by incoherence, frequent backtracking, hesitations, aposiopes, incomplete grammatical structures"* [4: 219].

Beckett's dramatic language mirrors this bodily fragmentation. Incomplete sentences, hesitations, interruptions, and incoherent discourse correspond to the disintegration of physical integrity. Both body and language appear unstable, reflecting an existence suspended between being and non-being. These limitation related to corporeality and physical handicap as well as obliteration of the language are always on the verge of reality and non-reality: *"Beckett's writing is situated in permanent tension between saying and non-saying; between doing and not doing; between lucidity and moral or physical disability, among other things, in order to underline existential ambiguity.... These twists serve to dehumanize man, to bring him back to his zero-degree of non-existence, since his body and his thoughts can fail him"* [4: 224].

With Sartre "No Exit" characters experience other limitations – the cannot blink, their eyes are widely open, they cannot sleep or physically harm each other. Because they are already in hell. With Beckettian characters they find themselves in between existence and non-existence, they are lacking some of the human traits, but have not yet achieved the state of Sartre's characters.

This peculiar state intensifies their suffering. Since physical actions are impossible, psychological confrontation becomes the sole reality of their existence. Unlike Beckett's characters, who remain suspended between existence and non-existence, Sartre's protagonists have already crossed that threshold and must endure its consequences eternally. According to Evelyne Grossman Beckettian style is moving towards purification: *"rarefaction of the lexicon and syntax, extenuation of a scenic presence, abstraction of characters reduced to aphasia... this purification suggests a universe on a borderline between existence and non-existence, such as that of a fetal world"* [3]. This idea is intensified by Estragon in the play, where in between endless chatting he poses a question: *"We always find something, eh Didi, to give us the, impression we exist?"* [1: 44].

In *Waiting for Godot* the character waiting for so-called Godot, that never comes, but Vladimir and Estragon are not leaving and the expected arrival for Godot is the only sense for them. Didi and Gogo have an ambiguous attitude towards Godot – hope, fear, despair, and renewed expectation. Godot never shows up in the play, he is absent and never arrives. But his absence, something that is not there is more meaningful. The sense of life for both characters is to stay there and wait for Godot. We are sure they will never leave, though they have the opportunity to do so. The arrival of Godot for them is the salvation they are waiting for: *"What is going to happen when Godot comes?: VLADIMIR : (triumphantly). It's Godot! At last! Gogo! It's Godot! We're -saved! Let's go and meet him!"* [1: 47].

On the other hand *No Exit* dramatizes another perception, which confirms the stance of Sartre that says he wanted to demonstrate, through the absurd, the importance for us of liberty.

Garcin in No Exit makes a choice to live in hell, he has the option to exit from the room, but does not deliver this action. He want to stay, because he wants to justify himself, to make Inez believe him. But it will never happen, Inez is the one who is objectifying him and whose gaze he cannot escape. But since Garcin stays in the room he hopes that Inez will change her mind: "Inez, here we are alone. There's only you two to think of me. She does not count. But you, you who hate me. If believe me, you can save me" [6: 49]. He looks for her validation and is dependent on her moral definition. This is the existential absurdity of human relations and it manifests itself in Garcin's decision to stay under the gaze of the other.

If we consider *Waiting for Godot* the characters also stay there and wait for salvation that Godot will bring. This constant waiting serves as a core of their existence. Their hopes are high only when they envision meeting with Godot. They see in him the salvation they wait for. Even though Godot is absent in the play, but his absence has more meaning and impacts for both characters. They have an option to exit, to live the desert, but they never decide to do so. They transfer this responsibility on Godot, they hope he will come and they will gain salvation. However, it never happens, they can make a choice and leave the desert, the same as Carcin could have left the room. Nevertheless, as per Sartre if they choose not to break out of the circle, they choose to live in hell. Inez on No Exit and Godot in *Waiting for Godot* impersonate so-called vision of the saviour that can set them free. At this point it is helpful to go back to Beckett's own insistence that *Waiting for Godot* is designed to give artistic expression to the irrational state of unknowingness wherein we exist.

Sartre's enclosed room and Beckett's barren landscape function as existential prisons. Time loses coherence, language becomes inadequate, and the body reveals human vulnerability. Yet beneath these manifestations of absurdity lies a persistent concern with freedom. Whether trapped in hell or stranded on a deserted road, the characters retain the possibility of choice. Their tragedy stems not from the absence of freedom but from their inability or unwillingness to exercise it.

Ultimately, both plays dramatize what it means to exist under conditions of radical uncertainty. Sartre emphasizes responsibility and self-definition, while Beckett presents the experience of waiting and unknowingness. Together, they offer complementary visions of modern existence, revealing the tensions between freedom and dependence, action and passivity, meaning and absurdity that continue to define the human condition.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Beckett, Samuel. *Waiting for Godot*. Grove Press, 1954. 61 p.
2. Esslin, Martin. *Theatre of Absurd*. Revised and enlarged edition, 1968. 373 p.
3. Grossman, Evelyne. *L'esthetique de Beckett*, 1998. URL: <https://hal.science/hal-01421759>
4. Sarr, Aminata. *The ambivalence of the body in the theatre: of Jean-Paul Sartre and Samuel Beckett*. Our Knowledge Publishing, 2023. 272 p.
5. Sartre, Jean-Paul. *Existentialism is humanism*. Translation and introduction by Phillip Mariett. Methuen, 1960. 70 p.
6. Sartre, Jean-Paul. *No Exit: A play on one act*. Samuel French Trade, 2010. 66 p.
7. Sartre, Jean-Paul. *Sartre on Theater*. Trans. Frank Jelinek. New York: Pantheon Books, 1976, 352 p.

УДК 82.09

DOI 10.35433/brecht.11.2026.60-72

Лімонченко В. В.,

доктор філософських наук, професор,
професор кафедри філософії, соціології
та політології імені професора Валерія Скотного,
Дрогобицький державний педагогічний
університет імені Івана Франка

limonchenko57@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4770-7199>

ГЕРОЇЗМ І РЕВОЛЮЦІЯ: ІНВЕРСІЯ РОЗУМІННЯ

Для постановки проблеми важливий змістовий акцент міркувань, позначений словом "інверсія", який застосований до розуміння такої риси людської історії, як недовірність прямого цілепокладання, внаслідок чого людські вчинки містять у собі підступну здатність обернутись у непередбачене. Ставиться мета розглянути спосіб мислення Брехта і застосувати його до осмислення феноменів героїзму і революції, зважаючи на те, що ці феномени були у фокусі уваги впродовж усього творчого шляху Брехта. Брехт відомий як автор п'єс, постановник, який радикально змінює театр, – театр має розважати і приносити задоволення, оскільки саме задоволення здатне стати впливовою силою. Брехту не можна вірити на слово, оскільки і слово, і дія оборотні. У Брехта виразно присутній дивний дар опізнавати і промовляти те, що виглядає неприйнятним парадоксом, проте скрізь прочитання висвітлюється децю справжнє і дійсне, видиме при оберненні. Мислення Брехта узгоджується з діалектикою, отже другий варіант звичної розмови про Брехта – визнання його прихильником марксизму. Подібний дискурс може навести на думку про політизовану ангажованість творчості Брехта, але таке обертання не відбувається. Політична ангажованість Брехта – це ангажованість у свободу мислення. Для Брехта значущим є те мислення, яке дозволяє здобути незалежність від принципів, що насаджуються у суспільстві. Акт мислення як нотний запис потребує виконання – читання Брехта, або що те ж саме – постановка його п'єс і розуміння їх – активізує акт мислення, вимагає виконання тієї смислової інтенційності, на яку спрямовує нас Брехт.

Ключові слова: Брехт, діалектика, героїзм, революція, мислення.

Limonchenko V. V.

HEROISM AND REVOLUTION: AN INVERSION OF UNDERSTANDING

The conceptual emphasis of the inquiry is marked by the term "inversion", applied to the understanding of a defining characteristic of human history – namely, the ineffectiveness of direct goal-setting, as a result of which human actions harbour an insidious capacity to turn into the unforeseen. The article aims to examine Brecht's mode of thinking and to apply it to the conceptualisation of the phenomena of heroism and revolution, given that these phenomena remained at the centre of Brecht's attention throughout his entire creative career. Brecht is well known as a playwright and director who radically transformed theatre –

theatre, in his view, must entertain and bring pleasure, since it is precisely pleasure that possesses the potential to become a powerful force. Brecht cannot be taken at his word, for both word and action are reversible. Brecht possesses a remarkable gift for recognising and articulating what appears to be an unacceptable paradox, yet through a careful reading something genuine and real is illuminated – something visible only upon inversion. Brecht's thinking is aligned with dialectics; hence the second customary way of speaking about Brecht is to acknowledge him as an adherent of Marxism. Such a discourse might suggest that Brecht's work is politically engaged in an ideological sense, yet this particular inversion does not occur. Brecht's political engagement is, in fact, an engagement with the freedom of thought. What is significant for Brecht is the kind of thinking that enables one to gain independence from the principles imposed upon society. The act of thinking, like a musical score, requires performance – reading Brecht, or equivalently, staging and interpreting his plays, activates the act of thinking and demands the enactment of that intentionality of meaning toward which Brecht directs us.

Keywords: Brecht, dialectics, heroism, revolution, thinking.

Limončenko V. V.

HELDENTUM UND REVOLUTION: ZUR INVERSION DES VERSTÄNDNISSES

Für die Problemstellung erweist sich der begriffliche Akzent der vorliegenden Überlegungen als entscheidend, der im Terminus "Inversion" verdichtet ist und auf ein grundlegendes Charakteristikum der Menschheitsgeschichte bezogen wird, nämlich auf die strukturelle Ineffektivität unmittelbarer Zielsetzung, infolge derer menschliche Handlungen die ihnen innewohnende, gleichsam trügerische Fähigkeit entfalten, sich ins Unvorhersehbare zu verkehren. Ziel des Beitrags ist es, die Denkweise Bertolt Brechts zu rekonstruieren und für die Analyse der Phänomene des Heldentums und der Revolution fruchtbar zu machen, wobei berücksichtigt wird, dass diese Phänomene den gesamten Schaffensprozess Brechts durchziehen und konstitutiv strukturieren. Brecht ist als Dramatiker und Regisseur bekannt, der eine radikale Transformation des Theaters vollzieht: Theater soll unterhalten und Vergnügen bereiten, insofern gerade das Vergnügen als wirkmächtige Kraft fungieren kann. Zugleich entzieht sich Brecht einer unmittelbaren Verlässlichkeit im Wort, da sowohl Wort als auch Handlung in ihrem Vollzug prinzipiell reversibel sind. Charakteristisch für sein Denken ist eine eigentümliche Sensibilität für das, was als unannehmbares Paradox erscheint, das jedoch in der Bewegung der Umkehrung als Moment des Wirklichen und Gültigen aufscheint. Brechts Denken ist in seiner Struktur mit der Dialektik kompatibel, weshalb eine verbreitete Deutung ihn als Vertreter marxistischen Denkens einordnet. Ein solcher Interpretationsrahmen legt die Annahme einer politisch motivierten Engführung seines Werkes nahe; jedoch realisiert sich eine derartige Reduktion gerade nicht. Vielmehr ist Brechts politische Engagiertheit als Engagement für die Freiheit des Denkens selbst zu begreifen. Entscheidend ist für ihn jene Form des Denkens, die eine Distanznahme gegenüber gesellschaftlich oktroyierten Prinzipien ermöglicht und damit die Bedingungen geistiger Unabhängigkeit eröffnet. Der Denkkakt bedarf – in Analogie zur musikalischen Notation – seiner Ausführung: Die Lektüre Brechts, beziehungsweise die Inszenierung und das Verstehen seiner Stücke, aktualisieren den Denkvollzug und fordern die Realisierung jener intentionalen Sinnrichtung ein, auf die Brechts Denken verweist.

Schlüsselwörter: Brecht, Dialektik, Heldentum, Revolution, Denken.

Постановка наукової проблеми. Центральний змістовий акцент міркувань позначений словом "інверсія", смисловий простір якого важливий для постановки проблеми. Добре відома риса людської історії, яка певною мірою фіксує сам початок людської історії у біблійному дискурсі: цілком виправдане бажання знати добро і зло обертається вселенською катастрофою і з тих часів людські вчинки містять у собі підступну здатність обертатись у непередбачене. Внаслідок цього пряме цілепокладання, у чому виразно виявлена специфікація людського буття, майже не буває успішним – на підставі цього висуваються ідеї або якихось світових законів, які керують світом поза людською волею, або раптових вторгнень у світовий лад чужих йому сил з зовсім інших вимірів, можливі й інші варіанти.

Виникає карколомне завдання – осмислення цього інакового, доречніше навіть сформулювати у вигляді оксюмору – знати те, що знати неможливо. Зрозуміло, що це виглядає абсурдом у точному смислі цього слова – це завдання для глухого почути. І глухими, сліпими, навіть взагалі позбавленими чуттєвості як здатності сприймати часто постають люди у своєму житті. Ми діємо навпомацки, керуємось поривами і спалахами бажань, отже усе сприймаємо викривлено. І водночас ми бажаємо виправити викривлене – обернути обернене, приблизно на такий смисл спрямоване поняття інверсії. Частіше воно функціонує у більш-менш явному значенні – як порушення звичайного, прямого порядку слів у реченні задля акцентування певного слова або створення стилістичного ефекту, хоча можливе обертання і смислове.

У американських ділових колах функціонує поняття інверсійного мислення як ментальної моделі, яка спонукає ставити питання не "Як це все піде правильно?", а "Чому це може піти не так?" [15]. Виходячи з цього питання, доречно від самого початку визнати можливість невдачі. Вважається, що таким чином, забезпечується більш об'єктивний, інтелектуально чесний аналіз проблеми – такий аналіз дозволяє ставити під сумнів припущення, переосмислювати ідеї і досягати більшої ясності та розуміння. Одним з способів включити інверсійне мислення Чарлі Мангер називає виключення емоцій з процесу міркування, що має реалізуватись як усунення упереджених уявлень [15]. Інверсійне мислення ставить логіку понад усе, особливо понад емоції. Дуже показовий момент сходження з ідеями, висловленими Брехтом, який не говорячи про інверсійне мислення, розгортає інверсійний дискурс.

Мета дослідження – розглянути спосіб мислення Брехта і застосувати його до осмислення феноменів героїзму і революції, зважаючи на те, що ці феномени були у фокусі уваги впродовж усього творчого шляху Брехта.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зробити відносно повний огляд світової зацікавленості Брехтом за останні роки неможливо – це завдання неозоре навіть для величезного об'єму книги, отже зверну увагу на ті дослідження, які прямо стосуються проблематики, при тому, що і тоді огляд буде мати дещо урізаний вигляд, виправданням може бути тільки те, що дві значні версії осмислення спадщини Брехта пророблені під кутом зору заявленої теми – це "*Щорічник Брехта*", який видається Міжнародним товариством Брехта і "*Брехтівський часопис: статті, есе, переклади*", який видається Житомирським державним університетом імені Івана Франка.

У обох наявні статті, проблематика яких дотична до поставленого мною питання. У "*Щорічнику Брехта*", виданому у 2024 р., виділена рубрика " (Анти-)героїзм та спротив у темні часи", і якщо більшість статей з

неї присвячені конкретним подіям сучасності, то А. Оз, осмислюючи феномен героїзму, напряду звертається до Брехта, зазначаючи його своєрідний підхід: у Брехта героїзм відокремлюється від суб'єктивних психологічних рис, характерних для індивідуального характеру, набуваючи незалежної онтологічної цінності, внаслідок чого героїзм обертається товаром на соціальному ринку [19: 175]. Проблематичність героїзму розкриває і Д. Куонц, підкреслюючи амбівалентність героїчного [14: 251]. Ю. Гіллесхайм зачіпає питання проблематичності героїчної поведінки у творах Брехта "Барабани вночі" та "Матінка Кураж та її діти": хоча напряду мова про героїзм не йде, те, як поводить себе Андреас Краглер, прямо протилежно звичному розумінню героїзму. "Барабани вночі" Ю. Гіллесхайм атестує як "ляпас моралістичному експресіоністському пафосу того часу" [16: 94]. Розвінчується Брехтом і героїзм революційних дій: комуністичну революцію, що наближалася на той час, він вважає продовженням варварської Першої світової війни [16: 94]. Проблематика осмислення революції як чинника розвитку історії і відношення до неї Брехта піднята Ю. Гіллесхаймом у окремій книзі [17], яка викликала критичний відгук у Ф. Вассена [21], що тільки підтверджує актуальність розгляду цієї теми.

Необхідно звернути увагу на осмислення творчості Брехта у філософському контексті, зважаючи на значну роль діалектики як способу мислення, що багато разів підкреслює сам Брехт – це стало предметом дослідження у працях К. Салехі, який висловлює згоду з Я. Нідлом та П. Томсоном щодо того, що вони називають "проблемою Брехта": підкреслюють те, що можна назвати "проблемою" Брехта – Брехт був нездатним бачити лише одну сторону будь-якого питання, іронія та двозначність характеризують навіть найдидактичніші комуністичні твори Брехта [20: 319]. Розгляду творчості Брехта у контексті філософії присвячена стаття Ф. Д. Вагнера: вісьовими лініями філософування Брехта названі здатність змінювати суспільство, пізнаваність реальності, здатність людей спілкуватися [22: 66].

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Спочатку трохи відійду вбік і задам собі питання: що первинне в Брехті – у філософії є питання, яке стосується істотної онтологічності того, з чим маєш справу, незалежно від того чи це предмет чи жива істота чи людина – саме само того, з чим маєш справу.

Як і що зазвичай говориться про Брехта?

Звичайно ж це людина театру – автор п'єс, постановник, який радикально змінює театр, вивертаючи академічний театр в його протилежність. З двох варіантів: призначення театру – *виховувати і наставляти* або *розважати* вибирає *розважати*, але тільки тому, що у протиставленні "серйозна настанова – легковажне задоволення" саме задоволення здатне стати впливовою силою. Брехту не можна вірити на слово – не в тому сенсі, що він ошуканець, а через підступну оборотність і слова, і навіть дії. Честертон починає нарис про Франциска Асізького з опису специфічної риси людської реальності. Розкриваючи ситуацію у людському світі напередодні явлення Христа, тобто говорячи про пізню язичницьку цивілізацію, він підмічає одну дивовижну рису, яку називає помилкою поклоніння природі, але її смисл ширший: "Греки, великі провідники та піонери язичницької античності, виходили з ідеї чогось надзвичайно очевидного та прямого; з ідеї, що якщо людина йде прямо дорогою розуму та природи, то їй не загрожує нічого поганого; особливо якщо вона, як грек, надзвичайно освічена та розумна. Наймудріші люди

світу прагнули бути природними; і найнеприродніша річ у світі була першим, що вони зробили. Безпосереднім наслідком поклоніння сонцю та сонячному здоровому глузду природи було збочення, що поширювалося, як мор. Найвеличніші і навіть найчистіші філософи, очевидно, не могли уникнути цього низького роду божевілья. Чому? Здавалося б, досить просто для людей, чиї поети задумали Єлену Троянську, чиї скульптори вирізбили Венеру Мілосську, залишатися здоровими в цьому питанні. Правда полягає в тому, що люди, які поклоняються здоров'ю, не можуть залишатися здоровими. Коли людина йде прямо, вона йде криво" [13: 9-10]. Отже пряме прочитання Брехта може бути оманливим: коли матінка Кураж говорить: "Хвалити бога, люди не відмовляються від хабарів. Вони ж не вовки, а люди до грошей ласі. Продажність людська та милосердя господні – це те саме. Наша єдина надія – це продажність" [3: 392], справа навіть не у тому, що це слова певного персонажу, а не самого Брехта – важливішим є те, що саме таке вивертання загально визнаних і цілком прийнятих норм стає способом проговорення правди. Пряме промовляння моральних норм часто стає цнотливою брехнею або пропагандою. Брехт у дивній книзі під назвою "*Me-ti. Buch der Wendungen*" (у англійському перекладі "*Me-ti: Book of Interventions in the Flow of Things*", у російському "*Me-ti. Книга перемен*", українського перекладу на жаль немає) розгортає парадоксальне міркування: "Жодна країна не повинна бути особливо моральною. Якщо кампанія погано спланована, її мета занадто велика для наявних армій, а її виконання неадекватне, тоді солдати повинні бути особливо хоробрими. Завдяки своїй особливій хоробрості від солдатів очікується, що вони досягнуть того, чого не змогла досягти дурість генералів. Те саме стосується і моралі. Хліб і молоко дорогі, а робота погано оплачується або її немає. Тоді від бідних очікується, що вони мають бути особливо моральними і не красти. За таких умов ми чуємо, що заможні всі за мораль і не крадуть, і навіть не переслідують собі подібних, які, очевидно, крали. Хіба вони не підтримують мораль, якщо переслідують тих, хто крав? Ми не повинні говорити, що вони підтримують мораль, тому що кожна ситуація має свої особливі моральні принципи, які перш за все повинні поважатися, і вони можуть замінити всі інакші дієві принципи, які стоять їм на заваді. І в такій ситуації, як ми описали, лише той може сказати, що він за мораль, хто гарантує, що немає потреби бути особливо моральним – оскільки їжа доступна за ціною. Як правило, кожна країна, яка потребує особливої моралі, погано управляється" [12: 63-64]. Другий уривок: "Про країни, які виховують особливі чесноти, Ме-ті сказав: Багато людей хвалять певні країни, бо вони виховують особливі чесноти, такі як хоробрість, самопожертва, любов до справедливості тощо. Я сам не довіряю таким країнам. Якщо я чую, що кораблю потрібні герої, я запитую, чи він старий і занедбаний. Якщо кожна людина повинна виконувати роботу двох чоловіків, то судноплавна компанія або збанкрутувала, або хоче занадто швидко розбагатіти. Якщо капітан має бути генієм, його інструменти, ймовірно, ненадійні" [12: 64].

У Брехта виразно присутній дивний дар опізнавати і промовляти те, що виглядає неприйнятним парадоксом, проте скрізь прочитання висвітлюється дещо справжнє і дійсне, видиме при оберненні.

Майже завжди у розповідях про Брехта згадується його юнацький твір 1916 року на тему, сформульовану словами Горація: "*Duke et decorum est pro patria mori*" ("Солодко та почесно померти за батьківщину"). Брехт обертає тему і говорить, що розлучатися з життям завжди важко як у ліжку,

так і на полі бою, а тим більше для молодих людей, отже прямолінійна теза "вмирати за батьківщину солодко та почесно" звучить як цілеспрямована пропаганда і досить далека від правди. Твір викликав скандал і це зрозуміло. Юний Брехт повторює ситуацію хлопчика з казки "Нове плаття короля" – проговорює те, що кожний бачить, опиняючись один на один з самим собою, але цнотливість публічності блокує визнання. Ситуація "Голого короля" досить часто повторюється у соціально-політичній сфері, коли суспільні зміни супроводжуються трепетним восхвалянням як "нове плаття короля", при тому, що король лишається голим, а суспільні порядки незмінними. Здатність побачити те, що є, не тотожня простому баченню – таке вміння потребує не витонченої сенсорики, а внутрішньої свободи, завдяки чому над людиною не тяжіє ані влада більшості, ані неминучість дії закону, ані суспільна думка – у цьому контексті показовий епізод з "Пораненого Сократа": сказати про себе не дуже приємну правду потребує не меншої хоробрості ніж на полі бою. Людина є людина і страх має над нею владу, але проговорена правда обертає непривабливу ситуацію на протилежність. "Алківїяд, 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" [1: 10-11]. Отже він дивовижно вміє висловити правду через обертання на протилежність. Знамениті слова Брехтівського Галілея: "Нещасна та країна, якій потрібні герої" [2] побудовані за діалектичним обертанням.

Отже мислення Брехта узгоджується з діалектикою, яку він свідомо визнає обов'язковою конститутивною силою театру і знов-таки просте прямолінійне прочитання його визнання матеріалістичної діалектики і соціально-економічного вчення Маркса оманливе – саме таке прямолінійне прочитання здатне стати засадою для "декомунізації" Брехта, відкидання його творчості як такої, що зрощена з спадщиною минулого. На щастя, завжди знаходяться майстри непрямолінійного мислення, яким і був сам Брехт.

Другий блок звичної розмови про Брехта – це визнання його лівим інтелектуалом, звужуючи смислове коло – прихильником марксизму. Добре відома дещо шокуюча теза Брехта, що Маркс пояснив його п'єси. Ціком можлива постановка питання щодо розгляду домінанти його творчості – чи не є його діяльність у просторі театру засобом реалізації інших цілей? Брехт добре відомий своєю критичною установкою по відношенню до існуючого соціально-економічного устрою світу – ідея усунення буржуазного порядку наскрізна для його творчості, і тоді виходить, що театр цікавить його у якості ефективного засобу руйнації цього старого порядку. Розгляд епічного театру Брехта розглядається як найбільш політично залучений та формально радикальний мистецький проєкт, тобто він являє собою систематичний наступ на ідеологічні основи буржуазного суспільства, Брехт перетворив театр з храму мистецтва на лабораторію революції [9]. Його тексти надають можливість для такого розуміння. Перевагу театру над драматичною літературою він розглядає у контексті "великого функціонального зрушення" [10: 18] і говорить про театр як "засіб виробництва" [10: 19]; реалізуючи цю функцію, театр має стати новим, а новий театр за Брехтом – це театр діалектичний: його цікавить

"революціонізуючий вплив, який має діалектика скрізь, куди вона проникає" та "її роль найкращого могильника буржуазних ідей та інститутів" [4: 138].

Подібний дискурс може навести на думку про політизовану ангажованість творчості Брехта, яка ризикує обернутись примітивною вульгарною соціологізацією у дусі виконання ідеологічного завдання. При тому, що щира відданість Брехта революційному марксизму не може бути оскаржена, подібне обертання не відбувається – прихильність Брехта марксизму не зробила його ідеологічним оспівувачем соціалістичного будівництва. У країні, що поставила своїм завданням будівництво нового ладу, п'єси Брехта в основному почали ставитись тільки починаючи з 60 рр. і показово, що вони набули популярності як протест проти ідеологічного тиску і стали голосом свobodної думки. У "Книзі змін" поміщений парафраз на Кіплінга, вкладений в уста Кін-Є, що є ім'ям, яке позначає самого Брехта – у ньому точно виражені риси свободи думки: "Зберігати голову, коли всі втрачають свою; довіряти собі, коли всі сумніваються в тобі; але дозволити їм сумніватися; вміти чекати і не втомлюватися чекати; чути брехню про це, але не брати участі в брехні; або бути ненависним без причини, і все ж не виглядати надто добрим та не говорити надто мудро; вміти мріяти і не бути керованим мріями; вміти думати і не ставити думки своєю метою; зустрічати триумф і катастрофу і ставитися до обох цих самозванців однаково; вміти чути правду, яку ти говорив, спотворену шахраями, які перетворюють її на пастку для довірливих; бачити речі, яким ти віддав своє життя, розбитими, і нахилитися та знову зібрати їх до купи за допомогою зношених інструментів; зробити купу всіх своїх виграшів і ризикнути ними в 101 кидок; і програти, і почати все спочатку, і ніколи не сказати жодного слова про свій програш" [12: 100].

Я би сказала, що політична ангажованість Брехта – це ангажованість у свободу мислення. До соціально-політичних поглядів Брехта наявне ставлення двох родів: один варіант – визнання його саме за віддане і щире впровадження класової непримиренності у мистецтво, другий – визнання його всупереч цій відданості. На мій погляд, обидва варіанти однобічно-упереджені і недалекі, тобто в них з Брехта робиться "вирізка" відповідно власних смаків і викидається те, що не відповідає їм.

Говорити про Брехта як соціально-політичного мислителя цілком обґрунтовано: як релігійний живопис може розглядатися як Біблія для того, хто не вміє читати, так його п'єси надають обивателю короткий переказ політичного та економічного устрою існуючого суспільства. Особливо показова у цьому плані його "Тригрошова опера", яка відразу мала успіх, але цей успіх вганяє у відчай – висловлена неприємна правда про влаштування буржуазного світу легко адаптована цим світом, який при цьому зовсім не змінюється. На питання "Наскільки висловлена правда може бути фактором перетворення" я не знаю відповіді. Говорити правду – центральна установка Брехта, але це не так просто, труднощі цього він фіксує у своєму тексті "П'ять труднощів у написанні правди": "Кожен, хто сьогодні бажає боротися з брехнею та невіглаством і писати правду, стикається щонайменше з п'ятьма труднощами. Він повинен мати мужність писати правду, навіть якщо її всюди приховують; мудрість, щоб розпізнати її, навіть якщо її всюди приховують; вміння зробити її придатною як зброю; розсудливість, щоб вибрати тих, у чийх руках вона буде ефективною; і хитрість, щоб поширювати її серед них" [11]. І ця установка його світосприйняття була проаналізована дослідниками [1]. Його концепція

театру виключає установку і на емоційне вчування, і вживання в роль, які можна оцінювати як те, що створює ілюзію, отже неправду – епічний театр розуму вкорінений у бажанні сприймати те, що є тут і тепер, французькі інтелектуали 60-х рр. іменують це "Tel Quel" – те, що є насправді. З жадоби цього народжується грецька філософія – можна назвати Платонівське бажання відвернутися від тіней і побачити дійсне, цим спокушений Френсіс Бекон у викритті ідолів мислення, і його часто згадує Брехт, цього прагне Гете, говорячи, що найважче бачити те, що стоїть перед твоїми очима, це приховується у гусерлевому гаслі "До самих речей!". І перелік може бути продовжений.

Для Брехта значущим є те мислення, яке дозволяє здобути незалежність від принципів, що насаджуються у суспільстві, як кукурудза за Хрущова; важливо мислити так, щоб бути самим собою, даючи волю імпульсивній енергетиці протистояння, що виходить з нього. У ситуації державного домінування ідей Маркса, тобто у ситуації насильницького марксизму, він і ці ідеї вивернув би навиворіт. Це тільки припущення і тому може бути оскаржене, але поглиблене читання Брехта, тобто таке, яке фіксує, що сказано і як сказано, надає для такого припущення багатий матеріал. У ньому домінує вибухова сила суперечливості, що спонукає його до дії всупереч: всупереч своєму соціальному походженню поміркованого буржуа, він вибирає химерне життя артиста і, як він сам говорить, зрадника. Для мене важливо надати голос самому Брехту, отже не можу утриматись від його вірша "Verjagt mit gutem Grund" [8] – "Вигнаний з поважної причини", українського перекладу не знайшла, тому це дещо спрощений переказ змісту:

Я виріс у багатій родині.
Мої батьки
Начепили на мене комірці, вирощували мене,
Привчаючи до того, що довкола має бути прислуга.
Вчили мистецтву повелівати. Однак
Коли я став дорослим і озирнувся довкола,
Не сподобалися мені люди мого класу,
Не сподобалося мені повелівати і мати слугу.
І я покинув свій клас і встав
До лав незаможних.
Так
Виростили вони зрадника, вони його навчили
Всім своїм хитрощам, він же
Видав їх із головою ворові.
Так, я розбовтую їхні таємниці.
Я живу серед народу,
І я пояснюю народу
Всі їхні обмани, всі їхні наміри,
Бо
Я посвячений у їх таємниці.

І театральні новації Брехта, і сповідання ним марксистської теорії не так суттєві у тому сенсі, що це прояви тієї життєвої ситуації, у якій опинився Брехт. Можна говорити про екзистенційну ситуацію, задіюючи смислові конотації, які спонукали К'єркегора звернутись до цього поняття доби схоластики – *одиночна єдиність* людського існування, отже структурні принципи відносин із світом не підлягають теоретичному узагальненню і це вічне карколомне завдання – досягнути унікальну єдиність поза будь-

якими узагальнюючими визначеннями, проте не відкидати їх, пам'ятаючи труднощі проговорення правди за Брехтом. Наші спроби у цьому приречені на поразку – якоюсь мірою можна говорити, що поразка і є спосіб існування людських проєктів. Коли Дмитро Затонський ставить завдання розглянути "феномен Брехта", він як раз ставить завдання осягнути одиничну єдиність – він використовує звичне формулювання "індивідуальна неповторність" – але сам зупиняє себе і говорить: "Доля Брехта, здається мені, дозволяє – попри всю її індивідуальну неповторність – виявити певні загальні закономірності. І найперша з них полягає в тому, що справжній митець, очевидно, узагалі не може не бути аутсайдером" [5: 90], тобто висловлює узагальнюючий принцип, який ми приймаємо, хоча з легкістю можемо навести безліч прямо протилежних ситуацій. Отже доречно осмислити сам феномен аутсайдерства, і відразу зазначити, що мова не йде ані про успіх у своїй професії, ані про визнання сучасниками, ані про славу у нащадків, ані про творчу реалізацію задумів, ані про щастя знайти тих, хто зрозуміє ці задуми і продовжить справу, тобто аутсайдерство має не так конкретні життєві форми, як є деяким принципом влаштування світу. І знов-таки, намагаючись знайти зрозумілу формулу, аутсайдерство можна транскрибувати як приреченість усього на кінцевість і смертність – і тут же потрапити у ситуацію поразки, спростувавши всезагальність такого пояснення. Світова культура – найвиразніший спосіб такого спростування.

Повертаючись до формулювання теми через ті способи мислення, які засвідчив Брехт, можна зазначити, що і героїзм, і революція розкриваються у своєму існуванні всупереч своїй сутнісній визначеності. Героїчних вчинків у звичному розумінні Брехт зовсім не згадує: Сократ загоняє колючку, тікаючи з поля бою, і героїзм його у тому, що він зізнається у цьому; Галілей зрікається своєї істини; Андреас Краглер – персонаж п'єси про поразку революції – повернувшись з війни, відмовляється приймати участь у революції – говорить на себе: "Я свиня і я повертаюсь додому, щоб лежати у ліжку зі своєю нареченою і розмножуватись, щоб не зникнути ніколи". Він не хоче, щоб його кості валялись у канаві для того, щоб чиясь ідея піднеслась на небо. Цю п'єсу іноді розтлумачують як помилкове розчарування Брехта у революційних діях, але вона має свій актуальний посыл розвінчування цинічної брехні. У ній є дуже виразний образ підприємця, який під час війни випускає ящики для снарядів, а як війна закінчилась – починає виготовляти колиски для немовлят.

Я не можу згадати героїчних персонажів у Брехта – ну хіба що донька матінки Кураж, яка гине, спасаючи селян. За Брехтом, героїзм засвідчує хибність існуючого ладу – отже сам героїзм має потерпіти поразку.

Ще більш виразна поразка спроб зцілити людську історію, що є одною з найбільш спокусливих авантур думки, здійснена вже Платоном: якщо космос, а разом з ним і поліс, спотворені і внаслідок жахливих людських справ рухаються не в той бік, то робиться висновок щодо можливості людськими діями виправити ситуацію. Активне втручання у порядок життя має найрізноманітніші форми, і найбільш радикальний варіант отримав ім'я революції. Революція бачиться дією, що реалізує покликання людини до творчості, й звідси позитивна акцентуація революції, яка сягає майже сакралізації її, обґрунтованої вимогами неминучого соціального оновлення, прориву у майбутнє. Проте існують і прямо протилежні оцінки революційних актів, що спонукають до пошуків відмінних від соціально-політичних подій способів руху до іншого порядку життя [6: 60]. Первинне продумування неминуче починається з етимології. Слово "революція"

підносить сюрприз. За латинським словом *revolūtiō* "переворот" (словник Фасмера) ховається прямий сенс: *revolvere, revolutum* – перевертати, відновлювати, тягнути назад. Первинне вживання слова відноситься до позначення циклічного обертання планет і зірок, свідченням чого є робота Миколи Коперника "De revolutionibus orbium coelestium (Про обертання небесних сфер)", видана в Нюрнберзі в 1543 році. Показовим є вживання цього слова в трагедії "Гамлет": Гамлет каже, розглядаючи череп: "Here's fine revolution, an we had the trick to see't" ("Ось чудове перетворення, якби тільки ми мали здатність бачити його"). Пізніше слово набуло політичних конотацій корінної зміни з розширенням вживання в інші сфери, при цьому досить традиційним стало говорити про містику революційних подій, що найчастіше має сенс вказівки на дію несвідомого та стихійного в таких процесах.

Показовою є така аналітика революції як форми історичного руху, коли мова йде про спокусу і рабство революцій, відзначаючи двоїстість їх: творячи суд над минулим, бажаючи прориву у світле майбутнє, революція "завжди прикута закоханою ненавистю до минулого, і вона не може існувати, не може розвиватися і зростати без ворога, якого піднімає з ненависного минулого" [7: 192-193]. Звідси й інший афект – страх: немає нічого гіршого за людей, одержимих страхом, які всюди бачать небезпеки, змови, замаху. Саме ці люди, охоплені афектом страху, який може бути тваринним і містичним, створюють інквізиційні суди, тортури, гільйотини, вони спляють на вогнищах, гільйотинують і розстрілюють незліченну кількість людей. Переслідування, намагання і страти еретиків теж викликані страхом. Страх перед злом і перед злими (тобто такими, що вважаються злими певною вірою і світоглядом) є одним із найбільших лих людського життя та людської історії. Цей страх спотворює людську природу, затьмарює людську совість, часто перетворює людину на дикого звіра [7: 193]. Саме у такому контексті зрозуміле неприймання Брехтом емоцій як того, що має збуджувати театральна вистава. Найбільш небезпечно в революційних подіях затьмарення свідомості, тому і протистояти цьому може саме індивідуально-особистісне пробудження. Революція може початися внаслідок особистої гідності, зневаженої старим життям, але в самій стихії революції особисте судження та особиста совість ослаблюються, і виникає підміна їх колективною свідомістю та колективною совістю. Справжня і радикальна революція мала б бути переходом у вільну суб'єктивність (7: 193-194). У Євгена Головахи є висококонцептуальний жарт, який звучить як парафраз на знамените формулювання: революції – це локомотиви, під які час від часу потрапляє історія.

Висновки й перспективи подальшого дослідження. На завершення зверну увагу на таку рису творчого методу Брехта, яка має дуже суперечливий характер. У світлі сьогоденної акцентуваної боротьби з плагіатом тексти Брехта можуть видатись сумнівними, адже найчастіше він використовує вже існуючі сюжети і навіть твори. Це складне питання я розв'язую просто, розглядаючи його творчість як власне виконання на кшталт виконання музичного – коли Святослав Ріхтер (який до речі народився у Житомирі!!) або Глен Гульд виконують Бетховена або Баха, і нікому не приходить у голову звинувачувати їх у плагіаті. Акт мислення як нотний запис потребує виконання – читання Брехта, або що те ж саме – постановка його п'єс і розуміння їх – активізує акт мислення, вимагає виконання тієї смислової інтенційності, на яку спрямовує нас Брехт. У якості продовження цієї проблематики значний інтерес викликає згадувана

раніше книга "Me-ti", у якій виразно і найбільш явно розгорнуті філософські установки Бертольта Брехта.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Астрахан Н. І. Особливості художнього пізнання у просторі творчого світу Бертольта Брехта. *Брехтівський часопис: статті, есе, переклади*. 2021. № 7. С. 4-19.
2. Брехт Б. Життя Галілея. Переклад В. Стуса. URL: <http://sunkyschool.edukit.ck.ua/Files/downloads/%D0%91%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%82%20%D0%91%D1%80%D0%B5%D1%85%D1%82.%20%D0%96%D0%B8%D1%82%D1%82%D1%8F%20%D0%93%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%BB%D0%B5%D1%8F.pdf>
3. Брехт Б. Матінка Кураж та її діти. *Бертольд Брехт. Копійчаний роман. Матінка Кураж та її діти. Кавказьке крейдяне коло*. Київ: Дніпро, 1973. С. 359-431.
4. Брехт про мистецтво театру. Київ: Мистецтво, 1977. 365 с.
5. Затонський Д. Митець у навиворіт вивернутому світі (Бертольт Брехт та Ернст Юнгер). *Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання*. 1999. № 2. С. 90-95.
6. Лімонченко В. Револьюційний зміст містики. *Людинознавчі студії: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія "Філософія"*. 2023. № 47. С. 57-74. DOI: <https://doi.org/10.24919/2522-4700.47.4>
7. Berdyaev N. Slavery and Freedom. Trans. R. M. French. New York: Charles Scribner's Sons, 1944. 266 p.
8. Brecht Bertolt. Verjagt mit gutem Grund. URL: <https://www.scribd.com/doc/7351250/VerjagtMitGutemGrund>
9. Brecht vs. the Bourgeoisie: Epic Theatre and the Politics of Estrangement. November 21, 2025. URL: <https://explaininghistory.org/2025/11/21/title-brecht-vs-the-bourgeoisie-epic-theatre-and-the-politics-of-estrangement/>
10. Brecht-On-Theatre. The development of an aesthetic. Edited and translated by John Willett. New York: Hill and Wang, 1964. 294 p.
11. Brechts Bertolt. Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit. URL: <https://www.gleichsatz.de/b-u-t/spdk/brecht2.html>
12. Brechts Bertolt. Me-ti. Book of Interventions in the Flow of Things. Edited and translated by Antony Tatlow. Bloomsbury Publishing, 2016. 200 p.
13. Chesterton G. K. St. Francis of Assisi. London-Toronto: Hodder and Stoughton Ltd, 1923. 58 p.
14. Cuonz Daniel. Unglücklich der Held, dessen Land ihn nötig hat: Zur Ambivalenz des Heroischen bei Bertolt Brecht und zu ihrer Aktualität. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch 48*. Boydell and Brewer, 2023, pp. 251-272. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781805430223-019>
15. Duffy Ryan. The Inversion Thinking Mental Model i Power of Pessimism. Apr 12, 2022. URL: <https://medium.com/knowable/the-power-of-pessimism-on-the-inversion-thinking-mental-model-d7c20c0fba01>
16. Hillesheim Jürgen. Von "Kriegsdienstverweigerer" Andreas Kragler bis zur geschäftsfrau Anna Fierling. Bertolt Brechts "Trommeln in der nacht" und "Mutter Courage und ihre kinder". *Брехтівський часопис: статті, есе, переклади*. 2024. № 10. С. 94-96. DOI: <https://doi.org/10.35433/brecht.10.2024.94-96> .

17. Hillesheim Jürgen. Zwischen Affirmation und Verweigerung. Bertolt Brecht und die Revolution. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019. 317 S.
18. Kumar Gullapelly Praveen. Epic Theatre and Traditional Theatre A Study in Contrast. (2025). *International Journal of Science and Social Science Research*. № 3(2). P. 82-88. DOI: <https://doi.org/10.63671/ijsssr.v3i2.442>
19. Oz Avraham. Brecht and the Unhappy Lands of Bourgeois Heroism. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* 49. Boydell and Brewer, 2024. P. 175-194. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781805434269-011>
20. Salehi Kumars. Too Dialectical by Half: Brecht as a Reader of Hegel. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* 48. Boydell and Brewer, 2023. P. 319-340. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781805430223-022>
21. Vaßen F. Jürgen Hillesheim. Zwischen Affirmation und Verweigerung. Bertolt Brecht und die Revolution. In: Wessendorf M, ed. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* 45. Brecht Yearbook. Boydell & Brewer; 2020. P. 357-362. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781800101074-028>
22. Wagner Frank D. Brecht als Philosoph. *Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 4 / Ред. колегія Бондарева О. Є., Білоус П. В., Віцисла Е. та ін.* Житомир: Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2014.С. 58-71.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Astrakhan, N.I. (2021). Osoblyvosti khudozhnoho piznannia u prostori tvorchoho svitu Bertolta Brekhta [Peculiarities of artistic cognition in the space of Bertolt Brecht's creative world]. *Brekhtivskyi chasopys: statyi, ese, pereklady*, 7, 4-19. [In Ukrainian].
2. Brekht, B. Zhyttia Halileia [The Life of Galileo]. Pereklad V. Stusa. URL: <http://sunky-school.edukit.ck.ua/Files/downloads/%D0%91%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%82%20%D0%91%D1%80%D0%B5%D1%85%D1%82.%20%D0%96%D0%B8%D1%82%D1%82%D1%8F%20%D0%93%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%BB%D0%B5%D1%8F.pdf> [In Ukrainian].
3. Brekht, B. (1973). Matinka Kurazh ta yii dity [Mother Courage and Her Children]. *Bertold Brekht. Kopiuchanyi roman. Matinka Kurazh ta yii dity. Kavkazke kreidiane kolo*. (359-431). Kyiv: Dnipro. [In Ukrainian].
4. Brekht pro mystetstvo teatru [Brecht on the Art of Theater]. (1977). Kyiv: Mystetstvo. [In Ukrainian].
5. Zatonskyi, D. (1999). Mytets u navyvorit vyvernutomu sviti (Bertolt Brekht ta Ernst. Yunger) [The Artist in an Inside Out World (Bertolt Brecht and Ernst Junger)]. *Vikno v svit. Zarubizhna literatura: naukovi doslidzhennia, istoriia, metodyka vykladannia*, 2, 90-95. [In Ukrainian].
6. Limonchenko, V. (2023). Revoliutsiinyi zmist mistyky [The Revolutionary Content of Mysticism]. *Liudynoznavchi studii: zbirnyk naukovykh prats Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Seria «Filosofia»*, 47, 57-74. DOI: <https://doi.org/10.24919/2522-4700.47.4> [In Ukrainian].
7. Berdyaev, N. (1944). Slavery and Freedom. Trans. R. M. French. New York: Charles Scribner's Sons. [In English].
8. Brecht Bertolt. Verjagt mit gutem Grund. URL: <https://www.scribd.com/doc/7351250/VerjagtMitGutemGrund> [In German].
9. Brecht vs. the Bourgeoisie: Epic Theatre and the Politics of Estrangement. (2025). URL: <https://explaininghistory.org/2025/11/21/title-brecht-vs-the-bourgeoisie-epic-theatre-and-the-politics-of-estrangement/> [In English].

10. Brecht-On-Theatre. (1964). The development of an aesthetic. Edited and translated by John Willett. New York: Hill and Wang. [In English].
11. Brecht, Bertolt. *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*. URL: <https://www.gleichsatz.de/b-u-t/spdk/brecht2.html> [In German].
12. Brecht, Bertolt. (2016). Me-ti. Book of Interventions in the Flow of Things. Edited and translated by Antony Tatlow. Bloomsbury Publishing. [In English].
13. Chesterton, G. K. (1923). St. Francis of Assisi. London-Toronto: Hodder and Stoughton Ltd. [In English].
14. Cuonz, Daniel. (2023). Unglücklich der Held, dessen Land ihn nötig hat: Zur Ambivalenz des Heroischen bei Bertolt Brecht und zu ihrer Aktualität. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* 48. Boydell and Brewer, 251-272. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781805430223-019> [In German].
15. Duffy, Ryan. (2022). The Inversion Thinking Mental Model i Power of Pessimism. URL: <https://medium.com/knowable/the-power-of-pessimism-on-the-inversion-thinking-mental-model-d7c20c0fba01> [In English].
16. Hillesheim, Jürgen. (2024). Von "Kriegsdienstverweigerer" Andreas Kragler bis zur geschäftsfrau Anna Fierling. Bertolt Brechts "Trommeln in der nacht" und "Mutter Courage und ihre kinder". *Brekhtivskyi chasopys: statti, ese, pereklady*, 10, 94-96. DOI: <https://doi.org/10.35433/brecht.10.2024.94-96> . [In German].
17. Hillesheim, Jürgen. (2019). Zwischen Affirmation und Verweigerung. Bertolt Brecht und die Revolution. Würzburg: Königshausen & Neumann. [In German].
18. Kumar, Gullapelly Praveen. (2025). Epic Theatre and Traditional Theatre A Study in Contrast. *International Journal of Science and Social Science Research*, 3(2), 82-88. DOI: <https://doi.org/10.63671/ijsssr.v3i2.442> [In English].
19. Oz, Avraham. (2024). Brecht and the Unhappy Lands of Bourgeois Heroism. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* 49. Boydell and Brewer, 175-194. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781805434269-011>
20. Salehi, Kumars. (2023). Too Dialectical by Half: Brecht as a Reader of Hegel. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* 48. Boydell and Brewer, 319-340. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781805430223-022> [In English].
21. Vaßen, F. (2020). Jürgen Hillesheim. Zwischen Affirmation und Verweigerung. Bertolt Brecht und die Revolution. In: Wessendorf M, ed. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* 45. Brecht Yearbook. Boydell & Brewer, 357-362. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781800101074-028> [In German].
22. Wagner, Frank D. (2014). Brecht als Philosoph. *Brekhtivskyi chasopys: statti, ese, pereklady*, 4, 58-71. [In German].

УДК 821.161.2.09

DOI 10.35433/brecht.11.2026.73-84

Ющенко О. А.,
викладач кафедри германської філології
та зарубіжної літератури
Житомирського державного університету
імені Івана Франка
yushchenko.olena.anatoliivna@gmail.com

БРЕХТ ТА АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СОЦІАЛЬНО-ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ

Стаття містить комплексний аналіз творчості Бертольта Брехта в контексті актуальних проблем соціально-історичного розвитку. Вона висвітлює філософські та історичні основи історизму Брехта, а також методологічний зміст його епічного театру. Ефект відчуження інтерпретується не просто як сценічний прийом, а як стратегія розуміння: він порушує автоматизоване сприйняття, робить видимими причинно-наслідкові ланцюги та сприяє формуванню критичної позиції у глядача. На прикладах п'єс "Матінка Кураж та її діти", "Життя Галілея" та "Кавказьке крейдяне коло" у статті розглядаються ключові моменти соціального досвіду – війна як економіка, відповідальність інтелектуала та проблема справедливості. Крім того, поетика епічного театру характеризується як пов'язана з концепцією соціального жесту (Gestus), окреслюється сучасна рецепція цієї поетики (документальний театр, мультимедіа). У статті демонструється, що драматургія Брехта зберігає евристичну та педагогічну цінність у ХХІ столітті, особливо в контексті маніпуляцій інформацією, зростаючої нерівності та кризи легітимності.

Ключові слова: Бертольт Брехт, епічний театр, ефект очуження, соціальний досвід, історичний контекст.

Yushchenko O. A. BRECHT UND AKTUELLE PROBLEME DER SOZIAL HISTORISCHEN ENTWICKLUNG

Der Beitrag bietet eine umfassende Analyse des Werkes Bertolt Brechts im Zusammenhang mit aktuellen Problemen der sozialhistorischen Entwicklung. Herausgearbeitet werden die philosophisch-historischen Grundlagen von Brechts Historizismus sowie der methodologische Gehalt des epischen Theaters. Der Verfremdungseffekt wird nicht als bloßes szenisches Verfahren, sondern als Erkenntnisstrategie interpretiert: Er unterbricht die automatisierte Wahrnehmung, macht Ursachenketten sichtbar und bildet eine kritische Zuschauerhaltung aus. Anhand der Dramen "Mutter Courage und ihre Kinder", "Leben des Galilei" und "Der kaukasische Kreidekreis" werden zentrale Knotenpunkte sozialer Erfahrung untersucht – Krieg als Ökonomie, Verantwortung des Intellektuellen und das Problem der Gerechtigkeit. Darüber hinaus wird die Poetik des epischen Theaters mit dem Begriff des sozialen Gestus (Gestus) verbunden und die gegenwärtige Rezeption (Dokumentartheater, Multimedia) skizziert. Es wird gezeigt, dass Brechts Dramaturgie auch im 21. Jahrhundert einen heuristischen und pädagogischen Wert besitzt, insbesondere im Kontext von Informationsmanipulation, wachsender Ungleichheit und Legitimitätskrisen.

Schlüsselwörter: Bertolt Brecht, episches Theater, Entfremdungseffekt, soziale Erfahrung, historischer Kontext.

Yushchenko O. A.

BRECHT AND CURRENT PROBLEMS OF SOCIAL-HISTORICAL DEVELOPMENT

This article offers a comprehensive analysis of Bertolt Brecht's work in the context of current problems of socio-historical development. It elucidates the philosophical and historical foundations of Brecht's historicism as well as the methodological content of his epic theater. The alienation effect is interpreted not merely as a scenic device, but as a strategy for gaining knowledge: it disrupts automated perception, makes causal chains visible, and fosters a critical stance among the audience. Using the dramas "Mother Courage and Her Children," "Life of Galileo," and "The Caucasian Chalk Circle" as examples, the article examines key points of social experience – war as an economy, the responsibility of the intellectual, and the problem of justice. Furthermore, the poetics of epic theater are linked to the concept of the social gesture (Gestus), and contemporary reception (documentary theater, multimedia) is outlined. This paper demonstrates that Brecht's dramaturgy retains heuristic and educational value in the 21st century, particularly in the context of information manipulation, growing inequality, and legitimacy crises.

Keywords: Bertolt Brecht, epic theatre, alienation effect, social experience, historical context.

Постановка наукової проблеми. Творчість Бертольта Брехта є одним із найпоспідовніших художніх проєктів ХХ століття, внаслідок реалізації якого театр перетворюється з простору емоційного співпереживання на інструмент суспільного аналізу. Брехтівська драматургія формується в умовах війн, революцій, економічних потрясінь і криз політичних режимів; у таких обставинах сама категорія "історії" перестає бути нейтральною, виявляється не оповіддю про минуле, а постає як поле боротьби інтересів, груп і дискурсів. Брехту не властиве розуміння історичної неминучості, він вважає, що суспільство змінюється. Тому форми суспільства підлягають критичному розумінню та практичному перетворенню. Таким чином, ми бачимо, що театр Брехта, зосереджений на механізмах влади, війни, грошей і повсякденної моралі, здатний працювати як "лабораторія" соціально-історичного мислення [1; 3].

Сьогодні світ переживає нові хвилі воєнних конфліктів, інформаційних маніпуляцій, зростає нерівність і недовіра до інституцій. Саме в цей час брехтівські інструменти раціональної дистанції та "показування умов" знову стають актуальними. Але чимало інтерпретацій зводять Брехта до набору сценічних прийомів (пісні, плакати, прямі звернення до залу), тоді як фундаментом його естетики є соціально-історичний підхід до людини й подій історії. Тому наразі необхідним є розгорнутий аналіз того, як брехтівська концепція історизму працює у конкретних драмах, у який спосіб вона може бути застосована для осмислення сучасних процесів.

Перед нами постають два взаємопов'язані питання: як епічний театр перетворює сцену на простір аналізу соціальних закономірностей та якими способами брехтівська драматургія зберігає свою дієвість у нових історичних умовах, коли змінюються медіа, режисерські практики та культурні коди. Відповідь на ці питання вимагає поєднання поетологічного та соціально-історичного підходів.

Актуальність теми зумовлена такими чинниками, як глобалізація публічної сфери, що дедалі частіше функціонує за логікою "емоційних тригерів", коли обурення, боязнь, співчуття підмінюють аналіз причин і наслідків. У цьому контексті брехтівська вимога перетворити глядача на спостерігача й критика є мистецькою й громадянською практикою. Також війна у XXI столітті відтворює себе як економіка – мережа ресурсів, технологій, контрактів, інформаційних наративів; ось такий "ринковий" механізм війни бачимо у "Матінці Кураж". Залишається головним питання відповідальності інтелектуала й виробника знання у русі від науки до медіа: "Життя Галілея" постає моделлю моральної дилеми між виживанням, компромісом і наслідками для спільноти.

Брехтівська проблематика є актуальною з погляду на український гуманітарний контекст, адже суспільство, яке переживає травматичні історичні злами, потребує інструментів критичної рефлексії над минулим і теперішнім. Мова Брехта здатна одночасно говорити про страждання та про їх умови, а це дає можливість уникати безпорадної моралізації, а також цинічної нормалізації насильства.

Звісно, для сучасного глядача історія – це потік новин і "коротких" повідомлень, де складні процеси редукуються до конфліктів між персонажами. Брехтова драматургія повертає питання про структури й інтереси, що стоять за подіями. Тому вона стає продуктивною для сучасної гуманітаристики, оскільки повсякчас важливим є зв'язок між культурою та соціальною реальністю.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У світовому брехтознавстві останнім часом спостерігаємо кілька провідних ліній прочитання. Перша звертає увагу на теоретичні засади епічного театру й розробку поняття *Verfremdungseffekt* як способу руйнування ілюзії та формування "мислячого глядача" [10; 12]. Друга лінія зосереджується на матеріалістичній оптиці в естетиці Брехта та на тому, як у драмі "показуються" виробничі, політичні й ідеологічні умови [8]. Третя – досліджує рецепцію Брехта в різних культурних традиціях і в сучасних сценічних практиках, де його прийоми поєднуються з документальним театром, постдрамою, перформансом [11].

У вітчизняних дослідженнях увага найчастіше спрямована на загальні характеристики епічного театру, тоді як проблема актуалізації брехтівських ідей у контексті новітніх соціально-історичних процесів потребує поглибленого аналізу. В цьому зв'язку перспективним бачиться поєднання поезики з соціальною історією: важливим є не лише "що" говорить п'єса, а також "як" вона моделює ситуацію відповідальності, вибору, участі або співучасті.

Є доцільним уточнити також поняття "політичності" у Брехта. Театр Брехта створює умови для думки, він не нав'язує глядачеві готові оцінки, не зводиться до прямої агітації. Політичність спостерігаємо у методі – як демонструється причинність, як перевіряються моральні судження. Тому доцільно розглянути брехтівську естетику як форму критичної педагогіки в співпраці з історичним досвідом. Саме такий ракурс допомагає побачити в Брехті мислителя, який пропонує глядачеві метод читання світу.

Метою статті є комплексне висвітлення творчості Бертольта Брехта у зв'язку з актуальними проблемами соціально-історичного розвитку та визначення евристичного потенціалу його драматургії для сучасної гуманітарної рефлексії.

Для досягнення мети поставлено такі завдання:

- 1) визначити філософсько-історичні засади брехтівського історизму та естетики;
- 2) проаналізувати ключові принципи епічного театру як механізми соціальної критики;
- 3) здійснити аналіз драм "Матінка Кураж та її діти", "Життя Галілея", "Кавказьке крейдяне коло" у перспективі соціально-історичних проблем війни, відповідальності й справедливості;
- 4) показати актуальність брехтівських ідей у контексті сучасних глобальних викликів та початку інформаційної доби;
- 5) окреслити педагогічний потенціал епічного театру для формування критичного мислення.

Методологічні засади дослідження. Дослідження спирається на поєднання літературознавчого аналізу (жанрово-поетологічний підхід, інтерпретація композиції, системи персонажів, наративних стратегій) із соціально-історичним підходом, що розглядає текст як модель суспільних відносин. Важливим є також елемент рецептивної естетики: брехтівська драматургія проектує певний тип глядацької позиції, а тому аналіз включає питання про механізми впливу на свідомість.

Важливим є усвідомлення, що *Verfremdungseffekt* в системі естетики епічного театру трактується не як "трюк", а як методологічний принцип, що дозволяє зробити звичне проблемним, очевидне – пояснюваним, а моральні оцінки – залежними від умов. Таке розуміння дозволяє відрізнити очуження від простого "відсторонення": йдеться не про холодність, змінюється траєкторія емоції – від автоматичної реакції до рефлексії.

Поняття *Gestus* є також методологічно важливим. Це соціальний жест, який є показником суспільних відносин у поведінці персонажа. Тобто завдяки *Gestus* маємо можливість читати сценічну дію як "згусток" соціальної історії: у жесті, інтонації, ритуалі видно структуру влади, залежності, підпорядкування. Таким чином, поетика поєднується із соціально-історичною інтерпретацією.

Виклад основного матеріалу дослідження із обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Змінюваність формацій та "показ умов" відповідають Брехтівській філософії історії. Історія, за Брехтом, це не лінійна оповідь про "величні події", а процес, у якому соціальні формації виникають, розвиваються і зникають під впливом конфліктів інтересів та матеріальних умов. Виходячи з цього, обґрунтовується принципова підозра до "вічних істин" у моралі, праві, політиці: те, що оголошується вічним, часто є історично конкретним і служить збереженню певного порядку. Постійне питання Брехтівської драматургії: кому вигідно, щоб це здавалося природним?

"Показ умов" виводить на поверхню те, що зазвичай приховане: закономірності реалізації економічних механізмів, політичних технологій, соціальних ритуалів. З цією метою драматург активно використовує історичну дистанцію. Конфлікт переноситься у минуле, і таким чином глядач звільняється від звички виправдовувати сучасне як "єдино можливе". Саме через минуле ми спостерігаємо повторюваність соціально-історичних механізмів.

Брехт не перетворює історію на фатум. Для нього історизм є умовою свободи: дійсність можна змінити, якщо порядок її організації історичний. Тому в епічному театрі важлива демонстрація альтернатив – можливо у формі коментаря або через монтаж сцен, через контраст між тим, що персонажі роблять, і тим, що могли б зробити. Брехтівська драматургія стає

спорідненою з мисленням соціальних наук: вона не лише описує, а й пояснює.

Брехт не зводить епічність до "епосу" як літературного роду, а використовує для організації художнього матеріалу. Руйнується ілюзія безперервного часу: сцена складається з епізодів, між ними можуть бути стрибки у часі, зміни місця, різка зміна тональності. При цьому згадується робота історика або журналіста-аналітика: тут головними є не "плавні переходи", а логіка причин і наслідків. Пісня в епічному театрі може узагальнювати, іронізувати, суперечити побаченому, підсумовувати "урок". Передусім вона виконує роль коментаря. Тоді музичний елемент вже не емоційний підсилювач, а засіб просування думки. Написи, плакати, проєкції вводять додатковий рівень інформації і тим самим розмикають "замкненість" сцени.

Потрібно зауважити, що актор у брехтівській системі не зливається з роллю, а показує її як позицію у соціальній структурі. У жесті судді, чиновника, солдата виявляється не "внутрішній світ", а суспільне відношення. Таким чином, психологізм не зникає, він лише перестає бути самоціллю: психологія персонажа прочитується як продукт соціальної ситуації. Як результат такої поетики виникає особливий тип глядацької уваги. Глядач не "переживає" разом із персонажем до втрати дистанції щодо нього, а спостерігає, порівнює, робить висновки, аналізує. Це і є етичний ефект епічного театру: не нав'язати висновок, а створити умови для відповідального судження.

Брехтівський театр часто описують через опозицію до "аристотелівської" моделі [3]. Відомо, що у традиційній драмі конфлікт розгортається як послідовний ланцюг подій, що веде до кульмінації й катарсису. Глядач, як правило, ототожнюється з героєм, переживає його страх і співчуття до нього, а емоційне очищення завершує процес. У Брехта емоції присутні, але емоційна розв'язка може примиряти з порядком речей, створюючи ілюзію, що "все стало на місце". Його театр не намагається закрити конфлікт, а прагне залишити питання відкритим і тим самим стимулювати дію думки.

При порівнянні з психологічним реалізмом (зокрема зі сценічними традиціями "переживання ролі") можемо бачити численні розбіжності. Реалістичний театр часто підкреслює індивідуальну мотивацію, "внутрішні причини" вчинку. У Брехта зміщується акцент на зовнішні умови: не "який він", а "в яких умовах він таким стає". Тоді "психологічна правда" не відкидається, а включається у ширший контекст соціальної правди.

Важливо наголосити, що підхід Брехта не є догмою. Він створює метод [10]: будь-яку сценічну форму слід оцінювати за тим, чи сприяє вона мисленню глядача. Тому у сучасному театрі можливі гібриди, тобто поєднується психологічна точність з епічною композицією, документальні матеріали з музичними коментарями, мультимедійні екрани з живою грою актора. Брехтівські новації тут виступають не "канонам", а інструментом роботи з реальністю.

"Матінка Кураж та її діти" [7] є однією з найпронизливіших брехтівських художніх моделей війни як соціально-економічної системи перерозподілу. Драматург обирає історичну дистанцію – Тридцятирічну війну – щоб показати механізми, що легко впізнаються у будь-якій епосі: війна стає ринком, а люди – ресурсом. Центральна героїня заробляє на війні, продаючи товари солдатам і армії; її візок – символ мобільного бізнесу, що рухається слідом за фронтом. Але цей бізнес тримається на катастрофі, і тому "успіх" Кураж структурно неможливий: кожна вигода оплачена людським життям.

Парадокс Кураж у тому, що вона одночасно жертва і співучасниця. Її прагнення вижити зрозуміле; однак прагнення "вписатися" у воєнну економіку примушує її приймати рішення, які ведуть до загибелі дітей. Брехт уникає моралізаторства: він конструює ситуації, де моральність стикається з голодом і страхом. Глядачеві пропонується твереза думка: якщо війна є системою прибутку, то приватна стратегія виживання неминуче стає частиною цієї системи.

Кожна дитина Кураж репрезентує окрему стратегію "вбудовування" у війну. Ейліф шукає героїчної слави й здійснює "відважні" вчинки, які у обставинах війни перетворюються на інструмент насильства. Швейцеркас намагається бути чесним гвинтиком бюрократичного механізму. Втім, система карає чесність, якщо вона заважає інтересам переможців. Катрін, німотна, але морально чутлива, виявляє здатність до самопожертви. Дівчина попереджає місто про небезпеку ціною власного життя. Її героїзм подано без романтизації: він не змінює систему, але рятує конкретних людей.

У п'єсі акцентовано важливі деталі "малої економіки" війни: торг, знижки, хабарі, реквізиції, обмін речей на життя. Такі сцени демонструють, як моральні категорії підмінюються бухгалтерськими: рішення вимірюються вигодою, а не цінністю людини. Саме в цьому сенсі Брехт говорить про дегуманізацію історичного процесу: людина не зникає, але її життя стає функцією системи.

Епізодична композиція створює ефект повторюваності, адже механізми війни відтворюються знову й знову, а тому "уроки" сцени набувають узагальнювальної сили. Пісні й коментарі не "прикрашають" драму, а виконують діагностичну функцію: вони підсумовують, узагальнюють і часом полемізують із побаченим, змушуючи мислити. У підсумку п'єса демонструє, що найбільша трагедія війни – не лише загибель, а нормалізація логіки, де смерть стає умовою торгівлі.

Символічно важливим є фінал: Кураж продовжує тягти візок. Це не просто "характер" героїні; це соціальний механізм, який сильніший за індивідуальну волю. Брехт змушує глядача відчувати дискомфорт від незавершеності; трагедія не завершується очищенням, бо війна як система триває. Незавершеність працює як брехтівський заклик до рефлексії, усвідомлення умов, що відтворюють катастрофу.

У "Житті Галілея" [6] Брехт досліджує вузол проблем, у якому стикаються істина, влада та особистий страх. Сюжет про вченого, який під тиском інквізиції зрікається власних відкриттів, легко перетворити на легенду про героїзм або зраду. Брехт уникає обох спрощень: він показує Галілея як людину суперечливу – талановиту, іронічну, здатну до насолоди знанням, але й уразливу щодо болю та спокуси комфортом.

Питання про право Галілея на відступництво стає центральним, оскільки його дії мають тяжкі наслідки для цілої спільноти. Поширення, легітимація й застосування наукового знання регулюються зазвичай суспільними інституціями. Залежність науки від влади знецінює її напруження, позбавляє науковий пошук незалежності, а діяльність вчених моральної висоти. Фінал акцентує проблему провини талановитого науковця, його зречення заради порятунку власного життя робить нагальною перспективу підпорядкування наукової істини безвідповідально-технічному застосуванню.

Суперечність між змістовним наповненням відкриття й буденністю повсякденного життя забезпечує реалізацію ефекту очуження. Астрономічні

спостереження опиняються поряд із проблемами щоденної екзистенції: їжа, платня, загроза фізичного страждання через тортури. Глядач відкриває для себе залежність великих ідей від дрібниць побуту. Модерність, започаткована добою Ренесансу, виявляється сумнівною, адже розвиток науки не обов'язково має супроводжуватися поступом у царині моралі.

Поряд з іншими Брехт піднімає проблему своєрідного "перекладу" наукового знання мовою загалу, мовою суспільних потреб і завдань. Галілею важливо, щоб істина належала всім людям, та влада прагне привласнити наукові здобутки, монополізувати наукову картину світу. Наукова дискусія набуває політичних конотацій, стає частиною боротьби за домінування у суспільстві. Художня логіка Брехта акцентує значущість свободи слова й думки, необхідність щоразу виборювати право публічного висловлювання й доведення власної правоти.

Посутньої ваги в контексті п'єси набуває проблема взаємодії науковця з учнями, наступниками у розвитку наукової думки. Взаємини Галілея з учнями вказують на соціальну відповідальність науковців. Вони відповідальні за етичні проблеми створення й застосування наукового знання, не мають права на зниження планки у тому, що стосується професійної етики. Вибір між "приватним щастям" і "суспільною поразкою" особливо актуальний сьогодні, коли стрмко розвиваються інформаційні технології, здійснюються відкриття, що можуть бути застосовані у сфері війни, маніпуляції суспільною свідомістю. Розширення можливостей і сфер застосування наукових відкриттів збільшує значення наукової етики.

Отже, п'єса "Життя Галілея" не сприймається сьогодні в якості історичної реконструкції. Парабола Брехта прочитується як драматична модель сучасної ситуації вибору, в якій опиняється інтелектуал, змушений відступити під тиском суспільних інституцій або відстоювати вимоги правди. Драматург піднімає питання меж компромісу досить жорстко, адже виживання конкретного науковця не може бути виправданням, якщо обертається тотальною моральною капітуляцією і перемогою брехні.

У п'єсі "Кавказьке крейдяне коло" [4] Брехт художньо потрактує тему справедливості в контексті завдань соціально-історичної практики. П'єса будується як притча-парабола. Рамкова композиція передбачає паралель між двома конфліктами, один з яких розгортається навколо володіння землею і ресурсами, а другий стосується дитини. Подібна паралель покликана показати справедливість у її конкретному вимірі, у ситуації завжди нагальних питань власності, організації та оплати праці, володіння і домінування, живих стосунків між людьми.

Служниця Груша, рятуючи дитину, бере на себе ризик відповідальності. Її образ стає одним із центральних у творі, оскільки втілює етичну позицію, ґрунтовану на діяльному піклуванні. У цьому випадку автор акцентує соціальний характер материнства, підкреслює, що материнські почуття породжують дію. Іншу позицію презентує образ біологічної матері. Для жінки-аристократки дитина слугує елементом статусності й предметом володіння. Брехт піддає сумніву "природний" критерій права на материнство: дитина належить тій жінці, яка спроможна піклуватися про неї, постійно працювати, втілюючи у конкретні справи свою любов.

Разом з образом судді Аздака на сцену виводиться проблема парадоксальності права. Порушення процедур і подекуди свавільні дії не заважають йому у найважливіший момент віднайти соціальну істину, не спростовуючи букву закону. Художня логіка образу доводить, що право, яке не відповідає справедливості, обертається насильством. Втім, і

справедливість, не забезпечена інституціями, лише виняток із "неправильних" правил. Непересічні дії Аздака тільки тимчасово й частково нейтралізують систему. Зрозуміло, що сама система має зазнати змін, щоб позбавити справедливість залежності від випадку.

Брехт намагається донести до глядача думку, що через закон промовляє влада, захищаючи можновладців й "законно" маскує злочинне насильство, шляхом якого здобувається власність. Брехт пропонує інше розуміння закону, ґрунтоване на практиці. Правомірним може бути лише те, що працює на життя, підтримує тих, хто працює, піклується, дбає про благо всіх.

Підсумок, до якого веде художня логіка Брехта, переконує, що належати дещо повинно тому, хто належно обходиться із предметом володіння. Саме такий підхід обстоює драматург, розмірковуючи про розподіл власності між членами суспільства і соціальними групами. Сьогодні ця проблема отримує додаткове значення внаслідок жорсткої боротьби за володіння різноманітними ресурсами, матеріальними благами. Проблема відповідального управління, легітимності інституцій, що його реалізують, набуває надзвичайної гостроти. Брехт створює притчу, покликану довести, що справедливість вимагає не формально-абстрактного обґрунтування, а реалізації конкретного вибору у просторі взаємодії різних соціальних сил. І цей вибір обов'язково супроводжується серйозними наслідками для всього суспільства.

Ефект очуження, запроваджуваний Брехтом у художній практиці його епічного театру, не потрібно сприймати як набір яскравих сценічних засобів, своєрідних драматургічних "трюків". Передусім автора цікавить процес пізнання правди, наближення до істини, що не лежить на поверхні. Очуження протидіє автоматизації сприйняття, руйнує сформовані стереотипи, примушує побачити у соціальній практиці дію конкретних соціальних сил, а не долю. Поетика очуження передбачає застосування різних рівнів дистанції стосовно сценічної дії: композиційну, що забезпечується монтажем, мовну, що створюється коментарями та зонгами, акторську, побудовану на демонстрації ролі, сценографічну, реалізовану через зростання кванту умовності, інтелектуальну, що віддає пріоритет питанню "чому?" на противагу питанню "що буде далі?".

Ефект очуження змінює напрям глядацької емпатії, не відмінюючи її. Емоція співчуття стає провідником до участі у осмисленні зображуваного, його художньому пізнанні. Подібна авторська логіка робить епічний театр особливо значущим на противагу дії засобів масової інформації, що часто апелюють до емоцій, використовуючи їх як інструмент застосування технологій управління свідомістю. Театр Брехта стає навчальною програмою, своєрідним тренажером роботи критичної свідомості, адже сучасній людині важливо вміти розрізнити подію та її інтерпретацію, відділяти факт від нарративу, не підмінити аргументи моралі здоровим глуздом приватних інтересів.

Очуження функціонує як засіб активації етики: воно не дозволяє глядачеві замаскувати бездіяльність пасивним виявленням співчуття. Глядацьке співчуття, що не супроводжується розумінням і не спонукає до активної дії у соціальному просторі, перетворюється на емоційний ескапізм, форму психологічної компенсації. Брехт має на меті інші завдання. Йому потрібно, щоб співчуття було актором пізнання, а знання забезпечувало доброякісну мотивацію діяльності. Брехтівський театр апелює до

відповідальності глядача, проблематизуючи позицію "свідка", вказуючи на неприпустимість пасивної присутності в тих чи інших ситуаціях.

Рецепція творів Брехта в наш час оприявнює здатність його поезики до осучаснення, трансформації. Сьогодні режисери звертаються до можливостей брехтівської поезики, поєднуючи його художньо-естетичний інструментарій із документальними матеріалами, якими можуть бути свідчення конкретних людей, архіви, інтерв'ю, статистичні відомості. Очуження у поєднанні з документальністю дозволяє перевірити художню правду на істинність, залишаючи функцію інтерпретації за глядачем.

Цифрові технології дозволяють реалізувати брехтівський принцип "показу умов" із застосуванням мультимедійних екранів, документальних відео, інтерактивних проєкцій. Притаманний епічному театру монтаж доповнюється цифровим медійним монтажем. Втім варто не забувати про брехтівську настанову на блокування емоцій, адже медіа часто мають на меті шокуючий вплив, розраховують на сенсаційну реакцію загалом, прагнуть градаційного включення психологічної напруги. Звісно, епічний театр з більшою повагою ставиться до глядача і його емоційно-інтелектуальної сфери.

Знаково, що творчий здобуток Брехта виявляється затребуваним у кризових ситуаціях, на тлі наростання політичних, економічних, військових конфліктів. Епічний театр дозволяє омовити травматичний досвід, проробити його, спираючись на можливості художнього пізнання, не зловживаючи засобами емоційного впливу, не продовжуючи, але припиняючи страждання. Новаторська поезика Брехта протистоїть і естетизації насильства, і замовчуванню болісних проблем.

Брехтівська традиція сьогодні вийшла за межі суто театральної практики й поширилася на авторський кінематограф, соціальну публіцистику, мистецькі проєкти, покликані розкрити перед глядачем приховані механізми подій, що відбуваються. Метод Брехта працює сьогодні, примушуючи звертатись до досвіду епічного театру в контексті гостро актуальних проблем.

Особливої уваги вимагає виховний потенціал епічного театру. Звісно, йдеться далеко не тільки про театральну освіту. Брехт вчить дистанціюватися від конкретних подій, перетворювати їх на параболічне узагальнення. В ситуації навчання це стимулює розвиток аналітичного мислення, руйнацію стереотипів, викриття прихованих механізмів та факторів впливу. Брехтівські тексти затребувані в контексті вивчення художньої літератури, а також в межах культурології, соціології, історії, етики, громадянської освіти.

Педагогічні прийоми можуть бути споріднені з брехтівськими. Твори доцільно прочитувати як своєрідні квести, проходження яких вимагає інших варіантів художньої інтерпретації образів персонажів, здійснення соціальної аналітики, реконструкції замовчуваних мотивів. Подібні квести, як вже зазначалося вище, переводять зацікавлення читача з питання "що сталося?" на рівень "чому сталося?".

Посеред інформаційної доби, коли маніпуляційні стратегії передбачають зловживання емоційним тиском, епічний театр стає прикладом свідомого "уповільнення реакції". Глядачу/читачу він пропонує аналізувати художнє повідомлення, з'ясовуючи, хто є суб'єктом мовлення, бенефіціаром події, яку інформацію намагаються приховати, які альтернативні можливості залишаються без оприлюднення. Читання творів Брехта у їх літературному

та сценічному варіанті стає практикою для розвитку критичного мислення, тобто мислення, адже воно завжди є критичним, ґрунтованим на сумніві.

Педагогічний потенціал брехтівського театру етично насажений. Драматург уникає "правильних" відповідей, які ніколи не бувають готовими, але вимагає свідомості, розуміння, відповідальності. Цим зумовлюється незмінна актуальність епічного театру. Він спонукає реципієнта дошукуватись істини, просувати думку вперед, не зупинятись у пізнанні, яке завжди виявляється відносним, обмеженим, недостатнім. Саме пізнання має стати запорукою активної присутності людини у світі, важливою складовою індивідуалізації, відповідальної діяльності, спроможної змінити світ.

Значущість творчого здобутку Брехта у ХХІ столітті зумовлена тим, що описані ним закономірності суспільного буття, на жаль, залишаються актуальними і сьогодні. Так, економічне підґрунтя війни, художньо викрите у п'єсі "Матінка Кураж та її діти" у наш час функціонує у зв'язку із глобалізаційними тенденціями, перерозподілом ресурсів, застосуванням інформаційних технологій та ШІ. Історія Галілея не старішає в ситуації, коли знання перетворюється на висококонкурентний ресурс. Науковці сьогодні відчужуються від результатів і застосування власних розвідок, можуть бути не обізнані стосовно того, як саме будуть використовувати їх здобутки організації, що забезпечують фінансування досліджень. Дослідники змушені демонструвати "лояльність" стосовно сумнівної політики або відмовлятися від кращих фінансових можливостей.

Проблеми справедливості, підняті у п'єсі "Кавказьке крейдове коло", перегукуються з сьогднішніми дискусіями стосовно права, соціальних гарантій, доступу до спільних благ. Коли формальний закон відстає від соціального поступу, виникає проблема легітимності влади, джерела отримання власності.

Епічний театр Брехта проблематизує мову як простір зіткнення різних соціальних сил та ідеологічних систем. Його драматургія розкриває зв'язок ідеології з мовою і мовленням, потрактовує її як систему висловлювань, узвичаєних формул, що легітимізують нав'язуваний і підтримуваний владою порядок. Саме тому в епічному театрі так багато афористичних висловів, клішованих фраз, прислів'їв, бюрократичних формул, покликаних показати, як "чужі слова" відтворюють структуру ворожої людини влади. Брехт часто будує епізоди своїх п'єс так, щоб репліки персонажів суперечили їх вчинкам або наслідкам дій. Така суперечливість демонструє дисгармонію між "моральною декларацією" особистості та реальною логікою її прагматичного інтересу. Пісні, плакати й коментарі тут працюють як інструменти "розкодування": вони виносять приховане на поверхню і показують, що мова, відповідно до настанов "герменевтики підозр", може бути інструментом самообману або маніпуляції.

У сучасному контексті цей аспект особливо важливий. Інформаційні кампанії, політична реклама, соціальні мережі формують кліше, які швидко стають частиною буденної комунікації. Брехтівська поетика вчить розпізнавати такі кліше, ставити питання про їхнє походження і функцію, перевіряти їх фактами та наслідками. Отже, епічний театр можна розглядати як ранню форму критичної медіаграмотності, де головним об'єктом аналізу є не "брехня/правда" у вузькому сенсі, а механізм виробництва переконливості.

У брехтівських драмах соціально-історичний конфлікт часто подано в економічному річищі – як систему обмінів, збитків і здобутків. Це не

означає редукцію людини до "економічної істоти", але свідчить про тверезий погляд автора на те, як матеріальні умови впливають на вибір і поведінку персонажа. В "Матінці Кураж" моральні аспекти торгівельних вигід головної героїні нею не усвідомлюються, але спричиняють трагічні втрати; у "Житті Галілея" питання пошуку й поширення істинного знання перетворюється на проблему влади над пізнавальними ресурсами; у "Кавказькому крейдяному колі" справедливість зіштовхується з правом власності та інституціями управління.

Брехт переконує, що реальна мораль практично завжди пристосовується до необхідності виживання. Якщо виживання залежить від продажності або насильства, мораль перетворюється на систему виправдання. Однак брехтівський театр викриває цю адаптацію як капітуляцію особистості – він проявляє її механізми, уможливаючи інший вибір для глядача.

Звідси випливає важливий висновок для сучасного читача: соціальні кризи не можна пояснювати "поганими людьми". Потрібно аналізувати умови, які роблять певні типи поведінки раціональними або навіть єдино можливими. Брехтова драматургія системно повертає до питання про зміну правил гри: якщо правила продукують катастрофу, то персональні чесноти не врятують світ без трансформації соціально-історичних умов.

Брехтівський метод у різних культурних контекстах зазнає присутніх метаморфоз. У кожній національній театральній традиції існують власні очікування щодо правдоподібності, емоційної участі, ролі музики, допустимого рівня умовності. Тому іншокультурна рецепція Брехта є не лише мовним, а й культурним перекладом.

Міжкультурна адаптація подекуди породжує гібридні форми. Прийоми епічного театру можуть поєднуватися з традиційними формами народного театру, включаючи вертепні або балаганні елементи, сатиру, об'єднуватись з документальними свідченнями. У таких синтетичних формах іноді втрачається сутність брехтівської естетики: очуження починає сприяти не пізнанню, а видовищності, ефектності.

Український культурний контекст особливо чутливий до питання перекладу історичного досвіду мовою мистецтва. Тут брехтівський підхід може бути продуктивним, оскільки дозволяє говорити про травматичні події не лише на рівні емоційного відгуку, але й на аналітичному рівні, розгортаючи їх як наслідок системної кризи. Така перспектива сприяє формуванню культури відповідальності та суспільної пам'яті, розмикає коло ритуалу скорботи, шукає пояснення причин і можливостей запобігання повторення історичних трагедій.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Творчість Бертольта Брехта є продуктивним інструментом аналізу соціально-історичних процесів, оскільки поєднує художню форму з аналітикою причин і наслідків соціальних катастроф. Епічний театр демонструє змінюваність суспільних структур і формує в глядача навички критичного мислення у доповнення щодо мислення персонажного. Аналіз п'єс засвідчив: (1) "Матінка Кураж та її діти" викриває війну як економічну систему, що нормалізує насильство й робить приватне виживання частиною механізму; (2) "Життя Галілея" ставить проблему відповідальності інтелектуала й політики інституціоналізації наукового знання; (3) "Кавказьке крейдяне коло" формулює соціальну концепцію справедливості, у якій право має відповідати практиці турботи, праці й відповідальності.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з аналізом різнохарактерних сучасних інтерпретацій творів Брехта в умовах цифрової

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади:

Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 11. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2026.

культури та нових медіа, а також із порівняльними студіями рецепції брехтівської методології в різних театральних традиціях. Важливим напрямом є педагогічний потенціал: застосування принципів епічного театру для розвитку критичного мислення, медіаграмотності та громадянської відповідальності. Поглиблення таких студій дозволить точніше описати, як саме брехтівський метод працює в нових історичних умовах і які форми він набуває на сучасній сцені.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Брехт Б. Малий органон для театру // Брехт Б. Театр. Київ: Мистецтво, 1971. С. 89–132.
2. Benjamin W. Understanding Brecht. London: Verso, 1998.
3. Brecht B. Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic / ed. and trans. by J. Willett. London: Methuen, 1964.
4. Brecht B. Der kaukasische Kreidekreis. Berlin: Suhrkamp, 1999.
5. Brecht B. Gesammelte Werke (Auswahl). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.
6. Brecht B. Leben des Galilei. Berlin: Aufbau, 1989.
7. Brecht B. Mutter Courage und ihre Kinder. Berlin: Aufbau, 1988.
8. Eagleton T. Marxism and Literary Criticism. London: Methuen, 1976.
9. Esslin M. Brecht: A Choice of Evils. London: Methuen, 1984.
10. Jameson F. Brecht and Method. London: Verso, 1998.
11. Lehmann H.-T. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.
12. Willett J. The Theatre of Bertolt Brecht: A Study from Eight Aspects. London: Methuen, 1959.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Brecht, B. (1971). *Malyi orhanon dlia teatru* [A Small Organon for the Theater] // Brecht B. *Teatr* [Theater]. Kyiv: Mystetstvo. S. 89–132. [In Ukrainian].
2. Benjamin, W. (1998). *Understanding Brecht*. London: Verso. [In English].
3. Brecht, B. (1964). *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* / ed. and trans. by J. Willett. London: Methuen. [In English].
4. Brecht, B. (1999). *Der kaukasische Kreidekreis*. Berlin: Suhrkamp. [In German].
5. Brecht, B. (1967). *Gesammelte Werke (Auswahl)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. [In German].
6. Brecht, B. (1989). *Leben des Galilei*. Berlin: Aufbau. [In German].
7. Brecht, B. (1988). *Mutter Courage und ihre Kinder*. Berlin: Aufbau. [In German].
8. Eagleton, T. (1976). *Marxism and Literary Criticism*. London: Methuen. [In English].
9. Esslin, M. (1984). *Brecht: A Choice of Evils*. London: Methuen. [In English].
10. Jameson, F. (1998). *Brecht and Method*. London: Verso. [In English].
11. Lehmann, H.-T. (1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren. [In German].
12. Willett, J. (1959). *The Theatre of Bertolt Brecht: A Study from Eight Aspects*. London: Methuen. [In English].

БРЕХТІВСЬКИЙ ЧАСОПИС

[Brecht-Heft]

Статті

Есе

Переклади

Збірник наукових праць

(Філологічні науки)

№ 11 (2026)

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади:
Збірн. наук. праць (філологічні науки): № 11. Житомир:
Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2026.
85 с.