

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ТА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ
імені народної артистки України Лариси Хоролець

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА
на здобуття освітнього ступеня магістр

на тему:
**«ЕПІЧНИЙ ТЕАТР Б. БРЕХТА:
ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ТА СЦЕНІЧНА ПРАКТИКА»**

Виконав студент 2 курсу
групи МСМ 11–23,
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Шевчук Назарій Миколайович

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури та
акторської майстерності,
заслужена артистка України
Шлемко Ольга Дмитрівна

Рецензент:
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри тележурналістики
та майстерності актора Київського
національного університету
культури і мистецтв
Барнич Михайло Михайлович

Допустити до захисту
Протокол засідання кафедри
від «__» _____ 20__ р. №__
Завідувач кафедри
_____ проф. Гирич В. С.

Київ–2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
Розділ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ..	7
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження.....	7
1.2. Методологія та понятійно-категоріальний апарат.....	11
РОЗДІЛ 2. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ЕПІЧНОГО ТЕАТРУ	16
2.1. Історичні витоки епічного театру	16
2.2. Становлення і розвиток концепції «епічного театру».....	20
2.3. «Ефект очуження» як головний принцип епічного театру	30
2.4. Концептуальні відмінності епічного театру Б. Брехта від театральної системи К. С. Станіславського	33
РОЗДІЛ 3. СЦЕНІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ДРАМАТУРГІЇ Б. БРЕХТА ..	37
3.1. Особливості драматургії Б. Брехта	37
3.2. Драматургія Б. Брехта на українській сцені (1960–1980 роки).....	49
3.3. Сучасне прочитання драматургії Б. Брехта на українській сцені (1990–2024 роки).....	55
3.4. Специфіка знакових зарубіжних постановок п'єс Б. Брехта.....	67
ВИСНОВКИ	77
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	81
ДОДАТКИ	91

ВСТУП

Актуальність теми дослідження обумовлена необхідністю з'ясування особливостей теорії епічного театру, розробленої німецьким драматургом, теоретиком театру та режисером Бертольтом Брехтом, його драматургічного доробку, особливостей сценічної інтерпретації брехтівських п'єс на українській сцені.

Особливо маловивченим залишається вплив творчості Б. Брехта на розвиток театрального мистецтва в Україні у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. Досі в українському театрознавстві відсутні наукові розробки, які б зверталися до комплексного наукового аналізу творчого доробку Б. Брехта, зокрема, його епічного театру. Адже епічний театр Б. Брехта не тільки відкрив нові можливості сценічного мистецтва, але й мав величезний вплив на подальший розвиток світового театрального мистецтва.

Новаторством Б. Брехта в царині театрального мистецтва стала зміна взаємин між персонажами та глядачами. Якщо персонажам вистави глядачі традиційно співчували, то в епічному театрі співчуття стало не обов'язковим. Тут важливішим є оцінка глядачами правильності прийнятих дійовими особами рішень та участь у вирішенні їхньої долі. Драматург вибудовує на сцені болісні і суперечливі ситуації. Герої брехтівських п'єс не завжди можуть вийти з кризи, їм не під силу змінити обставини, які має змінити суспільство.

Формування Б. Брехтом теорії епічного театру тривало фактично протягом усього його творчого життя, постійно змінюючись та розвиваючись.

Запропонований Б. Брехтом *ефект відчуження* став одним із головних принципів теорії та практики епічного театру, в основі якого зображення реальності в незвичайному вигляді, руйнація об'єктивної видимості, позбавлення вже відомого явища стереотипності, показ значного як незвичного. Все це робиться для того, щоб у глядача з'явилось аналітичне та критичне ставлення до конкретних подій, до певних осіб.

Завдяки Б. Брехту з'явився симбіоз епосу і драми, завдяки якому драматургія виявилася оснащеною різноманітними образотворчими засобами епічних, оповідальних, жанрів, що збагачують її можливостями епічного роду. Тобто, Б. Брехт створює, по суті, особливий рід літератури – епічну драму.

Мета дослідження – визначити специфіку становлення та розвитку епічного театру, формування його драматургії, пошуки акторських та режисерських виражальних засобів, виховання нового актора і глядача.

Завдання дослідження:

- висвітлити джерельну базу та історіографію теорії епічного театру;
- з'ясувати особливості виникнення, становлення та розвиток концепції «епічного театру»;
- охарактеризувати «ефект очуження» як головний принцип епічного театру;
- визначити концептуальні відмінності епічного театру Б. Брехта від театральної системи К. С. Станіславського;
- виявити особливості драматургії Б. Брехта;
- висвітлити специфіку сценічної інтерпретації драматургії Б. Брехта на українській сцені;
- з'ясувати особливості знакових зарубіжних постановок п'єс Б. Брехта.

Об'єкт дослідження – особливості розвитку театального мистецтва ХХ – першої чверті ХХІ ст. в Україні та за її межами.

Предмет дослідження – процес формування епічного театру та всіх його складових: теорії, драматургії, акторського мистецтва, режисури, сценографії, музичного оформлення, взаємодії з глядачем.

Методологія та методи дослідження. Методологія дослідження ґрунтується на системному, культурологічному і театрознавчому підходах. Також для дослідження використано певну сукупність загальнонаукових і спеціальних методів, зокрема, низку методів теоретичного дослідження (аксіологічний, біографічний, історичний, компаративний, аналізу та синтезу,

когнітивний, порівняння, абстрагування, узагальнення) і методів емпіричного дослідження (спостереження, емпіричний опис).

Наукова новизна. Виявлення динаміки розвитку епічного театру в контексті суспільно-політичних подій, з'ясування концептуальних відмінностей теорії епічного театру Б. Брехта від театральної системи К. Станіславського, з'ясовано специфіку сценічної інтерпретації драматургії Б. Брехта на українській сцені в радянський час, після проголошення незалежності Української держави та в умовах воєнної агресії.

Практичне значення дослідження полягає в тому, що одержані результати можуть бути використані для подальшого ґрунтовного вивчення творчої спадщини Б. Брехта, врахування під час формування репертуарної політики українських театрів, вдосконалення засобів епічного театру в постановках українських режисерів, для виховання акторських та режисерських кадрів у мистецьких закладах вищої освіти, підготовки навчально-методичних матеріалів.

Апробація результатів дослідження.

Основні положення та результати дослідження були оприлюднені в одній статті і одних тезах:

1. Історія постановки п'єси «Матінка Кураж та її діти» Б. Брехта на українській сцені // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: сфери, концепції, ефективність. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2024.

2. Історія постановки п'єси «Кар'єра Артуро Уї ...» на франківській сцені // Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали VIII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец.; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 07 листопада 2024 р.). Київ : НАКККіМ.

Також виголошено доповідь «Історія постановки п'єси “Кар'єра Артуро Уї ...» Б. Брехта на франківській сцені» на VIII Всеукраїнській науковій

конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (07.11. 2024 р.).

Структура дипломної роботи обумовлена необхідністю розкриття теми, метою та завданням дослідження і складається зі вступу, трьох розділів, які містять десять підрозділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи – 99 сторінок, основний обсяг – 80 сторінок, список використаних джерел – 10 сторінок (88 найменувань).

Розділ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія та джерельна база дослідження

Епічний театр Б. Брехта став предметом дослідження низки теоретиків та практиків театрального мистецтва. Доцільно виділити наукові праці таких авторів, як Н. Астрахан [1; 2], О. Бондарева [4], Є. Васильєв [38], Е. Віцісла [41], Т. Вірченко [41], М. Гринишина [44], Д. Затонський [50; 51], М. Зільберман [52], О. Кіт [53], Г. Курпанік-Маліновська [57], Л. Липківська [58], М. Ліпісівський [59], С. Нестерук [60], П. Паві [61], С. Соколовська [64], Дж. Стайн [65], Л. Федоренко [68; 69], Л. Федченко [70; 71], О. Чирков [73; 74; 75], М. Eddershaw [85], С. Weber [88] тощо.

Про сценічну інтерпретацію драматургічних творів Б. Брехта можна було довідатись з рецензій та дописів Н. Болгарової [3], О. Варварич [39], А. Великої [40], І. Голіздри [43], Т. Єрушевич [48], В. Заник [49], Ж. Кузнецової [55], Т. Поліщук [62], О. Раскіної [63], Л. Стельмах [66], Л. Тугай [67].

Особливо важливе значення для дослідження має джерельна база. Для з'ясування теоретичних засад епічного театру та ефекту відчуження доцільно звернутись до таких праць Б. Брехта як «Діалектична драматургія» [9], «Додаток» [10], «Доповнення до теорії “Купівля міді”» [11], «Діалектика на театрі» [8], «Деякі помилки в розумінні гри “Берлінського ансамблю”» [7], «Другий додаток до теорії “купівля міді”» [12], «Епічний театр, очуження» [13], «Епічний театр і театр діалектичний» [14], Ефекти очуження [15], «Ефекти очуження в китайському акторському мистецтві» [16], «Із фрагментів до третьої ночі» [18], «Конференція, присвячена Станіславському» [21], «Короткий опис нової техніки акторського мистецтва, викликаного ефектом очуження» [22], «“Малий органон” для театру» [23], «“Малий органон” і система Станіславського» [24], «Про експериментальний театр» [17], «Вулична сцена» [5], «Пропозиції до конференції, присвяченої

Станіславському» [27], «Ставлення актора до публіки» [29], «Станіславський і Брехт» [30], «Розмова про вірші» [28], «Створення ефекту очуження» [31], «Фізичні дії» [32], «Четвертий додаток до теорії “купівля міді”» [33], «Чи є критична позиція позицією нехудожньою?» [34], а також до інших праць митця, вміщених у збірнику «Про мистецтво театру» [26]. Основні теоретичні праці опубліковані також у англomовному збірнику «Brecht on Theatre. The development of an Aesthetic» [84]. Цінними для дослідження епічного театру є наукові праці, пов'язана з творчою діяльністю Ервіна Піскатора [86; 87].

У п'ятитомному німецькомовному виданні, присвяченому Б. Брехту вміщено 250 статей понад 50 дослідників [76; 77; 78; 79; 80], що є яскравим свідченням актуальності творчого доробку митця на початку нового тисячоліття не лише для німецької, а й для світової літератури. У першому томі цього п'ятитомного видання подано інформацію про драматургічні твори Б. Брехта [76], у другому томі вміщено його вірші [77], у третьому томі подано інформацію про його прозові твори, в тому числі й про сценарії до фільмів. [78].

Особливості драматургічної спадщини з'ясовувались на підставі аналізу таких п'єс Б. Брехта: «Гвинтівки Тереси Каррар» [76], «Горації і Куріації» [76], «Дні комуни» [76], «Добра людина із Сичуані» [76], «Допит Лукулла» [76], «Життя Галілея» [76], «Кавказьке крейдяне коло» [19; 82], «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити» [20; 76], «Круглоголові і гостроголові» [76], «Матінка Кураж та її діти» [25; 76], «Мати» [76], «Пан Пунтіла та його слуга Матті» [76], «Розмови біженців» [76], «Свята Йоанна зі скотобійні» [76], «Сни Сімони Машар» [76; 83], «Страх та злидні в Третій імперії» [76], «Тригрошова опера» [76], «Швейк у другій світовій війні» [76; 81], «Що той солдат що цей» [76], «Lehrstücke» («навчальні» п'єси) [36; 76].

О. Чирков у вступній статті до збірника праць Б. Брехта «Про мистецтво театру» наголошував, що драматург намагався виховати нового глядача. Водночас разом з концепцією нового глядача як активної творчої сили, він прагнув створення нового героя драматургії, протиставленого розгубленості і

апокаліптичності героя експресіоністського зразка [75, с. 13]. Вчений доводив, що «брехтівський епічний театр має в собі яскраво виявлену умовність. Але сам ефект очуження вже перестав бути у Брехта лише прийомом, засобом для підкреслення умовної природи театрального дійства. В епічному театрі *Verfremdungseffekt* – це вже визначальний мистецький принцип осмислення і відображення митцем об'єктивної реальності, покликаний сприяти революційному перетворенню світу і людини» [75, с. 19].

У статті О. Чиркова «Діалектичний театр – театр епічний?» [73] розглядається значення останнього періоду творчої діяльності Б. Брехта (1949–1956) щодо становлення теорії та практики діалектичного театру, тобто нового етапу театру Б. Брехта. Вчений робить висновок, що «політичний, епічний і діалектичний театри становлять своєрідну художню єдність, ім'я якій – театр Бертольта Брехта в його трьох конкретно часових художніх втіленнях та іпостасях» [73, с. 187].

Д. Стайн, торкаючись у своїй праці специфіки епічного театру, спочатку аналізує творчість Піскатора, який започаткував це явище, а згодом Б. Брехта. Вчений зазначає, що «вплив Піскатора у Німеччині був назвичайно сильним як перед приходом Гітлера до влади, так і в епоху відродження документальної драми після Другої світової війни. Брехт брав участь у багатьох ранніх експериментах Піскатора, що мали на меті “підвищити освітню роль театру”. Однак Брехта-поета цікавили насамперед можливості мови, а не технічне устаткування, що спонукало його створити свій епічний театр за цілком іншими принципами» [65, с. 177]. Д. Стайн доводить, що «у своїй творчості Брехт звертався до прийомів епічного театру Піскатора, хоч більше схилився до форми закритої п'єси-притчі з моралізаторськими тенденціями і використовував наратив» [65, с. 177].

Оцінюючи творчий доробок Б. Брехта, вчений зазначає: «Плідний і відданий своїй справі драматург, режисер і філософ театру, він став взірцем театрального митця нового часу, який вірив у необхідність радикального переосмислення кожної сфери сценічного мистецтва [...] Його теорія

інтелектуального театру і пошук різноманітних прийомів дистанціонування та маніпулювання глядачами наблизили тогочасну драму до комедії нового типу, іронічної та інтелігентної, хоч і не конче позбавленої емоцій, і часто надзвичайно ефектної» [65, с. 210].

С. Нестерук у статті «Стереометрична структура драматургії Бертольда Брехта» розглядає «елементи стереометричної структури п'єс Б. Брехта, які значною мірою зумовлені соціальними й політичними факторами, а також прагненням знайти новаторські форми через реформування театральної системи. Порівняно драматичну творчість Б. Брехта та Є. Гришковця, яким через конфлікт повсякденності вдалося осмислити фундаментальний статус повсякдення» [60, с. 277].

У статті С. Соколовської «Драматургія Б. Брехта і “монтажне мислення” ХХ сторіччя» на прикладі драматургії Б. Брехта «проаналізовано специфічну змістовність активної монтажної композиції драми, яка в ХХ столітті почала витісняти замкнені події вузли» [64].

Стаття Л. Федоренко «Брехтівський театр: жанрове різноманіття, основні поняття і концепції» присвячена брехтівській драматургії, «особливостям її жанрової палітри та аналізу основних чинників художнього методу драматурга» [69, с. 195]. В іншій статті Л. Федоренко «Брехтівські “Lehrstücke”: становлення і особливості» розглядається сутність «навчальної» драматургії Б. Брехта та вимоги до її сценічного втілення [68].

В Україні на початку ХХІ ст. виходять друком деякі драматургічні твори Б. Брехта, з 2006 р. в Житомирському державному університеті ім. І. Франка відбуваються «Брехтівські читання», а з 2011 року почав виходити друком «Брехтівський часопис».

Аналіз наукової літератури з теми дослідження виявив обмаль теоретичних праць та драматургічних творів Б. Брехта, перекладених і виданих українською мовою, а також відсутність узагальнюючих праць, пов'язаних з постановкою драматургічних творів Б. Брехта на українській сцені.

1.2. Методологія та понятійно-категоріальний апарат

Під поняттям «*методологія*» розуміють «філософське вчення про методи пізнання і перетворення дійсності; про застосування принципів світогляду до процесів пізнання, до практики» [46, с. 131].

Методологічний підхід можна розглядати як «комплекс основних вихідних установок, включаючи певне початкове уявлення про досліджуваний об'єкт, а також обумовлені цими уявленнями стратегія, тактика і методи дослідження. Це принципова методологічна орієнтація дослідника, точка зору, з якої розглядається об'єкт дослідження (спосіб визначення об'єкта), принципи і поняття, які керують загальною стратегією дослідження» [46, с. 184].

Методологія цього дослідження ґрунтується на системному, культурологічному і театрознавчому підходах та використанні сукупності низки загальнонаукових та спеціальних методів дослідження, зокрема історичного, аксіологічного, біографічного, компаративного, аналізу та синтезу, когнітивного, абстрагування, узагальнення, спостереження, емпіричного опису. Правильний вибір методів дослідження є запорукою досягнення мети дослідження.

Системний підхід є одним з «головних напрямків міждисциплінарної методології наукового пізнання, мета і завдання якого полягають в дослідженнях певних об'єктів як складних систем» [46, с. 187]. Системний підхід передбачає «також необхідність розчленування досліджуваних багатокомпонентних об'єктів на основі принципу найбільшої важливості зв'язків для системи при різноманітті їх типів у кожній конкретній складовій системи» [46, с. 189].

Культурологічний підхід дозволяє здійснити «розгляд феномену культури як стрижневого в розумінні й поясненні людини, її свідомості й життєдіяльності. За логікою цього підходу різні аспекти сутності людини як суб'єкта культури (свідомість, самосвідомість, духовність, моральність,

творчість) розуміються у «ієрархічному сполученні», як грані цілісної культурної людини» [45, с. 9]. До того ж культурологічний підхід «акцентує єдність аксіологічного, діяльнісного й індивідуально-творчого аспектів культури. Він зосереджує увагу на людині як суб'єкті культури, здатному вмщувати в собі всі «старі» сенси культури й одночасно виявляти нові» [45, с. 13].

Історичний метод допоміг проаналізувати у хронологічній послідовності процес виникнення, становлення та розвиток концепції епічного театру.

За допомогою *компаративного методу* здійснено порівняння концепції епічного театру Б. Брехта і театральної системи К. С. Станіславського, виявлено їх схожість та відмінність.

Якщо «*аналіз* – метод пізнання, при якому предмет дослідження (об'єкт, властивості тощо) розкладається на окремі складові частини» [37, с. 40], то «*синтез* – це поєднання окремих сторін предмета дослідження в єдине ціле. Аналіз і синтез взаємозв'язані та уособлюють єдність протилежностей» [37, с. 40].

Узагальнення – це «визначення загального поняття, в якому відображається головне або основне, що характеризує об'єкти певного класу. Це засіб для утворення нових наукових понять, формулювання законів і теорій [37, с. 39].

Запропоноване дослідження вимагало опису, аналізу та уточнення понятійного апарату, тобто системи різноманітних термінів. Тож послуговування *термінологічним аналізом* сприяло з'ясуванню сутності, смислового значення, зв'язку та субординації низки термінів.

«*Поняття* – це думка, яка відображає суттєві й необхідні ознаки предмета або явища. Поняття можуть бути загальними, поодинокими, збірними, абстрактними чи конкретними, абсолютними чи відносними. За ознакою відношень між собою поняття поділяють на тотожні, рівнозначні,

підлеглі, су-підлеглі, частково узгоджені, суперечливі та протилежні» [37, с. 33].

«**Концепція** – це форма та засіб наукового пізнання, яка є способом розуміння, пояснення, тлумачення основної ідеї теорії. Це науково обґрунтований та в основному доведений вираз змісту майбутньої теорії, який ще не є логічною системою точних наукових понять» [37, с. 35]

«**Теорія** (від лат. *theoreo* – розглядаю) – система узагальненого знання, тлумачення тих чи інших явищ дійсності. Теорія є уявним відображенням і відтворенням реальної дійсності. Вона виникає у результаті узагальнення пізнавальної діяльності й практики». Це узагальнений досвід у свідомості людей» [37, с. 35-36].

«**Система** (від грец. *systema* – складене з частин, поєднання, складання) – це об'єктивна єдність закономірно пов'язаних один з одним предметів, явищ, а також знань про природу і суспільство» [37, с. 63]. Систему також визначають «як комплекс елементів та їхніх властивостей, взаємодія між якими зумовлює появу якісно нової цілісності» [37, с. 64]. «Система формує та проявляє свої властивості при взаємодії із зовнішнім середовищем. Вона розвивається під впливом зовнішнього середовища, але при цьому намагається зберегти власну якісну визначеність і властивості, що забезпечують відносну стійкість її функціонування. Рівень самостійності і відкритості системи визначається такими показниками: кількістю зв'язків системи із зовнішнім середовищем у середньому на один її елемент чи інший параметр; інтенсивністю обміну інформацією чи ресурсами між системою та зовнішнім середовищем; ступенем впливу інших систем» [37, с. 66].

Структура – це «стійке відображення взаємних відносин елементів цілісного об'єкта. Вихідними поняттями в аналізі структури об'єкта є поняття форми і змісту. З сучасної точки зору можна сказати, що форма – це структура змісту» [37, с. 75].

Епічний театр – «у двадцятих роках ХХ ст. спочатку Піскатор, а відтак Брехт називали цим терміном практику і стиль гри, яка, не вписуючись у

класичну драматургію Арістотеля, базується на драматичній напрузі, конфлікті, поступовій прогресії дій [...] В епічному театрі робиться спроба віднайти й підкреслити присутність оповідача та його погляд на фабулу й поставу. З цією метою епічний театр послуговується енергією авторів драматичних творів, казкарів, режисерів сценічної фікції, акторів, які дискурс за дискурсом і жест за жестом вибудовують роль» [61, с. 150–151].

«*Ефект очуження*» (V-ефект) є водночас «ефектом мистецтва і приводить до виникнення театрального переживання. Суть його полягає в тому, що події реального життя зображуються на сцені так, що виявляються саме їхні причинні зв'язки; і це захоплює глядача» [26, с. 241]. Головна сутність «V-ефекту полягає в тому, щоб зробити можливою для глядачів плідну критику із суспільно значущої точки зору» [6, с. 254].

Щоб досягти «*ефекту очуження*» «актор мусить відмовитися від усього, що він вивчав, коли домагався вживання публіки в зображувані ним образи. Не маючи наміру довести публіку до стану несамовитості, актор сам не повинен впадати в несамовитість [...] Ані на мить актор не повинен цілком перевтілюватися в образ» [23, с. 104-105]. «Ефекту відчуження досягалося в німецькому епічному театрі не лише завдяки акторам, але й музиці (хори, сонги) і декораціям (демонстраційним екранам, фільмам тощо) [18, с. 235].

Гестус – це «головний аспект роз'яснення рухів та позицій актора; за допомогою літераризації (“Literarisierung”). Брехт звертався до оповідного виміру своїх п'єс, зв'язування епізодів і випадків; а те, що він навмисне покривав свою сцену письмом – заголовками, написами, афішами, знаками – засвідчує, що він надавав перевагу читанню театру, а не його спогляданню» [52, с. 44].

Фабула – тлумачення її та «втілення за допомогою відповідних засобів очуження – головне завдання театру. І не все має робити актор, хоча ніщо не має відбуватися поза зв'язком із ним. Фабулу тлумачить, висловлює і втілює

весь театр: актори, постановники, гримери, костюмери, музиканти та хореографи» [23, с. 120].

В поетиці Б. Брехта під *діалектикою* «слід розуміти метод аналізу та аргументації, що сягають своїм корінням філософії Гегеля і Маркса. Схематично діалектичний метод демонструється тріадою: теза – антитеза – синтез, принцип якої ґрунтується на ідеї, згідно з якою суперечність, яка неминуче впливає з протистояння «тези» й «антитези», знімається на рівні «синтезу» (класичний історико-філософський приклад тріади: капіталізм (теза) – диктатура пролетаріату (антитеза) – безкласове суспільство (синтез))» [69, с. 199].

РОЗДІЛ 2. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ЕПІЧНОГО ТЕАТРУ

2.1. Історичні витоки епічного театру

Витоки епічного театру можна відшукати навіть в античному театрі. Так, Аристотель подав у своїй «Поетиці» деякі принципи створення драм з епічним складом. Тому він стоїть біля витоків не лише драматичної, а й неаристотелівської форми драми. Певний внесок в розвиток теорії драми, що розширює свої можливості за рахунок і епічного начала внесли просвітителі XVIII ст., зокрема, Дідро і Лессінг. Згодом Б. Шоу, розмірковуючи над проблемами та шляхами розвитку сучасної йому драми, привідкрив двері в нову драматургічну реальність, ім'я якій епічна драма і епічний театр.

В молоді роки Б. Брехт категорично заперечував світ, що його оточував, вважаючи, що ним управляють лиходії і розбійники, що в його основі безумство і порок, зло і дурість.

Народився Бертольт Брехт 10.02.1898 р. в баварському місті Аугсбургзі в заможній бюргерській родині. Його батько Бертольд Фрідріх Брехт працював директором паперової фабрики.

Ще з юнацьких років Бертольт Брехт вирізнявся своїм бунтівним характером та незалежністю, виступав проти міщанського способу життя. В молоді роки він дуже критично ставився до суспільно-політичних процесів у Веймарській республіці, що зазнала поразки у Першій світовій війні, а тому змушена була виплачувати репарації кранам-переможцям. В країні тривала економічна криза, відбувались путчі правих і лівих екстремістів, безробіття і врешті прихід до влади нацистів. Тому не дивно, що Б. Брехт насамперед прагнув за допомогою театрального мистецтва змінити суспільство. Він не продовжив традиції своєї родини, а обрав для себе цілком інший життєвий шлях, який пройшов мужньо і з гідністю.

Писати Б. Брехт почав ще під час навчання у Баварській королівській реальній гімназії. Починаючи з 1914 р. в аугсбургській газеті почали з'являтися його вірші, оповідання, театральні рецензії.

Під час навчання в гімназії він написав твір на задану тему «Солодко та почесно померти за батьківщину», в якому, піддавши критиці твердження про те, що вмирати за батьківщину нібито солодко та почесно, вважаючи це формою цілеспрямованої пропаганди. Адже розлучатися з життям завжди важко як у ліжку, так і на полі бою, а тим більше молодим людям у розквіті своїх років. Він заявив, що так заявляти можуть тільки пустоголові, пихаті бовдури і то лише поки вони впевнені, що їхня остання година ще далеко. Така антивоєнна позиція гімназиста Б. Брехта викликала скандал і ледь не призвела до його відрахування з гімназії. На короткий час він захоплюється творчістю експресіоністів, а згодом постаттю і творчістю Бюхнера.

Після завершення у 1917 р. навчання в гімназії Б. Брехт вступає на медичний факультет Мюнхенського університету. Директор Аугсбургської гімназії, про всяк випадок надіслав до університету довірчий лист, застерігаючи від неспокійного, неблагонадійного і аморального абітурієнта Брехта. В студентські роки Брехт захоплюється п'єсами Ведекінда, дивиться вистави за його п'єсами. Він вважає драматургію Ведекінда початком нової доби німецького та світового театру, а тому мимоволі наслідує його п'єсам і пісням, навіть його голосу та стилю мови.

Б. Брехт був не надто старанним студентом, віддавав перевагу не лекціям і семінарським заняттям, а відвідуванню театрознавчого семінару професора Кутшера, автора захоплюючої книги про Ведекінда. Влітку 1918 р. студента-медика Б. Брехта призивають в армію, незважаючи на те, що він був серйозно хворий на нирки. Тож він стає санітаром військового шпиталю в Аугсбурзі, що дало йому можливість уникнути відправлення на фронт.

Хоча Б. Брехт не перебував на фронті, він побачив інший, і аж ніяк не менш реальний, бік “великих та героїчних подій”, прославлених газетниками та поетами. В цей час він пише вірші, серед яких, зокрема, «Легенду про

мертвого солдата», яка вперше приносить автору славу за межами його міста. У революційні листопадові дні 1918 р. Б. Брехта було обрано членом Аугсбургської солдатської ради. Після демобілізації Б. Брехт відновив навчання в університеті і одночасно захопився театром. Однак після завершення двох курсів навчання на філософському факультеті університету він припинив подальше навчання.

У 1918 р. Б. Брехт створює свою першу п'єсу «Ваал», герой якої – поет і волоцюга Ваал – скотськи порочний і скотськи безсоромний. Він є уособленням хтивості, відверто жорстокий, грубий, брудний, дикий. Але він ніколи не лицемірить, завжди і в усьому беззастережно правдивий. І він любить життя; шалено любить всі прояви життя: у людях – насамперед у жінках – і у природі. Любить дерева, траву, річку, вітер, їжу та вино.

Свою другу п'єсу «Спартак» Б. Брехт написав наступного 1919 р. Пізніше за порадою Л. Фейхтвангера він дав їй назву «Барабани ночі». На відміну від п'єси «Ваал» ця п'єса відрізняється історичною, соціальною і політичною конкретністю: щойно відгриміли революційні бої в Аугсбурзі, щойно в січні 1919 року закінчилося трагічно повстання в Берліні. «Барабани ночі» справили велике враження на глядачів і читачів. Перший успіх очікував молодого Бертольта у вересні 1922 р. у зв'язку з постановкою його п'єси «Барабани ночі» на сцені мюнхенського Камершпіле. Вистава викликала жваву дискусію та схвальну критику і того ж року здобула літературну премію Клейста. Постановка Б. Брехтом в 1924 р. своєї драми «Життя Едуарда II Англійського» стала першим режисерським досвідом творення епічного театру.

Вирішальне значення для подальшої творчої діяльності Б. Брехта стало його знайомство і співпраця з Ервіном Піскатором, який свої творчі ідеї «втілював у Берліні між 1919 і 1930 рр., спершу у пересувному Пролетарському театрі/Proletarisches Theater на початку 1920-х рр., потім у театрі Народна сцена/Volksbühne з 1924 по 1927 рр., і врешті, у власному Театрі на площі Ноллендорф/Theater am Nollendorfplatz (Сцені

Піскатора/Piscatorbühne)» [65, с. 169]. Б. Брехт співпрацював також з М. Рейнгардом як його асистент у Німецькому театрі.

Реформи Б. Брехта ґрунтуються на досвіді Політичного театру Ервіна Піскатора. Попри співпрацю, відмінність між Б. Брехтом і Е. Піскатором була значною. Так, Е. Піскатор вважав театрального режисера диктатором і недбало ставився до драматургічного матеріалу, допускаючи навіть кардинальну його переробку. Натомість Б. Брехт вважав драматургічний матеріал основою театру, а тому активно працював на цьому поприщі.

Як драматург і режисер Е. Піскатор «вміло використовував кожний технічний прийом, що міг стати йому в пригоді. На відміну від ілюзорного вікторіанського сценічного устаткування, Піскатор використовував сучасні механізми, свідомо прагнучи відобразити сучасне суспільство. Від самого початку кіно, як незалежний розповідний прийом, допомогло йому замінити нудні декорації реалістичної сцени» [65, с. 172].

Е. Піскатор у своїй режисерській діяльності прагнув використати передові винаходи сучасної науки. Він широко використовував кадри кінохроніки, що розширювали часові та просторові межі вистави, надаючи їй об'єктивності та епічності. Використання кіно, як незалежного розповідного прийому, допомогло Е. Піскатору «замінити нудні декорації реалістичної сцени. Часто він проектував на екран кілька образів одночасно, створюючи тло для п'єси. Кінохроніка і фотографії стали своєрідним візуальним коментарем і продовженням драми, допомагали акторові досягти бажаної об'єктивності. Діапозитиви, плакати і вивіски, як і фільми, могли б доповнити атмосферу і тло і навіть стати чимось на зразок античного хору, щоб окреслити контраст між висловленим і невисловленим» [65, с. 172].

Акторові допомагало використання «платформ, що оберталися, рухомих доріжок (тупчаків), ескалаторів і ліфтів, автоматичних мостів та різних рівнів сцени, що піднімалися і опускалися. Такі прийоми давали акторові можливість бути оповідачем і коментатором екранних образів. Але Піскаторові й цього було недостатньо. Він використовував синтезатор для підсилення музики і

звучу і навіть обернув гучномовці та прожектори у бік публіки [...] Внаслідок усієї цієї механізації режисерський примірник п'єси нагадував посібник з інженерії» [65, с. 174].

Б. Брехт брав активну участь у низці експериментів Е. Піскатора, «що мали на меті “підвищити освітню роль театру”. Однак Брехта-поета цікавили насамперед можливості мови, а не технічне устаткування, що спонукало його створити свій епічний театр за цілком іншими принципами» [65, с. 177].

Ідея епічного театру виникла у Б. Брехта всередині 1920-х років, внаслідок осмислення тогочасної суспільно-політичної ситуації в Німеччині. Уявлення про епічний театр формувалося в результаті пошуку засобів вираження цієї дійсності з її новими темами, подіями, конфліктами, героями.

2.2. Становлення і розвиток концепції епічного театру

Із середини 1920-х рр. Б. Брехт розпочав розробляти теорію «епічного театру», протиставивши її традиційному, аристотелівському театру. Ця теорія ґрунтувалася на тисячолітній традиції використання в драматургії і театральній творчості епічних елементів.

Б. Брехт наполегливо працює над собою, пише драматургічні твори, цікавиться суспільно-політичним життям. Працювати він любив у тихі ранкові години. Вставав іноді ще до світанку, оскільки в цю пору думки особливо світлі й швидкоплинні. Втім, працював він завжди і скрізь: у кафе, на вулиці, у театрі та в бесідах або суперечках. Він ніколи не переставав працювати. Жодну зі своїх п'єс він не вважав завершеною. Однак, повертаючись щораз до своїх давніх робіт, він безперервно починав нові.

Майже щодня у Б. Брехта виникали нові задуми, проекти видань та постановок. Його вже знали у Берліні, редакції газет та журналів просили нові вірші, оповідання, балади та пісні. Щораз розширювалося коло його друзів,

серед яких художники, поети, артисти, режисери, критики і навіть професійний боксер.

У своїй театральній творчості Б. Брехт неодноразово «звертався до прийомів епічного театру Е. Піскатора, хоч більше схилився до форми закритої п'єси-притчі з моралізаторськими тенденціями і використовував наратив. Він оповідає історії, використовуючи прийоми ілюстрації, хори і коментаторів, пісні і танці, кінотитри і гасла, тобто той технологічний апарат, яким захоплювався Піскатор. Велика заслуга Брехта в тому, що він робив особливий акцент на грі актора, надаючи йому право руйнувати традиційну ілюзію. Завдання актора – відійти “на певну відстань” від свого персонажа і ситуації, щоб стимулювати мислення і викликати відгук у глядача» [65, с. 183].

Б. Брехта цікавить, яким чином звичайний столяр чи швець з цілком мирного обивателя стає смертоносним героєм і з криками захоплення поспішає до своєї смерті». Як саме люди зрікаються себе, як перестають бути особистостями, а стають бездумними солдатами, з якими можна робити все, що завгодно? Він давно вже задумав створити такий образ, життєва сила якого не спроможна самоствердитись, а тому з готовністю підкоряється будь-якому владному впливу. Його природна обмеженість не дозволяє думати про себе, а тому він стає солдатом, за якого думають командири, стає одним з мільйонів взаємозамінних гвинтиків. Так, народжувалася комедія «Що той солдат, що цей», героєм якої стає вантажник Гелі Гей, який пішов купляти рибу, але потрапивши в компанію солдат різко змінився. Він добрий за своєю природою, а тому не вміє відмовляти. Тож його обдурюють, залякують, а потім «перемонтовують», і він перетворюється у суперсолдата – ненаситного ненажеру, тупо безстрашного вояку. А невдовзі відбувся успішний прем'єрний показ вистави «Що той солдат, що цей». Про виставу відгукувались або злобно або захоплено, чого й добивався Б. Брехт як драматург.

У своєрідних поясненнях до п'єси «Що той солдат, що цей» Б. Брехт вдається до детальних пояснень гри акторів та призначення епічного театру, оскільки одні глядачі вважали, що манера гри головного героя, якого

виконував актор П. Лорре, цілком правильна з точки зору нових вимог, інші оцінили її критично. Однак Б. Брехт зауважував, що особливість гри актора в жодному разі не свідчить про його непрофесійність. Так, під час вистави деякі якості згаданого актора, які вважались раніше притаманними талановитому актору, відступили перед іншими якостями, які висуває нове сценічне мистецтво. Більше того, це стало наслідком чітко продуманих репетицій.

Для Б. Брехта важливо спростувати дві основні претензії глядачів щодо гри актора: недостатньо чітко передає думку з приводу того, про що говорить; грає лише окремі епізоди. Річ у тім, що зміст окремих епізодів складався з протиріч, і актор мав добитись того, щоб глядач не занурювався в згадані протиріччя, ототожнюючи актора з тим, кого він грає, а, навпаки, спостерігав зі сторони, ззовні. Оскільки треба було створити найбільш об'єктивне відображення суперечливого внутрішнього процесу в його цілісності, то окремі фрази особливо виділялись актором як такі, що мають важливе значення. Таким чином, сенс цих слів не ставав близьким глядачеві, а навпаки, віддалявся від нього. Потрібно було створити враження, що дехто просто читає написану ним захисну промову, не задумуючись над її змістом. Суспільне призначення театру визначається тим, що ми не повинні підходити до глядача зі старими звичками. Треба, щоб не в театрі збуджувався інтерес глядача, а щоб він приходив на виставу вже зацікавленим і тут задовольняв свій інтерес. Тому й погляди на темп потрібно переглянути з точки зору його застосування до епічного театру. Під час виконання актором ролі було здійснено експеримент – знято невеликий фільм. Причому знімали його з перервами – зафіксувавши лише головні поворотні пункти дійства. В результаті такого скорочення чітко виділилась система жестів і було дуже переконливо показано, як чудово передає актор в довгих монологів мімічний смисл всього, що промовляється (а також того, що взагалі не промовляється). До того ж слід усвідомити, що епічний театр не визнає поняття «провідної ролі». Тому й немає потреби розвивати цю роль так як це робили представники старої школи. Водночас епічний актор повинен мати ще більш поставлене

дихання, оскільки сьогодні йому необхідно дотримуватись єдності образу наперекір всім зламам і стрибкам у розвитку дії. Потрібно створити цілком інші закономірності сценічного мистецтва (грати наперекір), надавати іншим персонажам охарактеризувати себе. Розвиток образу ретельно розділено на чотири фази, для чого використовуються чотири маски: 1) обличчя вантажника; 2) «природне» обличчя – до моменту пробудження після розстрілу; 3) маска «чистого аркуша» – до перетворення після надгробної промови; 4) обличчя солдата – в кінці.

На відміну від традиційного драматичного актора, який уже на самому початку має певний характер і просто відображає його у зіткненні з обставинами, епічний актор показує виникнення характеру свого героя на очах у глядача. Актору епічного театру потрібні цілком інші засоби самообмеження, аніж драматичному актору. Наприклад, Чарлі Чаплін більше відповідає вимогам епічного актора, аніж драматичного.

Б. Брехт стверджував, що «епічний театр є передусім мистецтвом, цей театр неможливо уявити собі без митців і віртуозних акторів, фантазії, гумору, співчуття, – без усього цього, як і без багато чого іншого він не може існувати. Він повинен повчати, він повинен і розважати» [5, с. 256]. Водночас митець вважав, що «термін “епічний театр” є надто загальним, невизначеним і майже формальним» [14, с. 210].

В епічному театрі «акцент робиться на соціологічній, а не на психологічній мотивації характеру персонажа. Таким чином, функції та соціальне ставлення персонажа виділяються більше, ніж емоції. Ця ідея найкраще втілена в терміні Брехта «Gestus», який він використовував для опису поєднання фізичного жесту та соціального ставлення. Ефективне використання актором жесту дозволяє глядачеві сприйняти й зрозуміти суспільно-політичний підтекст подій на сцені» [85, с. 279–280].

За словами Б. Брехта, – «епічний актор сприймає людину не так, як натуралістичний чи актор старої школи, який стилізує незмінні натури. Епічний актор розглядає людей як таких, що можуть бути зміненими, а

незмінне як таке, що може бути усуненим. Він знає суспільно-історичний процес, якому властиві цілком певні типи» [13, с. 294].

Теорія епічного театру перебувала у постійному розвитку. Так, на відміну від системи К. Станіславського, яка передбачала, що актор повинен знайти послідовність характеру, «наскрізну лінію», щоб усі дії виглядали цілісними, Б. Брехт наполягав на тому, що актор повинен підкреслювати контрасти, суперечливу поведінку героя. У такий спосіб глядачеві подаються зміни в соціальній поведінці персонажа, спричинені поведінкою інших або певними соціальними обставинами. Таким чином, цей «суперечливий» підхід має важливе значення для того, щоб показати глядачеві, що люди змінюються, їхня поведінка не є фіксованою чи неминучою. Вони можуть поводитися по-різному, у них є альтернатива. В останні роки свого життя Брехт побачив цю «альтернативну» можливість як найважливіший аспект своєї творчості, і він замінив термін «епічний» театр терміном «діалектичний» театр [85, с. 280].

Отже, теорія епічного театру була теорією універсальною, тобто такою, що охоплює всі сфери театрального мистецтва і узагальнює принципи, на яких вибудовується творча робота драматурга, режисера, актора, художника, композитора, і т. д. аж до гримера і освітлювача.

Б. Брехт прагне змінити функції театру, що передбачає перебудову театру в цілому. Він вважає, що треба переглянути і тексти, і акторську майстерність, і вистави, і роль глядача. Водночас Б. Брехт вважав, що «термін епічний театр є надто загальним, невизначеним і майже формальним» [14, с. 210].

Митець стверджував, «що кожна техніка, яка передбачає цілковите вживання в образ, нейтралізує критичні здібності глядача. Критика набуває сили тоді, коли вживання в образ не відбувається або ж перервано» [34, с. 294]. Саме тому актор не повинен вдаватися «на сцені до *повного перевтілення* в героя, якого грає. Він не Лір, не Гарпагон, не Швейк, він показує цих людей» [22, с. 266]. Не відкидаючи цілком перевтілення актора, він проте вважав, що це доцільно лише «під час репетиційної роботи над роллю» [22, с. 265]. Митець доводив, що задля уникнення «занадто імпульсивного, нічим не

контрольованого і некритичного відтворення персонажів та подій, можна проводити більше, ніж звичайно, репетицій за столом. Актор повинен відкинути занадто швидке вживання в образ і щонайдовше лишатися читачем (проте не читцем). Важливий момент – *запам'ятовування перших вражень*» Актор має читати свою роль, сперечаючись з образом і займаючи позицію здивування. Не лише хід подій, про які він читає, але й вчинки свого героя, про які він дізнається, – усю своєрідність цих вчинків актор мусить покласти на терези сумнівів» [22, с. 265].

Відмова від повного перевтілення вимагає від актора виголошення свого тексту не як імпровізації, а як цитати. «Звичайно, в такій цитаті він мусить передати всі відтінки, всю людську конкретну пластичність. Це стосується і жести, що його актор показує; і хоча цей жест лише копія, проте він має бути повен життєвості і невимушеності в усіх деталях» [22, с. 266–267].

Б. Брехт, відповідаючи на запитання, чи він дійсно негативно ставиться до перевтілення актора в образ, зазначав: «Ні. Я за нього, але на певній фазі репетицій. Згодом до нього необхідно ще дещо додати, а саме: ставлення до образу, в який ви перевтілюєтеся, його суспільну оцінку!» [28, с. 320]. Митець не виключав можливість вживання актора в створюваний образ, але «при створеній можливості критичного ставлення глядача. У такому критичному ставленні немає нічого ворожого щодо мистецтва, як часто гадають, воно саме приносить насолоду, воно саме є переживанням, і саме таке переживання передусім є продуктивною позицією. Це одне з головних положень теорії епічного театру: *критична позиція – позиція художня*. Критичність глядача двоїста. Вона стосується як гри актора, так і відображуваного світу» [34, с. 295].

Оскільки для багатьох критична позиція глядача відмежовує позицію науки від позиції мистецтва, то Б. Брехт у зв'язку з цим наголошує, що «в критичній позиції, про яку говоримо ми, є дещо зовсім інше: розглядається не відображення світу мистецтвом, а сам світ має розглядатися критично, у всій його суперечності, дистанційовано» [34, с. 295].

У виставі критика повинна бути активною, дійовою і позитивною. По суті, – зазначає Б. Брехт, – «критика суспільства – революція. Це доведена до кінця, здійснена критика. Критична позиція такого роду – момент продуктивний, і як така – вона глибоко корисна. І коли ми дивуємося операціям, які покращують життя людини, у побуті ми називаємо це артистизмом. Чому ж мистецтво зі свого боку повинно віддалятися від такого роду артистизму?» [34, с. 296].

Б. Брехт наголошує також на можливості прочитання альтернативності акторської гри. Так, «при виході на сцену актор в усіх важливих місцях має показувати, що саме він робить, і до того ж підкреслити, довести до відома глядача і віддати на його суд те, чого він не робить. Це й означає грати так, щоб чітко було видно альтернативу, так, щоб гра актора вказувала на інші можливості, вказувала лише один з можливих варіантів» [22, с. 266].

Оскільки актор не ототожнює себе із зображуваним персонажем, то він має виробити стосовно нього *соціально-критичну позицію*. Більше того, у трактуванні подій і характеристиці свого героя, актор повинен виділяти «ті риси, які становлять інтерес для суспільства. Так його гра перетворюється на колоквиум (про суспільні порядки) з публікою, до якої він звертається. Він дає глядачеві можливість, з огляду на його класове становище, виправдати або засудити ці суспільні порядки» [22, с. 269].

Б. Брехт був переконаний, що «так само, як актор не повинен вводити в оману свою публіку, немов на сцені не він, а вигаданий образ, не мусить він і ошукувати її, ніби на сцені відбувається все вперше і востаннє, а не заздалегідь завчене [...] Необхідно, щоб актор у своїй грі відчутно підкреслював, що «він вже на початку і в середині знає кінець», і він має при цьому «зберігати незалежну і спокійну позицію». В живому зображенні він розповідає історію свого образу, про який знає більше, ніж сам образ про себе. І це нині і тут він використовує не як якусь фікцію, що викликана сценічною умовністю, а як таке, що відокремлює сьогоднішнє від учорашнього і від інших місць, завдяки чому зв'язок між подіями оголюється.» [23, с. 106].

Митець вважає, що емоційний стан актора має бути виявлений у певних жестах. Тобто манера сценічної поведінки актора повинна по можливості вказати на його внутрішній стан. До того ж емоція актора «має бути наголошена, емансипована, щоб її можна було подати укрупнено» [22, с. 268].

Соціальний жест – це «вираження в міміці та жесті соціальних відносин, в яких перебувають люди певної доби» [22, с. 269]. «Ефект очуження» покликаний очужити цей соціальний жест, що перебуває в основі всіх подій.

Митець надавав великого значення засобам спілкування актора з глядачем. На його думку «звернення актора до публіки має бути найвільнішим і найбезпосереднішим. Він просто повинен дещо сповістити і продемонструвати, отже, позиція, яка передбачає звичайне сповіщення і демонстрацію, стане тепер основою для актора [...] Актор з'являється перед глядачем і відверто демонструє певні події, а також *власне показ*. Актор показуватиме іншу людину, проте не так, не в такій мірі, щоб він сприймався саме як ця людина; він не прагнутиме, щоб самого його як актора було забуто. Його особистість лишається такою ж звичайною, відмінною від інших, з властивими їй рисами, що саме цим схожа на всіх, хто споглядає якогось актора» [10, с. 271-272].

Епічний театр Б. Брехта вважають також театром «відкритих висновків», оскільки, «пропонуючи глядачеві одночасно кілька логічних висновків, що взаємовиключають один одного, режисер таким чином підводив його до певного висновку, який той мав вже зробити самостійно. Глядач завдяки цьому змушений був втручатися не в хід сценічного дійства, а в процес самого життя» [47, с. 96].

Б. Брехт вважав, що в епічному театрі всі працівники – від драматурга до освітлювача, повинні перебувати у тісному взаємозв'язку задля надання виставі об'єктивності і створення «ефекту очуження». Водночас кожен митець повинен виконувати свої функції.

Драматург вибудовав п'єсу з епізодів, кожен з яких відбувався під певною «назвою, що висіла на сцені, поки її не змінювала інша, пропонуючи “історичний” звіт про подію. “Історизація” – це ще один концепт Брехта, тісно пов'язаний з відмежуванням – для усвідомлення того, що подія відбулася нібито в минулому, на тлі якого дивним і чужим виглядає теперішнє» [65, с. 186].

Актор більше показував, аніж імітував. Б. Брехт створив низку репетиційних прийомів, що сприяли акторам належним чином виконувати ролі. Так, актор «говорив від імені третьої особи, або у минулому часі, чи навіть озвучував сценічні ремарки [...] Жести свідомо відображали його внутрішнє почуття, так ніби актор спостерігав за власними рухами. До публіки зверталися прямо, на відміну від традиційного побіжного погляду збоку» [65, с. 185–186]. Актор епічного театру мав чітку громадянську позицію, яка впливала на його поставу, міміку, голос. «Це було поверненням до ідеї про *Gestus*, “історією”, яка трапилася з людьми і могла надати аудиторії матеріал для “обговорення п'єси, критики, зміни”» [65, с. 197].

Режисер здійснював мізансценування, розташовуючи «блоки або групи акторів на сцені не тільки заради досягнення формальної краси, доброї композиції, а насамперед заради того, щоб прояснити структуру людських стосунків у п'єсі» [65, с. 186].

Сценограф «не використовував ілюзію і символізм і творив відповідно до потреб актора. Не було жодного натяку на “четверту стіну” і, за винятком реквізиту, на сцені не було нічого, лише відкритий простір, в якому розгорталася історія. Декорації змінювали на очах у глядачів, а завіса, якщо її і використовували, просто звисала з шнура вздовж сцени. У цьому сенсі зникала дистанція між сценою і глядачем, до якого зверталися безпосередньо» [65, с. 186].

Композитор, виражаючи ідею п'єси, «давав окремий коментар до дії, що часто могла суперечити вчинкам акторів. На відміну від опери, де арія і речитатив доповнювали одне одного, а музика підсилювала текст, епічний

спектакль робив поєднання музики і співу контрапунктом до сценічної дії. Якось Пол Дессау вставив цвяхи у молоточки свого фортепіано, щоб воно звучало, як ще один голос» [65, с. 186–187].

Освітлювач не намагався приховувати «джерело світла для досягнення загадкового ефекту, який би залучив глядача у дію. Натомість, він виставляв свою апаратуру на загальний огляд, щоб глядач розумів, що сидить у театрі. Саму сцену освітлювало звичайне біле світло, яке створювало враження, що актор перебуває в тому самому світі, що й глядач» [65, с. 186].

Б. Брехт вважав історизацію вирішальним технічним прийомом. На його думку, «актор має відображувати кожен подій як історичну. Історична подія – це одноразова, минула, пов'язана з певною добою [...] Актор мусить зберігати таку дистанцію до подій і до стосунків своїх сучасників, як історик – до подій і позицій людей минулого. Він повинен ці події і образи очужувати» [22, с. 269–270].

Митець наголошував на необхідності під час показу вистави забезпечити яскраве освітлення сцени, «оскільки присмеркове освітлення на сцені разом із цілковитою темрявою в залі для глядачів приховує від глядача його сусіда і самого глядача від сусіда, відбираючи у публіки багато дечого з її розсудливості [...]» [10, с. 271].

При театрі «Берлінський ансамбль» не було спеціальної студії, де б відбувалась підготовка фахових спеціалістів. Однак у глядній залі, на сцені, в кімнатах літературної частини, в квартирі Б. Брехта на Шосештрассі і в саду над озером у Букові постійно відбувалися захоплюючі заняття. Багатогадинні репетиції, на які відкритий доступ був усім бажаючим, обговорення текстів п'єс, режисерських задумів, ескізів декорацій, костюмів, знімків мізансцен, живі, невимушені бесіди, суперечки, жарти і серйозні докладні дослідження найменших дрібниць – все це безкінечно різноманітні навчальні засоби цієї незвичайної школи. Брехт був її визнаним очільником, але в жодному разі не єдиним педагогом. Він не тільки вчив, а й сам постійно навчався.

Теорія епічного театру Б. Брехта мала значний вплив на подальший розвиток драматургії та сценічного мистецтва. Так, після гастролей «Берлінського ансамблю» п'єси Б. Брехта почали ставити у багатьох європейських країнах. У Німеччині було опубліковано близько сорока томів творів Б. Брехта, а «театральні митці відгукнулися на його нові стандарти побудови драматичної дії і почали випрацьовувати свої принципи оформлення сцени, структурування п'єси, типу мови і зв'язку актора з аудиторією» [65, с. 186]. П'єси Б. Брехта ставили такі відомі режисери як Джорджо Стрелер, Пітер Брук, Жан Вілар, Роже Планшон та інші. Послідовниками Б. Брехта були відомі німецькомовні швейцарські драматурги М. Фріш і Ф. Дюрренматт.

2.3. «Ефект очуження» як головний принцип епічного театру

В розробленій Б. Брехтом теорії епічного театру важливе місце посідає «ефект очуження». Природа «ефекту очуження» криється в повсякденному житті, коли люди за його допомогою намагаються усвідомити якісь події, щось пояснити, використати під час навчання, у виступах на наукових конференціях та симпозіумах. «Ефект очуження полягає в тому, що річ, яку необхідно довести до свідомості, зауважити, зі звичної, усім відомої, що безпосередньо лежить перед очима, перетворюється на особливу, незвичну, неочікувану» [10, с. 276].

Б. Брехт зазначає, що «ефект очуження» було «вилучено з художніх засобів мистецтва внаслідок прогресивних процесів, а саме: буржуазної антидемонізації театру. Сьогодні він трапляється лише у поганих комедіантів [...] Загальне застосування знаходить ефект очуження в комедії, причому в особливо низькій» [15, с. 286–287].

Митець вважає, що для того, «щоб встановити певні закономірності, необхідно природні події сприйняти, так би мовити, зі здивуванням, тобто необхідно зректися їхньої звичайності для того, щоб їх зрозуміти [...] Театр, який викликає за допомогою ефекту очуження таку здивовану і критичну

позицію глядача, хоча така його позиція подібна до позиції вченого, не перетворюється на науково-дослідний інститут. Це просто театр доби науки» [33, с. 244–245].

Б. Брехт вважав, що єдина мета «ефекту очуження» – це «відобразити світ так, щоб виникало бажання його змінити на краще» [22, с. 270]. Основним призначенням «ефекту очуження» є виховання у глядача аналітичного, критичного ставлення до тих чи інших подій. Передумовою використання «ефекту очуження» задля досягнення цієї мети є «визволення сцени і глядачів від усього “магічного”, знищення будь-яких “гіпнотичних полів”» [22, с. 264]. Однак для того, щоб подія «набула суспільної значущості і проблематичності, вона має за допомогою певного відображення бути очуженою від публіки [...] Манера гри, за допомогою якої ці події показано, полягає в тому, що актори говорять так, неначе вони не вірять власним вухам» [13, с. 293].

Відповідаючи на запитання, «що таке очуження?» – Б. Брехт зазначав: «Очужити подію, чи характер – означає насамперед: просто позбавити подію чи характер усього очевидного, знайомого, зрозумілого і збудити, відтак, здивування і зацікавленість» [17, с. 259]. Митець доводив, що «ефект очуження не слід вважати за щось холодне, примхливе, що схоже на фігури із воску. Очужувати образ – не означає вивести його зі сфери зацікавленого ставлення. Процес зображення під час очуження не позбавляється своєї привабливості» [15, с. 290].

Використання актором «ефекту очуження» передбачає відмову від «повного перевтілення в сценічний образ. Він лише *показує* цей образ, лише цитує текст, лише *повторює* реальну подію. Глядач не «заворюється»; психологічно він не уніфікований; не впадає в настрій, який би фатально відповідав тому, що розігрується на сцені» [33, с. 244].

Для очуження жести, Б. Брехт пропонує дуже простий спосіб – «відділити його від міміки. Акторові необхідно лише одягти маску, щоб спостерігати свою гру у дзеркалі. Таким чином він легко вибере необхідні місткі жести. Сам факт вибору жестів уже викликає ефект очуження. Деякі з

жестів, які актор знайде перед дзеркалом, мають бути перенесені у гру» [15, с. 291]. Отже, тут Б. Брехт пропонує акторові здійснювати пошук жестів перед дзеркалом, що категорично заперечував К. Станіславський.

За допомогою маски актор може очужувати і своє сценічне мовлення. Для цього «він мусить тут також колекціонувати, колекціонувати вибрані інтонації. Він полегшує собі роботу перенесенням природного в мистецьке, але таке перенесення має відбуватись відповідно до суті» [31, с. 292].

Б. Брехт запропонував три допоміжні засоби, які за умов неповного перевтілення, сприятимуть очуженню висловлювань і вчинків персонажа: 1) переведення в третю особу; 2) переведення в минуле; 3) участь в обговоренні завдяки читанню разом із ремарками і коментарем [22, с. 267].

Б. Брехт радить, яким чином можна досягти «ефекту очуження» у разі виголошення віршованого тексту. Він пропонує акторові спочатку «викладати зміст віршів звичайною прозою, супроводжуючи її одночасно певними жестами, властивими читцеві віршів. Смілива і красива архітектура мовних форм очужує текст» [22, с. 268].

В німецькому епічному театрі «ефект очуження» досягався «не лише завдяки акторам, але й музиці (хори, сонги) і декораціям (демонстраційним екранам, фільмам тощо). Він ставив перед собою переважно мету історизації зображуваних подій» [16, с. 235].

Після відвідання у 1935 р. Москви, де в той час гастролювала китайська трупа визначного актора і театрального діяча Мей Лань-фаня, Б. Брехт створив термін «очуження» («*Verfremdung*»). У виставі «китайський актор виражав пристрась без будь-якої пристрасності зі свого боку і завжди контролював себе, як у ритуальній виставі» [65, с. 185].

2.4. Концептуальні відмінності епічного театру Б. Брехта від театральної системи К. С. Станіславського

Ставлення до системи К. Станіславського у Б. Брехта протягом тривалого часу зазнавало змін, оскільки змінювались його погляди на сутність та призначення театрального мистецтва.

В студентські роки, коли Б. Брехт «зарекомендував себе прихильником такої гри актора, яка підкоряла глядача “своєю одухотвореністю і поетичністю”, змушувала його “забути, який навколо балаган”. Гра актора, як вважав Брехт у цей період, повинна “захоплювати” глядача. Слід припустити, що подібна система поглядів на акторську діяльність склалася під безпосереднім впливом гастрольних подорожей Станіславського до Німеччини протягом 1911–1914 років [...]» [74, с. 58]. Однак згодом він почав досить критично ставитись до вчення К. Станіславського.

У Б. Брехта на основі тогочасних публікацій склалося враження, що К. Станіславський «наголошував на необхідності перевтілення в образ тільки тому, що бачив погану звичку деяких акторів потурати публіці, шити її в дурні і так далі, замість того, щоб зосередитися на втіленні образу, який необхідно зіграти, і на концентруванні ідеї, а також на тому, що він так суворо і нетерпляче називав правдою!» [28, с. 325].

Б. Брехт закликав «ознайомитися із вченням і методами Станіславського на всіх фазах його театральної діяльності; а тим більше необхідно, що він протягом своєї діяльності мав і помилки, і невдоволення, одне слово, важливо – чому саме він учив на останній фазі!» [27, с. 326].

З 1949 р. Брехт починає дедалі частіше звертатися до театральної системи К. Станіславського. Він вважав, що у «Станіславського можна багато чому повчитися; це має перетворитися на справжню науку!» [6, с. 327]. Митець вважав, що варто було б повчитись, зокрема, почуттю відповідальності по відношенню до суспільства, створення ансамблю зірок; обов'язку бути правдивим; співзвучності природності і стилю; втіленню суперечливої

дійсності тощо. Також було б доцільно студіювати його вчення в частині збудження фантазії актора, виконання вправ на виховання спостережливості та сприйняття [21, с. 334].

Ознайомившись з працями К. Станіславського, Б. Брехт зазначав: «Вивчення описів репетицій Станіславського здається мені особливо плідним, Його концепції гідні подиву, а гра майже завжди захоплююча!» [6, с. 329–330].

Високо оцінював Б. Брехт метод фізичних дій К. Станіславського, який з успіхом застосовувався в «Берлінському ансамблі». Митець вважав, що теорія фізичних дій К. Станіславського – «це чи не найвизначніший його внесок у новий театр. Він виробив її під впливом радянської дійсності та її матеріалістичних тенденцій» [32, с. 318]. Однак використання метод фізичних дій у двох митців мали дещо різні завдання. Так, «якщо у Станіславського фізичні дії сприяли реалістичній побудові ролі, то у Брехта вони стають головним організуючим елементом фабули. Оскільки ж для Брехта важлива не зовнішня привабливість, а розкриття, аналіз події через відчуження, то й принцип фізичних дій допомагав акторові епічного театру оголювати, критично оцінювати будь-який суспільний процес, подію» [75, с. 23].

Визначаючи відмінність між концепцією епічного театру і системою К. Станіславського, Б. Брехт, зокрема, зазначає, що «відмінності починаються на досить таки високому ступені реалістичного втілення актором людини [...] Станіславський дає ряд рекомендацій, за допомогою яких актор вимикає свою власну свідомість і спроможний замінити її свідомістю тієї людини, яку він втілює» [24, с. 335–336].

Б. Брехт, порівнюю власну концепцію епічного театру і систему К. Станіславського, стверджував, що «їх просто неможливо привести до спільного знаменника, як многокутники, щоб визначити, чим саме вони відрізняються один від одного. Якщо К. Станіславський у виставі йде від актора, то Б. Брехт – від драматурга» [30, с. 338]. Б. Брехт вважав, що його система і система К. Станіславського могли б за певних умов доповнювати

одна одну. Так само актор, який працює за системою Б. Брехта, міг би виграти від засвоєння системи К. Станіславського.

Відштовхнувшись від принципу системи К. Станіславського «якби я», Б. Брехт висловив альтернативний принцип епічного театру – «якби він». Цей важливий принцип епічного театру «передбачає оціночну позицію від третьої особи. Актор виступає в ролі свідка, стороннього спостерігача, який оцінює дії персонажа» [75, с. 22]. Однак і в системі Станіславського актор не завжди поділяє позицію свого персонажа, а тому не потурає сліпо його вчинкам. Тому згадані принципи «якби я» та «якби він» не є «полярно протилежні, бо в їхній основі лежить та сама вимога: обов'язкова свідома оціночна позиція щодо зображуваного персонажа» [75, с. 22].

Б. Брехт вважав систему К. Станіславського прогресивною, зважаючи вже на те, що вона є системою. До того ж пропонована нею манера гри добивається вживання глядача систематично, тобто вживання перестає залежати від випадку, капризу чи таланту. Ансамблева гра акторів піднімається на високий рівень. «У театрі Станіславського були лише зірки – великі і малі. Він довів, що гра одного актора може досягти найбільшого ефекту лише у грі всього ансамблю» [35, с. 332].

Розглядаючи понятійний апарат системи К. Станіславського, Б. Брехт виявив її містичний, культовий характер, оскільки тут душа виявлялась приблизно у такому ж стані як і в будь-якій релігійній системі. Тут було «священнодійство» мистецтва, була «община», а глядачів «зачаровували». В «слові» було щось містично абсолютне.

Не можна не погодитись з думкою деяких вчених, що творчість Б. Брехта є однією з найпарадоксальніших у драматургії минулого та нинішнього століть. Ця парадоксальність полягає в тому, що він був не тільки теоретиком-новатором, а й практиком-реформатором у драматургії. Досліди, які він проводив у театрі, були як теоретичними, так і практично-творчими. При вивченні творчості Б. Брехта можна побачити, що його часто порівнюють із

К.С. Станіславським, найчастіше протиставляючи належні їм теорії театру, основи їх методологій.

Чимало споріднених рис, притаманних епічному театру Б. Брехта, можна відшукати у філософському театрі Леся Курбаса, який так само як і його німецький візаві критично ставився до системи К. С. Станіславського, так само надавав великого значення впливу на глядача. З цього приводу Л. Курбас зазначав: «У центрі уваги завжди повинен бути глядач. Режисер мусить твердо знати: що він хоче зробити з глядачем? Як вплинути на нього дією? Глядачів треба активізувати, тобто зміцнювати їхню психіку, а не розслабляти» [56, с. 585].

РОЗДІЛ 3. СЦЕНІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ДРАМАТУРГІЇ Б. БРЕХТА

3.1. Особливості драматургії Б. Брехта

Епічні елементи у драматургічному творі існували ще задовго до виникнення епічного театру Б. Брехта. Так, «середньовічні містерії, класичні театри країн Далекого Сходу, ба навіть оповіді в класичному європейському театрі мають такі ж епічні елементи, як і драматична тканина сучасного твору [...] Для Брехта, навпаки, перехід від драматичної форми до епічної мотивується не стилем, а новаторським аналізом суспільства» [61, с. 137].

Свою драматургічну творчість Б. Брехт розпочав зі створення в 1923 р. п'єси «Ваал». Вперше вона була поставлена того ж року в Лейпцігу, а згодом в 1926 р. у Відні. Вистава не справила особливого враження на глядачів, які майже нічого не зрозуміли. З позицій нинішньої доби, очевидно, що Б. Брехт створив «жахливий портрет Ваала, щоб іронічно натякнути на узагальнений образ сучасної людини, котра живе у світі власних інтересів» [65, с. 188].

П'єса «Ваал» розпочиналася з псевдоекспресіоністичного «Хоралу Великого Ваала», «який продовжували двадцять дві сцени і балади, що розповідали історію героя. Цей жорстокий цинік, вічно п'яний і хтивий, проводить час у барах, співаючи під гітару. Він зваблює жінок, одна з яких, Джоанна, вагітніє, а коли Ваал кидає її, вона позбавляє себе життя. Крім того, він має гомосексуальний зв'язок з Екартом, якого пізніше вбиває у пориві ревності. Проголошуючи світ “екскрементом Бога”, Ваал врешті помирає у брудній хижі в Чорному лісі, забутий навіть лісниками, які живуть там. Брехт навантажує діалоги п'єси сценами обжирання, сексу і випорожнення, а його бездушний поет знаходить закономірний кінець у брудному світі» [65, с. 187–188].

Б. Брехт здійснив значний внесок у формування протягом другої половини ХХ ст. європейського драматургічного мислення. О. Бондарева виділила у брехтівських п'єсах такі феномени: «1) створення антип'єси як

антипода класичній драматургії; 2) поєднання експресіонізму і притчевості на театрі; 3) драматургічне використання флеш-беку – мотиву, що відсилає до попереднього епізоду [...]: подібна техніка дозволяє відмовитися від лінійності та об'єктивності презентації дійства, до яких вдаються для зумисного переплетіння одних реальностей з іншими; 4) зміна ігрової техніки, пріоритетність демонстративного характеру гри актора, маніфестація “політики знаків” у театральній практиці; 5) увага до естетики бурлеску. В естетичній площині, на відміну від літературного жанру, бурлеск виступає стилем та естетичним принципом композиції, проявленим у перевертанні зображуваного світу [...] коли використовується бароковий принцип – “світ навпаки”, а також у поєднанні усіх стилів і манер викладу, які перетворюють бурлеск у мистецтво контрапункту. Дистанціювання у Брехта носить саме такий бурлескний характер, відмінний від натуралістичних і реалістичних принципів [...] 6) явлення переконливих моделей роздвоєності персонажа через використання дистанціювання в якості структурного принципу: глядач просто не може ідентифікувати себе з роздвоєною істотою [...] 7) започаткування драматургії дискурсу» [4, с. 49]. З цього приводу П. Паві зазначає, що «брехтівська й постбрехтівська драматургії характеризуються сукупністю всіх дискурсів “п’єси”, а не ізольованим внутрішнім світом індивідуалізованих персонажів» [61, с. 261].

В епічному театрі з метою втілення брехтівського «ефекту очуження» драматургічний твір поділяється не на традиційні акти (дії) та яви, а на епізоди (картини, сцени), надаючи твору наративного характеру. Наприклад, у п’єсі «Матінка Кураж та її діти» Б. Брехта «дію очужує короткий виклад подальших подій перед початком кожної з дванадцяти картин: це дає змогу зосередитись не на тому, що відбудеться, а як, а значить, за авторською концепцією, сприяє формуванню активної аналітичної позиції глядача (під час вистави ці ремарки проектувалися на екран) й читача» [38, с. 77].

Досвід, набутий Брехтом-драматургом, «який відкинув традиційну сюжетну єдність, як бачимо, не тільки не порушує, але й по-новому

підтверджує уявлення, що склалося здавна: єдність ідеї твору повинна втілитися в єдності його сюжетно-композиційної форми. Зовнішньо роз'єднані лінії дії мають смислову спільність, і завдяки цьому сюжети, навіть за відсутності єдиного вузла подій, стають завершеними і цілісними. Зіткнення різнорідних начал здійснюється в сюжетній структурі творів Брехта й шляхом співрозташування в одному й тому ж тексті уривків різного жанрового, композиційного й стильового характеру, тобто з використанням рядоположення. В основному йдеться про сонги, тобто віршовано-музичні вставки, пісні, що переривають безпосередній розвиток п'єси і, таким чином, очужують дію» [64].

Під час роботи над сценічним втілення брехтівських п'єс слід належну увагу звертати на авторські ремарки, що можуть стати важливим інструментом для актора і режисера. «Уважна робота актора над ними, на думку Б. Брехта, дасть змогу простежити еволюцію розвитку характеру дійової особи, а головне – досягти стану відчуженості, відчувши який, глядач буде не тільки усвідомлювати порушені драматургом соціальні проблеми, а й сприймати актора як людину, що майстерно грає роль» [41, с. 143].

П'єса «Життя Галілея» є знаковою і «посідає у драматургічній спадщині Брехта особливе місце, підсумовуючи його творчий здобуток і яскраво демонструючи художні можливості епічної драми у русі до відкриття нового етапу її розвитку [...] Поставивши у центр п'єси мислителя, для якого процес пізнання, чесність мислення і висловлення думки є основою особистісного буття, драматург висунув на передній план проблеми, які були для нього принципово значущими» [2, с. 18–19].

У своїй драматургічній творчості Б. Брехт вдається до п'єси-параболи. Параболу як повчальне інакомислення можна віднайти в Біблії та проповідницькій літературі. П'єсам-параболам Б. Брехта притаманне «відображення “алогізму звичайного” (як, наприклад, у Б. Шоу), зняття нашарування узвичаєності з загально відомих явищ [...] широке використання алегорії та сатиричного підтексту (тут доречно згадати п'єси Дюрренматта),

включення історичних паралелей безпосередньо в канву драматургічної дії [...] надання драмі відверто дискусійного характеру (як у драматургічних обробках Е. Піскатора, В. Мейєрхольда, Л. Курбаса) тощо» [75, с. 15]. Б. Брехт сформував концепцію п'єс-парабол, якою й донині послуговуються деякі сучасні драматурги. П'єса-парабола не лише активно втручається в суспільне життя, а й формує світогляд глядача, закликає його боротися з соціальним та національним гнобленням, змінювати світ на краще.

Особливе місце у драматургічній спадщині Б. Брехта займають навчальні п'єси («Lehrstücke»), які були менш відомі порівняно з іншими п'єсами драматурга. «Під поняттям “Lehrstück” розумілася політична тезисна п'єса, драматургічно невибаглива, дидактично зарозуміла форма політично-повчального театру, тобто цілковита індокринія і повна несумісність з мистецтвом» [68, с. 6].

Загалом «навчальні» п'єси не відзначались особливою оригінальністю, оскільки були за своїм характером дидактичними, де думки подавались глядачам вже у готовому вигляді. Загалом, Б. Брехт розглядав «навчальний» театр «як аматорський, що ставився школярами, робітниками тощо, а не професійними акторами, як у традиційному спектаклі, і, звичайно, не передбачав забагато декорацій та бутафорії. Естетичні норми для обох типів драми відрізняються ще й тим, що для «Lehrstück» принциповим є не зображення дійової особи у всій багатогранності її вдачі, а виключно зображення зразків поведінки та характерних ситуацій» [36, с. 21].

У своїх постановках «навчальних» п'єс Б. Брехт «намагається побороти пафос і декламацію, що притаманні були традиційному театру. Нестандартність художнього мислення драматурга породжувало незвичайні засоби художньої виразності. Так, драматург потребує чіткого осмислення у промові кожного слова, кожної репліки. Актори часто грали без гриму і костюмів, читаючи свої репліки з листка. На сцені кожна деталь мала бути чітко завершеною, змістовною і нерозривною з цілим» [68, с. 22].

Б. Брехт намагається у своїх постановках побороти декламацію і пафос, що були притаманні традиційному театру. Водночас, «новаторство Б. Брехта полягає ще й у тому, що своїми «навчальними» драмами він ініціював політично-педагогічну процес-гру, в якій поєднав дію і споглядання, в той час як філософська традиція завжди наголошувала на рішучому розділенні цих категорій, так як, функціонуючи одночасно, вони, мовляв, заважають один одному» [68, с. 22].

«Lehrstück», на думку Б. Брехта, не є «театральною виставою: в ній відсутні професійні актори (це педагогічно-прикладне мистецтво для аматорів) і немає публіки, тобто пасивних глядачів (глядач – співавтор спектаклю; споглядання має бути продуктивним і спонукати до дії)» [68, с. 25]. За задумом Б. Брехта, актори задля виховних цілей «повинні були обмінюватися ролями, програвати дії різних персонажів. Цей прийом допомагав відволікатися від ілюзії театру і спонукав його учасників до процесу самоусвідомлення, коли виникає не ідентифікація з дійством, а, навпаки, критична позиція стосовно того, що відбувається на сцені» [68, с. 21–22].

Отже, «Lehrstück» стали своєрідною «лабораторією» майбутньої епічної драматургії Б. Брехта. Це своєрідна форма театру, де «процеси передавання і засвоєння знань (Lehren und Lernen) складають діалектичну єдність, в епіцентрі якої стоїть не споглядач театральної вистави і не актор, а активний спостерігач, він же учасник дійства. Більш за те, «Lehrstück» спонукає учасника до переоцінки звичних явищ, переносить його в критично-аналітичний взаємозв'язок з відтворюваним і дійсністю, ставлячи за мету виробити якісно новий тип поведінки людини, що здатна від критичного осмислення проблеми перейти до активних, спрямованих на перебудову світу, дій» [68, с. 25].

Характерною особливістю драматургії Б. Брехта є його неодноразове звернення до сюжетів і образів, введених в літературу іншими письменниками. Він сміливо вступає в співавторство з Шекспіром, Шиллером, Клубундом, Горьким, Гашеком та іншими. Однак таке звернення до творчості своїх

великих попередників не призводило до наслідування, оскільки запозичені сюжети піддавались кардинальній переробці, що змінювало ідейний зміст твору.

«Тригрошова опера», написана Б. Брехтом 1928 р., був яскравим втіленням новаторських шукай і принципів драматурга. Створена на основі «Опери жебраків» англійського драматурга Джона Гея, «Тригрошова опера» є цілком оригінальним твором. Незважаючи на зовнішню близькість до п'єси Д. Гея, музична комедія Брехта-Вейля є самостійною і значно більше пов'язаною з політичними і громадянськими ідеями Німеччини двадцятих років ХХ ст., аніж з англійською п'єсою ХVIII століття.

Брехт намагався використовувати всі умовності опери як виду, поглиблюючи їх і навіть пародійно посилюючи. Умовність опери полягає насамперед у тому, що персонажі співають, замість того щоб говорити. Тож драматург посилює цю умовність, чергуючи мовлення зі співом.

Чергуючи пісенні номери з мовленнєвими, оперні епізоди з іронічно-драматичними, Б. Брехт пародійно оголював оперну умовність, використовуючи художню енергію цієї умовності для досягнення головної своєї мети: руйнацію театральної ілюзії, емоційної атмосфери.

В «Тригрошовій опері» діють персонажі з англійським іменами. Місце дії – старий Лондон. Це означає, що п'єса викриває капіталізм та буржуазне суспільство, незалежно конкретно-національних форм. Чужість імен і назв – це один з видів прийому «очуження», пізніше теоретично обґрунтованого Б. Брехтом.

Умовність – не слабка сторона сюжету «Тригрошової опери», але притаманний їй внутрішній закон, що виявляється аж ніяк не в сюжеті, а у всій конструкції твору.

Герой опери – ватажок бандитської зграї Мекхіт, за прізвиськом Ніж. Він нічим не схожий на звичайних хрестоматійних розбійників. Він не кровавий садист, не грабіжник з великої дороги. Він і не вишуканий, чемний джентльмен – кінематографічний гангстер, улюбленець буржуазної публіки, звичайна,

тривіальна ділова людина, бізнесмен, для яких грабунок – справа, як всяке інше.

Мекхіт начебто не вчиняє ніякі злочини – працює, у нього комерційна справа. З ним у давній дружбі Браун, начальник лондонської поліції, по суті, один з пайовиків Мекхітового підприємства. Мекхіт має успіх у жінок, але не завдяки особливим чоловічим перевагам, оскільки він грубий і некрасивий, а лише тому, що він людина солідна, зі становищем і статками. Поллі виходить заміж за Мекхіта, тому що їй імпонують його ділові таланти.

Сюжет «Тригрошової опери» дає нам таким чином подвійну метафору: Англія – буржуазне суспільство, бандитська шайка – буржуазний клас. Стилiстичні особливості твору полягають у тому, що читач-глядач весь час відчуває роздвоєння стилю: коли говорить Мекхіт або інший бандит, за змістом – це річ грабіжника, а за формою – мовлення звичайного буржуа.

«Тригрошова опера» за сюжетом і трактуванням основних дійових осіб є втіленням брехтівських принципів драматургії. Основним у побудові п'єси є «прийом очуження»: все подано під несподіваним, приголомшливим кутом зору. Звичайні буржуа зі своїми повсякденними справами, інтересами і поглядами приголомшують глядача саме тим, що ця їхня звичайність подана у дивовижних, фантастичних обставинах. Буржуа, який спекулює, за словами Б. Брехта на «нечистому сумлінні суспільства», буржуа, що є «звичайним» бізнесменом-грабіжником; начальник поліції, друг і побратим цього «звичайного» ватажка розбійницької зграї.

Першим ступенем відчуження у п'єсі є те, що глядача перш за все приголомшує протиріччя між повсякденністю, звичністю, буденністю діалогу і специфічним ремеслом дійових осіб.

Другий ступінь – це форма опери, завдяки якій персонажі час від часу виходять з ролі і виконують арії і дуети. При цьому вони ламають природний розвиток сюжету, зупиняють його і нерідко співають пісні, що лише непрямо пов'язані зі змістом п'єси. Причому, спів з'являється не тоді, коли внаслідок

надлишку почуттів актору не вистачає слів. Актор має не тільки співати, а й показувати співаючого.

Третій ступінь – це акторська гра, співвідношення актора та персонажа. Ця поведінка «епічного актора» обумовлена не тільки особливою манерою гри, але й текстом. Автор часто вкладає в уста акторів такий текст діалогів або пісень, який повністю виходить за межі п'єси.

Четвертий ступінь – це те, що Брехт називає «літературизацією театру», коли кожній сцені передують написи, тобто своєрідні титри, що проєктуються на екран. Б. Брехт домагався, таки чином, проникнення у виставу авторського голосу, авторської оцінки. Він прагнув за допомогою титрів розхолодити глядача, збити його емоційне напруження, активізувати його критичну думку. Адже титри заздалегідь розкривають зміст сцени, а тому глядача вже не здивувати.

Отже, всі стилістичні особливості п'єси «Тригрошова опера» були спрямовані на створення «ефекту очуження», на перетворення драматичного театру і драматичної опери в «епічний театр», в театр відкритої політичної тенденції. Результати, які Е. Піскатор прагнув домогтися за допомогою режисури, досягалися Б. Брехтом в драматургії. Б. Брехт вбачав своє завдання в тому, щоб створювати новий репертуар, що мав стати підґрунтям для всеосяжної театральної реформи.

Епічний драматург використовує у драмі не лише оповідальні елементи, а й творчо розширює її виражальні можливості за рахунок драматичної оповідальності музики, пантоміми, кіноекрану, тобто виражальних можливостей інших видів мистецтва, збагачуючи тим самим власну художню палітру.

П'єсу «Матінка Кураж та її діти» Б. Брехт написав 1939 р., перебуваючи в еміграції, ніби відчуваючи наближення Другої світової війни. Підзаголовок п'єси – «хроніка з часів Тридцятилітньої війни». В основу цієї п'єси покладено повість німецького прозаїка XVII ст. Ганса Якоба Кристофера фон Гріммельсгаузена «Детальний і дивовижний життєпис бувалої дурисвітки й

заброди Кураж», де він відтворив події Тридцятилітньої війни 1618–1648 років. П'єса «Матінка Кураж та її діти» стала відповіддю на вторгнення німецьких військ у Польщу. Після свого повернення в повоєнну Німеччину Б. Брехт вже як режисер здійснив три постановки згаданої п'єси.

Маркітантка Анна Фірлінг, за прізвиськом Кураж, багато років тягає свою фургон дорогами війни. Діти маркітантки – син Ейліф і Швейцарець, німа дочка Катрін змушені впрягатися у віз, оскільки у маркітантки немає коня. У неї нічого немає, крім тих доходів, які дає війна. Вона взагалі не свого існування без війни. Якщо раптом наступить мир, то хто буде купувати товари? Однак війна, яка годує Кураж-маркітантку, забирає у Кураж-матері одного за другим її дітей.

Нещастя Кураж полягає у її користолюбстві. Вона сама стає причиною загибелі власних дітей. Для спасіння молодшого сина, Швейцарця, треба було сплатити двісті гульденів, але Кураж погоджується лише на сто двадцять, а тому його розстріляли.

Образ Кураж – значний і по-шекспірівські суперечливий. У неї неабиякий розум і навіть риси високої душевної чистоти. Ці властивості позначаються, наприклад, у глибокій любові до дочки, нещасної німої Катрін. Але вона не лише мати, не лише людина. Вона маркітантка, торговка. Вона – як каже про неї священник – «гієна, що годується війною». Суспільні умови, що породили згадані риси та війну, ворожі людині. Трагедія Кураж у тому і полягає, що вона стала ворожою сама собі як людській особистості, як матері. Недарма Кураж так нічому і не навчилася. До останньої сцени вона залишається користолюбною, а тому і страшною, і нещасною. Навіть загибель дітей нічого не навчила її. Цікава філософська ідея, закладена Б. Брехтом, полягає у тому, що дітей матусі Кураж приводять до загибелі також їхні позитивні задатки, їх добрі людські якості.

Сповнена трагічної безвиході заключна сцена п'єси, коли Кураж, пригинаючись майже до землі та вибиваючись з сил, одна тягне свій обдертий, спорожнілий фургон.

Виконавиця ролі Кураж – Г. Вайгель, використовуючи техніку, яка не допускала повного вживання глядача в образ, трактувала професію торгівки не як природну, а як історичну, тобто таку, що відноситься до історичної та минулої доби, а війну – як кращу пору для торгівлі. Торгівля і тут була само собою зрозумілим джерелом харчування, але джерелом отруєним, і Кураж пила з нього власну смерть. Торговка мати – цей образ став олюдненим протиріччям, і це протиріччя покалічило і спотворило Кураж до невпізнання. У сцені на полі бою, яку у звичайних постановках здебільшого скорочують, вона була справжньою гієною. Кураж тільки тому віддала сорочки на бинти, що бачила ненависть дочки і боялася насильства. Вивергаючи прокляття, вона кидалася на солдата з шубою, як тигриця. Бачачи, що її дочка скалічена, вона з такою ж щирістю проклинала війну, з якою звеличувала її в наступній сцені. Таким чином Г. Вайгель втілювала протиріччя у всій їхній безглузді та непримиренності. Бунт дочки проти Кураж (під час порятунку міста Галле) приголомшив її, але так нічого й не навчивши. Трагізм Кураж та її життя, що глибоко відчувається глядачем, полягав у страшній суперечності, що знищувала людину, суперечності, яка могла бути вирішена, але тільки самим суспільством і до того ж в тривалих, кровопролитних боях. Оскільки Г. Вайгель сама критично розглядала цей образ, то внаслідок цього й «публіка, дивлячись на постійно змінюване ставлення Вайгель до Кураж, ставилася до неї по різному» [8, с. 203].

Б. Брехт значно розширив тематику п'єси «Матінка Кураж та її діти», вийшовши за межі зображення обрисів Тридцятилітньої війни. Доля матінки Кураж та її дітей, а також суворе застереження, висловлене драматургом у цій п'єсі «стосується не тільки німців кінця 30-х – початку 40-х років, а і, приміром, американців, які ще за життя Брехта воювали в Кореї, а після його смерті – у В'єтнамі. Водночас перед нами аж ніяк не війна взагалі, війна як наслідок, вияв “одвічних звірячих інстинктів людини”» [51, с. 9].

П'єсу «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити» Б. Брехт задумав ще в 1935 році, під час перебування в США. Однак написав цю п'єсу у квітні

1941 р. у Фінляндії, у час найвищого піднесення німецького нацизму – гітлерівські війська вже господарювали у Франції, Чехословаччині, Югославії, Бельгії, Голландії, Данії, Норвегії. Через кілька місяців мав відбутися наступ на Радянський Союз, а, отже, і на Україну.

Б. Брехт створив карикатурну хроніку нацистської Німеччини, надавши майже всім персонажам п'єси рис реальних діячів тридцятих років. Старий Догсборо, за допомогою якого Артуро Уї завойовує місто Чикаго, це Гінденбург, генерал-фельдмаршал, президент Німецької республіки з 1925 по 1934 роки. У 1933 р. саме він призначив Гітлера на пост рейхсканцлера. Ім'я «Догсборо» драматург утворив шляхом перекладу англійською мовою складових прізвища «Hindenburg», що по-німецьки звучить майже як «Hundenburg» – «Собаче місто».

Помічник Артуро Уї Ернесто Рома – це Ернст Рем, соратник і друг Адольфа Гітлера. З 1931 по 1934 роки він був начальником штабу штурмових загонів, а під час так званої «Ночі довгих ножів» 30 червня 1934 року був вбитий за наказом Гітлера.

Торговець квітами Джузеппе Дживола – це доктор Геббельс, гітлерівський міністр пропаганди та інформації. Веселий вбивця Емануеле Гірі – це доктор Герман Герінг, гітлерівський рейхсмаршал, прем'єр-міністр Пруссії, командувач військово-повітряних сил Німеччини.

Артуро Уї та його поплічники організовують вбивство журналіста Ігнатія Дольфіта, щоб завоювати овочеву торгівлю міста Цицero. Це нагадує вбивство австрійського канцлера Дольфуса у липні 1934 року, яке передувало захопленню гітлерівцями Австрії. Всі епізоди п'єси ґрунтуються на реальних подіях європейської історії. Б. Брехт лише оголює пружини цих подій, ототожнюючи господарів Німеччини з брудними бандитами, які, по суті, є лише маріонетками в руках монополістів.

Особливо очевидна нікчемність Артуро Уї – істерика, боягуза, дрібного авантюриста і шантажиста, під гангстерською маскою якого цілком явно

просвічуються риси Гітлера. Його місце поряд з великими шекспірівськими лиходіями Річардом III і Макбетом.

У згаданій п'єсі Б. Брехт досліджував «поведінку самих німців в умовах терору Третього рейху. Він показав перетворення людей на інструменти тоталітарної держави, коли вони намагалися пристосуватися до неї. Брехт хотів також вказати на зміну внутрішнього світу людей і тим самим донести глядачам, що все піддається впливові» [57, с. 37].

П'єсу-притчу «Добра людина із Сичуані» Б. Брехт створив за мотивами старовинної китайської казки. Драматург порушує проблему доброї людини. Він намагається з'ясувати, що таке «добра людина» і чи може вона існувати у несправедливому і жорсткому світі. У цій п'єсі «роздвоєння головної героїні виступає в ролі центральної авторської інтерпретаційної моделі п'єси, яка акумулює весь її надзвичайно багатий інтерпретаційний потенціал, що може реалізовуватись водночас у різних смислових площинах – соціальній, філософській, психологічній, теологічній, естетичній» [1, с. 54].

Частина драматургічних творів Б. Брехта – це переробки літературних сюжетів інших авторів. Прикладами таких переробок є п'єси «Матінка Кураж та її діти», «Тригрошова опера», «Мати», «Життя Едуарда II Англійського». Заслуга Б. Брехта полягає «в тому, що він теоретично обґрунтував провідні жанрові принципи драматургії обробок, переконливо довів доцільність і необхідність такого жанру для епічного театру [...]» [75, с. 20].

Д. Стайн вважає, що розроблена Б. Брехтом «теорія інтелектуального театру і пошук різноманітних прийомів дистанціонування та маніпулювання глядачами наблизили тогочасну драму до комедії нового типу, іронічної та інтелігентної, хоч і не конче позбавленої емоцій, і часто надзвичайно ефектної» [65, с. 210].

На думку Л. Федоренко «особливістю драматургії Брехта є чотирьохскладова організація художнього матеріалу, в структурі якого виокремлюються діалогічний, авторський, музичний і зонговий пласти. Природа брехтівського театру синкретична і об'єднує в собі зображально-

виражальні можливості різних мистецтв (слова, співу, музики, живопису тощо)» [69, с. 198].

3.2. Драматургія Б. Брехта на українській сцені (1960–1980 роки)

З поміж антивоєнних п'єс Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти» займає особливе місце. Актуальність цієї п'єси набуває особливої гостроти і на початку XXI ст. Б. Брехт написав згадану п'єсу 1939 р., перебуваючи в еміграції, ніби відчуваючи наближення Другої світової війни. В основу п'єси покладено повість німецького прозаїка XVII ст. Ганса Якоба Кристофера фон Гріммельсгаузена «Детальний і дивовижний життєпис бувалої дурисвітки й заброди Кураж», де він відтворив події Тридцятилітньої війни 1618–1648 років. Після свого повернення в повоєнну Німеччину Б. Брехт вже як режисер здійснив три постановки згаданої п'єси.

В Україні п'єсу «Матінка Кураж та її діти» вперше поставлено 1965 р. на сцені Чернівецького обласного музично-драматичного театру ім. О. Кобилянської. Режисер-постановник Є. Золотова прагнула висловити виставою протест проти війни, а «тому на перший план вийшов подвиг Катрін – німої дочки матінки Кураж. Є. Золотова акцентувала процес змушнення характеру дівчини, її усвідомлений героїчний вчинок. Модифікація цього образу призвела до модифікації й характеру Анни, привнісши сильну викривальну ноту у загалом трагедійне звучання вистави. Героїзм Катрін посилив суб'єктивну вину матінки Кураж, але й ствердив віру у світле майбутнє, у стійкість і силу окремої людини» [70, с. 640]. Однак ця постановка не відповідала вимогам епічного театру, оскільки була вирішена у традиційній емоційній манері акторської гри, в основі якої було перевтілення. Таким чином, перша постановка на українській сцені п'єси Б. Брехта «не стала часом набуття досвіду втілення ідей брехтівського “епічного театру”. Здається, єдине, що зрозуміли творці вистави, це те, що втілення драматургії Б. Брехта вимагає

максимальної інтенсивності виражальних засобів, величезної ударної сили, напруження від акторів» [70, с. 640].

Сценографія вистави була лаконічною як цього вимагав Б. Брехт у своїх ремарках. Тож «на сцені тільки найнеобхідніше – єдиний декораційний модуль – фургон, що котиться помостом» [70, с. 640], виявляючи місце та характер дії.

Виконавця ролі Матінки Кураж Г. Янушевич детально розкривала всю гамму почуттів своєї героїні: «скупість і черствість маркітантки, страждання жертви війни, хитрість і вміння пристосуватися до обставин, пристрасну материнську любов до своїх дітей. Складність характеру брехтівської героїні впливає з її соціального становища, з того способу мислення, який був властивий людям епохи, відтвореної драматургом» [70, с. 641]. Навіть «в сцені над тілом вбитої дочки ми побачимо той же скупий вияв материнського горя і невловимий перехід героїні в інший стан – в діловитість маркітантки з її “здоровим глуздом”. Схилилася мати над своєю мертвою дочкою, обняла і тихенько заспівала їй колискову, як колись в дитинстві. Ще не усвідомлюючи цієї останньої своєї втрати, Кураж – Г. Янушевич заспокоює доньку: тепер буде краще... може, та засне... Вже спить... Ні, померла» [70, с. 641].

На героїчний вчинок у п'єсі, а відповідно і у виставі, здатна лише німа Катрін. Драматург «вважав, що в умовах несправедливого, “нелюдського” суспільства на справді героїчний вчинок спроможний або свідомий борець, або людина розумово хвора. Проте у виконанні В. Зимньої хворобливість Катрін виглядала сумнівною» [70, с. 641].

Виконавиця ролі Катрін В. Зимня, зважаючи на те, що її героїня німа, змушена була шукати специфічних виражальних засобів для розкриття характеру. Тож акторка «розкривала складний внутрішній світ своєї героїні – її горе, муки німоти, мрії про щастя, материнство – користуючись при цьому різномірними засобами пантоміми. Очі, рухи, жести виконавиці передавали відтінки настрою Катрін» [70, с. 644].

Наприкінці вистави Катрін, бажаючи врятувати дітей і помститися за свою понівечену долю, незважаючи на погрози солдат, б'є несамовито у

барабан, сповіщаючи про небезпеку і врешті падає мертвою від ворожої кулі. Однак завершальним епізодом вистави «стане той, де матінка Кураж – Г. Янушевич знову впряжеться у фургон, рушивши слідом за війною. А все ж виразне «Ні!» німої дівчини, яка своїм вчинком довела, що людина може і повинна зупинити війну, прозвучить як найвища трагічна ноти “чернівецької” вистави» [70, с. 645–646].

П’еса «Матінки Кураж та її діти» була також поставлена 1986 р. режисером В. Малаховим на сцені Київського академічного драматичного театру імені Лесі Українки. Головну роль матінки Кураж виконала Ада Роговцева. На відміну від «класичного» виконання цієї ролі Г. Вайгель, у А. Роговцевої матінка Кураж виявилась витонченою і чарівною, жебрацький одяг виглядав як шати, а створений нею образ викликав жалість і співчуття.

П’еса «Тригрошова опера» була написана Б. Брехтом у 1928 р. в результаті переробки «Опери жебраків» Джона Гея. Однак Б. Брехт переніс дію з початку XVIII ст. на більш ніж століття вперед у вікторіанську Англію, оскільки ця епоха для глядачів була більш відомою. П’еса була спочатку поставлена 1928 р. в берлінському театрі на Шіфбаурдам, а невдовзі в інших європейських країнах, здобувши прихильність глядача.

Майже через 50 років після написання цієї п’еси вона потрапила і на українську радянську сцену, що свідчить про її актуальність. На сцені Харківського академічного українського драматичного театру ім. Т. Шевченка «Тригрошова опера» було поставлено в 1975 р. режисером І. Гріншпуном. Він зробив акцент саме на пародійній стихії брехтівського твору. Тому враження, від цієї вистави – «яскраве, багатокольорове, пронизане стихією народного балагану й карнавалу видовище» [70, с. 694].

На сцені було відтворено «світ, де гроші замінюють кохання, совість, честь, в якому все продається і все купується, а людина знеособлюється, губить свою індивідуальність і стає часткою натовпу. Персонажі у спектаклі відрізнялися один від одного лише за зовнішніми ознаками або за одягом. Елегантний, вишукано вдягнений Мекхіт, обірвані члени його шахрайської

зграї, навіть патер Браун – всі вони з успіхом могли б обмінятися одягом, їхня сутність при цьому не змінилася б. Так само легко трансформувалися деталі оформлення: один щит замінювався на інший, згори донизу опускалися і застигали нерухомо манекени... А під ними жила своїм життям пістрява юрба мешканців Сохо» [70, с. 694].

На початку дії сценічну темряву пронизують удари гонгу, який доповнюється мелодією зонгу про Акулу, який виконує юрба знеособлених персонажів. Однак з'являється головний герой Меккі у виконанні В. Маляра – «велична хода, витончена пластика, холодна, самовпевнена посмішка. Білі лайкові рукавички не вдягнуті, але виносяться на витягнутих руках, наче демонстрація. Меккі – В. Маляр повільно йшов крізь гамірливий натовп. Він – король цієї юрби. Раптом на сцену увірвалися люди в чорному – констеблі. Засвистіли у свистки, і натовп застиг у “стоп-кадрі”. Констеблі вишукались у шеренгу і по черзі оголосили: “Бертольт. Брехт. Тригрошова. Опера”. Пауза. І строката масовка знов закрутилася у механічному, пружному ритмі під останній куплет зонгу про Акулу... І раптом завмерла. Зупинивши цей шалений світ наживи і людських пороків, творці вистави немов запропонували глядачеві роздивитися його зблизька в усіх деталях» [70, с. 694–695]. Таке переривання дії є ознакою епічного театру.

Однак оскільки принцип «відчуження» виявився надто далеким від традиційної манери гри українського актора, то як зауважує рецензент, – «заявлена у «Ранковому хоралі» й у сцені Пічема – В. Півненка з Філчем – Є. Плаксіним відчуженість від персонажа у подальших сценах переходила у звичне «вживання» в образ. Приміром, сцена сварки між подружжям Пічемів гралася у суто побутово-комедійному ключі» [70, с. 696]. Загалом «стилістика вистави «шевченківців» поєднувала брехтівську «відчуженість» із психологічною умотивованістю характерів. Це вочевидь порушувало естетичну цілісність спектаклю, однак у іншому – скажімо, в актуалізації змісту твору Б. Брехта – режисер був жорстко послідовним» [70, с. 697].

Мекхіт (В. Маляр) і шеф поліції Браун (В. Шестопалов) виконували «Солдатську пісню», текст якої Б. Брехт дописав «у 1946 р., врахувавши печальний досвід світової військової катастрофи. У виставі слова пісні звучали ще сучасніше: в ній згадувалося про В'єтнам, Іспанію, Чілі... За спиною Мекхіта – В. Маляра та Брауна – В. Шестопалова, які супроводжують свій спів чіткими, механічними рухами, чорним вороном маячить Священик – І. Костюченко, який, підкидаючи догори молитовник й диригуючи рукою з плашкою, ніби “освячує” бойові подвиги колоніальних солдатів. Виконана у такий спосіб “Солдатська пісня” набувала глибшого соціального смислу й сатиричної спрямованості, а мізансцена – метафоричності» [70, с. 697].

Деякі епізоди у виставі були надто строкаті, іноді губився їхній глибинний сенс. «Однак, у другому й третьому “тригрошових фіналах” театр наблизився до брехтівського стилю. Другий виконував Мекхіт – В. Маляр. Нарешті знято білі лайкові рукавички, а з ними позбувшись манер “аристократа”, він співав про місце “маленької” людини в жорсткому світі купівлі-продажу. В третьому фіналі були активно використані засоби пантоміми» [70, с. 700].

Насамкінець рецензентові довелося «визнати, що загалом вірно зрозумівши театральну природу брехтівської п'єси-пародії, творці вистави не змогли до кінця опанувати складну її форму. Однак, досвід роботи над “Тригрошовою оперою” був для них надзвичайно корисним: використання нових сценічних засобів розширило естетичну палітру театру, що й далось взнаки в наступних спектаклях сценічного колективу» [70, с. 700].

П'єса «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити» Б. Брехта набула особливої актуальності після повномасштабного вторгнення російських військ на територію України. Особливий резонанс викликала постановка цієї п'єси на сцені Національного театру ім. І. Франка.

Б. Брехт написав п'єсу «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити» в 1941 р. в США, куди змушений був емігрувати після захоплення влади в Німеччині нацистами на чолі з Адольфом Гітлером. За сюжетом у п'єсі

відсутнє зображення конкретних історичних осіб, а тому драматург алегорично зображує події, що привели до влади Гітлера та його оточення. Б. Брехт переносить дію драми до США, в місто Чикаго, де в умовах економічної кризи діє гангстерська банда Артуро Уї. Драматург порушує проблему захоплення економічної і політичної влади мерзотниками і авантюристами.

Перша постановка п'єси «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити» Б. Брехта на франківській сцені була здійснена 1985 р. режисером В. Козьменком-Делінде, а головну роль Артуро Уї виконував Богдан Ступка. Однак ця вистава, що відбувалась на малій сцені, викликала застороги чиновників від культури. Зважаючи на популярність Б. Брехта в Радянському Союзі, відкрито заборонити показ вистави вони не наважились, а тому було вирішено покликати на допомогу пожежну службу, яка й заборонила функціонування малої сцени, а, отже, й виставу, яка відбулася всього шість разів.

П'єса «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити» Б. Брехта також була поставлена 1975 р. на сцені Хмельницького обласного академічного музично-драматичного театру ім. Г. І. Петровського. Участь сценографа Д. Лідера у формуванні «концепції вистави стало визначальним моментом створення поліфонічної образної системи вистави [...] Режисер В. Булатова навдивовижу точно вибудувала сценічну дію у системі ідейно-пластичних координат художника. Ця робота була наближена до епічного театру Б. Брехта. Нечисленні постановки попередніх років здебільшого нехтували «крамольним» принципом “очуднення”» [72, с. 206].

Рецензент цієї вистави зазначав, що знаменитий брехтівський ефект очуження не втрачений, натомість створюється в межах психологічного театру поєднанням двох дій, що відбуваються паралельно. Режисер В. Булатова придумала, спираюсь на текст п'єси, своєрідний пластичний фон для всіх найважливіших подій у виставі. Режисерські засоби вона використовує точно й органічно, не руйнуючи психологічну достовірність, не надаючи їй нової

якості, витягаючи певний новий смисл, який не збігається з наповненням двох дій, що йдуть паралельно.

З поміж інших постановок брехтівських п'єс можна відзначити виставу «Пан Пунтіла та його наймит Матті» на сцені Одеського академічного українського музично-драматичного театру ім. Жовтневої революції (режисер-постановник Б. Мешкіс, 1967), що відзначалась сатиричним звучанням. У Вінницькому обласному музично-драматичному театрі ім. М. Садовського в 1974 р. було здійснено виставу «Кавказьке крейдяне коло» Б. Брехта (режисер-постановник Ф. Верещагін), з використанням традиційних епіко-романтичних засобів виразності.

3.3. Сучасне прочитання драматургії Б. Брехта на українській сцені (1990–2020 роки)

У 2009 р. на сцені Івано-Франківського академічного обласного українського музично-драматичного театру режисером М. Гринишином здійснено *виставу «KURAZH»*, сценічну фантазію на дві дії за п'єсою «Матінка Кураж та її діти» Б. Брехта.

Відсутність у програмці вистави прізвища Б. Брехта, режисер-постановник М. Гринишин пояснює тим, що це його «сценічна фантазія, тобто вигадка» [67]. Він заклав у «канву вистави тексти і висловлювання з китайського трактату «Мистецтво війни». Війна тут виступає засобом очищення, млином, що перемелює людське життя на попіл. За словами Гринишина, «Kurazh» – це вистава незвична, нетипова, нетрафаретна» [48].

Виконавиця головної ролі В. Шиманська-Мартінова вважає, що «історія звичайної людини, поставленої в умови виживання, змушеної знижувати планку моральних цінностей, надзвичайно актуальна і в наш час» [67]. Сценографія О. Семенюка «починається з незвичної завіси – на чорному тлі – інсталяція, створена з поношеного шмаття, відбитків чобіт, суміші цифр.

Рухома триповерхова платформа уособлює швидкість, з якою рухається людське життя» [67].

Кожен з дітей матінки Кураж уособлює якусь людську чесноту. Так, «Ейліф – хоробрий, сміливий. Швейцеркас – чесний, порядний. Катрін – добра. Але всі вони помирають через війну. Така доля і чеснот людських, які гинуть серед морального розпаду. Не випадково священик говорить, що війна вивертає все навиворіт і демонструє найстрашніші людські вади, які за мирного часу, може б, і не виявилися: “Тут винні ті, хто розв’язував війну, хто вивертає назовні найгідкіше, що є в людях”» [48].

Творці вистави «провокують глядача, схильного тільки простувати за відомим сюжетом, вірити на слово і приймати загально визнані кліше поведінки, ставати іншими. Через елементи театру абсурду і впізнавані трагічні сцени (як-от танго, що його танцює матінка Кураж із мертвим закривавленим сином, а у фіналі – і з донькою) пропонують нам відійти від учинків, на які нас програмують, заганяючи в рамки, закликають відчутти відповідальність за власне буття» [67].

За словами рецензента, «враження від постановки «Kurazh» складне і багаторівневе, адже саме таким є і твір Брехта. Гринишин задіяв велику кількість акторів, вплив у канву вистави багато військових пісень, зацентрував увагу на костюмах та декораціях. Сценічний експеримент, нові виражальні засоби — це новизна не тільки для глядачів, але й для акторів, що працюють у театрі вже багато років» [48].

На початку 2019 р. відбувся прем’єрний показ відновленої вистави «Кураж» за мотивами п’єси «Матінка Кураж та її діти» на сцені Київського академічного театру юного глядача (режисер-постановник О. Складенко). По суті, це була поновлена вистава, здійснена ще 2014 р. на сцені навчального студентського театру Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (майстерня В. І. Зимньої). Виставу за жанром означено як пластичну драму за ремарками творів Б. Брехта на одну дію. Це була перша в Україні спроба здійснити сценічне прочитання відомої

п'єси лише мовою пластики та хореографії. У сценографії та в одязі акторів відсутній будь-який натяк на час. У двогодинній виставі також цілком відсутній текст. Водночас, «не вимовивши жодного слова, герої говорять про найважливіше. Але для найважливішого частіше за все і не потрібні слова. Це перше, що було цікаве в цій виставі. Друге, це Голос. Голос у виставі – це одна з головних ролей. Він асоціюється зі смертю. Коли щось має трапитися він з'являється. Він з'являється, коли мають загинути діти матінки Кураж. Постановка хореографії настільки зроблена на високому рівні, що протягом двох годин, які йде вистава, неможливо відірвати погляд і ці дві години пролітають дуже швидко» [3], – зазнає рецензентка.

Одну з останніх постановок п'єси «Матінка Кураж та її діти» на українській сцені здійснили в Луганському обласному академічному українському музично-драматичному театрі, який у зв'язку з початком повномасштабної російської військової агресії змушений був переїхати до м. Суми, де працює на базі Сумського національного академічного театру драми та музичної комедії імені М. С. Щепкіна. Прем'єрний показ вистави, здійсненої головним режисером цього театру М. Булгаковим, відбувся у січні 2024 р.

Отже, історія постановки п'єси «Матінка Кураж та її діти» на українській сцені розпочалася 1965 р. і продовжує тривати досі, набуваючи все більшої актуальності, зважаючи на воєнну агресію проти України. Постановки, здійснені на початку ХХІ ст. вже враховують певною мірою вимоги до постановок епічного театру.

П'єса «Тригрошова опера» – це «єдиний твір Б. Брехта, який стабільно з'являється на кону українського театру. Інші брехтівські п'єси – зовсім нечасті його гості, і їхні постановки, за вкрай нечисленними винятками [...] не стають художньо переконливими» [58, с. 700].

Серед українських театрів, на сцені яких також втілено «Тригрошову оперу» Б. Брехта – Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької (1993 р., режисер-постановник – В. Сікорський), Одеський театр музичної комедії

(вистава йде під назвою «Тригрошова любов», 1996 р., режисер-постановник – Е. Митницький), Луганський український музично-драматичний театр (2006 р., режисер-постановник – Ю. Береза), Київський театр «Ательє 16» (2004, режисер-постановник – І. Талалаєвський), що відкрився саме цією виставою.

Кожний режисер-постановник п'єси «Тригрошова опера» мусить насамперед відповісти собі на запитання щодо її актуалізації. Тобто, «чи насичувати виставу злободенними деталями, максимально історично й географічно наближаючи її до глядачів у залі, – чи обрати більш академічний шлях, без прямих “вказівок”, без гри у “піддавки” з публікою і, таким чином, говорити з нею про речі не стільки злободенні, скільки універсальні» [58, с. 701].

Яскравим прикладом першого підходу є постановка «Тригрошової опери» І. Талалаєвським на сцені Київського театру «Ательє 16» у 2004 р. Режисер-постановник «замінив музику К. Вейля на хіти The Beatles, які оздобив власноруч написаними текстами [...]» [58, с. 701]. Більше того, режисер кардинально переробив текст п'єси, вилучивши з нього брехтівські вірші і водночас наповнив його сороміцькими фразами з анекдотів та іншими вульгаризмами.

Другий підхід до постановки цієї п'єси «виявився значно перспективнішим – принаймні, постановка Петра Ластівки у Волинському українському музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка як найбільш «креативний» його зразок демонструє коректне та несуперечливе співвідношення між класичним та актуальним» [58, с. 701].

Сценічна інтерпретація «Тригрошової опери» Волинським обласним академічним музично-драматичним театром ім. Т. Шевченка є аргументом «на користь тої тези, що музично-драматичний формат насправді є «в крові» у вітчизняного акторства та сцени загалом, і шукати нових варіантів жанрового синтезу, випробовувати свої можливості кращими взірцями світового музичного театру – доволі перспективний та ефективний шлях з точки зору як

художнього результату, так і підвищення фахової «готовності» драматичної і музичної частини театру. Принаймні, хто у волинській «Тригрошовій» є «драматичний», хто вокалісти, хто хор, хто балет – не розібрати: всі, від короля бандитів до останнього жебрака — в хорошій формі, всі потрапляють у ноти, ритм та жанр, і всі працюють однаково чітко, злагоджено та навіть кайфуючи з цього, безвідносно, чи в першому ряді на авансцені, чи біля задника вони перебувають у той чи інший момент дії» [58, с. 707].

Отже, резюмує рецензентка вистави «Тригрошова опера», – «досвід волинян красномовно свідчить: у «чужого» українському театрові за манерою та ментальністю Брехта таки є точки перетину з цим самим театром – коли шукати їх спокійно, без зайвих рухів у бік злободенності. І, водночас, презентований Брехтом (хоча у “Тригрошовій” лєвова частка успіху належить якраз К. Вайлю) музично-драматичний формат може виконувати щодо сучасного вітчизняного театру та публіки не лише соціально-“терапевтичну”, а й дещо призабуту, проте актуальну освітню, виховну роль» [58, с. 707].

У 1996 р. режисер Е. Митницький поставив згадану брехтівську п'єсу під назвою «Тригрошове кохання» на кону Одеського театру музичної комедії ім. М. Водяного. Однак ця постановка спричинилася по суті, мало не до цілковитої деідеологізації вистави. Так, «замість гострої, викривальної пародії на буржуазну “dolce vita” (*итал.* – *солодке життя* – Н. Ш.), в яку завзято граються бандити та шахраї, у «Тригрошовому коханні» (погодьтеся, симптоматична зміна назви!) публіці розповіли повчальну історію про харизматичного “братка” Мекгіта (В. Фролов), котрий не попався на криміналі, але був зраджений нареченими, між якими не зміг обрати одну на роль дружини. Зрозуміло, цьому сюжету не підходив канонічний «тригрошовий» фінал (що вже казати про брехтівські три закінчення). Але й зонги К. Вайля також виявилися для Митницького зайвими: перетворивши брехтівську сатиру на бродвейську мелодраму, режисер “озвучив” її мелодіями Коула Портера, Ірвінга Файна та ін., замінивши тексти Б. Брехта та Ф. Війона віршами одеської поетеси Інни Руді» [44, с. 56].

Виставу «Кавказьке крейдяне коло» Б. Брехта здійснено на сцені Національного драматичного театру ім. І. Франка у 2008 р. запрошеним режисером Лінасом Зайкаускасом.

Режисер-постановник перш ніж розподілити ролі, довго придивлявся до акторів столичного театру, відвідував вистави за їхньою участю. Тож «надзвичайно вдалим – на думку рецензента – є вибір як головних виконавців, так і акторів другого плану. Анастасія Добриніна (саме з тої шістки випускного курсу, яку художній керівник Богдан Ступка передбачливо запросив до театру) приваблює пристрасністю, органічністю, пластикою малюнку надскладної головної ролі» [66]. На сцені і молоді, і більш досвідчені актори діють злагоджено. Вистава відзначається цікавими сценічними образами. Так, «досвідчений і фаховий Петро Панчук (Лаврентій) створює образ такого собі аморального страховидла – саме ототожнення густопсового міщанства і ницості. І, попри специфічність ролі, його безумовний талант коміка визирає в деяких мізансценах і викликає сміх у залі, власне, сміх крізь сльози. Гра привабливого, вродливого Анатолія Гнатюка, а він виконавець двох ролей, – пристрасна і натхненна (Оповідач), водночас сповнена брехтівської саркастичності (Аздак), паралелі з сучасністю викреслені ним не натужно і природно» [66].

Анатолій Гнатюк у ролі Оповідача виконує ще й брехтівські зонги. Він «наштовхує глядача на філософські роздуми, іронізує над героями, керує ними як захоче, ніби ліпить їх із пластиліну [...] виступає провідником між актором і глядачем, допомагає на основі побаченого прийняти певні рішення й узагальнити їх як приклад» [55, с. 4].

Рецензентка зазначала, що з «першої ж сцени вистави у обізнаного з системою епічного театру глядача виникає неабияка «спокуса» фіксувати брехтівські прийоми, відшукуючи їх й у акторській роботі Оповідача (Анатолій Гнатюк), котрому вмить вдається переключити увагу глядача засобом спілкування з героями, яке дозволяє зрозуміти, що на сцені – не реальна життєва історія, а вистава; і у музичних дивертисментах у виконанні живого оркестру,

який пропонує послухати національні грузинські мелодії (музичне оформлення – Юрій Прялкін); і в сценографічному вирішенні, яке підчас є досить алегоричним і далеким від життєвої правди. Привертає увагу вода-простирадло і величезна рамка від картини, у якій насправді «картинно» розігрується сцена освічення у коханні між Груше (Анастасія Добриніна) та Симона Хахаві (Дмитро Рибалевський). Тому то глядач із впевненістю робить висновок: театр Брехта є. Проте згодом – зворушлива і правдива історія на сцені змушує відволіктися від театрознавчих висновків та категоричних штампів» [39].

Режисер-постановник здійснив у виставі певне переакцентування уваги з головного героя п'єси Аздака на молоду дівчину Груше. «Добриніна-Груше вкрай емоційна, глядача чарує її природна безпосередність. Ця дівчина не боїться виглядати дурною, чи негарною, у неї прокинувся материнський інстинкт і Груше не соромно просити, принижуватися, кричати, аж вити від безвиході, яку вона мусить пережити і подолати через “оцю маленьку кирпоньку”» [55, с. 4].

Наскрізною дією вистави є боротьба Груше. Однак «на основну лінію нашаровуються безліч тонких психологічних деталей, ефектних і несподіваних сценічних пасажів, у створенні яких, як відомо, Лінас Зайкаускас є справжнім майстром. Актори вміло «жонглюють» репліками та діями. Наприклад, селянин-скотар (Олексій Петухов), погоджуючись дешевше продати молоко для дитини, відпиває зі склянки «зайве»; Груше дає власні груди дитині, аби та смоктала і уявляла, що їсть, а випадково розлите молоко героїня вимочує волоссям та намагається видавити ще хоч краплю для немовля. Усі ці деталі не просто сприймаються на емоційному, чуттєвому рівні, вони «чіпляють» навіть тих, хто налаштувався «правильно» сприймати Брехта» [39].

Режисер не міг не торкатися закладеної драматургом теми війни. Величезні втрати чоловіків у світових та локальних війнах змінили роль жінки у сучасному суспільстві. Нерідко на її плечі лягає тягар годувальника родини. У Груше наречений солдат, а на її руках маленька дитина.

Образ судді Аздака, знову таки у виконанні Анатолія Гнатюка, відступає у виставі на задній план. «Цей борець за справедливість, лютий ненависник багатіїв і створений Брехтом прототип пролетаря та ідеолога нового режиму з'являється аж наприкінці вистави для виконання свої прямих обов'язків судді. Він блискуче маніпулює багатими клієнтами, бере в них гроші, показує під мантією свій подертий одяг і в п'яному маренні залицяється до всіх присутніх жінок. Цей актор володіє технікою створення образу буф, якою досить вдало скористався й цього разу» [55, с. 5].

Насамкінець рецензентка зазначала, що «режисер намагався втілити у виставі брехтівську епічність, але ввести акторів до певної школи (це здебільшого школа психологічного переживання за системою К. С. Станіславського), нової театральної естетики, яка більше притаманна європейському театру, не так легко за неповних три місяці. Та Зайкаускас максимально “поздирав” з них штампи» [55, с. 6].

Драму «Галілео Галілей» за мотивами однойменної п'єси Б. Брехта здійснив на сцені Івано-Франківського обласного музично-драматичного театру ім. І. Франка режисер-постановник М. Гринишин. Прем'єрний показ відбувся 6 листопада 1999 р. Оригінальну сценографію здійснив художник-постановник О. Семенюк. Головну роль Галілея виконав Р. Держипільський.

Рецензентка відзначала, що у цій виставі «відчувається потужна режисерська рука, що спаяла воєдино строкатий акторський ансамбль, і не менш потужний філософський задум, завдяки якому спектакль став роздумом на тему зламу епох, переходу від «похмурого» середньовіччя до сумнівного світла Відродження» [63].

Режисер вибудував дію навколо головного героя – вільнодумного вченого Галілея, який протягом всієї вистави, «як Прометей до скелі, був прикутий до дошки, що поставала то хрестом, то тортурями, а всі інші персонажі, як планети навколо сонця, оберталися навколо свого Галілея, сперечаючись чи мирно розмовляючи з ним, вивергаючи на нього хулу або виливаючи бальзам співчуття. Словом, Галілей був фізично нерухомим

центром вистави. Він вимовляв проникливі промови, підкріплені рідкісною пластикою рук, намагався вирватися зі своїх пут, але дух його перебував у русі, тоді як багато бадьоро бігали по сцені персонажі здавалися втіленням відсталості. Над Галілеєм час від часу загорялося зірками небесне склепіння, а на початку і наприкінці вистави “темрява середньовіччя” прорізали червоні лазерні промені» [63].

Рецензентку вразила «ювелірна і водночас новаторська режисерська робота, чудове музичне оформлення, підібране Л. Медведєвою, і звичайно ж – гра Галілея – Держипільського. Перед початком вистави режисер попросив не шукати в Галілео Галілеї Брехта – це, мовляв, його суб'єктивне бачення переходу Європи до мислення нового типу. Звичайно, важко було не шукати Брехта у його власній п'єсі, тим більше що актори все ж таки дотримувалися брехтівського тексту, але суб'єктивне гринишинське бачення, проте, вражало. Не знаю, як там із Брехтом, але в тому, що «Галілео Галілей» – подія у театральному житті України, у мене сумнівів не залишилося» [63], – зазначила насамкінець рецензентка цієї вистави, що брала участь у Дев'ятому «Мистецькому Березіллі».

Вистава в динамічному темпоритмі триває півтори години. Деякі актори виконують по кілька ролей, а тому образи 40 персонажів створюють лише 10 акторів. З приводу такого нестандартного режисерського прийому, народний артист України С. Романюк зізнається: «Гринишин запропонував мені грати Куратора, Стару жінку, Старого ченця, Інквізитора і Професора – спочатку такий прийом мене шокував. Було психологічно тяжко трансформуватися з одного в іншого (іншу). Але це дуже цікаво. До того ж, Гринишин не диктує, як ти повинен грати свої ролі. Їх треба самому пережити і покладатися лише на себе. Режисер дає зрозуміти, що акторська професія (професія перевтілення) від Бога, непересічна. Хоча вистава вимагає від нас багато нервів та фізичних сил, я з цим погоджуюсь» [49].

Високий темпоритм вистави вимагає від акторів граничної концентрації уваги, «ставить її на грань між армійською чіткістю і загрозою хаосу.

Виголошення тексту в рухах означає: невчасно сказав чи невчасно повернувся до залу спиною – публіка тебе не почує; невчасно подали світло чи звуковий фон – перехід мізансцен провалився... Якщо ж врахувати стиль Гринишина, надавати акторові свободу дій, стає зрозуміло – без професіоналізму в цій виставі робити нічого [...] А роль об'єднавчого центру сценічної галактики виконує Галілей» [49].

Галілей у режисерському і акторському трактування яскрава особистість, і невизнаний геній. Саме «навколо нього паразитують, в його світлі гріються. Створюється актуальна в усі часи ситуація. І ця маса, сіра, але все ж не однорідна, по суті перемагає. Зв'язки Галілео-генія з Істиною рвуться – його відв'язують від астролябії. Галілей зрікається. Він повзе сценою, знесилений і знищений. Однак фінал небезпросвітний (зрештою, ми ж знаємо, що вчення Галілея взяло гору над хибним попереднім)» [49].

Експериментальна постановка режисера М. Гринишина «Галілео Галілей» за п'єсою Б. Брехта «стала спробою колективу відійти від традиційної репрезентації драматургічного матеріалу, а запропонувати несподівані оригінальні рішення. Вистава була представлена на кількох всеукраїнських і міжнародних театральних фестивалях: «Прем'єри сезону» (м. Івано-Франківськ), «Дебют» (м. Тернопіль), «Мистецьке Березілля» (м. Київ), «Конфронтації театральні» (м. Люблін, Польща)» [54, с. 32].

Вистава «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити», як вже зазначалось, за радянських часів була здійснена на сцені Національного театру ім. І. Франка у 1985 р.

Вдруге на франківській сцені постановка п'єси «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити» відбулась в 1999 р., тобто через 15 років після першої постановки. На цей раз виставу здійснено вже на великій сцені, розставлено нові акценти. Своє повторне звернення до цієї п'єси режисер-постановник В. Козьменком-Делінде пояснив таким чином: «По-перше, Брехт не застарів і продовжує бути цікавим. У «Кар'єрі...» в гротескній формі розгортаються шекспірівські пристрасті. Герой буквально йде по трупах до влади, змітає

суперників на своєму шляху, що сьогодні для нас, як ніколи, актуально. По-друге, відродити цей спектакль запропонував мені Гете-інститут» [62]. Саме того року в Україні відбулись «брудні» президентські вибори, а тому вистава, герої якої йде по трупах до влади, була досить актуальною.

Втретє цю виставу на франківській сцені здійснив наприкінці 2022 р. режисер-постановник Дмитро Богомазов, а художником-постановником став його син – Петро Богомазов. Режисер-постановник зізнається, що вистава з'явилась внаслідок військової агресії проти України, оскільки з'явився новий диктатор. Тому вистава стала актуальною і потрібною. Прем'єрні покази вистави на сцені Національного драматичного театру ім. І. Франка відбулися 23 грудня 2022 р. і 5 січня 2023 р.

Вистава набула нових сенсів, ставши реакцією на воєнну агресію Російської Федерації проти України. Однак якщо Б. Брехт асоціював Уї з Гітлером, то «у виставі франківців Артур Уї асоціюється з сучасним тираном – президентом країни-агресорки» [43]. На деякі ролі призначено два склади акторів. Так, роль Артура Уї блискуче виконують актори Віталій Ажнов та Іван Шаран.

Загалом вистава гостро сатирична, не позбавлена іронії, пародії, яскрава і музична. За словами рецензента «це вистава-фарс про сучасне зло, а точніше – оточення, яке формує простір для прогресу нікчемної істоти. Гумор, як протиотрута тривогам і страхам, виконує роль специфічної терапії для глядача. З іншої сторони, прямолінійність персонажів з сьогоднішнім іноді межує з площиною коміксів, що дещо нівелює смислові меседжи вистави» [43].

Сценографія відіграє у виставі значну роль, створюючи і місце дії, і образ вистави. «Дія у виставі відбувається на палубі великого корабля, що впевнено тримається обраного курсу, попри бурі та непогоду (сценографія Петра Богомазова). Неугодних та незгодних з обраним напрямком – цинічно викидають за борт. Гангстери шугають по судну, висять на тросах, немов хижі кажани, пробиваються з-під палуби, як щури, вилазять з усіх щілин. А яскраво-

червона піч миттєво перетворює у прах тіла опозиціонерів і ворогів Артуро» [40, с. 11].

Головний герой Артуро Уї у виконанні Віталія Ажнова непоказний холерик, який за допомогою шантажу, залякування, корупції, силових дій та свого злочинного оточення поступово підкорює все місто. Зрештою, можна помітити деяку схожість цього персонажа з Гітлером. Однак можна помітити й певну «схожість героя з не менш відомим нашим сучасником – Путіним. Артуро неодноразово цитує «крилаті вислови-цитати» сумнозвісного диктатора, але прямих ознак схожості з ним у героя немає. Виходить, що Артуро у виконанні актора Ажнова ні на кого не схожий. Проте, здається, він уособлює в собі риси всіх диктаторів минулого століття водночас» [40, с. 11].

Режисер-постановник вистави впевнений, що «всі диктатори втілюють свої жорстокі криваві задуми з мовчазної згоди їхнього оточення, яке від страху, наївності і байдужості опиняються заручниками на одному човні з тираном і разом з ним рано чи пізно ідуть на дно. Режисер натякає нам на неминучу катастрофу корабля ще на самому початку вистави, коли Молодий Доргсборо (арт. Михайло Матюхін) грається на авансцені макетом дитячого кораблика, а позаду справжній корабель починає щосили гойдати та штормити [...] Тож коли у фіналі злощасне судно нарешті почало тонути, на екрані з'явився відомий вислів про руський корабель, що поставив логічну оптимістичну крапку у дійстві» [40, с. 12].

Отже, три постановки на франківській сцені п'єси «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити» Б. Брехта, здійснені 1985 р. і 1999 р. режисером В. Козьменком-Делінде, а 2022 р., – режисером Д. Богомазовим враховували суспільно-політичну ситуацію як в Україні, так і за її межами, а тому відрізнялися за своїми стильовими ознаками та смисловими акцентами. Спочатку вистава стала алюзією на Гітлера та його нацистський режим, а насамкінець також алюзією на путінський режим. Так само талановиті виконавці головної ролі та інших ролей органічно діяли у запропонованих режисером обставинах, тонко відчуючи актуальність, стиль, ритмічну

організацію вистави. Все це сприяло успіху згаданих постановок у глядачів, що підтверджується схвальними відгуками дописувачів та рецензентів.

Нині чимало українських режисерів намагаються використовувати у постановках не лише брехтівських п'єс, а й інших драматургів ті чи інші елементи, притаманні епічному театру. Це стосується і режисури, і акторської гри, і сценографії, і спілкування з глядачем.

3.4. Специфіка знакових зарубіжних постановок п'єс Б. Брехта

Незважаючи на те, що Б. Брехт залишив по собі надзвичайно деталізований опис своїх постановок, наслідувати його іншим режисерам було важко. Однак, на думку Д. Стайна «той факт, що інші не зуміли чи не могли розвивати всі елементи його теорії епічного театру, мав також і свої позитивні риси. Режисери, які намагалися в 1960-х рр. наслідувати Брехта, musiли достосовувати епічні методи до вимог своєї публіки і своїх національних традицій. Це спричинило гнучкіше трактування Брехтових п'єс у тогочасному театрі, ніж могли передбачити Книги мізансценування. Пуристи з табору Брехта могли обурюватися, проте розмаїте тлумачення його творчості доводило, що вона здатна пережити всі театральні випробування, як і інші драматургічні шедеври його попередників» [65, с. 199].

Три версії п'єси «Життя Галілея» Б. Брехта були поставлені ще за життя Б. Брехта на різних світових сценах. Так, перша версія п'єси була вдало втілена Леонардом Штекелем «з акторським складом біженців із Німеччини у Цюрихському театрі / Zürich Schauspielhaus у 1943 р., коли сам автор перебував в Америці. Другу версію Галілея Брехт написав англійською в унікальній співпраці з актором Чарльзом Лафтоном між 1944 і 1947 рр. [...] Вони відважно маніпулювали історичними фактами, аби акцентувати на соціальній зраді Галілея і класовій диференціації персонажів. 1947 р. ця версія дванадцять разів з'явилася на сцені Театру Корони /Coronet Theatre, що у Беверлі-Гіллз Лос-Анджелеса, і стільки ж – у Нью-Йоркському Театрі Максайна

Елліота/Maxine Elliott Theatre у режисурі Джозефа Лоусі з музикою Ганса Ейслера. Однак нетиповий для американської сцени стиль викликав негативні відгуки у пресі. Форму п'єси назвали “безладною й епізодичною”, позбавленою емоційних підйомів [...] Прийоми ефекту відчуження залишилися для публіки несприйнятою загадкою. Третя версія Галілея, в якій було багато від перших двох, з'явилася 1953 р. і отримала своє сценічне втілення у 1955 р. в Кельні і 1956 р. у Східному Берліні» [65, с. 200].

Драматург спрямував п'єсу проти жахів можливої атомної війни. Галілей не був відірваним від реальності вченим, а звичайною людиною. Однак Б. Брехт «прагнув наголосити, що зректися означало позбавити науку її соціального значення і дозволити Церкві утвердити свою примітивну владу над людьми того часу» [65, с. 200].

Ч. Лафтон, виконавець ролі Галілея у сцені його зречення «показав нікчемність свого героя за допомогою посмішки, яка, згідно з Брехтовим описом вистави, передавала “полегшення найнижчого гатунку”. Так само як зречення не може бути простою справою похвали чи звинувачення, суперечлива особистість Галілея розглядається у всіх деталях, щоб не допустити поверхневого глядацького сприйняття. Незважаючи на весь реалізм п'єси, Брехт вимагав, щоб сцени вимальовувалися, як історичні картини. А оскільки над сценою висіли назви чергових епізодів, уся вистава набрала характеру уроку історії» [65, с. 200].

П'єсу «Матінка Кураж та її діти» також уперше поставили 1941 р. в Цюриху німецькі актори-емігранти. У 1949 р. саме ця п'єса стала першою повоєнною виставою у Німецькому театрі в Берліні за участю Еріха Енгеля як співрежисера, близького товариша та одного з кращих інтерпретаторів п'єс Брехта на німецькій сцені.

Сценографію обох згаданих вистав розробив Тео Отто. Створені ним «декорації склалися з полотняних екранів, прив'язаних до дерев'яних жердин – простий натяк на житло, як-от ферма чи намет Командира. Позаду висіло велике біле покривало – щось менше ніж шмат неба і, безумовно, не

циклорама. Фактично голу сцену освітлювало холодне біле світло, що не змінювалося ні за дня, ні вночі. Плакати, що опускалися з колосників над сценою, позначаючи зміну місця дії від країни до країни, а на екрані в цей час з'являлися відповідні надписи. Чотири музиканти сиділи в ложі поряд зі сценою, а в берлінській виставі початок пісень Пола Дессау акцентували опущені згори музичні символи – бубен чи флейта. Це мало підкреслювати, що пісні не є органічною складовою дії п'єси. Спокійні сцени супроводжувала сердита музика – як іронічний коментар до подій» [65, с. 202].

Першою виконавицею ролі Матінки Кураж у 1941 р. на сцені Цюріхського «Шаушпільхаузе» була відома німецька акторка Тереза Гізе, а другою не менш відома акторка і дружина Б. Брехта Гелена Вайгель, яка виконала цю роль в театрі «Берлінський ансамбль», який 1949 р. відкрився у Берліні саме цією виставою. Г. Вайгель виконувала цю роль у дещо холоднішій манері, аніж Т. Гізе. Видатний американський драматург і театрознавець Е. Бентлі після перегляду берлінської постановки зазначав, «що Вайгель, “холодна, досить вільна та іронічна”, ніби дивилася на свою роль збоку і грала з “великою точністю жесту та інтонації”. При цьому вона вносила у свою роль багато реалістичних деталей, хоча цей реалізм слугував тільки для того, щоб зробити актрису патетичнішою» [65, с. 205].

З поміж усіх постановок, які Б. Брехт здійснив на сцені «Берлінського ансамблю», найбільш точним відображенням концепції епічного театру була «Мати» за романом Максима Горького [88, с. 180].

У серпні 1955 р. відбулись перші закордонні гастролі «Берлінського ансамблю». Вистава «Матінка Кураж та її діти» здобуває в Парижі на Міжнародному театральному фестивалі першу премію. Газети сповнені захоплених відгуків. Про нові постановки п'єс Б. Брехта повідомляють з різних країн. «Матінка Кураж та її діти» поставлена у Франції (Жан Вілар), в Італії, в Англії та в США; «Тригрошову оперу» ставлять у Франції та Італії; «Гвинтівки Тереси Каррар» – у Польщі та Чехословачії; «Життя Галілея» – у Канаді, США, Італії; «Допит Лукулла» – в Італії; «Добру людину із Сичуані» – в Австрії,

Франції, Польщі, Швеції, Англії; «Пана Пунтілу та його слугу Матті» – у Польщі, Чехословаччині, Фінляндії.

Італійський режисер і засновник міланського театру «Пікколо» Дж. Стрелер неодноразово звертався до творчості Б. Брехта. Він здійснив на сцені згаданого театру такі брехтівські постановки як «Тригрошова опера» (1956 і 1972), «Добра людина із Сечуана» (1958, 1981, 1996), «Швейк під час Другої світової війни» (1960), «Життя Галілея» (1962), «Свята Йоанна зі скотобійні» (1962).

Не випадково Д. Стрелер розпочав свої брехтівські постановки з «Тригрошової опери», оскільки вважав, що саме з цього твору найкраще стартувати в епічний театр. Драматичні актори потрапляли в музичних сценах вистави в добре знайомий їм світ вар'єте, основна умова якого – безпосередній контакт з публікою, що було необхідно для виконання зонгів. Таким чином, Стрелер вів своїх акторів від звичного для них перетворення (або як люблять говорити в Італії, ідентифікаційної манери гри) до епічного театру за допомогою естетики вар'єте – театрального жанру, популярного в Італії.

«Тригрошову оперу» як сатиричну комедію, яскраве, захоплююче дійство про бандита Меккі Мессера, Дон Жуана лондонського дна, ватажка «жебраків», підприємця Пічема та їх поплічників – Стрелер поставив як яскраве та захоплююче дійство. Сценічний простір поєднував кілька місць дії: заклад Пічема, гараж зі старим фордом, де грали весілля Меккі та Поллі, бордель, вулицю, в'язницю. Коли стихали наполегливі, маршові звуки увертюри, піднімалася червона завіса, відкриваючи іншу – сіру, полотняну (до половини висоти сцени). На ній з'являлася назва вистави, потім вуличний співак з шарманкою виконував на авансцені першу пісню – іронічний гімн на славу спритності бандита Меккі-Мессера, і виникав наступний напис: «Пролог до 1914 року».

Д. Стрелер розумів, що двоїста природа п'єси, що постає якимсь дволиким Янусом, таїла для нього як постановника чимало небезпек. Ця двоїстість пронизувала кожен сцену, кожен образ. Змішання стилів і жанрів

(оперети, вар'єте, драматичного театру, опери) допомагало виявити і підкреслити неоднозначність. І навіть музика, чудова музика Курта Вайля несла у собі цю двоїстість. зворотний бік, другий план».

Дуже цікаво було вирішене світлове оформлення вистави. Як тільки починалася пісня – вся сцена занурювалася в темряву, і перехресне світло блакитних прожекторів вихоплювало з темряви гурт, що співає (або одного актора), величезні колеса, що світяться, починали в такт з музикою обертатися. Так глядачеві давався знак – настає важливий момент, починається епічне очуження. Актор, звертаючись безпосередньо до зали, вже виступав не від персонажа, а від свого власного. У зонгах звучали головні думки автора п'єси. Актори виходили у виставі з образу лише в зонгах.

Адаптація брехтівської п'єси на іншому національному ґрунті пройшла успішно, а слово Брехта набуло особливої сили італійською мовою. Експресія та міць брехтівського тексту, втіленого в іншій мовній стихії, отримали несподіваний імпульс. Брехт відкривався по-новому, осягався, якщо так можна сказати, і фонетично. У музиці нової мови – у ніжній співучості його голосних та ритмічного дробу приголосних, у самій пластиці італійського мовлення – Брехт звучав яскраво та проникливо. Вистава мала неймовірний успіх.

В 1968 р. Д. Стрелер у зв'язку із заворушеннями у Франції змушений був покинути свій театр і створити інший театр. Але в 1972 р. він повертається у «Пікколо» і вдруге ставить «Тригрошову оперу», яка виявилася суворою та сповненою неймовірної внутрішньої сили. Режисер переносить виставу в США у 1928 р., коли вона й була написана, в часи гангстерських розборок. Стилiстику вистави визначили ритми, стиль та мода 20-х років ХХ ст. Д. Стрелер залучив до вистави цілком інший склад акторів, не взявши нікого з попереднього складу. У виставі цього разу були зайняті відома естрадна співачка Мільва (Дженні), Джанріко Тедескі (Пічем), Джулія Ладзаріні (Поллі), роль Мекки виконав Доменіко Модуньо.

Ритми 20-х років, стиль 20-х, мода 20-х ХХ ст. визначили стилістику вистави. Художником цього разу був Еціо Фріджеріо. І незважаючи на те, що

після першої прем'єри минуло не так багато років, Стрелер не взяв у нову виставу нікого з акторів першого складу. Цього разу були зайняті відома естрадна співачка Мільва (Дженні), Джанріко Тедескі (Пічем), Джулія Ладзаріні (Поллі), роль Мекки виконав Доменіко Модуньо.

У новій виставі на завісі вже немає назви вистави, відсутні також і надпис з короткою оповіддю кожної сцени, що передували виконанню її акторами. Ці «точки опори», як називав їх Д. Стрелер, у роботі з брехтівським матеріалом йому більше не потрібні. Але залишилися два величезні колеса, які так само оберталися під час зонгів. Мерехтячи вогнями на тлі чорного задника, вони здавались ще більшими, яскравішими, загадковішими [89, с. 178].

Під час репетицій Д. Стрелер детально пояснив акторам, що стоїть за кожною їхньою реплікою, інтонацією, заглиблюючись не лише у психологію, а й в історію людських взаємин та в історію людства. На репетиціях Д. Стрелер був і режисером, і диригентом, і співаком. Він диригував оркестром, диригував як хормейстер співом акторів, співав разом із ними, давав потрібну інтонацію, необхідний ритм.

Здійснена Д. Стрелером у 1962 р. вистава «Життя Галілея» (у двох частинах та тринадцяти картинах) йшла п'ять із половиною годин і випущена вона була після більш ніж річної підготовки та чотирьох місяців репетицій. Факт винятковий для тогочасного італійського театру. Вперше перед «Пікколо» стояло настільки складне і масштабне у всіх відносинах завдання. Задля реалізації вистави знадобилися зусилля багатьох людей і технічних служб. У ньому взяли участь сорок п'ять акторів, тринадцять мімів (міманс), дитячий хор, три акробати та один карлик (у сцені карнавалу). Після прем'єри «Галілей» пройшов з аншлагом понад сорок разів і був відновлений з початком нового сезону. Театральна критика відразу ж віднесла «Життя Галілея» Д. Стрелера до низки найважливіших культурних подій післявоєнної Європи, поряд з такими виставами як «Фауст» Густава Грюндгенса.

Галілей у виконанні Тіно Буацеллі став не лише головним акторським успіхом вистави, а й піком його акторської кар'єри. Сцену зречення Галілея

режисер вирішував нещадно для героя – на зниженні його образу, в гротескному, балаганному ключі. Після свого зречення Галілей тихо виходив із куліси і повільно йшов, відвернувшись до стіни, ніби ховаючи від усіх своє обличчя. І раптом у якийсь момент він різко повертав голову. У зал тепер дивилося вже не обличчя людини, а маска, зовсім біла, набілена борошном чи фарбою, як у карнавалі.

Застосування на практиці вимог епічного театру, розрахованого насамперед на акторів раціонального складу було для Д. Стрелера надто складним завданням. Адже у 60-ті роки ХХ ст. в Італії Брехта прагнули ставити, як тоді вважалося, «правильно», дотримуючись букви теорії, ні на крок від неї не відхиляючись. Вистави виходили нерідко сухі, холодні, безпристрасні, та й просто нудні. Однак найкращі вистави за творами німецького драматурга, поставлені у різних країнах світу, включаючи вистави самого Брехта у «Берлінському Ансамблі», емоцій не виключали. У розумінні Д. Стрелера епічне відчуження немає нічого спільного з холодністю і зовсім не відокремлено від реальності.

Саме в період постановки п'єси «Життя Галілея» Д. Стрелер наполегливо працював з акторами над освоєнням брехтівського методу, насамперед ефекту очуження. Якщо спочатку вся технологія ролі ґрунтувалася на вченні К. Станіславського, то потім вона набула епічного характеру. Під час вистави «Життя Галілея» актори вчилися оповідальної манери виконання ролі. Тож бажаючи навчити акторів епічної манери гри, Д. Стрелер робив ставку насамперед на розум, намагаючись приглушувати більш природніше для них емоційне начало. Але все ж таки, хоч би як старанно заглушались емоції, живе людське почуття не могло не вириватися назовні. Д. Стрелер розумів, що це неминуче, більше того, він цього швидше за все і прагнув.

П'єсу «Добра людина із Сечуана» Д. Стрелер поставив двічі. Перший раз постановка відбулася 1958 р. і очевидно, розглядалася режисером як своєрідний експеримент. Однак пройшло більш ніж 20 років і Д. Стрелер знову ставить цю п'єсу спочатку в Гамбурзі, а через три роки в Мілані в театрі

«Пікколо». Італійська прем'єра відбулася у квітні 1981 р. у Модені, а за місяць виставу відіграли в Мілані при повних аншлагах та з двадцятихвилинними оваціями наприкінці. Успіх йшов за наростаючою. Порівняно з першою постановкою це була зовсім інша вистава.

В колишньому Радянському Союзі найбільший резонанс мали постановки п'єс Б. Брехта на сцені славнозвісного Театру на Таганці, очолюваного видатним режисером Юрієм Любімовим. «Добра людина із Сечуана» стала першою брехтівською п'єсою поставленою Ю. Любімовим в 1964 р. на сцені цього театру. Однак спочатку це була його постановка з випускниками Вищого театрального училища ім. Б. В. Щукіна, перенесена невдовзі на сцену Театру на Таганці.

Оформлення вистави було лаконічне. Ю. Любімов віддав перевагу відвертій відсутності декорацій і завіси, що було однією з вимог епічного театру Б. Брехта. Тож ніякої ілюзорної «правди», натуралізму в оформленні вистави не було. Але найголовніше у вимогах режисера Любімова – не психологічна правда існування персонажа, а громадянська і людська правда існування самого актора. І лише натяк на правду життя персонажа. Вхід і вихід з ролі – вільна гра з образом персонажа і ставлення до запропонованих обставин через ритм, музику, танець.

Постановка п'єси Б. Брехта «Добра людина з Сечуана», здійснена Ю. Любімовим стала знаковою і новаторською. Однак головним для режисера-постановника – тим, що виводило театр на новий рівень, – було руйнування канону та правил гри за законами психологічного реалізму, а вірніше, руйнування окостенілого натуралізму «під МХАТ», характерного для радянського театрального мистецтва.

У виставі «Добра людина із Сечуана» і актори, і сам режисер, який організовує події на сцені, не творять подоби, а лише означають її. Виходить, що вони ніби творять своєрідний «симулякр». Іронія актора виражає авторське ставлення до зображуваного персонажа, запропонованої обставини або події. Такий перевертень робить цей прийом мистецтвом високої проби, причому

саме постмодерністським мистецтвом. Наприклад, актор В. Золотухін насолоджувався створенням подвійного перевертня: себе в ролі водоноса – і себе, іронізуючого над Брехтом та водоносом; при цьому актор щиро захоплювався чесністю та щирістю водоноса і майстерністю Брехта – Любімова.

У травні 1966 р. Ю. Любімов ставить ще одну брехтівську п'єсу – «Життя Галілея», що набула популярності не лише завдяки фаховій постановці, а тому, що заголовну роль чудово виконав видатний актор і бард Володимир Висоцький.

Рецензії на виставу були як позитивні так і негативні. Так, негативні рецензії на виставу свідчили про неправильне сприйняття Ю. Любімовим та його акторами творчості Б. Брехта, про неправильне тлумачення “спадщини” К. Станіславського. Однак про головне – про те, що установки вистави суперечили настановам партійної ідеології – навіть у негативних рецензіях прочитати було неможливо.

В. Висоцький, якому на той час було лише 28 років, виконував роль знаменитого вченого без гриму і парика, оскільки перевтілення як такого не передбачалось. Дещо несподіваним був початок вистави. Галілей-Висоцький з'являвся на сцені з оптичним інструментом, дивився через підзорну трубу в небо, а потім заскакував на стіл і робив стійку на руках. Перебуваючи в цьому положенні, він виголошував свій довгий монолог про те, що дві тисячі років поспіль люди вірили, ніби Сонце та всі небесні тіла обертаються навколо Землі. Загалом трактування Галілея дещо відрізнялося від брехтівського. Галілей у виконанні В. Висоцького не був схильний до «земних насолод», а тому життя у нього було суворе і майже спартанське. Незважаючи на те, що Б. Брехт написав п'єсу без зонгів, Ю. Любімов увів у свою виставу зонги на вірші Б. Брехта та деяких інших авторів.

Серед перших і найбільш значних постановок п'єс Б. Брехта в радянський час варто згадати: «Сни Симони Машар» у Московському театрі ім. М. Єрмолової (режисер-постановник Анатолій Ефрос, 1959 р.; «Матінка

Кураж та її діти» у Московському академічному театрі ім. В. Маяковського (режисер-постановник Максим Штраух, 1960 р.); «Добра людина із Сечуана» в Ленінградському академічному театрі ім. Пушкіна 1962 року (режисер – Рафаїл Суслевич); «Кар'єра Артура Уї, » у Ленінградському Великому драматичному театрі ім. Горького 1963 року (режисер – Ервін Аксер).

Б. Брехт завдяки своїм новаторським пошукам «змінив театральне обличчя не лише Німеччини, а й Європи і цілого світу. Його театр – це театр мистецтва без неприродного, показу без проникнення, навчання без дидактики, задоволення без поверховості, чуттєвості без витіюватості, пізнання без нападу зненацька, політичного втручання без моралізування, це театр звільнення, структурно демократичний і застрахований від будь-якої спроби опіки» [42, с. 74].

На початку ХХІ ст. драматургічна спадщина і теорія епічного театру Бертольта Брехта продовжує бути актуальною. Це пов'язано з тим, що чимало проблем порушених митцем у своїх драматургічних творах, продовжують стояти на заваді прогресивного розвитку людства. Однак варто пам'ятати основну мету створення Б. Брехтом епічного театру – кардинально змінювати світ на краще.

ВИСНОВКИ

Отже, в результаті проведеного системного дослідження та виходячи з поставлених завдань можна зробити такі висновки:

1. Аналіз джерельної бази, наукової літератури, рецензій на вистави за брехтівською драматургією свідчить про те, що досі відсутнє комплексне дослідження сценічного втілення на українській сцені драматургічних творів Б. Брехта. Так само досі відсутні ґрунтовні видання українською мовою його теоретичних праць. Поодинокі видання деяких п'єс та наукових статей митця, пов'язаних з осмисленням його теоретичного доробку не можуть повною мірою задовольнити запити театральнo-мистецької спільноти. Все це не сприяє повноцінному розвитку українського національного театру в руслі передових європейських традицій.

2. З'ясовано, що теорія і практика епічного театру Б. Брехта ґрунтуються насамперед на досвіді Політичного театру Ервіна Піскатора, а також на тисячолітньому досвіді використання в драматургії і театральній творчості епічних елементів. Також на вчення Б. Брехта про епічний театр вплинули його власні політичні погляди, симпатії до комуністичного руху, розуміння суспільних суперечностей як класової боротьби. Звідси така увага до посилення інтелектуальної активності глядача, його критичної оцінки сценічного твору. Це вимагало зміни акторської гри, що не передбачала перевтілення в створюваний образ, а навпаки дистанціювання від нього, критичне ставлення та показ можливої альтернативності поведінки.

3. Виявлено, що найважливішим чинником в епічному театрі є брехтівський «ефект очуження», що своїм корінням сягає античних часів та практики східного театру. Однак саме Б. Брехт надав «ефекту очуження» теоретичного і належного практичного обґрунтування. «Ефект очуження» може бути застосовний і в драматургії, і режисурі, і акторському мистецтві, і сценографії, і музичному оформленні епічної вистави. За допомогою «ефекту очуження» можна домогтися виховання у глядача аналітичного, критичного

ставлення до тих чи інших подій, що відображаються на сцені, викликати асоціації з сьогоденням.

4. З'ясовано концептуальні відмінності епічного театру Б. Брехта від театральної системи К. Станіславського, які полягають насамперед у методі акторської гри, яка в системі К. Станіславського передбачає перевтілення актора у свого персонажа, а в системі епічного театру Б. Брехта – навпаки показ актором свого персонажа, тобто певне дистанціювання від нього. В епічному театрі відсутня «четверта стіна», притаманна для системи К. Станіславського, що цілком відрізняє їх за способом спілкування з глядачем. У повоєнний час Б. Брехт все більше уваги надавав вивченню системи К. Станіславського, вважаючи, що за певних умов їхні театральні системи могли б доповнювати одна одну. Незважаючи на певне критичне ставлення, він вважав систему К. Станіславського прогресивною, зважаючи вже на те, що вона є, власне, системою, що формувалася протягом тривалого часу.

5. Висвітлено особливості драматургії Б. Брехта, що акумулювала новаторські пошуки його попередників, все розмаїття мистецьких засобів, використання принципу монтажної техніки. Структурна особливість драматургії Б. Брехта полягає у поєднанні діалогічного, авторського, музичного і зонгового елементів. Значною є його роль створенні такого мистецького явища як брехтівська драматургія обробок, тобто творчого використання літературних сюжетів інших авторів. Б. Брехт сформував концепцію п'єс-парабол, якою й донині послуговуються деякі сучасні драматурги. П'єса-парабола активно втручається в суспільне життя, формує світогляд глядача, закликає його боротися з соціальним та національним гнобленням, змінювати світ на краще. Використання у драматургічних творах, а відповідно і у виставах зонгів, тобто музично-віршованих вставок та пісень, що або коментують події, або характеризують персонаж, призводить до переривання безперервної сценічної дії, а отже і до руйнації сценічної ілюзії.

6. З'ясовано особливості сценічної інтерпретації драматургії Б. Брехта на українській сцені як в радянський період, так і після проголошення незалежної Української держави. В радянський час на українській сцені першою постановкою брехтівської п'єси стала у 1965 р. «Матінка Кураж та її діти» на сцені Чернівецького обласного музично-драматичного театру ім. О. Кобилянської (режисер-постановник – Є. Золотова, виконавиця ролі Кураж – Г. Янушевич). На українській сцені знайшли своє втілення також, зокрема, такі п'єси Б. Брехта як «Тригрошова опера», «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити», «Пан Пунтіла та його наймит Матті», «Кавказьке крейдяне коло». Відсутність теоретичного та практичного досвіду режисерів та акторів щодо вимог епічного театру, принципу ефекту «відчуження» призвела до того, що переважно вистави за драматургічним творами Б. Брехта здійснювались у традиційній манері, що ґрунтується на системі К. С. Станіславського. Після початку повномасштабної військової агресії РФ проти України, таким п'єсам як «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити», «Матінка Кураж та її діти» було надано цілком нового трактування. Наприклад, в Національному драматичному театрі ім. І. Франка дія у виставі «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити» відбувається на палубі великого корабля, що впевнено тримається обраного курсу, однак за задумом режисера-постановника Д. Богомазова наприкінці все ж таки потопає, а на екрані в цей час з'являється відомий вислів про руський корабль. Режисери і актори стали вже більш підготовленими до сценічної інтерпретації брехтівської драматургії. Більше того, нині чимало українських режисерів намагаються використовувати у постановках не лише брехтівських п'єс, а й інших драматургів, ті чи інші елементи, притаманні епічному театру.

7. Осмислено специфіку зарубіжних постановок брехтівських п'єс, починаючи з перших постановок, здійснених безпосередньо Б. Брехтом в Німеччині, а затим в багатьох інших країнах, зокрема, в Англії, США, Польщі, Чехословачії, Фінляндії. Постановка Б. Брехтом за участю Еріха Енгеля як співрежисера п'єси «Матінка Кураж та її діти» стала першою повоєнною

виставою у Німецькому театрі в Берліні. Це стало початком діяльності театру «Берлінський ансамбль» і тріумфом Б. Брехта як драматурга і режисера та виконавиці заголовної ролі Кураж – Г. Вайгель. Зарубіжні гастролі цього театру у 1955 р. сприяють розповсюдженню брехтівської драматургії та епічного театру у світі. Одним з найвідданіших adeptів епічного театру Б. Брехта був Д. Стрелер, який поставив на сцені театру «Пікколо» такі брехтівські п'єси як «Тригрошова опера» (1956 і 1972), «Добра людина із Сечуана» (1958, 1981, 1996), «Швейк під час Другої світової війни» (1960), «Життя Галілея» (1962), «Свята Йоанна зі скотобійні» (1962). Знаковими і новаторськими були постановки п'єс Б. Брехта «Добра людина із Сечуана» і «Життя Галілея» на сцені Театру на Таганці, здійснені Ю. Любимовим. Вистава «Життя Галілея» набула популярності ще й тому, що заголовну роль виконував видатний актор і бард Володимир Висоцький. На початку XXI ст. епічний театр, де акторська гра перетворюється на колоквиум (про суспільні порядки) з публікою, прагне так само як і у 20-ті роки XX ст. кардинально змінювати світ на краще.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Астрахан Н. «Добра людина із Сичуані» Б. Брехта: досвід інтерпретації // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2013. Вип. 2. С. 38-42. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VZhDU_2013_2_10 (дата звернення: 31.10.2024).
2. Астрахан Н. Сократичний діалог як літературно-філософська праформа драматичних творів Б. Брехта (на матеріалі «Життя Галілея») // Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади: збірн. наук. праць (філолог. науки): № 8. Житомир : Житомирський університет імені Івана Франка, 2022. С. 16–25.
3. Болгарова Н. Прем'єра «Кураж» (Театр на Липках). URL: https://natalybolharova.blogspot.com/2019/06/blog-post_24.html (дата звернення: 31.10.2024).
4. Бондарева О. Є. Передчуття післямодерної драми у п'єсі Б. Брехта «Кавказьке крейдяне коло» // Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: збірн. наук. праць (філолог. науки): № 1 / Ред. колегія О. Є. Бондарева, П. В. Білоус, Є. В. Волощук та ін. Житомир : Житомирський ун-т ім. І. Франка, 2011. С. 48–53.
5. Брехт Б. Вулична сцена // Брехт Б. Мистецтво театру: збірник / Упорядк., вступ. ст., приміт. і пер. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. С. 246–259.
6. Брехт Б. Деякі думки щодо конференції, присвяченої Станіславському // Брехт Б. Про мистецтво театру: збірник / Упорядк., вступ. ст., приміт. і пер. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. С. 327–331.
7. Брехт Б. Деякі помилки в розумінні творчих принципів «Берлінського ансамблю» // Брехт Б. Про мистецтво театру: збірник / Упорядк., вступ. ст., приміт. і пер. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. С. 185–204.

8. Брехт Б. Діалектика на театрі // Брехт Б. Про мистецтво театру: збірник / Упорядк., вступ. ст., приміт. і пер. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. С. 153–184.
9. Брехт Б. Діалектична драматургія // Брехт Б. Про мистецтво театру: збірник / Упорядк., вступ. ст., приміт. і пер. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. С. 137–152.
10. Брехт Б. Додаток // Брехт Б. Мистецтво театру: збірник / Упорядк., вступ. ст., приміт. і пер. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. С. 271–277.
11. Брехт Б. Доповнення до теорії «Купівля міді» // Брехт Б. Про мистецтво театру: збірник / Упорядк., вступ. ст., приміт. і пер. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. С. 239–245.
12. Брехт Б. Другий додаток до теорії «купівля міді» // Брехт Б. Про мистецтво театру: збірник / Упорядк., вступ. ст., приміт. і пер. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. С. 241–242.
13. Брехт Б. Епічний театр, очуження // Брехт Б. Мистецтво театру: збірник / Упорядк., вступ. ст., приміт. і пер. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. С. 293–294.
14. Брехт Б. (Епічний театр і театр діалектичний) // Брехт Б. Мистецтво театру: збірник / Упорядк., вступ. ст., приміт. і пер. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. С. 209–211.
15. Брехт Б. (Ефекти очуження) // Брехт Б. Мистецтво театру: збірник / Упорядк., вступ. ст., приміт. і пер. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. С. 284–290.
16. Брехт Б. Ефекти очуження в китайському акторському мистецтві // Брехт Б. Мистецтво театру: збірник / Упорядк., вступ. ст., приміт. і пер. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. С. 226–239.
17. Брехт Б. Зі статті «Про експериментальний театр» // Брехт Б. Мистецтво театру: збірник / Упорядк., вступ. ст., приміт. і пер. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. С. 259–263.

18. Брехт Б. Из фрагментів до третьої ночі // Брехт Б. Про мистецтво театру: збірник / Упорядк., вступ. ст., приміт. і пер. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. С. 217–239.
19. Брехт Б. Кавказьке крейдяне коло: п'єса на 6 ч.; М-во культури УРСР; Голов. упр. театрів та муз. установ; Пер. з нім. В. Митрофанова. Київ, 1971. 159 с.
20. Брехт Б. Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити / Пер. з нім. Київ : Дніпро. 1978. 184 с.
21. Брехт Б. Конференція, присвячена Станіславському // Брехт Б. Мистецтво театру: збірник / Упорядк., вступ. ст., приміт. і пер. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. С. 334–335.
22. Брехт Б. Короткий опис нової техніки акторського мистецтва, викликаного ефектом очуження // Брехт Б. Мистецтво театру: збірник / Упорядк., вступ. ст., приміт. і пер. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. С. 263–271.
23. Брехт Б. Малий органон для театру // Брехт Б. Про мистецтво театру: збірник / Упорядк., вступ. ст., приміт. і пер. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. С. 81–124.
24. Брехт Б. «Малий органон» і система Станіславського // Брехт Б. Про мистецтво театру: збірник / Упорядк., вступ. ст., приміт. і пер. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. С. 335–337.
25. Брехт Б. Матінка Кураж та її діти // Брехт Б. Копійчаний роман. Матінка Кураж та її діти. Кавказьке крейдяне коло / Пер. з нім.; Передм. Д. Затонського. Київ : Дніпро. С. 359–431.
26. Брехт Б. Про мистецтво театру : збірник / Упорядк., вступ. ст., приміт. і пер. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. 367 с.
27. Брехт Б. Пропозиції до конференції, присвяченої Станіславському // Брехт Б. Про мистецтво театру: збірник / Упорядк., вступ. ст., приміт. і пер. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. С. 326–331.

28. Брехт Б. (Розмова про вірші) // Брехт Б. Про мистецтво театру: збірник / Упорядк., вступ. ст., приміт. і пер. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. С. 319–326.
29. Брехт Б. Ставлення актора до публіки // Брехт Б. Про мистецтво театру: збірник / Упорядк., вступ. ст., приміт. і пер. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. С. 297-299.
30. Брехт Б. Станіславський і Брехт // Брехт Б. Про мистецтво театру: збірник / Упорядк., вступ. ст., приміт. і пер. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. С. 337–339.
31. Брехт Б. Створення ефекту очуження // Брехт Б. Про мистецтво театру: збірник / Упорядк., вступ. ст., приміт. і пер. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. С. 291–292.
32. Брехт Б. Фізичні дії // Брехт Б. Про мистецтво театру: збірник / Упорядк., вступ. ст., приміт. і пер. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. С. 318–319.
33. Брехт Б. Четвертий додаток до теорії «купівля міді» // Брехт Б. Про мистецтво театру: збірник / Упорядк., вступ. ст., приміт. і пер. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. С. 243–245.
34. Брехт Б. Чи є критична позиція позицією нехудожньою? // Брехт Б. Про мистецтво театру: збірник / Упорядк., вступ. ст., приміт. і пер. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. С. 294–296.
35. Брехт Б. Чого, поряд з іншим можна навчитись у театрі Станіславського // Брехт Б. Про мистецтво театру: збірник / Упорядк., вступ. ст., приміт. і пер. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. С. 331–333.
36. Брехт Б. «Lehrstücke» («навчальні» п'єси) / Укладач Л. О. Федоренко / За наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. С. Чиркова. Житомир : Рута, 2009. 224 с.
37. Важинський С. Е., Щербак Т. І. Методика та організація наукових досліджень : навч. посіб. Суми : СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2016. 260 с.

38. Васильєв Є. М. Структурні зміни та жанрові трансформації сучасного драматичного тексту // Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: збірн. наук. праць (філолог. науки): № 5 / Ред. колегія: Н. І. Астрахан, О. Є. Бондарева, П. В. Білоус та ін. Житомир : Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2016. С. 77–81.
39. Варварич О. У брехтівському «крейдяному колі» // День. 2007. 11 квіт. № 61. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/u-brekhtivskomu-kreydyanomu-koli> (дата звернення – 10.11.2024).
40. Велика А. Кар'єра, яку не спинили // Кіно-театр. 2023. № 2. С. 11–12.
41. Вірченко Т. І. Сценічність у театральній теорії Б. Брехта: полеміка з класичною драмою? // Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: збірн. наук. праць (філолог. науки): № 4 / Ред. колегія: О. Є. Бондарева, П. В. Білоус, Е. Віцисла та ін. Житомир : Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2014. С. 142–144.
42. Віцисла Е. Новий театр з новим змістом у Європі. Візитна картка Брехта для Берліну / Пер. з нім. С. Соколовської // Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 4 / Ред. колегія: О. Є. Бондарева, П. В. Білоус, Е. Віцисла та ін. Житомир: Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2014. С. 72–74.
43. Голіздра І. Прем'єра франківців: «Кар'єра Артура Уї, яку можна було спинити» // Kyivdaily. URL: <https://kyivdaily.com.ua/karyera-artura-uyi/> (дата звернення: 30.10.2024).
44. Гринишина М. Тригрошова любов» Б. Брехта як першовтілення концепції «епічного театру» у драмі й на сцені // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; редкол. : А. В. Чебикін (голова редкол.), О. К. Федорук (голов. ред.) та ін. Київ : Фенікс, 2015. Вип. 15. С. 49–58.
45. Гриньова В. М. Культурологічний підхід в педагогіці // Гуманітарні науки. 2013. № 1. С. 8–14. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturologichniy-pidhidv-pedagogitsi> (дата звернення – 10.11.2024).

46. Данильян О. Г., Дзьобань О. П. *Методологія наукових досліджень* : підручник. Харків : Право, 2019. 368 с.
47. *Драматургія кінця XIX–XX ст. (Г. Ібсен, Б. Шоу, Б. Брехт): матеріали до вивчення* / І. Ю. Голубішко, О. В. Кеба, П. Л. Шулик. Кам'янець-Подільський : Абетка НОВА, 2006. 220 с.
48. Єрушевич Т. Нетрафаретна Kurazh Гринишина // *Галицький кореспондент*. 2009. 6 бер.
49. Заник В. Галілей, що розбудив один театр. Прем'єра, яка сколихнула театральний Івано-Франківськ // *ПК*. 2000. 11–17 лют. № 5(40).
50. Затонський Д. Митець у світі навиворіт (Бертольд Брехт та Ернст Юнгер) // *Слово і час*. 2007. № 8. С. 51–54.
51. Затонський Д. Реалізм Бертольда Брехта // *Брехт Б. Копійчаний роман. Матінка Кураж та її діти. Кавказьке крейдяне коло* / Пер. з нім.; Передм. Д. Затонського. Київ : Дніпро. С. 5–18.
52. Зільберман М. Гестус Брехта, або постановка суперечностей // *Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: збірн. наук. праць (філолог. науки): № 3* / Ред. колегія: О. Є Бондарева, П. В. Білоус, Е. Віцисла та ін. Житомир : Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2013. С. 40–47.
53. Кіт О. І. Особливості художньої реалізації образу Жанни д'Арк у п'єсі Бертольда Брехта «Свята Йоанна зі скотобійні» // *Мова і культура*. 2013. Вип. 16. Т. 1. С. 364–370.
54. Кожушок О., Кукуруза Н. Івано-Франківський національний академічний театр імені Івані Франка у контексті мистецького руху періоду Незалежності України // *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 66. Т. 2. 2023. С. 29–38. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/66_2023/part_2/4.pdf (дата звернення – 10.11.2024).
55. Кузнєцова Ж. Спокуса доброти («Кавказьке крейдяне коло» Бертольда Брехта у Національному театрі ім. Ів. Франка) // *Український театр*. 2008. № 2. С. 3–6.

56. Курбас Л. Про основні принципи постановки // Курбас Л. Філософія театру / Упорядн.: М. Лабінський; післямови: М. Москаленко, Д. Лабінська; редактор: М. Москаленко. Харків-Київ : Видавець Олександр Савчук; Основи. С. 584–586.
57. Курпанік-Маліновська Г. Тоталітаризм у Німеччині і п'єса-парабола Бертольта Брехта «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити» / Пер. з нім. О. Анхима // Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: збірн. наук. праць (філолог. науки): № 4 / Ред. колегія: О. Є. Бондарева, П. В. Білоус, Е. Віцисла та ін. Житомир: Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2014. С. 33–37.
58. Липківська Л. Б. Брехт. «Тригрошова опера» // Український театр ХХ століття: Антологія вистав / За заг. ред. М. Гринишиної; Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України. Київ : Фенікс. С. 700–706.
59. Ліпісівіцький М. Л. Від «Малого Магагоні» до великої театральної сцени: про взаємозв'язок малих та великих драматичних форм у творчості Б. Брехта // Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: збірн. наук. праць (філолог. науки) 2011. № 1. С. 105–111.
60. Нестерук С. М. Стереометрична структура драматургії Б. Брехта // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2013. Вип. 3. С. 277–281. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/9810/1/54.pdf> (дата звернення – 10.11.2024).
61. Паві П. Словник театру. Львів, 2006. 640 с.
62. Поліщук Т. Друга спроба Артуро Уї // День. 1999. № 173. URL: <https://m.day.kyiv.ua/article/kultura/druha-sproba-arturo-uui> (дата звернення: 30.10.2024).
63. Раскіна О. Міжнародний театральний фестиваль «Дев'яте мистецьке Березілля» предоставил киевлянам уника... // Дзеркало тижня. 2000. 14 квіт. URL: https://zn.ua/CULTURE/ves_teatr_nash_sad.html (дата звернення – 10.11.2024).

64. Соколовська С. Ф. Драматургія Б. Брехта і «монтажне мислення» ХХ сторіччя // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Житомир. 2006. Вип. 30. С. 163–166.
65. Стайн Джон Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Львів : Львівський національний ун-т ім. І. Франка, 2003. Кн. 3: Експресіонізм та епічний театр / Пер. з англ. О. Дзери. [Б. м.] : [б. в.], 2003. 288 с.
66. Стельмах Л. Литовська мелодія з грузинським акцентом // Україна молода. 18 квіт. 2007. URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/900/164/32799/#> (дата звернення: – 10.11.2024).
67. Тугай Л. Мовою куражу про тотальну війну // Галичина. 2009, 05 бер.
68. Федоренко Л. О. Брехтівські «Lehrstücke»: становлення і особливості // Брехт Б. «Lehrstücke» («навчальні» пєси). / Укладач Л. О. Федоренко / За наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. С. Чиркова. Житомир : ПП Рута, 2009. С. 4–25.
69. Федоренко Л. Брехтівський театр: жанрове різноманіття, основні поняття і концепції // Філологічний часопис. 2021. Вип. 1(17). С. 196–204.
70. Федченко Л. Б. Брехт «Матінка Кураж та її діти» // Український театр ХХ століття: антологія вистав/ За заг. ред. М. Гринишиної; Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. С. 639–646.
71. Федченко Л. Б. Брехт. «Тригрошова опера» // Український театр ХХ століття: антологія вистав / За заг. ред. М. Гринишиної; Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. С. 692–700.
72. Фіалко В. О. Режисерсько-сценографічна складова театрального процесу України 1970-х років // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць; вип. XXXVIII. С. 203–208.
73. Чирков О. С. Діалектичний театр – епічний театр? // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2009. Вип. 44. С. 183–188. URL: http://eprints.zu.edu.ua/3034/1/39_44.pdf (дата звернення – 10.11.2024).

74. Чирков О. Драматургічні принципи Бертольта Брехта і система Станіславського // Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 3 / Ред. колегія: О. Є. Бондарева, П. В. Білоус, Е. Віцисла та ін. Житомир : Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2012. С. 58–65.
75. Чирков О. Театрально-естетичні принципи творчості Б. Брехта // Брехт Б. Про мистецтво театру : збірник / Упорядк., вступ. ст., приміт. і пер. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. С. 5–31.
76. Brecht-Handbuch. Band 1: Stucke; Herausgegeben von Jan Knopf. Stuttgart; Weimar : Verlag J. B. Metzler. 2001. 679 p.
77. Brecht-Handbuch. Band 2: Gedichte; Herausgegeben von Jan Knopf. Stuttgart; Weimar : Verlag J. B. Metzler. 2001. 497 p.
78. Brecht-Handbuch. Band 3: Prosa, Filme, Drehbücher; Herausgegeben von Jan Knopf. Stuttgart; Weimar : Verlag J. B. Metzler. 2002. 495 p.
79. Brecht-Handbuch. Band 4: Schriften, Journale, Briefe; Herausgegeben von Jan Knopf. Stuttgart; Weimar : Verlag J. B. Metzler. 2003. 546 p.
80. Brecht-Handbuch. Band 5. Register, Chronik, Materialien. Herausgegeben von Jan Knopf. Stuttgart Weimar : Verlag J. B. Metzler. 2003.
81. Brecht B. Schweyk in the second world war // Brecht B. Collected Plays; Edited by John Willet and Ralph Manheim. New Deli. S. 279-289.
82. Brecht B. The Caucasian chalk circle // Brecht B. Collected Plays; Edited by John Willet and Ralph Manheim. New Deli. S. 299-328.
83. Brecht B. The Visions of Simone Machard // Brecht B. Collected Plays; Edited by John Willet and Ralph Manheim. New Deli : Publisher : Radha Krishna. S. 241-278.
84. Brecht on Theatre. The development of an Aesthetic. Edited by John Willet. New Deli : Publisher Radha Krishna, 1978. 294 s.
85. Eddershaw M. Actors on Brecht // The Cambridge Companion to Brecht / Edited by Peter Thomson and Glendyr Sacks. Cambridge University Press, 2007. S. 278–281.

86. Erwin Piscator's Political theatre. The Development of Modern German Drama. London; New York; Melbourne : Cambridge University Press. 1972.
URL: https://books.google.com.ua/books?id=J7Y8AAAAIAAJ&printsec=copyright&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (дата звернення – 10.11.2024).
87. Piscator E. The political theatre. New York : Avon Books. 1978. 373 s.
88. Weber C. Brecht and the Berliner Ensemble – the making of a model // The Cambridge Companion to Brecht / Edited by Peter Thomson and Glendyr Sacks. Cambridge University Press, 2007. S. 175–192.

ДОДАТКИ

Додаток А. Світлини з вистав за п'єсами Б. Брехта на українській радянській сцені



Рис. А.1. Сцена з вистави Київського академічного драматичного театру ім. Івана Франка «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити» Б. Брехта. В ролі Артуро Уї – Б. Ступка. 1985 р.



Рис. А.2. Сцена з вистави Київського академічного драматичного театру ім. Івана Франка «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити» Б. Брехта. Київ, 1985 р.



Рис. А.3. Сцена з вистави Київського академічного драматичного театру ім. Лесі Українки «Матінка Кураж та її діти». В ролі Кураж – А. Роговцева. 1986 р.

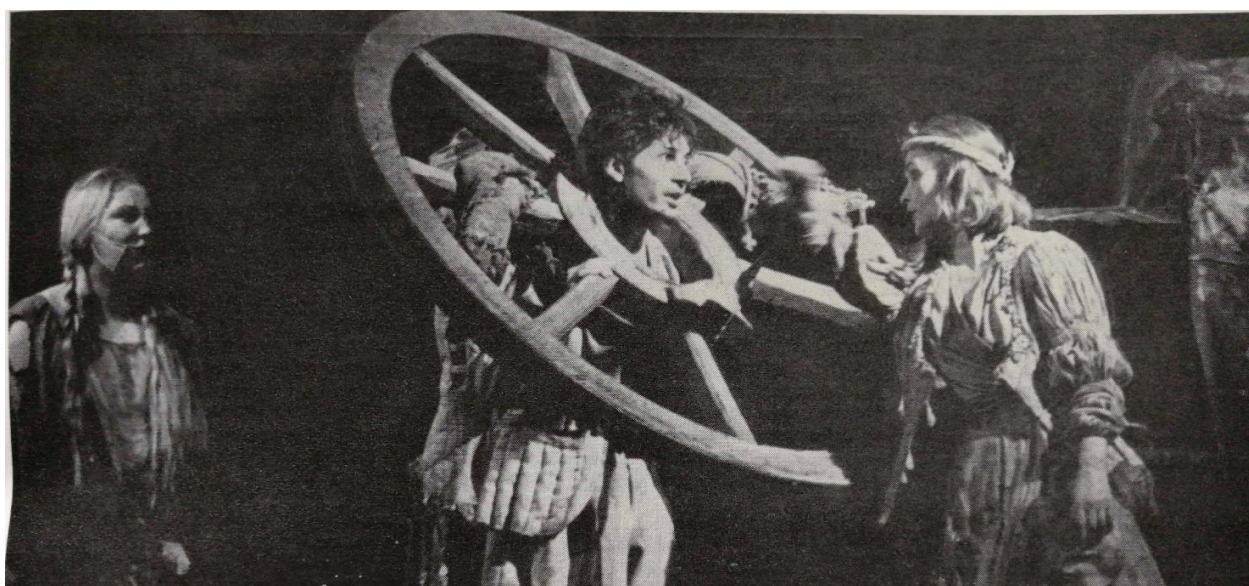


Рис. А.4. Сцена з вистави Київського академічного драматичного театру ім. Лесі Українки «Матінка Кураж та її діти». 1986 р.

Додаток Б. Світлини з вистави «Кавказьке крейдяне коло» Б. Брехта

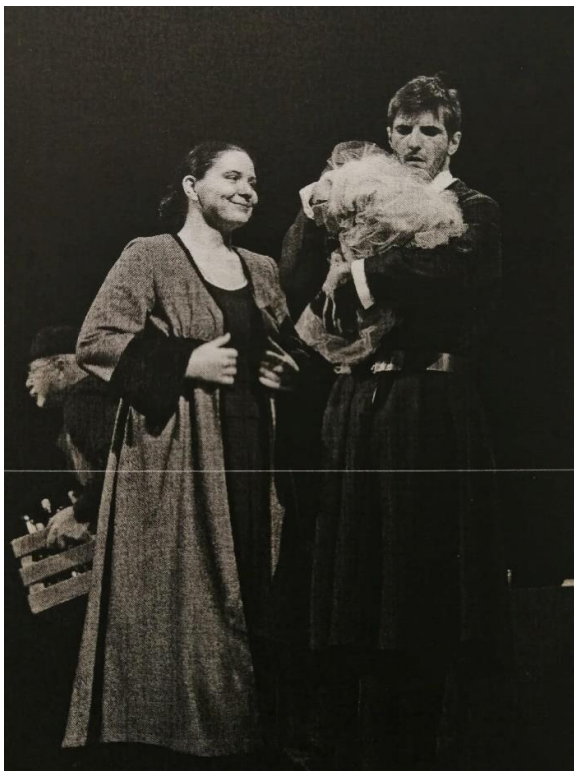


Рис. Б.1. Сцена з вистави Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка «Кавказьке крейдяне коло» Б. Брехта. Київ, 2008 р.



Рис. Б.2. Сцена з вистави Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка «Кавказьке крейдяне коло» Б. Брехта. Київ, 2008 р.

Додаток В. Світлини з пластичної вистави «Кураж»

за мотивами п'єси «Матінка Кураж та її діти» Б. Брехта



Рис. В.1. Афіша вистави Київського академічного театру юного глядача «Кураж» за мотивами п'єси «Матінка Кураж та її діти» Б. Брехта. 2019 р.



Рис. В.2. Сцена з вистави Київського академічного театру юного глядача «Кураж» за мотивами п'єси «Матінка Кураж та її діти» Б. Брехта. 2019 р.



Рис. В.3. Сцена з вистави Київського академічного театру юного глядачя «Кураж» за мотивами п'єси «Матінка Кураж та її діти» Б. Брехта. 2019 р.



Рис. В.4. Сцена з вистави Київського академічного театру юного глядачя «Кураж» за мотивами п'єси «Матінка Кураж та її діти» Б. Брехта. 2019 р.

Додаток Г. Світлини з вистави «Тригрошова опера» Б. Брехта



Рис. Г.1. Сцена з вистави Львівського академічного драматичного театру ім. Марії Заньковецької «Тригрошова опера» Б. Брехта. 2021.



Рис. Г.2. Сцена з вистави Львівського академічного драматичного театру ім. Марії Заньковецької «Тригрошова опера» Б. Брехта. 2021.

Додаток Д. Світлина з вистави
«Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити» Б. Брехта



Рис. Д.1. Сцена з вистави Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити» Б. Брехта. В ролі Артуро Уї – Віталій Ажнов. 2023.



Рис. Д.2. Сцена з вистави Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити» Б. Брехта. 2023.



Рис. Д.3. Сцена з вистави Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити» Б. Брехта. 2023.



Рис. Д.4. Сцена з вистави Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити» Б. Брехта. 2023.

Додаток К. Світлина з вистави
«Матінка Кураж та її діти» Б. Брехта



Рис. К.1. Сцена з вистави Луганського обласного академічного українського музично-драматичного театру «Матінка Кураж та її діти» Б. Брехта. В ролі Матінки Кураж – Наталія Карчкова. 2024 р.



Рис. К.2. Сцена з вистави Луганського обласного академічного українського музично-драматичного театру «Матінка Кураж та її діти» Б. Брехта. 2024 р.