

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ  
УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО  
Кафедра театрознавства

Реєстраційний номер \_\_\_\_\_

Дата «\_\_» \_\_\_\_\_ 2024 р.

**Крушинський Станіслав Олегович**

**БЕРТОЛЬД БРЕХТ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ  
КУЛЬТУРИ II ПОЛОВИНИ XX ст. – ПОЧАТКУ XXI ст.**

*Кваліфікаційна робота магістра*

Спеціальність 026 – Сценічне мистецтво

(спеціалізація «Театрознавство»)

Допущено до захисту:

завідувачка кафедри театрознавства

доктор мист., проф.

\_\_\_\_\_Владимирова Н. В.

Науковий керівник:

докт. мист., проф.

Владимирова Н. В.

Київ – 2024

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Світоглядна матриця творчого доробку Б. Брехта.....	11
1.1 Формування світоглядних позицій і творчих принципів Б.Брехта.....	11
1.2 Політичні переконання .....	13
1.3 Естетичні та етичні ідеї.....	24
РОЗДІЛ 2. Новаторський система Б. Брехта в контексті європейської театральної традиції.....	31
2.1. Основні постановочні принципи у системі координат «епічного театру» Б. Брехта.....	31
2.2 Головні особливості методу очуження у роботі з актором.....	34
2.3 Вплив «епічного театру» на європейську театральну традицію.....	38
РОЗДІЛ 3. Рецепція творчості Б.Брехта в українській театральній практиці.....	46
3.1. Особливості реалізації брехтових постановок доби УРСР.....	46
3.2 Аналіз інтерпретації творчості Б. Брехта в театральних практиках сучасної України.....	54
ВИСНОВКИ.....	79
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ .....	83

## ВСТУП

Обираючи тему для кваліфікаційної роботи, автор вирішив відштовхнутися від особистого досвіду. На початку третього курсу його запросили до участі у постановці «Поглянь на сірий дим» режисера Дмитра Курілова, де автором композиції був Леонід Семенович Криворучко. Саме завдяки цим людям він і познайомився з творчістю Бертольта Брехта, за що їм дуже вдячний. В цій постановці було декілька п'єс, але найбільшу увагу тоді приділили таким: «Добра людина з Сючуані» і «Турандот, або конгрес побілювачів». Світ тоді перевернувся, адже ідеї і принципи роботи «епічного театру» були для студентів третього курсу театрального факультету зовсім не знайомі. Спочатку був ступор, як можна відійти від звичних для застосувань класичного, драматичного театру. Але автора настільки вразили п'єси і переконання Б. Брехта, а також ті люди, які були поруч які надихали нас, що згодом ми усвідомили, що шлях буде хоч і непростим, але дуже цікавим. І як казав сам Б. Брехт:

«Але все-таки ми йдемо вперед! Не зважаючи ні на що! Ми відверто вступили у боротьбу, отже, будемо боротися! Хіба ми не бачимо, що недовір'я рухає гори? І чи не вистачить уже того, що ми зрозуміли: нас дечого позбавляють! Перед тим та іншим завіса! Отже, піднімемо її!» [1,97].

Так автор отримав роль водноноса Вана і ми почали активно працювати. Адже молода і гаряча кров вирувала в нас після читок. І зараз можна сказати, що це одна з улюблених вистав в його досвіді за все життя. Прем'єра відбулась 28.12.2021 року, і тоді ми вперше заспівали зонги, заговорили напряду з глядачем: що таке добра людина? Чи може бути людина доброю, знаходячись в існуючих соціальних обставинах? Що потрібно зробити, щоб ця людина стала доброю? Хто такі Боги і, яку

роль вони відіграють в нашому житті? І, який має бути кінець, чи буде він гарним?

Але, залишаючи особисте, спробуємо аргументувати, чому саме обрано для дипломної роботи аналіз театральної естетики Б. Брехта, його драматургію та її сценічних інтерпретацій. У другій половині ХХ століття та на початку ХХІ європейська театральна культура стала свідком суттєвих змін, зумовлених численними соціальними, політичними та технологічними процесами. В умовах холодної війни, постколоніальних трансформацій і глобалізації, культурні практики активно відображали складність сучасного життя, його суперечності та виклики. У цьому контексті творчість Б. Брехта – одного із найбільш значних драматургів, практиків і теоретиків театру, постає як ключовий елемент культурного дискурсу, що формує нові парадигми театрального мистецтва.

Б. Брехт, як драматург і теоретик, запровадив концепцію «епічного театру», що відзначалася радикальним підходом до театральної форми і змісту. Він не прагнув розважати глядачів, а спонукав їх до критичного мислення, формування власного бачення соціальних проблем, навіть – до активної участі в суспільному житті. Замість емоційного злиття з персонажами, Брехт акцентував на дистанціюванні, що дозволяло глядачам більш зважено усвідомлювати соціальні умови, в яких відбуваються події. Дослідження окремих позицій митця допомагає зрозуміти, як театр може стати інструментом соціальної критики. Надзвичайно важливим у творчості Б. Брехта був не тільки соціальний, а й політичний контекст. Адже його творчість припадає на часи великих соціальних та політичних змін — від міжвоєнного періоду до післявоєнної Європи. Вона відбиває такі теми як класова боротьба, війна та еміграція. Аналіз творчості Б. Брехта у контексті історичних подій

дозволяє виявити, як мистецтво може реагувати на виклики часу та сприяти формуванню громадської думки.

Б. Брехт активно співпрацював з різними художниками, театральними режисерами та письменниками, що підкреслює його роль у розвитку європейської культурної спільноти. Його ідеї мали великий вплив на театри різних країн, зокрема, Англії, Франції та США. Про що писала Г. Миленка в своїй роботі [155,19] Це відкриває можливості для виявлення кроскультурних впливів, для порівняльного аналізу, що дасть можливість зрозуміти, яким чином концептуальні положення Б. Брехта адаптувалися в різних культурних контекстах. Підкреслимо, що й сучасні театральні практики часто звертаються до брехтівських концепцій, використовуючи їх у нових формах — від театру документу до інтерактивних вистав. Це свідчить про те, що ідеї Брехта й на сьогодні залишаються важливими для осмислення сучасних соціальних і політичних полій і викликів.

На мій погляд, з такої позиції творчість митця ще не достатньо усвідомлена. І, враховуючи ті бурхливі події, які супроводжують наше сьогодення, нам здалося цікавим подивитися на спадщину Б. Брехта та її залучення у сучасний театральний простір саме під таким кутом зору. Це, зокрема, й обумовило **актуальність** теми пропонованого дослідження.

**Мета** нашого дипломного дослідження – всебічно висвітлити творчий доробок Бертольда Брехта у контексті розвитку європейської культурної традиції та його особливий вплив на формування суспільної свідомості та соціально активної позиції. А також розгляд усвідомлення естетики Брехта і сценічного втілення його драматургії в Україні.

Досягнення мети дослідження зумовило необхідність вирішення таких **завдань**:

- Систематизувати та проаналізувати наукові праці, статті, монографії та інші джерела, що стосуються життя і творчості Брехта для створення цілісного уявлення про його внесок у європейську культуру.

- Аналізуючи основні етапи творчого шляху Б. Брехта, виявити еволюцію його мистецьких поглядів у контексті соціально-політичних змін, що відбувалися в Європі;

- Дослідити вплив «епічного театру» та «ефекту очуження» Б. Брехта на світову театральну практику;

- Аналізуючи політичні переконання Б.Брехта, виявити їхні рефлексії у його творчості; дослідити вплив еміграційного періоду, критичні оцінки щодо соціальних проблем Америки на його світоглядні позиції і творчість;

- Простежити, яким чином позиції Брехта щодо соціальної відповідальності митця та ролі театру в суспільстві залишаються актуальними в умовах сучасних соціальних і політичних викликів. Оцінити, як його спадщина вплинула на сучасних митців та театральні практики Європи та України.

Вирішення цих завдань дозволить не лише досягти поставленої мети дослідження, а й більш глибоко і всебічно осягнути спадщину Бертольда Брехта, підкреслити його роль у процесах розвитку й формування сучасного театрального мистецтва.

**Об'єктом** дослідження кваліфікаційної роботи є творчий доробок Бертольда Брехта: драматургія та теоретична спадщина в контексті розвитку європейської культури, зокрема, й української II половини XX століття – початку XXI століття.

Цей об'єкт охоплює:

1. Низку основних творів митця, таких як “Матір Кураж”, “Тригрошова опера” та інших, його поезії, зокрема, «Легенду про

мертвого солдата», що ілюструють його підходи до соціальних, політичних і етичних тем;

2. Основні принципи епічного театру, методи дистанціювання (ефект очуження) та їхні рефлексії у сучасну театральну практику.

3. Політичні переконання Б. Брехта та їх відображення у його творчості, зокрема – реакція на соціальні зміни, війни та економічні кризи.

**Предметом** дослідження кваліфікаційої роботи є БертольдБрехт в контексті розвитку європейської культури II половини XX ст. – початку XXIст.

Предмет охоплює:

1. Основні соціальні, політичні та етичні питання, що розглядаються в п'єсах Б. Брехта;

2. Основні засоби виразності і прийоми, які пропонував митець, зокрема, принцип епічного театру та ефекту очуження;

3. Взаємозв'язок діяльності Б. Брехта з політичною ситуацією; виявлення впливу політичних подій і соціальних змін на творчість митця.

**Методологічну** основу кваліфікаційої роботи ґрунтується на поєднанні різних підходів і методів, що забезпечують комплексне дослідження творчості Брехта та її впливу на культурні процеси.

Основні методи дослідження:

1. Історико-культурний метод, що дозволяє розглядати творчість Б. Брехта в контексті тих історичних та культурних умов, в яких вона формувалась.

2. Метод текстуального аналізу, що допомагає виявити тематичні, структурні та стильові аспекти його творчості, а також ті основні ідеї та концепції, що в них закладені.

3. Метод соціологічного аналізу, що допомагає усвідомити вплив творчості Б. Брехта на суспільну свідомість, а також реакцію глядачів на

його твори. Цей метод включає опитування, інтерв'ю з сучасними митцями та театрознавцями.

5. Порівняльний метод, що дозволяє співставити окремі положення теорій Б. Брехта з роботами інших драматургів та театральних діячів, що, у свою чергу, підкреслює оригінальність та унікальність творчості німецького митця.

Така методологічна основа, що базується на системному підході, зокрема – аналізі творчості Б. Брехта як частини широкої культурної системи, що охоплює мистецтво, політику, соціологію та історію, дозволяє більш глибоко і всебічно розкрити його внесок у розвиток світової театральної культури, а також виявити актуальність його ідей у сучасному світі.

**Наукова новизна** кваліфікаційної роботи полягає в наступних аспектах:

1. Зроблено спробу виявити взаємозв'язки між окремими драматургічними творами Б. Брехта та тими суспільними процесами, які відбувалися у європейській культурі.

2. Проведено детальний аналіз впливу естетичних принципів Б. Брехта на сучасні театральні практики, з акцентом на їхню адаптацію в контексті новітніх культурних течій. Це розширює розуміння епічного театру як активного інструмента соціальної критики.

3. Здійснено аналіз політичних поглядів Б. Брехта та їх відображення в його творчості, що дозволяє краще зрозуміти позицію митця в умовах соціальної та політичної нестабільності.

4. Акцентовано актуальність брехтівських ідей у контексті сучасних соціальних проблем, таких як нерівність, дискримінація та екологічні кризи, що дає змогу переглянути спадщину митця з нових позицій.

5. Досліджено вплив Б. Брехта на театральні традиції інших країн, включаючи аналіз адаптацій його творів у різних культурних контекстах.



6. Проаналізовано успіхи і невдачі звернення до драматургічної спадщини Брехта в Україні.

Теоретична база дослідження спирається на широкий спектр джерел, включаючи:

- Наукові роботи: Публікації, монографії та статті, що досліджують творчість Б. Брехта, епічний театр та його вплив на сучасне мистецтво. А також – питання місця і ролі театрального мистецтва в суспільстві, значення у світовому театральному просторі систем інших видатних митців. Сюди входять дослідження відомих театрознавців які займалися аналізом творчості Б. Брехта. Це: – Ю. Андрухович, Ю. Богдасhevський, А. Велика, Г. Гібер., В. Грицук, М.Гринишина, В.Заболотна, Д. Затонський, О.Забужко, Л. Іванчишина, О. Клековкін, М. Лабінський, Г. Миленька, П. Паві, В. Пепа., Дж.Стайн, В. Стус, Л. Федченко, А. Чердинцева, О. Чирков, Ю. Шлапак.

Працюючи над темою, я звертався до аудіо- та відеозаписів театральних вистав за п'єсами Б.Брехта, що дозволяють аналізувати їхнє сценічне втілення.

Здійснена низка інтерв'ю та опитування сучасних митців, театральних діячів, які дотримуються естетики Б. Брехта або використовують його методи у своїй практиці.

Така джерельна база забезпечує контекст для дослідження, що дозволяє глибше зрозуміти спадщину Бертольда Брехта та його значення в європейській культурі.

**Практичне значення** дипломної роботи полягає в наступному:

1. Застосування виявлених брехтівських ідей у практиці сучасного театру може суттєво допомогти театрам у створенні соціально відповідальних вистав.

2. Запропоновані підходи до аналізу творчості Брехта можуть бути використані у навчальних курсах з театрознавства та культурології.

3. Окремі положення дипломної роботи можуть слугувати основою для подальших досліджень щодо впливу творчості Б. Брехта на театральні практики інших країн.

Підкреслимо, що робота може бути корисною не лише для театрознавців, але й для філософів, соціологів та культурологів. Як і напрацювання самого Б. Брехта можуть слугувати основою для міждисциплінарних досліджень. А це, у свою чергу, дозволяє розширити горизонти аналізу та виявити нові перспективи у вивченні не тільки мистецтва театру, а й культури загалом.

**Структура** кваліфікаційної роботи складається зі вступу, трьох розділів, поділених на підрозділи, висновків до кожного розділу, загального висновку, списку використаних джерел. Загальний обсяг кваліфікаційної роботи 84 сторінки, з яких 80 – основного тексту.

## **Розділ І. Світоглядна матриця творчого доробку Б. Брехта**

### **1.1 Формування світоглядних позицій і творчих принципів Б. Брехта**

Бертольд Брехт, народжений у 1898 році в Аугсбурзі, став однією з найзначніших фігур у світовій драматургії ХХ століття. Його виховання в буржуазній родині в Німеччині стало важливим елементом формування його світогляду, що ставить під сумнів традиційні соціальні структури. Важливими моментами в його житті стали Перша світова війна, Велика депресія та зростання нацизму, які значно вплинули на його погляди.

Під час війни, спостерігаючи за наслідками конфлікту, Брехт почав усвідомлювати, що мистецтво може мати значний соціальний вплив. Він вперше зацікавився театром як інструментом для політичної та соціальної критики. У 1919 році Брехт почав свою кар'єру як драматург, спостерігаючи за соціальними протестами та революційними рухами в Німеччині. Цей досвід став каталізатором для його подальшого розвитку як митця, оскільки він вбачав у театрі можливість для висвітлення соціальних проблем.

«Мистецтво і суспільне життя, мистецтво і класова боротьба, мистецтво і соціально-політичні зрушення мисляться Брехтом як неподільні, взаємопов'язані, нерозривні діалектичні пари, в яких визначальною є позиція митця, його ставлення до складного, суперечливого світу, який вимагає не лише пояснень, але й змін» [1,10]

У своїх ранніх працях, таких як “П'єса про вільних”, Брехт почав досліджувати соціальні та політичні питання, які хвилювали його сучасників. Ці роботи відображали загальні настрої та переживання того часу, зокрема страхи перед війною, соціальну несправедливість і класову боротьбу. Згодом, у 1920-х роках, він розробив концепцію “епічного театру”, що стала реакцією на традиційні театральні форми. Брехт

прагнув створити театр, який би не лише розважав, а й спонукав глядачів до критичного осмислення соціальних явищ.

“Епічний театр” покликаний розірвати зв’язок між емоційним сприйняттям і логічним аналізом. Брехт використовував різні театральні прийоми, такі як зміна декорацій на сцені, неприв’язаний до сюжету текст та музичні вставки (зонги), щоб підкреслити відстороненість та запобігти емоційній ідентифікації з персонажами. Цей підхід дозволяв глядачам бути активними учасниками процесу сприйняття, аналізуючи дії героїв і соціальні контексти, які їх оточують.

У 1930-х роках, у зв’язку зі становленням і зміцненням нацистського режиму, Брехт змушений був емігрувати до США. Цей досвід став для нього ще одним важливим етапом у формуванні світогляду. Перебуваючи в Америці, Брехт спостерігав за соціальною структурою, що сформувалася під впливом капіталізму. Він аналізував, як економічна нерівність впливає на людські долі та формує соціальні відносини. Цей період став критично важливим у розвитку його творчості, адже Брехт почав ще більше досліджувати класові і расові питання, які знайшли своє відображення у його нових творах.

«Брехт розумів ми стецтво як специфічну зброю в боротьбі за народні інтереси» [27,28].

Крім того, важливо зазначити, що Брехт не лише вивчав соціальні проблеми, але й прагнув знайти рішення для них. Він вірив, що мистецтво може сприяти змінам у суспільстві, викликаючи в глядачів усвідомлення їхньої ролі у цих процесах. Ця ідея стала основою його театральної практики, де він намагався залучити глядачів до активного обговорення соціальних і політичних питань.

Брехт також сформував чітку естетичну платформу, що включала відкидання традиційних структур і жанрів. Він вірив, що театр повинен бути політичним, і використовував свої п’єси для підняття актуальних

соціальних питань. Його роботи, такі як “Матінка Кураж” та “Трьохгрошова опера”, стали символами боротьби проти соціальної несправедливості і відображали складні моральні дилеми.

На кінець свого життя Брехт повернувся до Німеччини, де продовжив свою творчу діяльність, не зважаючи на відсутність свободи творчості в умовах Холодної війни. Його світогляд залишався актуальним, адже він продовжував досліджувати соціальні проблеми та шукати способи їх вирішення.

Таким чином, формування світогляду Брехта — це складний процес, у якому переплітаються особистий досвід, вплив соціальних і політичних обставин і його прагнення до інновацій у театральному мистецтві. Брехт створив унікальну театральну мову, що поєднує художню виразність із соціальною критикою, залишивши значний слід у культурі ХХ століття.

## **1.2 Політичні переконання**

«Нам потрібен театр, який не лише дає можливість пережити ті почуття, погляди та імпульси, які властиві для певного відтинку історії і певних людських відносин, але такий, який використовує і створює думки і почуття, що відіграють значну роль у справі зміни історії» [1, 99]

Політичні переконання Бертольда Брехта формувалися під впливом соціальних змін і його особистого досвіду. Відзначаючи вплив марксистської філософії, Брехт вважав, що мистецтво має бути інструментом боротьби за соціальну справедливість. Його погляди на капіталізм, фашизм та класову боротьбу стали основою його творчості, адже Брехт активно використовував театр для висвітлення соціальних проблем.

У своїх п'єсах він демонструє, як влада і політичні системи експлуатують людей, відокремлюючи їх від особистої відповідальності. Наприклад, у “Тригрошовій опері” Брехт зображує, як економічні

інтереси формують моральність персонажів, підкреслюючи, що вигода часто переважає етичні міркування. Ця п'єса стала символом його антикласичних поглядів, оскільки демонструє, як інтереси окремих людей стають жертвами державних і корпоративних цілей.

Еміграція до США в 1933 році стала новим етапом у розвитку його політичних поглядів. У цей період Брехт спостерігав за проявами американського капіталізму, що ще більше зміцнило його переконання про необхідність соціальних змін. Він уважно аналізував расові та класові конфлікти, що виявлялися в американському суспільстві, і ці теми знайшли своє відображення у його нових п'єсах. Ці роботи стали важливими вказівками на те, як глибокі соціальні проблеми можуть бути вирішені через мистецтво.

Брехт також виступав за колективізм у мистецтві. Він вірив, що справжнє мистецтво виникає з спільної праці, де кожен учасник має своє значення. Цей колективний підхід до творчості дозволив йому створювати вистави, які відбивали не лише індивідуальні переживання, але й соціальні контексти. Брехт заохочував акторів і співробітників театру до співпраці, спільного обговорення та критичного мислення.

Крім того, він активно брав участь у політичних дискусіях, виступаючи на різних платформах і закликаючи до змін. Брехт вважав, що митці мають відповідальність перед суспільством і повинні використовувати свої можливості для підняття соціальних питань. Це особливо відображається в його театральних практиках, де він заохочував публіку до активних дій і обговорення важливих проблем.

Окрім цього, Брехт підтримував ідею, що театр повинен бути політичним. У своїй діяльності він прагнув не лише розважати, але й навчати глядачів. Його вистави мали на меті розширення свідомості публіки, спонукання до критичного аналізу суспільних явищ і стимулювання обговорення актуальних питань. Брехт вірив, що театр

може і повинен стати платформою для соціальних змін, що його глядачі не повинні залишатися пасивними спостерігачами, а активно залучатися до обговорення порушених тем.

У своїй творчості Брехт часто акцентував на питаннях влади та її взаємодії з індивідом. Він зображував, як політичні режими використовують людей як інструменти для досягнення своїх цілей. Ця тема особливо яскраво відображена в його п'єсах, таких як "Матінка Кураж", де головна героїня, ведучи бізнес під час війни, стає жертвою системи, що експлуатує її особисті стосунки і моральні принципи.

Брехт також активно досліджував ідеї революції та зміни суспільного устрою. Він підкреслював, що справжні зміни можливі лише через колективні дії, і закликав людей до активної участі в політичному процесі. Вірив, що театральна діяльність може стати важливим інструментом у цьому процесі, адже вона здатна об'єднувати людей навколо спільних ідей та цілей.

У своїх політичних виступах Брехт підкреслював необхідність свідомого ставлення до мистецтва. Він вважав, що митці повинні не лише висловлювати свої думки, але й брати на себе відповідальність за соціальні наслідки своїх робіт. Це усвідомлення соціальної відповідальності стало одним з центральних аспектів його творчого підходу.

«Брехт прийшов до твердження, що він працівник театру від автора до освітлювача» [22, 185]

Ще хотіємо звернутися ще і до поезії Б. Брехта і детальніше розглянути політичні контексти і підтексти в творчості. Вірш «Легенда про мертвого солдата» є яскравим прикладом того, як Брехт використовує поетичні форми для вираження своїх поглядів на війну і соціальні явища, що з нею пов'язані. Цей твір не лише описує смерть солдата, але й відкриває складні питання про колективну свідомість, роль інтерпретацій

та маніпуляцій у суспільстві. Розглянемо основні його смислові навантаження.

### 1. Критика війни як соціального інституту

Однією з основних тем вірша Брехта є критика війни як інституту, що руйнує людське життя та мораль. Смерть солдата у вірші «Легенда про мертвого солдата» не є героїчною чи значущою подією; навпаки, вона стає лише елементом для спекуляцій і маніпуляцій з боку інших людей. Брехт, зокрема, акцентує на тому, як різні люди, не знаючи істинних обставин, намагаються інтерпретувати смерть солдата через призму своїх власних уявлень:

«Цей, певно, був молодий,  
І йому, певно, було дуже страшно,  
Коли він пішов у бій.  
І, мабуть, він дуже болісно помирав.»

Такий підхід до опису смерті солдата є не просто емоційною реакцією на трагічну подію, а глибоким соціальним коментарем. Брехт показує, як смерть, яка повинна бути інтимним і важливим моментом, стає предметом маніпуляції, а соціальні ідеї та погляди перетворюють її на «публічну подію», що належить не лише тому, хто помер, а й тим, хто оцінює цю смерть. Війна у Брехта — це не просто акт насильства, а й процес дегуманізації, в якому людські життя стають лише статистичними даними або об'єктами для проекції різних ідеологій.

«Вірші цього періоду свідчать про гнівний і не-примиренний талант письменника. Брехт, якого з дитинства вчили «мистецтву панувати», зосереджує свою поетичну увагу на співчутті до «зневажених і скривджених», на тих безрадісних сторонах життя, що їх неминуче породжує вала буржуазна дійсність» [27,7]



## 2. Очуження та соціальна дезінтеграція

Вірш Брехта є яскравим прикладом очуження — важливого елемента його театральної естетики, яка активно використовувалася в його «епічному театрі». Очуження є технікою, за допомогою якої Брехт прагнув змусити аудиторію не просто співпереживати подіям на сцені, а критично осмислювати те, що відбувається. У вірші «Легенда про мертвого солдата» смерть солдата, хоча й здається драматичним моментом, насправді не викликає прямого емоційного відгуку. Натомість вона стає об'єктом численних інтерпретацій, що дає можливість для глибшого осмислення:

«А інший солдат підійшов,  
 Поглянув на труп і сказав:  
 ‘Ні, цей солдат був спокійний,  
 Він не боявся.  
 Він просто не розумів, що сталося’».

Тут Брехт показує, що навіть смерть, як абсолютне явище, стає предметом очуження: смерть перестає бути переживанням індивідууму, і вона набуває колективного характеру, сприймається через призму соціальних ідеологій та припущень. У контексті війни очуження має своє особливе значення: воно вказує на те, що людське життя, особливо в умовах війни, перетворюється на безлике явище, не має реального значення, а лише служить для політичних і соціальних маніпуляцій. Брехт, таким чином, демонструє, як через ідеології та політичні наративи війна відчужує людей, зводить їх до статистики, позбавляє їх індивідуальності.

## 3. Маніпуляція та соціальні ідеології

Вірш Брехта демонструє, як різні соціальні групи та інтерпретатори намагаються трактувати смерть солдата через свої власні ідеологічні рамки. Кожен з коментаторів надає солдатові свої риси та

характеристики, які часто не мають нічого спільного з реальністю. Це можна трактувати як метафору того, як політика, суспільні норми та ідеології маніпулюють значенням конкретних подій і особистостей, відриваючи їх від реальних контекстів.

«Згодом одна людина, що проходила, сказала:

‘Цей солдат, певно, був дуже мудрий,

І знав, що смерть неминуча,

Але йому не було страшно.

Він помер спокійно».

Цей момент підкреслює, як через спрощені уявлення, звичні соціальні наративи, люди можуть інтерпретувати смерть так, як це їм зручно. Брехт знову підкреслює маніпулятивну природу війни, в якій смерть стає лише об’єктом для політичної та ідеологічної експлуатації. Смерть, яка повинна була б бути значущою та трагічною подією, стає лише засобом для формування певних ідеологічних стереотипів і інтерпретацій. При тому Б. Брехт з юнацького періоду активно засуджував маніпуляцію і пропаганду, за що його ледве не виключили з гімназії.

«17-річний Брехт-гімназист (а роки його навчання в Аугсбурзькій гімназії припадають переважно на період, коли Німеччина, охоплена шовіністичними настроями та загарбницькими планами, дедалі швидше котилася до першої світової війни) на пропозицію занадто вірнопідданих баварських учителів написати твір на слова Горація «Солодко й почесно вмерти за батьківщину» відгукнувся словами, сповненими їдкою сарказму: «Вислів, що вмерти за батьківщину солодко й почесно, можна розцінювати лише як тенденційну пропаганду. Прощатися з життям завжди важко, в ліжку так само, як і на полі бою, і особливо молодим людям у розквіті сил. Тільки пустоголові дурні можуть зайти у своєму порожньому красномовстві так далеко, щоб говорити про легкий стрибок

крізь темні ворота» За цей твір Брехта мало не виключили з гімназії: це був бунт проти буржуазної моралі, проти ідеї вірнопідданського патріотизму» [27, 6]

#### 4. Зникнення індивідуальності та колективна відповідальність

У Брехта смерть солдата не є кінцем індивідуальної історії, а перетворюється на предмет спекуляцій і фіксацій з боку різних персонажів. Солдат втрачає свою індивідуальність — він вже не особистість з конкретними переживаннями, а лише символ, через який проходять соціальні проєкції. Це підкреслює те, як війна стирає індивідуальність, перетворюючи людей на безликі частини великого соціального та політичного механізму.

«Цей солдат, певно, був дуже мудрий,

І знав, що смерть неминуча».

Здається, що це твердження не має під собою ніякої реальної основи, адже ніхто з тих, хто робить висновки про смерть солдата, не був свідком його внутрішніх переживань. Тим не менш, смерть солдата стає основою для створення ідеологічних наративів, а сам солдат перетворюється на маріонетку в руках цих наративів.

#### 5. Політична критика: капіталізм і імперіалізм

Вірш є яскравим прикладом Брехтової політичної критики, зокрема його антикапіталістичних і антиімперіалістичних поглядів. Брехт критикує не лише саму війну як таку, а й соціальні умови, що її породжують. Вірш демонструє, як війна є результатом інтересів тих, хто знаходиться при владі, хто використовує людські життя для досягнення своїх політичних та економічних цілей. Через смерть солдата Брехт показує, як система, в якій панує капіталізм і імперіалізм, може знищити людяність, перетворивши особистість на безлику частину глобальної політичної гри.

## 6. Естетика Брехта і ефект очуження

Як уже зазначалося, Брехт використовував техніку очуження, щоб зламати емоційні реакції аудиторії, спонукаючи до критичного осмислення того, що відбувається на сцені або у літературному тексті. У контексті вірша «Легенда про мертвого солдата», цей підхід дозволяє зрозуміти, чому Брехт вибудовує розповідь про смерть солдата таким чином, що вона перетворюється на безлику абстракцію, а не на інтимну трагедію.

## 7. Ефект очуження як спосіб критикувати існуючі соціальні структури

Брехт використовує ефект очуження для того, щоб зламати ілюзії звичних емоційних реакцій на трагічні події, тим самим викликаючи в глядачів чи читачів не просто співпереживання, а усвідомлену дистанцію і критичний аналіз ситуації. У «Легенді про мертвого солдата» це досягається через те, що солдат, смерть якого описується, не має свого голосу, не має реального виразу особистості, а стає предметом численних припущень і спекуляцій з боку інших персонажів.

«Цей солдат, певно, був дуже мудрий,  
І знав, що смерть неминуча,  
Але йому не було страшно.  
Він помер спокійно».

Кожна з цих інтерпретацій є виразом не самого солдата, а того, як його сприймають інші. Брехт через ці інтерпретації показує, як суспільство може вирішувати за людину, як вона має поводитися чи відчувати в певних умовах, особливо в умовах війни. Це показує, що людина в умовах соціальної кризи, війни стає абстракцією — вона більше не є самою собою, її переживання більше не важливі. Війна тут виступає як потужний соціальний механізм, який знищує

індивідуальність, перетворюючи її на безликий елемент більшого політичного і соціального процесу.

#### 8. Механізм соціальної інтерпретації і маніпуляції

Ще один важливий аспект, що відкривається через Брехтівську техніку очуження, це критика соціальної маніпуляції та ідеологічного контролю. Вірш Брехта показує, як суспільство намагається «упакувати» реальну смерть у форму, що підходить для існуючих політичних і соціальних наративів. Таким чином, сам факт смерті солдата стає вторинним: важливо, хто і як інтерпретує цю смерть.

Це можна інтерпретувати як метафору для більш широких процесів у суспільстві, де всі події (як, наприклад, війна) трактуються через призму інтересів тих, хто знаходиться при владі. Війна стає інструментом маніпуляцій і політичних ігор. Ті, хто не бере участі в безпосередніх бойових діях, починають переосмислювати їх через свої уявлення про «правильну» поведінку солдатів або ж через пропагандистські наративи, що виникають в умовах війни.

#### 9. Колективна ідентичність і спільна відповідальність

Протягом вірша Брехт поступово знижує індивідуальність солдата, перетворюючи його смерть на об'єкт колективної інтерпретації. Він не є кимось, чиє життя мало значення само по собі, а лише елементом соціального конструкту, що використовується для створення певних наративів. Кожен інтерпретатор додає щось до цього образу, зумовлюючи подальшу трансформацію солдата в абстракцію, яка стає частиною механізму соціальної ідеології.

Ідея «колективної відповідальності» і «колективної ідентичності» виникає з цієї ситуації: у війні солдат перетворюється на елемент механізму, в якому його індивідуальна доля вже не має значення. Це ілюструє Брехт як критику суспільства, яке ігнорує індивідуальні трагедії заради політичних або економічних цілей. Війна, таким чином, не є

просто приватною трагедією для кожного солдата, а частиною глобальної соціальної і політичної системи.

#### 10. Революція як шлях до змін і усунення абсурдності війни

Вірш Брехта також можна розглядати як приховану критику самого устрою суспільства, яке породжує війни, вбивства та очуження. Очуження, яке він демонструє через смерть солдата, є не просто характеристикою війни, але й наслідком соціальної системи, яка зводить людське життя до елементів великої політичної гри. Брехт, як марксист, підкреслював, що лише через революцію, яка змінить соціальні та економічні умови, можна ліквідувати насильство, гноблення та експлуатацію, що породжують такі явища, як війна.

Політичний контекст: Позиція Брехта стосовно революції виражалася не тільки в його драматургії, але й у загальному політичному настрої його творчості. Брехт вірив, що лише через радикальні соціальні зміни можна досягти справедливості. Саме в цьому контексті смерть солдата в «Легенді» показує, що лише зміна системи може зупинити таку безглузду загибель. Брехт, через цей вірш, закликає до розуміння того, що соціальні процеси, які ведуть до війни, — це не випадковість, а результат глибоких структурних проблем суспільства.

#### 11. Ідея історії як циклічного процесу

Брехт часто використовував в своїх працях ідею циклічності історії, що також можна побачити в «Легенді про мертвого солдата». Солдат, який умирає у війні, не є одиничним випадком, його смерть є лише частиною більшого процесу — циклічного і безперервного кола насильства і конфліктів. Вірш не намагається показати винного в цій смерті, а навпаки — він демонструє, як у суспільстві немає нікого, хто б узяв на себе відповідальність за ці смерті. Цикл насильства повторюється, поки не буде змінено саму суть суспільства.

## 12. Висновки: політичний меседж Брехта у вірші

Отже, вірш «Легенда про мертвого солдата» є глибоким політичним меседжем, який Брехт використовує для того, щоб зруйнувати традиційні уявлення про війну, смерть і героїзм. Через зображення мертвого солдата як абстракції, через множинні інтерпретації його смерті, Брехт демонструє, як війна не тільки знищує людські життя, а й руйнує саму сутність індивідуальності. Війна стає механізмом соціальної маніпуляції, де людські трагедії стають частиною політичного процесу, а люди — лише фігурами на шахівниці. Брехт закликає до зміни цього стану через революцію, яка повинна привести до знищення старих соціальних і економічних структур, що породжують насильство.

«З убивчим сарказмом поет зображує намагання власть імущих повернути солдата на поле бою. Дарма, що солдат мертвий лікарі увіллють йому в рот вина і оживлять його; дарма, що загиблий мовчить, німий кращий за того, хто може говорити; нічого, що труп розкладається, — кадило попа розвіє сморід. Висновок: «солдат загалом годиться для війни» знову за того, хто може говорити; нічого, що труп розкладається, кадило попа розвіє сморід. Висноок: «солдат загалом годиться для війни» знову.

«Легенда про мертвого солдата» це не тільки сатира на сучасну Брехтові дійсність 1918 року, а й оригінально написаний вірш-передчуття. Мілітаризація країни, твердить Брехт, - рівнозначна загибелі цивілізації, загибелі людства. А мілітаристський психоз рівнозначний інтелектуальному і духовному самовихолощенню нації. Передчуваючи прийдешні історичні катаклізми, Брехт змальовує не тільки і не стільки сучасну йому Німеччину, скільки відтворює найістотніше у пруському мілітаризмі войовничий антигуманізм. Не випадково саме за цю баладу через шістнадцять років гітлерівський уряд позбавив Брехта німецького громадянства: у похмурі 30-і роки «Легенда про мертвого солдата»

лунала і як грізне нагадування про уроки минулого, і як не менш грізне звинувачення фашистського режиму, який зробив ставку на розпалювання воєнної істерії, і як балада-застереження німецькому народові»[27,17]

Таким чином, політичні переконання Брехта відображають глибоке усвідомлення соціальних і економічних процесів, які визначали його час. Його творчість стала важливим внеском у розвиток театру як соціального інституту, що може впливати на свідомість і поведінку суспільства.

### 1.3 Естетичні та етичні ідеї

Естетичні та етичні ідеї Брехта стали невід'ємною частиною його творчості та формування його театральної практики. Він вірив, що мистецтво може бути потужним інструментом для соціальних змін і що митці повинні не лише відображати реальність, а й активно її формувати. Його концепція “епічного театру” стала основою для нового розуміння театрального мистецтва, що базується на принципах соціальної критики.

“Ефект очуження” (Verfremdungseffekt) — один із центральних принципів Брехта, який використовувався для створення дистанції між актором і глядачем.

«У Брехта дистанціювання не тільки естетичний, а й політичний крок: ефект незвичності прив'язується не до нового сприймання, не до комічного ефекту, а до Ідеологічного заперечення. Дистанціювання дає змогу перейти від сфери естетики до деологічної відповідальності твору мистецтва.

Дистанціювання реалізується одночасно на декількох рівнях театральної вистави

- Фабула містить дві історії конкретну й таку, котра у фабулі є абстрактною і метафоричною притчею.



- Декорації презентують об'єкт, який належить розпізнати (наприклад, завод), і критику, яка звідси випливає

Жестовість інформує про індивіда та його соціальну приналежність, його ставлення до робітничого середовища та його гестусу

- Дикція, баналізуючи текст, не надає йому психологізму, вона нормалізує ритм та театральну фактуру

- У своїй грі актор не перевтілюється в персонаж; він його демонструє, начебто тримаючись на відстані.

- Звернення до публіки", зонги, зміна декорацій на очах у глядачів це також способи, що підривають ілюзію. Це дозволяло публіці критично оцінювати дії персонажів і соціальні умови, що їх оточують. Брехт прагнув, щоб глядачі залишалися свідомими спостерігачами, а не емоційно залученими учасниками дій. Для досягнення цього ефекту він використовував різноманітні театральні прийоми: зміна декорацій на сцені, зачитування текстів, які відсторонюють від дії, та музичні вставки, що підкреслюють соціальний контекст» [20,110]

Етичні принципи Брехта акцентували на соціальній відповідальності. Він вірив, що кожен мистецький твір повинен мати моральну складову і спонукати глядачів до дій. Брехт підкреслював, що театр має бути активним учасником соціального життя, а не пасивним відображенням реальності. Це особливо відображається у його текстах, де персонажі часто стикаються з моральними дилемами, що змушує глядачів переосмислювати свої погляди.

У своїй діяльності Брехт наполягав на важливості колективної роботи в мистецтві. Він вірив, що справжнє мистецтво виникає з спільної праці, де кожен учасник — від акторів до сценаристів — має значення. Цей колективний підхід до творчості дозволяв йому створювати вистави, які відображали не лише індивідуальні переживання, але й соціальні контексти. Важливими для нього були також спільні репетиції,

обговорення ідей та концепцій, що зміцнювало командний дух і дозволяло краще втілювати задумане.

Брехт активно експериментував із формою театральних вистав, підкреслюючи важливість естетичних новацій. Він використовував нестандартні театральні прийоми, що ставили під сумнів традиційні форми викладу. Його п'єси часто мали багатопланову структуру, в якій поєднувалися елементи комедії та трагедії, соціальної критики і сатири. Це дозволяло створювати глибокі та змістовні роботи, які мали сильний вплив на глядачів.

Важливо також відзначити, що Брехт не вірив у абсолютність істини. Він вважав, що мистецтво має бути критичним, запитувати і ставити під сумнів. Його естетичний підхід базувався на переконанні, що мистецтво повинно заохочувати до запитів і дискусій, а не давати однозначні відповіді. Це дозволяло глядачам самостійно осмислювати соціальні та політичні явища, що їх оточують.

Підсумовуючи, естетичні та етичні ідеї Брехта формувалися під впливом його політичних переконань і соціального контексту. Він створив унікальну театральну мову, що поєднує художню виразність із соціальною критикою, залишивши значний слід у світовій культурі. Його роботи і сьогодні надихають нові покоління митців і глядачів, які прагнуть зрозуміти, як театр може впливати на соціальні зміни.

## Висновки до I розділу

Основні світоглядні позиції Бертольда Брехта були формовані під впливом багатьох факторів, серед яких ключовими були соціально-політичні зміни, що відбувалися в Європі у XX столітті. Його молодість збігалася з тривожними подіями, такими як Перша світова війна, яка залишила глибокі шрами на свідомості людей, а також з політичними катаклізмами між двома світовими війнами. В умовах нестабільності та глибоких соціальних змін Брехт виробив своєрідну філософію, що поєднувала елементи марксизму та гуманізму. Він усвідомлював, що театр може бути не лише відображенням реальності, але й активним учасником у формуванні суспільної свідомості.

Брехт вважав, що художник повинен брати на себе соціальну відповідальність, зокрема, у контексті війни та соціальних конфліктів. Його особисті переживання, зокрема еміграція в США, додали йому нових перспектив у розумінні складності людських відносин і соціальних структур. Цей період позначився у його роботах, де він втілював свою критику як європейської реальності, так і американського капіталізму.

Формування його творчого доробку можна розглядати як процес діалогу між його внутрішніми переживаннями та зовнішніми соціальними умовами. Брехт прагнув до створення п'єс, які не розважають, а підштовхують глядачів до активного обговорення та аналізу суспільних проблем. Таким чином, його світогляд, що поєднує критичне мислення та активізм, став основою для розробки нових театральних форм і методів, які змінили уявлення про театр як мистецтво.

Політичні переконання Бертольда Брехта є визначальними в його творчості і мають глибокі корені в його марксистських поглядах. Він вірив, що театр не може існувати у вакуумі і повинен брати активну участь у суспільному житті, порушуючи питання, що турбують

суспільство. Його роботи часто є своєрідними віддзеркаленнями соціальної несправедливості, класової боротьби та експлуатації, що спостерігалися в його часі.

У п'єсах, таких як “Матінка Кураж” і “Тригрошова опера”, Брехт порушує складні питання, які стосуються моральних виборів і соціальних наслідків війни. Він ставить акцент на тому, що війна не є тільки політичним явищем, але й катастрофою для простих людей. Брехт вважав, що театр повинен спонукати до дій, створюючи в глядачах відчуття відповідальності за те, що відбувається навколо. Його підхід до театру був революційним у тому сенсі, що він намагався зламати стіну між сценічним простором і глядацькою залою, закликаючи глядачів до активного роздумування і обговорення соціальних питань.

У контексті своїх політичних переконань Брехт часто підкреслював необхідність аналізу системи влади, яка панує в суспільстві. Його роботи виступали критикою капіталістичних структур, які він вважав основними джерелами соціальної нерівності. Через свої п'єси він прагнув не лише підвищити обізнаність, але й стимулювати політичну активність серед своїх глядачів. Це робило його творчість не лише мистецькою, а й політичною заявою, що закликала до змін.

Естетичні та етичні ідеї Брехта формують основний аспект його творчого підходу до театру. Він розробив концепцію епічного театру, яка має на меті не тільки розважати, але й провокувати глядачів на критичне осмислення соціальних проблем. Цей підхід полягав у використанні різноманітних театральних технік, що дозволяли уникати емоційної маніпуляції та підштовхували глядачів до активної участі у соціальному дискурсі.

Одним із ключових елементів його театральної естетики є ефект очуження. Цей метод був спрямований на те, щоб глядачі не ідентифікувалися з персонажами, а сприймали їх як соціальні

конструкції, що дозволяло їм критично оцінювати представлені ситуації. Брехт вважав, що цей підхід спонукає глядачів задуматися над етичними і соціальними дилемами, з якими вони стикаються в реальному житті. Етичні принципи Брехта акцентують на тому, що театр має слугувати суспільству, підкреслюючи його роль у формуванні моральних цінностей і соціальної відповідальності. Він вірив у здатність мистецтва змінювати свідомість людей, і тому кожна його вистава стала спробою підняти актуальні питання, що стосуються справедливості, рівності та людських прав. Таким чином, його естетичні та етичні ідеї стали важливими компонентами в розумінні його творчого доробку, що робить його вплив на театр та культуру загалом надзвичайно значущим.

Таким чином, можливо зробити висновок, що світоглядна матриця творчого доробку Бертольда Брехта складається з складної інтеграції його світогляду, політичних переконань та естетичних ідей, які взаємодіють та формують унікальну театральну практику. Брехт, перебуваючи в контексті соціально-політичних змін ХХ століття, створив новий підхід до театру, який став активним коментатором суспільних структур і проблем.

Світогляд Брехта, що відображає його особистий досвід та усвідомлення соціальної справедливості, слугує основою для його творчого доробку. Політичні переконання, зокрема його марксистські ідеї, визначають не лише зміст його робіт, а й підходи до їхнього виконання, пропонуючи глядачам поглянути на світ через призму соціальних і класових конфліктів.

Естетичні та етичні ідеї Брехта, особливо концепція епічного театру та ефект очуження, дозволяють розглядати театр як засіб не лише для розваги, а й для глибокого соціального осмислення. Це відкриває нові горизонти для розуміння взаємозв'язків між мистецтвом і суспільством, а

також підкреслює роль театру як важливого інструменту для підвищення соціальної свідомості.

Отже, світоглядна матриця Б. Брехта є потужним свідченням про те, як особистісний досвід і суспільний контекст взаємодіють у формуванні його мистецької спадщини, яка продовжує впливати на сучасні театральні практики та культурні дискусії. Його творчість закликає до дії і сприяє формуванню активної громадянської позиції, що залишається важливою у будь-який час.

## **РОЗДІЛ 2. Новаторська система Б. Брехта в контексті європейської театральної традиції**

### **2.1. Основні постановочні принципи у системі координат «епічного театру» Б. Брехта**

«Епічний театр» Брехта є радикальним відступом від традиційного театру та драматургії, що базується на емпатії та глибокій емоційній ідентифікації з персонажами. Брехт створив цілу систему театральних принципів, що базуються на прагненні змусити глядача ставитися до подій на сцені критично, а не просто емоційно реагувати на них. Метою цього підходу було активне втручання в суспільно-політичні процеси та вплив на громадську свідомість.

#### **1. Позиція театру як засобу соціальної критики**

Основною характеристикою Брехтового театру є його політичний характер. Брехт не прагнув створювати лише естетичні чи емоційно напружені вистави, він розглядав театр як важливий інструмент для суспільних змін. Вистави Брехта зазвичай містять соціальну чи політичну критику, часто спрямовану на соціальні несправедливості, експлуатацію, війни та інші пороки суспільства. Це критичне ставлення до реальності відображається у самій структурі його театральних постановок.

Він розглядав театральний процес як рішення важливих соціальних проблем. Театр, за його словами, не повинен обмежуватися лише зображенням реальності, а має бути активним інструментом соціальних змін, провокуючи глядача до активної рефлексії та дії. Брехт вірив, що театр має діяти як механізм впливу, що стимулює свідомість глядачів, примушуючи їх ставити під сумнів соціальні норми, засади та інститути.

#### **2. Пошук очуження через форми вистави**

Одним з найвизначніших нововведень Брехта було очуження— ефект, спрямований на створення відстані між глядачем і подіями, що

розгортаються на сцені. Брехт прагнув, щоб глядач не «вливався» в емоції персонажів, а спостерігав їх критично. Це очуження досягається через численні методи, які змінюють звичну структуру театральної вистави.

Один із основних прийомів полягає в тому, що актори не повинні повністю втілювати свої ролі. Вони повинні нагадувати глядачу, що вони не просто виконують роль, а є персонажами, які демонструють соціальні типи, зокрема соціальні проблеми та конфлікти. Ключовим є те, що актори не повинні занурюватися в емоційний світ персонажів, вони повинні показувати свою роль із дистанцією, щоб глядач не втратив здатність аналізувати події.

«Ані на мить актор не повинен цілком перевтілюватися в образ. Така думка: «Він не грав Ліра, він був Ліром», — була б для актора нищівною. Він зобов'язаний просто демонструвати образ, точніше кажучи, не тільки жити в ньому; це не означає, що він, зображуючи пристрасну людину, сам повинен лишатися холодним. Його власні почуття не повинні бути тотожними тим, що відчуває образ; необхідно, щоб і почуття публіки також не збігалися з провідними почуттями героя. Публіці слід надати цілковиту волю» [1, 105]

Очуження також досягається через використання театральних засобів, які явно нагадують про штучність театру. Брехт часто вдавався до таких прийомів, як псевдореалістичні декорації, незавершені сцени, коли актори промовляють свої репліки не із внутрішнім переживанням, а з чітким підкресленням, що це лише роль. Ці елементи призначені для того, щоб постійно нагадувати глядачам, що вони не знаходяться у «реальному світі» вистави, а саме у театральному контексті, де події мають бути аналізовані та осмислені, а не просто пережиті.



### 3. Зміна ролі глядача

Відносини між актором і глядачем у Брехта також радикально відрізняються від традиційних. В «епічному театрі» глядач не повинен бути лише спостерігачем, що пасивно переживає емоції персонажів. Він має стати активним учасником процесу, який за допомогою раціональної оцінки та осмислення зрозуміє не тільки мотиви персонажів, але й критично осмислить соціальні явища, що зображуються на сцені.

У Брехта переривання історії або «злом» драматургічного процесу (наприклад, через пісні, візуальні ефекти або звертання до глядача) сприяє саме цьому аналізу і усвідомленню глядачем соціальних та політичних проблем, які висвітлюються в сюжеті.

«Спостереження - головне в театральному мистецтві. Актор спостерігає інших людей, і коли за допомогою всіх своїх м'язів і нервів він творить їхню імітацію, це для нього водночас і процес мислення. Але за допомогою однієї лише імітації можна досягти щонайбільше такого зображення, яке є приблизним, бо оригінал говорить надто тихим голосом про все, що стосується його самого. Для того щоб від простого копіювання перейти до справжнього відображення, актор дивиться на людей так, немов вони йому показують, що саме вони роблять, інакше кажучи, немов радять йому поміркувати над їхніми діями», – вважав Б. Брехт [1, 109].

### 4. Інтерактивність вистави та використання музики

Іншою важливою характеристикою епічного театру є використання музики та пісень, що в «епічному театрі» виконують не лише емоційну функцію, але й підкреслюють концептуальний характер вистави. Музика, виконувана акторами або навіть глядачами, має свідомо переривати хід подій, не дозволяючи глядачеві зануритися у звичне емоційне переживання.

Таким чином, Брехт створює театр, де емоційні переживання постійно стикаються з інтелектуальним осмисленням, де кожен компонент вистави має пояснювальний характер.

## **2.2 Головні особливості методу очуження у роботі з актором**

Метод очуження був одним з найважливіших інструментів, через які Брехт прагнув досягти своєї мети — змусити глядача дивитися на події на сцені критично, не занурюючись в емоційну ілюзію. Ось детальніша розробка цього методу в контексті роботи з актором.

### **1. Роль актора як критика**

Однією з основних особливостей методу очуження є ідея, що актор повинен бути критиком своєї ролі, а не її «втіленням». Брехт вважав, що актори не повинні вживатися у свої ролі настільки, щоб забувати про їхню театральну сутність. Їхня задача — не просто відтворити роль, а продемонструвати її соціальну природу. Таким чином, актор має бути свідком подій на сцені, а не їх емоційним учасником. Він не повинний намагатися «пережити» події, а повинен чітко розуміти їх соціальну природу.

### **2. Техніка «чужого» чи «очуженого» жесту**

Актор повинен користуватися чужими або відчуженими жестами, що не є «природними» для персонажа, а радше вказують на його соціальний статус або тип. Брехт заперечував будь-яке «переживання» ролі через «психологічне занурення», вважаючи, що так актор забуває, що він виступає перед глядачем і працює як інтерпретатор соціальних явищ. Через використання штучних, але виразних жестів актори створюють «відстань» між собою і персонажем, що дозволяє глядачеві критично осмислити, а не просто переживати події.

«Актор повинен показати аудиторії жест/Gestus, своє виразне соціальне ставлення, домінанту натури персонажа. Актор вибудовує "характер" із вчинків особи, яку показує, а не вчинки з характеру, як це

притаманно для звичної драми, оскільки вона "відгороджує вчинки від критики". Щоб виконати свою роботу об'єктивно, актор повинен розмовляти з певною відстороненістю чи дистанцією, повільно повторювати дії і час від часу зупинятися, аби пояснити ці дії глядачам. Така поведінка актора створить бажаний ефект очуження/*Verfremdungseffekt*. Для такої п'єси характерний постійний перехід дії від показу до коментаря і навпаки» [22,184]

### 3. Очуження через контраст і зміну стану

Ще однією важливою частиною роботи актора за Брехтом є постійне використання контрастів у грі. Актори повинні міняти свій емоційний настрій, тон, ритм, манеру гри навіть в межах однієї сцени. Такий підхід дає можливість не тільки показати глядачеві різні аспекти персонажа, але й створює контраст між внутрішнім світом персонажа і зовнішніми, соціальними умовами, в яких цей персонаж існує. Замість того, щоб актор «втільював» свою роль, він демонструє, як саме ця роль існує в соціальному та політичному контексті. Це сприяє очуженню, оскільки глядач більше не ідентифікується з персонажем через емоційний відгук, а починає розуміти його як соціальний тип, що виконує певну функцію у суспільстві.

### 4. Використання зонгів та монологів для розриву ілюзії

«Зонг (англ. song "пісня") Англ: song; нім.: Song; ісп.: song, франц.: song

Назва пісень у театрі Брехта (починаючи від "Тригрошової опери", 1928) на відміну від "гармонійної" пісні та ілюстрації ситуацій або внутрішнього світу персонажа в опері та музичній комедії. Зонг це засіб дистанціювання, пародійно-гротескна поема в синкопованому ритмі, текст якої радше проговорюється на кшталт речитативу або псалмів, аніж співається»[20,172]

Ще одним важливим аспектом роботи Брехта з актором є використання зонгів та монологів як інструментів для розриву

драматургічної ілюзії та створення критичної дистанції між глядачем і діями персонажів. Зонги – це не якісь пісеньки, а вислів автора про світ, який нас оточує і про наше місце у цьому світі. Зонги – своєрідні музичні речитативи, які Брехт часто вводив у свої п'єси, мали кілька функцій. Вони не тільки надавали додаткову інформацію чи контекст до подій, а й змушували глядача відволікатися від емоційного переживання і звертатися до більш раціонального, аналітичного сприйняття.

Зонг міг бути використаний для того, щоб підсумувати певну сцену чи діяти як своєрідний коментар до того, що відбувається. Це був ще один спосіб дистанціювати глядача від наративу, адже пісня, навіть коли вона лірична чи емоційна, завжди підносить його на рівень зовнішнього спостерігача, а не активного учасника.

Аналогічно, монологи чи звернення до глядача безпосередньо створюють момент виходу зі сцени та демонструють акторів не як безпосередніх учасників подій, а як тих, хто має можливість їх критично осмислити. Це дозволяє глядачеві оцінювати події не з точки зору емоційного співпереживання, а через призму аналізу і критики.

#### 5. Важливість фізичної очуженості

Ще одна важлива риса методу Брехта — це використання фізичної очуженості актора на сцені. Відсутність фізичної гармонії в грі, її надмірна шаблонність або навіть штучність у рухах та жестах допомагає створити враження «відстороненості». Цей прийом очуження допомагає уникати симпатії до персонажа і підштовхує глядача до осмислення, а не до емоційного залучення. Брехт вважав, що актор не має ні в якому разі відображати почуття персонажа через фізичні рухи, адже це призводить до втрати критичної дистанції.

Замість цього Брехт пропонував використовувати перерви в грі або нерухомі моменти, в яких актор не взаємодіє безпосередньо з персонажем, а лише підкреслює його соціальні характеристики або

ставлення до ситуації. Наприклад, актор може стояти в статичній позі, коментуючи, що відбувається, замість того щоб активно діяти в сцені. Це не лише створює контраст з іншими персонажами, а й надає актора як своєрідного спостерігача, що допомагає глядачеві бути більше зосередженим на соціальних контекстах і політичних проблемах, які вистава висвітлює.

#### 6. Відмова від інтерпретації за допомогою психологічної мотивації

Одним із найголовніших аспектів методики Брехта є відмова від психологічної мотивації персонажів, що є центральним елементом класичного театру. У брехтівських п'єсах актори не повинні вивчати глибокі внутрішні стани своїх персонажів і не повинні прагнути до «правдоподібності» в їхніх психологічних мотиваціях. Це принципово відрізняло Брехта від традиційних підходів, де акторська техніка передбачала занурення в особистісний досвід героя через аналіз його внутрішніх переживань.

Замість цього, Брехт пропонував акторам звертати увагу на зовнішні, соціальні та політичні характеристики своїх персонажів. Кожен персонаж у театрі Брехта існує не як «людина» з комплексними внутрішніми переживаннями, а як представник певного соціального класу, групи або ідеології. В акторській грі на перший план виходять не психологічні мотивації, а взаємодія персонажа із зовнішніми обставинами.

Цей підхід вимагав від акторів здатності дистанціюватися від емоційних переживань персонажа і замість цього використовувати свою фізичну присутність та мову тіла для відображення соціальних ролей і конфліктів. Брехт, таким чином, відкидав «психологічний театр», що був популярним у той час, і пропонував новий, більш інтелектуальний спосіб театральної гри, де актор — не носій емоційного досвіду, а представник соціальних і політичних ідей.

У результаті, система Бертольда Брехта щодо «епічного театру» та методу очуження стала глибоким переворотом у театрі, що визначає нову роль як акторів, так і глядачів у процесі театрального переживання. Брехт відмовляється від традиційної емоційної ідентифікації з персонажами та створює умови для раціонального осмислення та критичного аналізу соціальних та політичних подій, що розгортаються на сцені. Театральний актор у цьому контексті виступає не як засіб для передачі глибоких внутрішніх переживань, а як активний агент соціальних явищ, який змушує глядача мислити, а не тільки переживати.

Ця система дозволила створити театр, який не лише розважав, а й формував соціальну свідомість, пропонуючи глядачеві нові шляхи для критичного осмислення реальності. Брехт створив театр, в якому театральна форма стає засобом змін у суспільстві, що залишав глядачів не тільки з емоційними враженнями, але й із питаннями, які вони мають осмислити і, можливо, вирішити в реальному житті.

### **2.3 Вплив «епічного театру» на європейську театральну традицію**

Бертольд Брехт і його концепція «епічного театру» відіграли важливу роль у трансформації театрального мистецтва ХХ століття, ставши важливим етапом у розвитку європейської театральної традиції. Відмова Брехта від класичного ілюзійного театру, його заклик до використання театру як інструменту для політичної пропаганди та критичного осмислення соціальних ідеологій, викликали глибокі зміни в театральній практиці, що дістали своє відображення в різних театральних течіях і напрямках, таких як театр абсурду, постмодерністський театр, політичний театр і навіть постдраматичний театр.

#### **1. Внесок у театр абсурду**

Театр абсурду, який набув популярності в середині ХХ століття, значною мірою заснований на принципах, запропонованих Брехтом. Театри абсурду, зокрема ті, що зосереджувалися на безглуздість людського існування, такому як Ежен Іонеско, Самюель Беккет та Фернандо Аррабаль, використовували Брехтові техніки очуження та дистанціювання, однак з іншим емоційним підтекстом. Для Брехта театр був інструментом для критикування соціальних структур і сприяння зміні суспільства, тоді як для авторів театру абсурду — це було більше про безглуздість існування людини в абсурдному світі.

У театрі абсурду Брехтове очуження отримало нове трактування: абсурдні, нелогічні ситуації, часто відсутність традиційного розвитку подій, наводили глядачів на роздуми про безсилля людини перед світом, який позбавлений сенсу. Беккет у своєму знаменитому творі «В очікуванні Годо» використовував багато Брехтових ідей, створюючи сценічну ситуацію, яка, хоч і мала соціальний підтекст, зосереджувалася більше на абсурдності людського існування і часу. Проте важливо зазначити, що хоча Брехт і театр абсурду використовують методи очуження, Брехт націлювався на зміну суспільства, а театр абсурду більше досліджував кризу сенсу та індивідуального існування.

## 2. Розвиток постмодерністського театру

Вплив Брехта особливо відчутний у розвитку постмодерністського театру, де питання естетики, форми та структури стали такими ж важливими, як і соціальний контекст. Постмодерністські режисери, такі як Пітер Брук, Жан-Луї Барро, Томас Остермайер та інші, застосовували Брехтові принципи очуження та дистанціювання в нових формах театрального висловлювання. Для постмодерністів театр — це не тільки соціальна критика, а й простір для філософських роздумів про природу театрального мистецтва, роль глядача і режисера в створенні сенсу.

Пітер Брук орієнтувався на те, що театр має бути позбавлений прикрас і обмежень класичної драматургії. Брук використовував мінімалістичне сценічне оформлення, аби показати, що театр — це не місце для ілюзій, а простір для саморефлексії, який підштовхує до осмислення того, що відбувається. Це пов'язано з ідеєю Брехта театру, як платформи для роздумів, яка руйнує традиційні межі між реальністю і театральністю, підкреслюючи, що театральний процес сам по собі є важливою частиною соціальної реальності.

Жан-Луї Барро, ще один видатний представник постмодернізму, також звертався до Брехтівських принципів. Барро орієнтувався на театральне дослідження форми і змісту, тому сцена часто виглядала так, що порушувала звичні межі між глядачем і актором, демонструючи «театральність» самого процесу гри. Це призводило до зростання інтерактивності між глядачем і актором, що також є частиною підходу німецького режисера — сприяння активному мисленню і критичному осмисленню побаченого.

### 3. Вплив на сучасний політичний театр

Певний вплив Брехт також здійснив на сучасний політичний театр, що набув розвитку в другій половині ХХ століття. Ідеї Брехта про театр як інструмент для зміни суспільства продовжують жити в сучасних театральних практиках. Театр, за Брехтом, має не тільки відображати реальність, а й бути активним агентом змін у суспільстві. Ідеї Брехта лягли в основу театральних рухів, таких як театр документів чи соціально-політичний театр, який досліджує важливі соціальні питання, зокрема права людини, війни, соціальні нерівності, екологічні проблеми тощо.

Сучасні політичні театри, зокрема Грета Гертвіг чи Томас Остермайер, орієнтуються на використання соціальних тем і реальних подій як основи для театального дослідження. Проте на відміну від



Брехта, який прагнув до чіткої політичної пропаганди, сучасний політичний театр може бути менш прямолінійним і більше фокусується на відкритих питаннях, котрі залишають простір для інтерпретацій і діалогу.

#### 4. Перехід до постдраматичного театру

Постдраматичний театр є ще однією важливою галузю, в якій ідеї Брехта продовжують розвиватися. Відмова від класичної драматургії, лінійного сюжету, традиційної структури дії — все це стало характерним для постдраматичних театральних практик. Постдраматичний театр намагається позбутися традиційної ілюзії «живої реальності» і натомість акцентує увагу на самому акті театрального процесу. Театри, як Йорг Фрідріх, Руді Шнайдер та Генріх Кіссель, почали поєднувати Брехтові ідеї із зовсім новими експериментами з формою, звуком, тілесністю і взаємодією між акторами та глядачами. Цей театр більше не намагається замінити реальність, а радше ставить її під сумнів, підштовхуючи глядача до рефлексії про саму природу театру і про те, як він взаємодіє з реальним світом.

Важливо зазначити, що постдраматичний театр, хоч і значною мірою відмовляється від Брехтової концепції, що театр має бути інструментом соціальної зміни, однак його вплив на театральний ландшафт залишається очевидним. Підхід до сцени як платформи для експериментів і деконструкції реальності, введення численних стилістичних прийомів для розриву звичних театральних норм — все це, по суті, продовження Брехтової традиції створення театру, який не дає остаточних відповідей, а ставить більше питань.

#### 5. Формування нової драматургії

Завдяки Брехту, нові форми драматургії стали більш відкритими і багатозаровими, де не лише розвиток персонажа, а й соціальний контекст грає центральну роль. Брехт не тільки відмовився від

традиційної драматургії з її кульмінацією та катарсисом, але й активно працював над створенням нових форм, які б дозволяли глядачеві критично осмислювати соціальні явища через театральне дійство. Це стало важливим етапом в еволюції драматургії ХХ століття, що врешті призвело до формування нових театральних форм, які ми сьогодні знаходимо в таких жанрах, як постмодерністська або документальна драма.

У своїй драматургії Брехт робив акцент на соціальних, економічних та політичних процесах, відмовляючись від «психологічної глибини» персонажів. Він намагався створити драматургічні структури, в яких персонажі не просто переживали особисті кризи, а ставали носіями певних ідеологічних і соціальних конфліктів. Це дозволило драматургії Брехта залишатися актуальною навіть у постмодерний період, де соціальні й політичні фактори стали основними для аналізу людського досвіду.

Одним із таких новаторських прийомів стало застосування “непрямого” або “очуженого” драматичного наративу, де дія на сцені не завжди розвивалася лінійно. Це дозволяло акцентувати увагу на фактах і подіях, але не через традиційні, «психологічно завершені» образи, а через концептуальне осмислення ситуацій, що дає змогу глядачам відчувати дистанцію та критично ставитися до подій на сцені. Такий підхід став характерним для багатьох сучасних драматургів, зокрема для Харальда Пінтера, Маріуса фон Майєнбурга та багатьох представників «нової драми».

Також жанр вербатіму частково пішов від принципу Б. Брехта. Саме принцип епічної драми і прослідковується в роботах в цьому жанрі.

«Епічна драма тим і відрізняється від традиційної, що через свою композиційну завершеність кожна сцена, взята окремо, може існувати самостійно, зберігати свою життєздатність як одноактна п'єса»[27,104].

Ще однією значущою інновацією Брехта в драматургії була його спроба створити такі «відкриті» фінали, де глядач не отримує чітких відповідей, а навпаки, стикається з порушеннями звичних сюжетних ліній і політичних підтекстів. Це дозволяло не просто “закрити” проблему, а підштовхувати глядачів до осмислення, ставити їм нові питання про їх роль у суспільстві, в політичному контексті, в історії. З цього погляду Брехт заклав основи для подальшого розвитку експериментальних і неконвенційних форм драматургії, які можна побачити у роботах сучасних авторів.

## Висновки до розділу II

Вплив «епічного театру» Брехта на європейську театральну традицію є величезним і глибоким, зокрема через його внесок у перехід від класичних форм театального мистецтва до більш інтелектуальних, політичних і соціальних форм. Застосування методів Брехта дозволило театру стати не тільки засобом художнього вираження, а й потужним інструментом соціальної трансформації та політичного впливу.

Театри абсурду, постмодерністські та постдраматичні театри, а також сучасний політичний театр значною мірою черпають з ідей Брехта, зокрема з його прагнення створити театр, що не просто розважає, а змушує глядачів замислитися над глибшими соціальними, політичними та філософськими питаннями. Його ідеї про очуження та дистанціювання від традиційної драматургії вплинули на різноманітні театральні практики, які сьогодні часто виводять на перший план не емоційну, а критичну взаємодію між актором і глядачем.

Брехт змінив не лише сам процес театральної гри, але й визначив нові горизонти для драматургії, впливаючи на розвиток таких нових форм, як театр документів, театр абсурду, постмодерністський та постдраматичний театр. Його методи продовжують бути актуальними у сучасному театрі, де все більше акцентується на критичному осмисленні соціальних процесів і ролі театру як активного інструмента змін.

Дослідження новаторської театральної системи Бертольда Брехта в контексті європейської театральної традиції дозволяє оцінити його внесок не лише в історію театру, а й у розвиток сучасної драматургії та театральних практик загалом. Брехт сформулював принципи театру, які підкреслюють важливість соціальної і політичної критики через мистецтво, що є надзвичайно актуальним і сьогодні. Театр Брехта допоміг створити платформу для нових форм театального мислення, відкинувши традиційні уявлення про театр як простір для емоційної

ілюзії, і перетворивши його на майданчик для інтелектуальних, соціальних і політичних роздумів. У контексті сучасних театральних практик, Брехт продовжує впливати на режисерів і драматургів, пропонуючи нові підходи до взаємодії актора і глядача, нові методи драматургії, а також нові форми театального висловлювання, що підкреслюють важливість дистанції та критичної оцінки соціальних, політичних та культурних явищ. Його вплив, безумовно, продовжує жити сучасний театр, ідеї Брехта залишаються ключовими у розробці нових форм театального мистецтва, що розглядаються як інструменти для розв'язання соціальних, політичних та культурних проблем.

## **РОЗДІЛ 3. Рецепція творчості Б.Брехта в українській театральній практиці**

### **3.1. Особливості реалізації брехтівських постановок доби УРСР**

Період радянської України став важливим етапом у знайомстві української театральної спільноти з драматургією Бертольта Брехта. Хоча його творчість не завжди відповідала офіційній ідеології та театральним традиціям, режисери, драматурги й актори знаходили способи адаптувати принципи «епічного театру» до місцевих умов.

У межах радянської театральної системи постановки Брехта виконували не лише естетичну, але й політичну функцію. Через концепцію «очуження» режисери прагнули змусити глядача критично осмислювати зображені ситуації, уникаючи повного емоційного занурення. Проте радянський глядач, який звик до реалістичного театру та психологічної гри, часто сприймав подібні вистави неоднозначно.

Показовими для тогочасної рецепції Брехта стали постановки «Матінка Кураж та її діти» (Чернівці, 1965), «Тригрошова опера» (Харків, 1975), «Кар'єра Артура Уї» (Київ, 1984) та «Матінка Кураж» (Київ, 1987).

#### **1. «Матінка Кураж та її діти» (Чернівецький обласний український музично-драматичний театр ім. О. Кобилянської, 1965)**

Чернівецький театр став першим театром в Україні, де реалізували брехтівські принципи. Постановка «Матінка Кураж та її діти» 1965 року мала на меті представити глядачеві жорстоку правду війни через призму «епічного театру».

«Театр виявив гідну наслідування ініціативу, звернувшись до такого складного і своєрідного явища соціалістичної культури, як драматургія німецького письменника-революціонера Бертольда Брехта. Обігнавши столичні сцени, чернівчани перші з українських театрів вдалися до

реалізації його неповторної спадщини. Колективу театру пощастило схвилювати глядача і донести зі сцени її гострий громадянський зміст»,— оцінить згодом брехтівський задум сценічного колективу Й. Кисельов [24,640] .

Центральною темою вистави було викриття руйнівної природи війни, яка несе страждання й втрати, і протест проти її неминучості. Особливу увагу режисерка приділила постаті Катрін — німої доньки Матінки Кураж, чий образ у цій інтерпретації зазнав значної трансформації.

Катрін у виконанні Валентини Іванівни Зимньої стала символом тихого, але глибокого спротиву війні. Її мовчазна присутність на сцені поступово набувала героїчного звучання. Є. Золотова акцентувала процес формування характеру Катрін: від вразливої, зляканої дівчини вона перетворюється на сміливу, свідому жінку, яка готова жертвувати собою заради інших. Кульмінацією вистави стала сцена, де Катрін, попереджаючи мешканців міста про небезпеку, б'є в барабан. Цей момент викликав у глядачів сильні емоції, адже через мовчазний героїзм Катрін проявлялися найкращі риси людської душі — рішучість, жертвність і віра у вищі моральні цінності.

Така інтерпретація Катрін мала вплив і на образ Матінки Кураж. Її образ набув більшої трагедійної глибини, адже в умовах війни вона не лише бореться за виживання, але й втрачає близьких через власну сліпоту до реальних наслідків своїх дій. Героїзм Катрін ще більше загострив відчуття провини Матінки Кураж, яка, прагнучи отримати вигоду з війни, зрештою втрачає все найдорожче.

Роль Анни Фірлінг виконала Г. Янушкевич, яка змогла розчулити глядачів. Її виконання викликало сильний емоційний відгук у публіки, змушуючи співчувати героїні, яка, попри свої прагматичні рішення, здавалася жертвою обставин. Образ Анни був багатограним: акторка

вміло передавала як її материнський біль через втрату дітей, так і прагнення вижити у жорстоких умовах війни.

Гра Янушкевич насичувала образ Матінки Кураж глибокими людськими переживаннями, акцентуючи на її трагедії як матері, яка, попри всі зусилля, не змогла захистити своїх дітей. Вона створила персонажа, який виявився близьким і зрозумілим українській публіці, яка сама мала багатий історичний досвід воєн і втрат. Її щирість, емоційна відкритість і тонка акторська майстерність викликали співчуття та навіть жаль до Матінки Кураж, що суперечило брехтівському принципу очуження.

Бертольт Брехт у своїх теоретичних працях наголошував на необхідності дистанціювання глядача від персонажів, щоб аудиторія могла критично осмислювати дії героїв і робити власні висновки. Проте в інтерпретації Янушкевич образ Анни Фірлінг був настільки емоційно переконливим, що глядачі асоціювали себе з її стражданнями, замість того, щоб засуджувати її пристосуванство й аморальність. Це сприяло зміщенню акцентів із критики війни та соціальних явищ на особисту драму героїні.

Хоча така емоційна інтерпретація викликала велику популярність вистави серед публіки, вона частково розходилася з ідеями Брехта, які вимагали раціонального осмислення подій. У грі Янушкевич Матінка Кураж виглядала не лише корисливою і безпринципною, але й глибоко трагічною, що викликало жаль до неї як до жертви війни. Цей підхід додав виставі людяності, проте відійшов від концепції «епічного театру», який мав на меті викликати у глядача не співчуття, а усвідомлення соціальних і моральних протиріч.

Таким чином, виконання Г. Янушкевич ролі Матінки Кураж стало яскравим прикладом того, як традиції українського театру, орієнтовані на емоційну глибину й співпереживання, іноді входили в конфлікт із



теоретичними засадами брехтівської драматургії. Це дозволило виставі стати ближчою до українського глядача, але водночас показало складнощі адаптації ідей Брехта в умовах іншого культурного контексту.

Важливо зазначити, що постановка враховувала історичний і культурний досвід українського народу, який мав власне уявлення про трагедію війни. У виставі простежувалася певна національна інтерпретація, де війна виступала не лише глобальним злом, а й близькою, глибоко знайомою трагедією для глядачів. Цей підхід надав п'єсі Брехта додаткового виміру, роблячи її більш зрозумілою та співзвучною українській аудиторії.

Таким чином, «Матінка Кураж та її діти» у Чернівцях стала не лише важливим експериментом, але й культурним явищем, яке засвідчило складність і багатогранність роботи з текстами Брехта в умовах радянської театральної системи.

Особливістю постановки стала мінімалістична сценографія, яка сприяла акцентуванню уваги на тексті та діях героїв. Але прийоми «очуження», такі як розрив між емоціями і дією, залишили частину аудиторії байдужою. Водночас критики відзначили, що вистава стала важливим кроком для осмислення Брехта в українському театрі.

## **2. «Тригрошова опера» (Харківський театр ім. Т. Шевченка, 1975)**

«Коли до роботи над «Тригрошовою оперою» Б. Брехта взявся Харківський український драматичний театр ім. Т. Шевченка, стало очевидним, що І. Гріншпун вирішив зацентувати саме пародійну стихію брехтівського твору, його критичний потенціал щодо псевдоромантичних мелодрам та лібрето до комічних опер. Тому враження, яке залишала харківська вистава яскраве, багатокольорове, пронизане стихією народного балагану й карнавалу видовища.» [25, 694]

У Харкові у 1975 році глядачі побачили «Тригрошову оперу», де Брехт через сатиру й гротеск розкривав проблеми соціальної несправедливості.

І. Гріншпун зробив акцент на поєднанні драматичної й музичної складової, що дозволило зберегти іронію оригінального тексту.

Головні персонажі, зокрема Меккі Ніж, були виконані у стилі, що поєднував гротеск та умовність. Декорації мали абстрактний вигляд, підкреслюючи універсальність тем, порушених у п'єсі. Однак, через схильність до емоційного співпереживання, метод «очуження» викликав суперечливі реакції.

«Провідний принцип показу персонажа у брехтівському театрі — принцип «очуження» виявився надто далеким від традицій українського акторства. Ось чому заявлена у «Ранковому хоралі» й у сцені Пічема — В. Півненка з Філчем — Є. Плаксіним очуженість від персонажа у подальших сценах переходила у звичне «вживання» в образ. Приміром, сцена сварки між подружжям Пічемів гралася у суто побутово-комедійному ключі» [25, 696]

У постановці «Тригрошової опери» Харківського академічного українського театру імені Т. Шевченка 1975 року особливу увагу привернули масові сцени, які були яскравими та виразними за формою. Однак епізоди, де діяли повії, грабіжники Мекхіта та жебраки Пічема, виявилися дещо перевантаженими зовнішньою строкатістю. Через це губився їхній глибинний зміст, а акцент у виставі змістився на зображення лондонського «дна», яке переважало над іншими аспектами.

Разом із тим, у другому й третьому «тригрошових фіналах» театр значно наблизився до брехтівського стилю. Другий фінал, виконаний Мекхітом у ролі актора В. Маляра, став помітною художньою подією: герой позбувся манер «аристократа», знявши свої білі лайкові рукавички, і звернувся до глядачів із зонгом про становище «маленької» людини у

світі, керованому законами купівлі-продажу. У третьому фіналі особливо виділялася робота з пластикою, адже було активно використано засоби пантоміми, що додало виставі експресії та виразності.

Попри вдале розуміння театральної природи пародійної п'єси Брехта, постановникам не вдалося повною мірою опанувати її складну форму. Водночас робота над «Тригрошовою оперою» стала важливим досвідом для театру. Використання нових сценічних прийомів і художніх засобів розширило естетичну палітру театрального колективу, що вплинуло на подальший розвиток його репертуару. Варто зазначити, що «Тригрошова опера» залишається одним із небагатьох творів Брехта, які стабільно з'являються на українській сцені, засвідчуючи інтерес до його творчості та потенціал для нових інтерпретацій.

### **3. «Кар'єра Артура Уї» (Національний театр ім. І. Франка, 1985)**

Постановка «Кар'єри Артура Уї» у Київському Національному театрі імені Івана Франка стала однією з найяскравіших реалізацій політичної сатири Брехта. Валентин Микитович Козьменко-Делінде зосередився на викритті механізмів формування диктатури, проводячи паралелі між історією фашизму та сучасною політичною ситуацією.

Артур Уї в інтерпретації Б. Ступки став гротескною, але водночас тривожно реалістичною фігурою. Використання пластичних і вокальних прийомів зробило образ диктатора очуженим і впізнаваним, створюючи асоціації з Гітлером.

Особливу увагу режисер приділив роботі з аудиторією: сцени були структуровані так, щоб глядач не занурювався у співпереживання, а аналізував події критично. Вистава мала значний резонанс серед інтелектуальної публіки, але її гостра політична сатира викликала стриману реакцію з боку офіційних критиків.

«Вистава Валентина Козьменко-Делінде «Кар'єра Артуро Уї» за Бертольдом Брехтом, 1984 року дуже налякала совітських чиновників і була заборонена за недотримання режисером правил протипожежної безпеки» [8, 7]

Попри цікаву заявлену концепцію, вистава не досягла повної стилістичної єдності. Однак вона виявилася надзвичайно показовою завдяки реакції глядачів, яка залишалася послідовною під час різних етапів вистави.

Від самого початку публіка захоплено спостерігала за шляхом фігляр-гангстера Артуро Уї до влади, нагороджуючи аплодисментами кожен його тріумф.

Сцени зростання Артуро супроводжувалися постійними оваціями: коли його прибічникам вдалося підкупити впливового Догзборо; під час першої появи Артуро як невпевненого аутсайдера, який звертається до Догзборо з проханням заступитися за нього; коли герой просувається ближче до глядачів, долаючи шлях від дірявих шкарпеток до психологічної перемоги над купленим союзником. Особливу увагу публіки викликала сцена, де спитий артист старої школи навчає Артуро рухатися й поводитися, як герой, а не як гангстер. Уї швидко освоює манери, декламує монолог одного з шекспірівських героїв і викликає захоплення зали.

Такий емоційний відгук глядачів засвідчив, наскільки яскраво були розкриті характер і шлях Артуро. Однак загальна стилістична неоднорідність вистави свідчила про труднощі, з якими стикнулися постановники, адаптуючи брехтівську п'єсу для українського глядача. Попри це, кожен етап «переможного шляху» Артуро залишив яскравий слід у свідомості публіки, створюючи сильний театральний ефект.

#### 4. «Матінка Кураж» (Київський театр ім. Лесі Українки, 1987)

Постановка «Матінка Кураж та її діти» в Київському театрі імені Лесі Українки у 1987 році, здійснена режисером Віталієм Малаховим, стала значною подією в українському театральному просторі. Віталій Малахов, працюючи з багатогранною драматургією Бертольта Брехта, прагнув створити виставу, яка б поєднала драматизм з емоційною глибиною, наближаючи матеріал до української аудиторії. Одним із найважливіших його творчих союзників став відомий сценограф Сергій Маслобойщиков, чиї художні рішення надали постановці виразної візуальної естетики.

Сценографія Маслобойщикова відзначалася символізмом і глибокою образністю. Він створив сценічний простір, у якому війна постала не просто фоном, а постійним супутником, що нависає над долями героїв. Лаконічні, але яскраві деталі декорацій підкреслювали атмосферу абсурдності й безвиході. У цьому просторі розгорталася історія Матінки Кураж, яка балансувала між трагедією й життєвою боротьбою, намагаючись вижити у світі хаосу та руйнувань.

Головну роль виконала легендарна актриса Ада Роговцева, чия гра стала центром емоційної напруги вистави. Її Матінка Кураж була складною, суперечливою, проте надзвичайно душевною. Роговцева створила образ жінки, яка попри всі втрати та труднощі продовжує боротися, сповнена материнського болю й відчаю. Її виконання викликало співчуття глядачів, оскільки актриса тонко передавала трагізм героїні, що намагається знайти рівновагу між материнством і пристосуванням до суворих реалій війни.

Однак саме ця емоційна глибина й душевність призвели до того, що ідеї Брехта виявилися частково забутими. Брехтівський принцип очуження, який передбачає критичне дистанціювання глядачів від персонажів, тут майже не використовувався. Навпаки, публіка глибоко

співпереживала Матінці Кураж, що суперечило основній ідеї автора – зобразити героїню не як жертву, а як людину, яка власною сліпотою й жадібністю сприяє своїм трагедіям.

Фінал вистави, проте, наблизився до концепції Брехта. Лише в останніх сценах відбулося певне очуження: Матінка Кураж залишилася самотньою, тягнучи свій віз із небагатим майном, і це зображення сприймалося глядачами як символ безглуздя війни й життєвого циклу, позбавленого сенсу. Цей момент повернув глядачів до брехтівського осмислення – до усвідомлення, а не до співчуття.

Таким чином, вистава «Матінка Кураж» у постановці Віталія Малахова була прикладом талановитої адаптації класичного матеріалу, де емоційна напруга та високий професіоналізм виконавців поєднувалися з певним відступом від ідей епічного театру. Співпраця з Сергієм Маслобойщиковим додала виставі художньої глибини, а гра Ади Роговцевої зробила її близькою й зрозумілою українській публіці, хоч і за рахунок відмови від багатьох брехтівських принципів.

Кожна з наведених постановок є яскравим свідченням того, як український театр, попри ідеологічні й культурні обмеження, зумів адаптувати драматургію Бертольта Брехта до власних умов. Постановки допомогли сформуванню підґрунтя для подальшого розкриття ідей німецького драматурга в незалежній Україні.

### **3.2 Аналіз інтерпретації творчості Б. Брехта в театральних практиках сучасної України**

У ХХІ столітті український театр неодноразово звертається до творчості Бертольта Брехта, адаптуючи його драматургію до сучасних соціокультурних реалій. Брехтівські п'єси з їхньою соціальною критикою, глибоким філософським змістом і новаторською театральною формою залишаються джерелом натхнення для митців, які прагнуть порушувати важливі суспільні

питання. І зараз як ніколи актуальні його пророчі п'єси, і суть мистецтва донести ці приховані сенси суспільству.

«Театр повинен стати театром думки, а драматургія повинна мати в собі такі особливості, які при- мусять глядача не просто дивитися спектакль, але й вдуматися в суть зображеного, прийти до певних висновків. Саме тому Брехт вдається до алегоричності зображуваного, до елемента притчі»[27,25]

Однак, інтерпретація Брехта в українському театрі часто наштовхується на суперечність між двома підходами: вірністю його теоретичним принципам (насамперед концепції епічного театру та очуження) і необхідністю пристосування творів до національних традицій, менталітету та потреб сучасного глядача. Ця подвійність призводить до створення постановок, які, хоч і мають значний мистецький вплив, часом відходять від оригінальних ідей Брехта, надаючи перевагу емоційному впливу, видовищності чи традиційним театральним методам.

У сучасній Україні театральні діячі все частіше звертаються до спадщини Бертольта Брехта, зокрема до досвіду його постановок, здійснених у період УРСР. Тодішні театральні роботи, незважаючи на обмеження ідеологічного контексту, стали першою спробою осмислення брехтівської естетики й методів. Вони заклали основи для сприйняття епічного театру та його ідей у національній сценічній традиції. Радянські постановки підкреслювали соціальну ідеологію текстів Брехта, зосереджуючись на темах боротьби, викриття та морального вибору, але часто відходили від його принципу «ефекту очуження» через надмірну емоційність і спрощення концепцій.

Сучасний український театр намагається піти далі, звертаючись до Брехта як до актуального драматурга, що пропонує інструменти для аналізу суспільства. Теперішні режисери прагнуть осучаснити постановки, поєднуючи епічні елементи з новітніми сценічними прийомами та адаптуючи твори до українського контексту. Водночас вони шукають баланс між

глибоким втіленням ідей Брехта та вимогами сучасної аудиторії, яка звикла до яскравих, емоційно насичених видовищ.

Однак питання, чи вдалося сучасному українському театру остаточно подолати традиційні підходи радянської доби та вивести брехтівські постановки на новий рівень, залишається відкритим. Відповідь на нього ми будемо шукати, аналізуючи конкретні вистави останніх десятиліть, які відображають прагнення українських митців до нового прочитання творчості Бертольта Брехта.

Далі розглянемо декілька знакових постановок брехтівських п'єс в українських театрах, аналізуючи їхнє дотримання чи відхилення від ідей німецького драматурга.

### **Волинський обласний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка. «Тригрошова опера» (2006 рік)**

Кожен режисер, який береться за творчість Бертольта Брехта, неминуче стикається з питанням: як саме адаптувати його матеріал для сучасного глядача? Чи слід робити виставу максимально актуальною, наповнюючи її злободенними деталями та створюючи прямі асоціації з реальністю, чи краще дотримуватися більш універсального, академічного підходу, уникаючи очевидних натяків і «гри в піддавки» з аудиторією? Ця проблема виникає не лише у випадку з Брехтом, а й загалом із будь-яким класичним твором, але саме в його драматургії вона особливо важлива, оскільки драматург завжди прагнув поєднати конкретику часу з глобальними ідеями.

На прикладі «Тригрошової опери» можна побачити, як режисери вирішують цю дилему. Наприклад, постановка у Львівському театрі ім. Марії Заньковецької під керівництвом Максима Голенка зробила акцент на злободенності. У виставі можна було знайти прямі натяки на сучасний політичний і соціальний контекст, що допомогло глядачам побачити у лондонському «дні» паралелі з власною реальністю. Проте це частково



звучило універсальне звучання п'єси, відсунувши на другий план її філософські аспекти.

З іншого боку, у постановці Волинського театру 2006 року режисер обрав більш відсторонений підхід. Хоча вистава не була перенасичена актуальними деталями, це створило ризик втратити зв'язок із глядачем, оскільки її філософська багатогранність залишалася недостатньо вираженою через відсутність чіткої адаптації до сучасних реалій.

Таким чином, кожна інтерпретація «Тригрошової опери» показує, як складно знайти баланс між актуалізацією та збереженням універсального виміру. Це завдання потребує не лише творчої інтуїції, але й глибокого розуміння принципів брехтівського театру, щоб зберегти його багатогранність і водночас залучити сучасну публіку.

Постановка «Тригрошової опери» у Волинському театрі стала спробою осмислення Брехта у контексті драматурга.. Режисер акцентував увагу на соціальній несправедливості, подвійній моралі влади та повсякденному лицемірстві.

Постановка “Тригрошової опери” у Волинському українському музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка стала яскравим прикладом майстерного поєднання ідей Брехта з сучасними театральними підходами. Прем'єра відбулася у 2006 році, і ця робота здобула визнання. Режисер прагнув передати універсальний характер брехтівських тем, таких як соціальна несправедливість, подвійна мораль і споживацьке суспільство, водночас вплітаючи у виставу елементи, які резонували з українськими реаліями того часу.

Вистава починалася із символічного прологу, у якому актори у ролях жебраків, шахраїв і злодіїв взаємодіяли з глядачами, встановлюючи атмосферу “вулиці”, характерну для оригінального твору Брехта. Вони демонстрували гротескні сцени жебрацтва та продажності, зокрема жебраки носили таблички з написами, що пародіювали соціальні проблеми сучасності.

Ці елементи нагадували про актуальність тексту і створювали міст між контекстом 1920-х років, коли Брехт писав “Тригрошову оперу”, та реальністю 2006 року в Україні.

Режисер також зробив акцент на музичній складовій вистави, що є невід’ємною частиною “Тригрошової опери”. Проте, хоча зовнішня форма постановки була ефектною, змістовний аналіз ідей Брехта часом виявляв деяку поверховість. Наприклад, акцент на злободенних деталях, таких як натяки на сучасну політику чи економіку, затьмарював глибші філософські аспекти твору.

Особливістю цієї постановки було те, що вона продемонструвала важливість збереження балансу між актуалізацією матеріалу та збереженням його універсальності. Незважаючи на яскравий візуальний ряд і вдалі акторські роботи, іноді виникало відчуття, що підкреслення сучасних реалій не дозволило до кінця розкрити брехтівську концепцію “ефекту очуження”. Однак ця постановка стала важливим кроком для українського театру, показуючи, що твори Брехта можуть бути адаптовані до локального контексту без втрати їхньої ідейної глибини.

«Досвід волинян красномовно свідчить: у «чужого» українському театрові за манерою та ментальністю Брехтатаки 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. Вейлю) музично-драматичний формат може виконувати щодо сучасного вітчизняного театру та публіки не лише соціально- «терапевтичну», а й дещо призабуту, проте актуальну освітню, виховну роль» [25,707].

Таким чином, “Тригрошова опера” у Волинському театрі стала досвідом, який водночас продемонстрував можливості та виклики адаптації брехтівської драматургії для сучасної української сцени.

**Київський національний театр ім. Івана Франка. «Кавказьке крейдяне коло» (2007 рік, режисер Лінас Маріюс Зайкаускас)**

Постановка «Кавказького крейдяного кола» литовського режисера Лінаса Маріюса Зайкаускаса стала унікальним прикладом інтернаціонального театрального експерименту. Об'єднавши литовську режисерську школу, німецьку драматургію Бертольта Брехта та глибоку емоційну традицію українського театру, вистава запропонувала глядачам нове бачення класичного тексту. Зайкаускас звернувся до ключових тем п'єси — соціальної справедливості, морального вибору та сили людської солідарності, — і зробив їх зрозумілими для сучасного глядача, не втрачаючи філософської глибини оригінального твору.

**Суть п'єси**

«Кавказьке крейдяне коло» Бертольта Брехта — це філософська притча, яка через історичний контекст піднімає універсальні питання: хто має право володіти? Чи є це правом того, хто піклується та створює, чи того, хто володіє лише формально? Брехт через історію Груші — жінки, яка рятує та виховує чужу дитину, — досліджує конфлікт між мораллю і законом. Кульмінаційна сцена суду з символічним крейдяним колом підриває традиційні уявлення про правосуддя, підкреслюючи, що справедливість полягає не в юридичних формальностях, а в людяності та самопожертві.

**Візуальний стиль та принцип очуження**

Постановка вирізнялася мінімалістичною сценографією, яка створювала універсальний простір для дії. Цей підхід відповідав принципу очуження, що є основою епічного театру Брехта. Режисер зробив акцент на відстороненому спостереженні: персонажі коментували події, змушуючи глядачів осмислювати сюжет, а не просто співпереживати. Замість реалістичних деталей на сцені домінувала символіка, яка допомагала розкрити філософські ідеї п'єси.

Однак повністю дотримати принцип очуження вдалося не всім акторам. Традиційна емоційність, характерна для української театральної школи, подекуди виходила за межі раціонального стилю Брехта, створюючи нерівномірність тональності вистави. Ця подвійність, хоча й відхилялася від канонів епічного театру, привнесла до постановки нові, цікаві художні акценти.

#### Гра акторів

Особливої уваги заслуговує Володимир Абазопуло у ролі губернатора. Навіть без слів його персонаж справляв сильне враження. Актор використав пластику, міміку та внутрішню напругу, щоб передати сутність свого героя. Абазопуло створив образ, який не лише відображав тему влади, але й акцентував на її крихкості, іронічно підкреслюючи відрив форми від змісту. Його гра стала зразком точності й лаконічності, ідеально відповідала брехтівській концепції епічного театру.

Анастасія Добриніна в ролі Груші додала постановці людяності й щирості. Її інтерпретація персонажа вирізнялася глибоким емоційним наповненням, яке захоплювало глядачів. Проте її гра мала більше психологічної виразності, ніж це передбачає епічний театр. Добриніна занадто глибоко занурилася у внутрішній світ героїні, привносячи драматичний елемент, властивий українському театру. Хоча це й відхилялося від принципу очуження, саме така емоційна насиченість зробила Грушу ближчою до глядача, викликаючи у нього співпереживання.

#### Інтернаціональний характер постановки

Особливо цікавою ця постановка стала завдяки її інтернаціональному характеру. Литовський режисер, працюючи з українськими акторами, інтерпретував німецький текст через призму власного бачення, але з урахуванням національних особливостей виконавців. Така синергія різних культур створила унікальний художній продукт, де строгість епічного театру Брехта поєдналася з емоційністю та психологізмом українського театру.

Цей синтез не лише дозволив актуалізувати твір Брехта для сучасної української аудиторії, але й розширив горизонти театральної естетики, ставши прикладом діалогу між різними традиціями. Постановка «Кавказького крейдяного кола» хоча й не була чисто брехтівською за своєю суттю, стала потужним зразком культурного обміну та творчого експерименту, здатного викликати як інтелектуальний, так і емоційний відгук..

### **Навчальний театр КНУТКіТ ім. Карпенка-Карого. «Матінка Кураж»**

У 2013 році в Навчальному театрі Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого режисер і хореограф Олексій Скляренко поставив «Матінку Кураж». Особливістю цієї постановки стала її безсловесність: вистава була побудована виключно на пластиці, жестах і рухах. Такий підхід зробив її динамічною та захоплюючою, зосередивши увагу на емоціях, символах і візуальних образах.

Це рішення не тільки виділило виставу серед інших інтерпретацій Брехта, але й дозволило зосередитися на універсальності його ідей. Відсутність слів наголосила на внутрішніх конфліктах героїв і загальному посиленні твору — викритті жорстокості війни та моральній відповідальності людини.

Особливого значення постановці додав той факт, що актори були студентами курсу Валентини Іванівни Зимньої — видатної української акторки, яка в 1965 році зіграла Катрін у постановці «Матінка Кураж» Чернівецького обласного театру ім. О. Кобилянської. Валентина Зимня активно ділилася своїм акторським досвідом із молодим поколінням, що допомогло студентам глибше зрозуміти ідеї Брехта та втілити їх у своїй грі. Її настанови стали важливим підґрунтям для роботи над складною драматургією п'єси.

Режисер Олексій Склярєнко поєднав пластичну театральну мову з концепцією «ефекту очуження», створюючи сценічну форму, яка не дозволяла глядачеві сприймати історію лише емоційно. Замість цього він змушував аналізувати дії героїв і робити висновки про їхні мотиви та наслідки. Такий підхід зробив виставу одночасно сучасною та вірною ідеям епічного театру.

Постановка також привернула увагу завдяки своїй виразній хореографії. Рухи акторів були ретельно продумані, щоб підкреслити внутрішній стан персонажів і побудувати символічну мову, зрозумілу без слів. Замість тексту п'єси Брехта, емоції й дії героїв говорили за них, що надало виставі універсальності та емоційної сили.

Під час постановки багато уваги приділялось акторському тренажу, зі слів акторів. Все будувалось одне від одного, на повній взаємодії партнерів. І напевно Б. Брехт був би щасливим бачачи цей процес.

«Навчання актора має відбуватися разом з навчанням інших акторів, його праця над роллю разом із їхньою працею над своїми ролями. Адже найменша суспільна одиниця це не одна, а дві людини. В житті ми також створюємо себе у взаємодії з іншими» [1, 111]

У 2019 році «Матінка Кураж» була перенесена до Київського театру юного глядача, що стало важливим етапом у її творчій еволюції. Незважаючи на зміну сцени, концепція залишилася незмінною: пластичний театр, зосереджений на ідеях антивоєнного гуманізму Брехта. Перехід із навчального театру до професійного простору дозволив творцям удосконалити виставу та відкрити її для ширшої аудиторії. Але на роль Матінки була вже запрошена - Лариса Руснак. Вона вразила глядачів своєю неперевершеною грою. Її втілення образу Матінки Кураж стало одним із центральних елементів постановки, надаючи їй особливої емоційної глибини та багатогранності.

Руснак, як досвідчена актриса, майстерно розкрила всі аспекти свого персонажа — від хитрої, підприємливої жінки, яка виживає у світі війни, до

глибоко трагічної постаті, що втрачає все, заради чого жила. Кожен її рух наповнений змістом, що дозволяло глядачам зануритися у внутрішній світ героїні.

Перенесення вистави до Київського театру юного глядача (ТЮГ) дало можливість Руснак розкрити нові грані таланту. У тіснішому сценічному просторі вона ще яскравіше передавала емоційну напругу та драматизм історії. Її гра була настільки переконливою, що викликала у глядачів і співчуття, і відразу до її героїні — саме так, як того вимагав Брехт.

Роль Матінки Кураж стала для Лариси Руснак черговим підтвердженням її високої майстерності та здатності знаходити глибокий зміст у кожній деталі, що робить її однією з найяскравіших зірок сучасного українського театру.

Таким чином, ця постановка стала зразком творчого підходу до осмислення класики Брехта. Вона не тільки відображала актуальність його ідей, але й демонструвала важливість традицій, переданих від майстрів минулого покоління, таких як Валентина Зимня. Її внесок у підготовку молодих акторів і їхнє розуміння «Матінки Кураж» залишив відбиток на творчому шляху нової генерації українських митців

### **Київський національний театр ім. Івана Франка. «Кар'єра Артура Уї» (режисер Дмитро Богомазов)**

Вистава Дмитра Богомазова "Кар'єра Артура Уї", прем'єра якої відбулася 21 грудня 2022 року на сцені Київського національного театру імені Івана Франка, є однією з найпомітніших спроб адаптації брехтівського епічного театру до умов сучасної України. Цей сатиричний твір, що аналізує механізми становлення диктаторської влади, у постановці Богомазова набув особливої актуальності через вплетення контексту російсько-української війни. Завдяки сміливим режисерським рішенням, вишуканій сценографії та

блискучій акторській грі, вистава залишила слід у сучасному театральному просторі.

Режисерська концепція: Брехтівський політичний театр у сучасному контексті

Богомазов побудував виставу як відображення актуальних суспільно-політичних викликів, залишаючи в центрі уваги ідеї Брехта про суспільну відповідальність та природу диктатури. В основі постановки лежить алегорична історія про Артура Уї — кримінального авантюриста, який стає політичним лідером, використовуючи маніпуляції, популізм і страх.

У своїй інтерпретації режисер акцентував увагу на універсальності теми диктаторської влади, яка легко трансформується у будь-який час і в будь-якому суспільстві. В українському контексті це стало очевидним натяком на агресивну політику Росії, яка, використовуючи механізми дезінформації, залякування та пропаганди, намагається нав'язати свою волю як на міжнародній арені, так і всередині українського суспільства.

Особливої уваги заслуговує сценографічне рішення Петра Богомазова. Дія вистави розгортається на борту корабля, що поступово тоне, що є багатозначною метафорою. З одного боку, корабель символізує суспільство, яке стрімко наближається до катастрофи під тиском корупції, зрадництва та аморальності. З іншого боку, це образ світу, де сила диктатури тягне людство до неминучого краху.

Візуальні рішення — хиткий і нестабільний простір, похилі поверхні, мінімалістичний дизайн, що водночас створює відчуття тривоги — вдало підсилюють атмосферу. Корабель на сцені буквально хитається, нагадуючи про нестабільність не лише політичної, а й моральної основи суспільства. Це рішення не лише підтримує естетику Брехта, який прагнув дистанціювати глядача від емоційної залученості, але й резонує з сучасною глядацькою аудиторією, для якої образ потопуючого корабля є гіркою алегорією війни та суспільної кризи.



Головну роль Артура Уї виконав Віталій Ажнов. Його персонаж — гротескний, відразливий і водночас харизматичний. Ажнов майстерно демонструє, як зневірене суспільство може потрапити під вплив жалюгідного, але амбітного демагога. Актор балансує між іронією і трагізмом, створюючи образ, який одночасно викликає огиду і змушує задуматися над небезпекою маніпуляцій.

Одним із найяскравіших елементів вистави стала гра Михайла Кукуюка. Його виконання зонгів — ключових музичних вставок, що є невід’ємною частиною брехтівського театру, — було надзвичайно динамічним і точним. Зонги у виконанні Кукуюка не лише коментували події на сцені, але й надавали їм нового змісту, створюючи паралелі між подіями вистави і сучасністю. Його харизматична манера гри, влучна інтонація та музична експресія стали важливим елементом, що підтримував напругу і динаміку вистави.

Постановка Богомазова демонструє, як театр може стати засобом політичного висловлювання. Брехтівська п’еса, задумана як критика тоталітаризму, в сучасних умовах набула нових змістів. У виставі чітко проглядається паралель між диктатором Артуром Уї та сучасним агресором — Росією, яка використовує страх, пропаганду і насильство для досягнення своїх цілей.

Водночас вистава акцентує увагу на ролі суспільства у створенні диктатури. Глядачі стають свідками того, як страх, апатія і корупція дозволяють аморальному лідеру захопити владу. Цей аспект особливо важливий для української аудиторії, яка перебуває у стані боротьби за власну незалежність і демократію.

Але попри безперечні художні досягнення, «Кар’єра Артура Уї» не змогла утриматися в репертуарі театру надовго, залишаючись у прокаті менше двох років. Це можна пояснити кількома факторами:

### 1.Складність сприйняття.

Вистава була інтелектуально насиченою, з багатошаровими метафорами і політичними натяками, що вимагало від глядача активного мислення. Для багатьох цей формат може бути надто вимогливим.

### 2. Економічні умови.

У часи війни та економічних викликів українська аудиторія частіше шукає в театрі емоційної розрядки, а не інтелектуальних і політичних роздумів.

### 3. Конкуренція в репертуарі.

У Національному театрі імені Франка велика кількість постановок, які конкурують за увагу глядача. Вистави складного політичного змісту можуть програвати популярності легших жанрів.

"Кар'єра Артура Уї" у постановці Дмитра Богомазова стала прикладом того, як театр може бути не лише засобом художнього висловлювання, а й інструментом політичної рефлексії. Завдяки сильній режисурі, сценографії Петра Богомазова, блискучій грі Віталія Ажнова та Михайла Кукуюка, вистава передала не лише ідеї Брехта, а й сучасний контекст, що резонує з реаліями україно-російської війни.

Попри коротке сценічне життя, ця постановка стала важливим внеском у сучасний український театр, демонструючи, як класика може бути інтерпретована через призму сучасності, стаючи голосом суспільної критики і художньою хронікою складних часів.

### **Львівський національний театр ім. Марії Заньковецької. «Тригрошова опера» (режисер Максим Голенко)**

Вистава Максима Голенка "Тригрошова опера" на сцені Львівського національного театру імені Марії Заньковецької, прем'єра якої відбулася 9

липня 2021 року, стала однією з найбільш неоднозначних подій у сучасному українському театрі. Це була спроба осучаснити класичну п'єсу Бертольта Брехта, зберігши її сатиричний і політичний підтекст, але подати у формі рок-опери — жанру, що сам по собі є викликом для традиційного театрального середовища Львова.

Брехтівські ідеї та їх відтворення у постановці

"Тригрошова опера" Брехта — це гостра соціальна сатира, яка через історію злочинця Макхіта, "чесного" підприємця Джонатана Пічема та інших персонажів оголює лицемірство буржуазного суспільства. Брехтівський епічний театр із його зонгами, критичним ставленням до глядача і постійним нагадуванням про умовність театральної дії став основою для інтерпретації Голенка.

Максим Голенко не просто адаптував текст Брехта, а зробив сміливий крок до радикального оновлення театральної мови. Його "Тригрошова опера" вийшла за межі звичної драматичної вистави, перетворившись на потужну музично-візуальну атаку. Зонги, які є невід'ємним елементом брехтівської драматургії, стали основою вистави, збагачуючи її роковими ритмами та додаючи енергії і напруги.

Ці музичні номери не лише коментували події, а й порушували важливі соціальні теми: корупцію, лицемірство, несправедливість. Зонги, виконані у форматі рок-опери, у цій виставі ще більше дистанціювали глядача, змушуючи його зосередитися на змісті, а не на емоційній складовій. Проте саме цей радикальний підхід став одним із факторів, що викликав нерозуміння серед частини публіки.

Максим Голенко відомий своїм прагненням до театральних експериментів і провокативності. У "Тригрошовій опері" він максимально загострив конфлікти, підкресливши жорстокість і абсурдність світу, який описував Брехт.

У виставі були використані елементи, що викликали неоднозначну реакцію глядачів:

Нецензурна лексика, яка підкреслювала грубість і ницість персонажів. Вона відповідала реалістичній стилістиці Брехта, але для частини львівської публіки стала шоком.

Представники ЛГБТ-спільноти як частина театральної дії. Їхня присутність відповідала ідеї Брехта показувати маргіналізовані верстви суспільства, але у консервативному середовищі Львова це викликало обурення.

Сцени жорстокості та абсурду, які багато глядачів сприйняли як надмірні.

Режисер відтворив брехтівську естетику очуження, однак його викликаючий стиль і епатаж виявилися занадто радикальними для традиційної львівської аудиторії.

#### Акторські роботи

Одна з найбільших удач вистави — це яскраві акторські роботи.

Джонатан Пічем у виконанні Олега Сікиринського став втіленням подвійної моралі. Його персонаж, який на перший погляд здається порядним підприємцем, насправді виявляється безпринципним маніпулятором. Актор вдало передав тонку межу між комічністю і трагізмом цього образу.

Інна Калинюк у ролі місіс Селії Пічем блискуче розкрила образ жінки, яка є одночасно жертвою і співучасницею свого чоловіка. Її гра була наповнена тонким гумором і глибокою драматургічною проникливістю.

Ці актори створили сильний драматичний фундамент вистави, навіть у моменти, коли провокативність режисерських рішень затьмарювала сюжет.

Спектакль зіграли лише 10 разів. Цьому сприяли декілька причин:

Консервативна реакція частини глядачів. У традиційному середовищі Львова вистава здалася надто дивною, жорстокою і незрозумілою. Глядачі

були неготові до зонгів, нецензурної лексики і радикальної критики суспільства.

Закінчення прав на постановку. Вистава не змогла продовжити життя через обмеження, пов'язані з авторськими правами на п'єсу Брехта.

Відновлення вистави: нове життя

Нещодавно виставу було відновлено, що є свідченням зміни ставлення до театрального експерименту і оновлення формату театру. У сучасному контексті, де публіка стала більш відкритою до нових форм, вистава виглядає набагато впевненіше. Вона резонує з глядачами, які більше готові до складних і провокативних тем.

### **Висновки до III розділу**

Дослідження рецепції творчості Бертольта Брехта в українському театральному просторі дозволяє зробити низку важливих висновків. Постановки творів цього видатного драматурга, які з'являлися в Україні в різні історичні періоди, свідчать про складність адаптації його ідей, зокрема принципу «ефекту очуження», до специфіки національного театального мистецтва. Водночас, інтерес до драматургії Брехта демонструє значущість його концепцій для осмислення суспільних проблем і моральних викликів у будь-якому соціокультурному контексті.

«В антитезі Брехта «почуття розум», що завершувала порівняльну таблицю традиційної, «арістотелівської» та «епічної» форми театру, і полягає основна заковика в стосунках німецького генія ХХ сторіччя з мистецтвом слов'янського театру і з традиціоналістами світової сцени взагалі. Останні відмовляли «епічному» театру в праві називатися мистецтвом на підставі того, що Брехт поставив «почуття» (основу основ вічного мистецтва) на друге місце після «розуму» (прерогативи науки).

Що первинне, що вторинне — матерія чи свідомість основне питання філософії, яке розкололо світ на матеріалістів та ідеалістів. Антитеза Брехта розколола світ театру на «інтелектуалів» і «чуттєвиків».

До останніх належить Україна. Чуттєве світосприйняття українців і людей, народжених на її жовтих ланах, під її блакитним небом, відоме всім і складає чи не найсуттєвішу рису української ментальності. Первинність почуття, чуттєвості в духовному складі наших людей, близьке прийняття до серця всього довкілля, породжена цим славнозвісна сентиментальність виокремлюють Україну серед інших народів. І ускладнюють її стосунки з Брехтом» [10, 2].

Одним із фундаментальних принципів «епічної» драматургії є метод моделювання, на якому тримається значна частина сучасного театру,

незалежно від ставлення до творчості Брехта. Винятки тут поодинокі та зазвичай мають специфічний характер. Драми Брехта – це не традиційні «історії», а скоріше притчі чи поетичні моделі реальності. У часи розвитку науки, доступної для мас через поширення освіти (хоч і на базовому рівні), моделювання стало частиною повсякденного життя. Воно зустрічається скрізь: від діючих макетів і математичних алгоритмів до сценаріїв заходів, ділових ігор і навіть ритуалів. Модель не вимагає емоційного співпереживання чи занурення, вона орієнтована на аналіз, осмислення та набуття нового досвіду.

Так само функціонує театральна притча або модель. Глядачеві пропонуються скомпоновані епізоди, побудовані за кінематографічним принципом монтажу, які найкраще висвітлюють головну ідею вистави та позицію театру. Глядач, спостерігаючи за подіями, зіставляє побачене, аналізує його в контексті «зонгів» (пісенних коментарів), і поступово доходить до тієї інтелектуальної ясності, яка спочатку проникає у свідомість, а згодом – у почуття. Брехтівський театр вимагає від публіки концентрації уваги та активної розумової роботи, стимулюючи її інтелектуальну взаємодію з матеріалом.

На противагу цьому класичний («арістотелівський») театр створює своєрідне «гіпнотичне поле», що занурює глядача у співпереживання з героями. Це схоже на колективну медитацію, де глядачі та актори «живуть одними емоціями»: зал і сцена разом плачуть, сміються, відчують. Така естетика близька до ідеалу слов'янського театру. У цьому стані глядач повністю віддається видовищу, стає пасивним і емоційно розчиненим у переживаннях персонажів. Його розум на якийсь час приглушений, а почуття домінують. Розуміння побаченого з'являється лише згодом, вириваючи з

глибин підсвідомості. Саме через це емоційне потрясіння люди йдуть до театру, шукаючи катарсису та глибоких почуттів.

Принцип моделювання, застосований Брехтом, передбачає використання особливих засобів сценічної виразності. На сцені немає місця зайвим деталям: вона має бути відкритою, рівномірно й яскраво освітленою, що перегукується з традиціями східного театру. Тут відсутні спроби створити ілюзію — ні загадкових озер, ні сутінків, ні шторму чи холоду. Не йдеться про формування «атмосфери» у звичному розумінні. Натомість акцент робиться на конкретних фактах, аргументах і доказах, які подаються прямо й логічно, мов шахові ходи або карти в руках гравця.

Опанування брехтівської поетики, з її специфічною драматургією та підходом до театру, ставить перед українськими акторами та режисерами непрості виклики. Однією з головних проблем є відсутність цілісної системи підготовки, яка б адаптувала українських театралів до вимог такого підходу.

У театральних вишах України основна увага досі приділяється системі Станіславського. Ця методика, яка фокусується на переживанні й емоційній достовірності, залишається основою театральної освіти. Її викладають у різних інтерпретаціях, проте альтернативні системи — ті, які передбачають дистанціювання актора від персонажа, глибокий аналіз і розрахунок, — майже не представлені. Зокрема, навіть творчість Леся Курбаса, яка є однією з ключових в історії українського театру, розглядається здебільшого на теоретичному рівні, а її практичне застосування у студентських постановках є вкрай рідкісним.

Інші театральні системи, як-от брехтівська, донедавна вважалися «небажаними» або навіть «ворожими». За радянських часів вони асоціювалися з буржуазним мистецтвом, що не відповідало офіційній



ідеології. Спроби впровадження таких підходів часто каралися репресіями, як на рівні театрів, так і на рівні окремих митців. Це призвело до дефіциту спеціалістів, здатних працювати з цими методиками, та створило значні прогалини в освітній і творчій підготовці. Багатьом акторам і режисерам доводиться самостійно опановувати нові підходи, що вимагає значних зусиль та часу.

Українські актори, виховані на традиціях емоційного театру, зазвичай тяжіють до стихійності на сцені. Вони нерідко зосереджуються на зовнішньому прояві емоцій, пропускаючи процес їхнього народження, витoki і поступовий розвиток. У результаті часто відбувається спрощення структури дії персонажа. Замість глибокого осмислення вчинків героя актор вибудовує гру переважно на емоційному напруженні, демонструючи яскравість і динаміку, проте залишаючи осторонь логіку дій та внутрішній конфлікт.

Це особливо помітно у контексті постановок за творами Брехта, де емоційна стихія повинна підпорядковуватися раціональній конструкції. Брехт вимагав від актора чіткої дистанції між собою та персонажем, здатності не лише передавати емоції, а й аналізувати їх, демонструючи глядачеві підгрунття кожного вчинку. Натомість в українському театрі нерідко можна спостерігати протилежний підхід: актори, захоплені «загальною атмосферою», віддаються емоціям настільки, що забувають про основну ідею п'єси. Вони наче ширяють у хмарах, лише приблизно окреслюючи життєву долю свого героя.

Режисери, своєю чергою, не завжди допомагають акторам впоратися з цим викликом. Багато з них обмежуються загальним концептуальним підходом до вистави, не приділяючи достатньої уваги конкретним подіям, наскрізній дії чи жанровій структурі. У результаті акторам бракує підтримки у вибудовуванні логічних ліній та взаємозв'язків між окремими сценами.

Справжнім викликом для українських театралів є необхідність поєднати традиційну емоційну насиченість із раціональним аналізом, який лежить в основі брехтівської естетики. Ця задача є надзвичайно складною, проте її вирішення могло б значно розширити творчий потенціал українського театру та забезпечити новий рівень якості постановок.

Вивчаючи постановки часів УРСР, ми спостерігаємо перші спроби інтеграції елементів брехтівського театру в українську сценічну практику. Незважаючи на обмеження радянської ідеології, такі постановки, як «Матінка Кураж та її діти» у Чернівецькому театрі, чи «Тригрошова опера» у Харківському театрі ім. Т. Шевченка, демонстрували прагнення режисерів і акторів працювати з новою для них драматургією. Проте, як було показано у попередньому підрозділі, ці роботи часто відходили від первинних задумів Брехта, роблячи акцент на емоційній складовій і традиційній драматургії, що було зрозумілішим для місцевого глядача.

У сучасній українській театральній практиці інтерес до творчості Брехта зберігається, але акценти зміщуються. Режисери активно експериментують із формою та змістом, намагаючись адаптувати його ідеї до запитів сьогоденної аудиторії. Зокрема, постановки, розглянуті у цьому розділі, демонструють різні підходи до переосмислення брехтівської драматургії, які поєднують універсальні ідеї з локальними соціокультурними контекстами.

Одним із яскравих прикладів сучасної адаптації Брехта є вистава «Матінка Кураж», вперше поставлена у 2013 році в Навчальному театрі КНУТКіТ ім. Карпенка-Карого. Ця робота, створена режисером і хореографом Олексієм Скляренком, вирізняється інноваційним підходом до інтерпретації тексту. Вистава була виконана без слів, що дозволило зосередитися на пластичному вираженні ідей п'єси, створюючи динамічне та

захоплююче сценічне дійство. Важливим аспектом стало те, що актори вистави були студентами курсу Валентини Зимньої, яка сама свого часу грала роль Катрін у «Матінці Кураж» у Чернівецькому театрі. Її досвід роботи з текстами Брехта та практичні поради стали важливим підґрунтям для акторів, що дозволило їм краще зрозуміти специфіку драматургії та сценічних вимог Брехта. Подальше перенесення вистави у 2019 році до Київського театру юного глядача свідчить про успішність цього експерименту та його значущість для розвитку української сцени.

Ще одним важливим прикладом є постановка «Кавказького крейдового кола» у Київському театрі ім. Івана Франка, здійснена у 2007 році литовським режисером Лінасом Маріюсом Зайкаускасом. Ця вистава продемонструвала прагнення до філософського осмислення тексту Брехта, зокрема його складних морально-етичних дилем. Режисер акцентував увагу на універсальних цінностях – справедливості, гуманізмі, праві людини на гідність – що є актуальними в будь-якому суспільстві. Попри це, вистава не уникла традиційних емоційних акцентів, властивих українській театральній школі, що певною мірою зменшило ефект очуження, запланований Брехтом.

Постановка «Тригрошової опери» у Львівському театрі ім. Марії Заньковецької, здійснена Максимом Голенком, також заслуговує на окрему увагу. У цій роботі режисер намагався поєднати сатиричну природу п'єси з сучасними українськими реаліями, створюючи гостро соціальне сценічне дійство. Акцент на комедійних аспектах п'єси дозволив зробити її доступнішою для глядача, проте частково розмив глибинні філософські смисли, закладені Брехтом.

Особливої уваги заслуговує постановка «Кар'єра Артура Уї» Дмитром Богомазовим у театрі ім. Івана Франка. Ця робота є одним із найкращих

прикладів того, як сучасні режисери намагаються осучаснити ідеї Брехта за допомогою новітніх сценічних технологій та візуальних рішень. Богомазов зумів передати сатиричний характер п'єси, водночас акцентуючи на її універсальності та актуальності у контексті сучасного суспільства.

Загалом, аналіз сучасних постановок засвідчує, що український театр продовжує звертатися до драматургії Брехта як до джерела натхнення для сценічних експериментів і суспільно важливих висловлювань. Водночас адаптація його ідей до національної сцени супроводжується численними викликами, пов'язаними з різницею у театральних традиціях та сприйнятті аудиторії. Постановники прагнуть зберегти баланс між оригінальною драматургією та її осучасненням, що іноді веде до втрати ключових елементів брехтівського театру, таких як ефект очуження.

Шлях актора-слов'янина до Брехта не обмежується лише адаптацією або ламанням власної природи. Набагато важливіше — це розвиток і загострення його психотехнічних навичок, здатність працювати з внутрішнім світом і зовнішнім проявом цього світу з максимальною точністю й гнучкістю. Цей процес не є спонтанним або випадковим, а вимагає від актора ретельного самоконтролю та майстерного керування кожним елементом своєї гри. Ключовою особливістю цієї техніки є здатність миттєво перемикатися між різними емоційними та психологічними станами, створюючи неперервний потік змін, які утримують увагу глядача, не дозволяючи йому втратити фокус на важливих соціальних та політичних питаннях, що висвітлюються в постановці.

Важливим моментом є здатність актора вийти з ролі і використовувати механізм «зонгу», що є непересічною особливістю брехтівської техніки. Цей прийом дозволяє не лише коментувати дії персонажів, а й активно втручатися в процеси на сцені, не даючи глядачеві забути, що те, що він бачить, є лише театральною умовністю. Вийти з ролі, розірвати традиційну бар'єр між актором і глядачем — це означає підняти питання не лише внутрішнього

світу персонажа, а й питання самого процесу театру, його значення і ролі в суспільстві. Це дозволяє актору не тільки передати переживання героя, але й зробити важливу соціальну заяву.

Ця техніка вимагає від актора чіткої і послідовної організації свого виступу, витримування «малюнка» персонажа на всіх етапах вистави, де кожен рух, кожна фраза й інтонація стають важливими для створення повної картини. Це вимагає від актора бездоганної координації дій, здатності працювати не тільки з текстом, а й з тим, як ця текстова тканина може бути прочитана і зрозуміла публікою. Ідеологія Брехта, особливо в таких п'єсах, як "Матінка Кураж", вимагає, щоб актор не тільки утілював персонажа, а й став посередником між режисером, текстом і глядачем, висвітлюючи ті конфлікти, які є актуальними і для сьогодення.

У Брехта актор не є лише носієм емоцій або зовнішніх характеристик свого персонажа, але й його інтерпретатором, активним учасником у створенні соціально значущої вистави. Таким чином, актор стає не тільки учасником дії, а й важливим інструментом, який через свою гру може допомогти глядачеві зрозуміти і оцінити ті етичні та політичні проблеми, що ставить автор. Він має здатність провокувати реакцію публіки, сприяти критичному осмисленню та самому процесу театрального переживання, адже цей театр не тільки розповідає історії, а й ставить важливі запитання.

Гра актора в епічному театрі Брехта вимагає, щоб він був водночас свідком і коментатором подій на сцені, створюючи між собою і персонажем певну дистанцію, яка дозволяє глядачеві не лише співпереживати, а й аналізувати побачене, зрозуміти, чому це відбувається, і яку роль у цьому має кожен із нас. Така техніка вимагає від актора бездоганної концентрації, здатності балансувати між актом і його аналізом, адже він не просто створює характер, але й дає ключ до розуміння складних соціальних структур і взаємодій, які Брехт майстерно втілює у своїх п'єсах.

Український театр, використовуючи досвід постановок радянської доби, намагається йти далі, відкриваючи нові горизонти для сценічного осмислення складної та багатогранної драматургії Брехта. Цей процес є важливим етапом у розвитку національного театрального мистецтва, яке, звертаючись до універсальних ідей, створює простір для дискусії про сучасні соціальні та моральні виклики.

## **ВИСНОВКИ**

Бертольд Брехт, як одна з ключових постатей світової драматургії ХХ століття, став творцем нової театральної мови, яка вплинула на формування європейської культури. Його новаторська система, заснована на принципах епічного театру, дозволила театру стати інструментом соціального аналізу, осмислення сучасних викликів і критики суспільних структур. У цьому контексті український театр зробив важливі спроби адаптувати ідеї Брехта, розвиваючи власну сценічну традицію і водночас інтегруючись у загальноєвропейський культурний простір.

### 1. Світоглядна матриця творчості Бертольда Брехта

Формування світогляду Брехта стало результатом поєднання марксистської ідеології, гуманістичних переконань і його бажання перетворити мистецтво на інструмент соціальної дії. Політичні переконання драматурга, спрямовані на боротьбу з несправедливістю, надали його п'єсам потужного соціального звучання. У своїх естетичних і етичних пошуках Брехт прагнув створити театр, який би змушував глядачів аналізувати події, а не лише співпереживати.

### 2. Новаторська система Бертольда Брехта у контексті європейської культури

Розроблений Брехтом «епічний театр» став феноменом, що трансформував європейську театральну традицію. Основними його принципами стали:

- Ефект очуження, який дозволяє глядачеві усвідомити умовність сценічного дійства й критично ставитися до його змісту.
- Використання зонгів як засобу коментування подій.
- Зміщення акценту з емоційного співпереживання на раціональне осмислення.

Ці новації дали змогу театру стати не лише розвагою, а й потужним суспільним інструментом, що впливає на формування свідомості.

### 3. Рецепція творчості Бертольда Брехта в Україні

Український театр сприйняв ідеї Брехта в умовах, що значно відрізнялися від європейських. Важливу роль у цьому процесі відіграли як культурно-політичний контекст, так і специфіка української театральної школи, яка традиційно орієнтується на психологічну глибину й емоційний вплив.

- Період радянської доби:

Перша хвиля звернення до творчості Брехта припала на період УРСР. Такі постановки, як «Матінка Кураж та її діти» у Чернівецькому театрі та «Тригрошова опера» у Харкові, стали важливими спробами інтегрувати елементи брехтівської драматургії у національну сценічну практику. Однак, радянські режисери часто відходили від концепції Брехта, зокрема ефекту очуження, на користь більш звичних для глядача емоційних та патетичних акцентів. Це обмежувало потенціал таких постановок як інструменту соціального аналізу.

- Сучасний етап:

Сучасний український театр відкриває нові можливості для осмислення спадщини Брехта, враховуючи як національний контекст, так і європейський вплив.

Однією з найбільш знакових постановок є «Матінка Кураж» у Навчальному театрі КНУТКіТ ім. Карпенка-Карого (2013 рік, режисер Олексій Скляренко). Виконана без слів, вистава зосереджувалася на пластичному вираженні брехтівських ідей. Пізніше вона успішно перекочувала до Київського театру юного глядача, демонструючи життєздатність такої інтерпретації.

Постановка «Кавказький крейдяний коло» у Київському театрі ім. Івана Франка (2007 рік, режисер Лінас Зайкаускас) продемонструвала, як брехтівські ідеї можуть інтегруватися в українську сценічну традицію, піднімаючи універсальні морально-етичні питання.



#### 4. Оцінка української адаптації Брехта

Валентина Ігорівна Заболотна найточніше окреслює проблему реалізації брехтівських принципів в Україні: головна перешкода полягає у конфлікті між емоційно-ліричним підходом української театральної школи та раціонально-інтелектуальною природою брехтівського театру.

Цей розрив обумовлює складність повного освоєння концепції очуження та зонгів.

Водночас успішні українські постановки Брехта демонструють, що театр в Україні здатний не лише адаптувати його ідеї, але й наповнювати їх локальним змістом, створюючи нові моделі сценічного висловлювання.

Український театр, звертаючись до творчості Бертольда Брехта, прагне адаптувати його ідеї до національного культурного контексту, зберігаючи водночас загальноєвропейське спрямування. Постановки радянської доби стали важливим етапом засвоєння брехтівської драматургії, хоча їхня інтерпретація часто супроводжувалася спрощенням філософських і політичних аспектів епічного театру. В умовах радянської цензури режисери тяжіли до збереження традиційного для української сцени акценту на емоційності, що іноді призводило до нівелювання принципу очуження, ключового для Брехта.

Сучасний етап розвитку українського театру демонструє значно більшу свободу у творчих пошуках та інтерпретаціях. Яскравим прикладом успішної адаптації брехтівських ідей стала постановка «Кавказький крейдяний коло» у Київському театрі ім. Івана Франка (режисер Лінас Зайкаускас, 2007 рік). У цій виставі вдалося гармонійно поєднати філософський зміст і складні морально-етичні дилеми п'єси з українськими сценічними традиціями. Хоча вистава і тяжіла до більш емоційного відтворення подій, що характерно для української театральної школи, режисер зберіг важливі брехтівські принципи, зокрема ідею умовності театрального дійства. Це дозволило не лише

актуалізувати ідеї Брехта, але й зробити їх зрозумілими й значущими для сучасної української аудиторії.

Таким чином, творчість Брехта для українського театру стала як джерелом натхнення, так і своєрідним викликом. Театральні постановки підтверджують, що його ідеї здатні знаходити нове життя у різних культурних контекстах. Водночас специфіка української сцени – з її акцентом на психологізмі й емоційній виразності – вимагає від режисерів значних зусиль для збереження раціонального аналітичного підходу, який пропонував Брехт.

Український театр поступово долає труднощі у засвоєнні його принципів, знаходячи баланс між традиційними і новаторськими підходами. Постановки, такі як «Кавказький крейдяний коло» або «Матінка Кураж» у Навчальному театрі КНУТКіТ ім. Карпенка-Карого, демонструють, що театр може одночасно осмислювати універсальні ідеї Брехта і відповідати на сучасні соціальні виклики. Ці роботи свідчать про те, що українська сцена здатна створювати інноваційні постановки, які збагачують національну культуру, сприяють розвитку європейських театральних традицій і пропонують унікальний погляд на спадщину Бертольда Брехта.

## **СПИСОК ВКОРИСТАНІ ЛІТЕРАТУРИ**

1. Брехт Б. Мистецтво театру : збірник. Київ : Мистецтво, 1977. 366 с.
2. Брехт Б. Поезії / Бертольт Брехт ; у перекладах Леоніда Черватенка // Всесвіт. 1998. № 3. С. 83–85.

3. Андрухович Ю. У пошуках пропашого Брехта / Ю. Андрухович // День. 1998. № 14. С. 7.
4. Богдашевський Ю. Політичний театр Брехта / Ю. Богдашевський // Мистецтво. 1968. № 6. С. 11–13.
5. Велика А. Кар'єра, яку не спинили / А. Велика // Кіно. Театр. 2023. № 2. С. 11–12.
6. Величемнія О. Спроба епічного театру / О. Величемнія // Кіно. Театр. 2007. № 5. С. 20–22.
7. Гібер Й. Від поета до вчителя, від анархіста до класика / Й. Гібер // Всесвіт. 1977. № 3. С. 81–82.
8. Грицук В. Камуфляж для Артуро Уї / В. Грицук // Кіно. Театр. 2000. № 1. С. 7–8.
9. Грицук В. Бертольт Брехт на українській сцені / В. Грицук // Культура і життя. 1998. № 15. С. 4.
10. Заболотна В. Нетерплячий Брехт / В. Заболотна // Український театр. 1999. № 1–2. С. 2–4.
11. Забужко О. Синдром Галілея / О. Забужко // Культура і життя. 1998. № 15. С. 3–4.
12. Затонський Д. Митець у світі навиворіт : Б. Брехт та Е. Юнгер / Д. Затонський // Слово і час. 2007. № 8. С. 51–54.
13. Іванчишина Л. Інтенсивна хореографія : «Кураж за Брехтом» / Л. Іванчишина // Кіно. Театр. 2013. № 4. С. 15.
14. Йосипенко Н. Страсті за матінкою Кураж / Н. Йосипенко // Український театр. 1989. № 2. С. 20–21.
15. Клековкін О. Політичний театр / О. Клековкін // Mise en Scen : ідеї, концепції, напрямки. Київ : Фенікс, 2017. С. 377–395.
16. Клековкін О. Бертольт Брехт : стратегії / О. Клековкін // Mise en Scen : ідеї, концепції, напрямки. Київ : Фенікс, 2017. С. 417–455.

17. Лабінський М. Брехт про мистецтво театру / М. Лабінський // Український театр. 1978. № 5. С. 33.
18. Липківська А. Тригрошова опера : у Волинському українському музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка / А. Липківська // Український театр ХХ століття : антологія вистав. Київ : Фенікс, 2012. С. 700–707.
19. Миленька Г. Режисерські версії «Тригрошової опери» : до питання актуальності теорії епічного театру Бертольта Брехта в театрі ХХІ століття / Г. Миленька // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. 2024. С. 155–168.
20. Паві П. Словник театру / Патріс Паві. Львів : [б.в.], 2006. 645 с.
21. Пепа В. Інтернаціональний вимір / В. Пепа // Урядовий кур'єр. 2007. 27 квітня. С. 9.
22. Стайн Д. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Т. 3 : Експресіонізм та епічний театр. Львів : [б.в.], 2004. 286 с.
23. Стус В. Про п'єсу Б. Брехта «Життя Галілея» / Василь Стус // Брехт Б. Життя Галілея. Матінка Кураж та її діти. Київ : Центр учбової літератури, 2021. С. 99–106.
24. Федченко Л. Матінка Кураж та її діти / Л. Федченко // Український театр : антологія вистав. Київ : Фенікс, 2012. С. 639–646.
25. Федченко Л. Тригрошова опера / Л. Федченко // Український театр : антологія вистав. Київ : Фенікс, 2012. С. 692–700.
26. Чердинцева А. Алаверди по-українськи / А. Чердинцева // Київ. Телеграф. 2007. 20 квітня. С. 18.
27. Чирков О. Бертольт Брехт : життя і творчість. Київ : Дніпро, 1981. 158 с.
28. Шлапак Ю. Кар'єра Артуро Уї : спроба друга / Ю. Шлапак // Про кіно, про театр. Київ : Поезія, 2009. С. 53–54.