

УДК 821.112.2

Лариса Федоренко*^б

БРЕХТІВСЬКИЙ ТЕАТР: ЖАНРОВЕ РІЗНОМАНІТТЯ, ОСНОВНІ ПОНЯТТЯ І КОНЦЕПЦІЇ

Стаття присвячена драматургії Б. Брехта, особливостям її жанрової палітри та аналізу основних чинників художнього методу драматурга. Брехтівський театр представлений жанровими різновидами театральних форм: експресіоністська драма, мюзикл, опера, оперета, Lehrstück, епічний та діалектичний театр. У дослідженні визначено ключові поняття і принципи творення драматургії Брехта, а саме «ефект очуження» та монтажна техніка. Принцип «ефекту очуження» полягає в тому, що знайоме явище постає в театрі в несподіваному ракурсі, а тому потребує від глядача новизни усвідомлення. Засобом цього є постійне порушення театральної ілюзії. Монтажна техніка передбачає, що театральне дійство – це не гомогенна система, а є «сконструйованою» площиною з різних неоднорідних «матеріалів»: діалогічний дискурс переривається ліро-епічними компонентами (зонгами); у подієву площину «вкрапляються» елементи кінематографу; причинно-наслідковий плин зображуваних подій переривається демонстрацією транспарантів чи плакатів з провокаційними закликами.

Ключові слова: брехтівський театр; діалектика; Lehrstück; театральна ілюзія; «ефект очуження»; Verfremdungseffekt; монтажна техніка.

Fedorenko Larisa. Brecht's Theater: Genre Diversity and Basic Concepts.

The article is devoted to the drama of Bertolt Brecht (1898–1956), the peculiarities of its genre palette and analysis of the main factors of the playwright's artistic method. To achieve this goal, the following research methods were used: descriptive; matching method; literary analysis and synthesis. The Brecht Theater is represented by genre varieties of theatrical forms: expressionist drama, musical, opera, operetta, Lehrstück, epic and dialectic theater. The article proves that dialectics is the ideological soil and the conceptual core of the Brecht Theater. The dialectic poetics of a playwright should be understood as the method of analysis and argumentation presented by the Hegelian triad: thesis – antithesis – synthesis. In accordance with the dialectical concept, the Brecht theater puts in the center primarily the principle of contradiction, aimed at a multifaceted understanding of phenomena, overcoming a frozen, ossified way of thinking. The study defines the key concepts and principles of creating the drama of Bertolt Brecht, namely the «alienation effect» (Verfremdungseffekt) and assemblage (composition). The principle of the «alienation effect» is that a familiar phenomenon appears in the theater from an unexpected perspective, and therefore requires awareness of the viewer's novelty. The means of this is the constant violation of theatrical illusion, the reality of what is happening on stage. The assemblage stipulates that the theatrical action is not a homogeneous system, but is a «made», «constructed» plane of various heterogeneous «materials»: dialogical discourse is interrupted by lyro-epic components (songs); in the musical plan, which is designed in the same style, jazz elements are suddenly «mounted», actors exchange roles during the performance, elements of the cinema «penetrate» the event plane, the causal course of the events depicted is interrupted by the demonstration of banners or posters with provocative appeals. The prospects for further research are the literary analysis of post-Brecht theater, that is, drama, which appeared as an imitation or negation of the dramatic principles of Brecht's theater.

Keywords: Brecht Theater; dialectics; Lehrstück; theatrical illusion; «alienation effect»; Verfremdungseffekt; assemblage; epic theater; dialectical theater.

Брехтівський театр як центральне поняття нашого дослідження є явищем багатограним, суперечливим і різновекторним. Воно охоплює чималу кількість театральних систем, які стали результатом напруженого художньо-естетичного пошуку митця. Якщо говорити мовою статистики, то за 58 років свого життя

* Лариса Федоренко, кандидат філологічних наук, доцент кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка (Житомир, Україна); e-mail: fvm34@ukr.net.

Бертольт Брехт (1898 – 1956) написав 48 драматичних творів, а це більше, ніж видатний британець Вільям Шекспір.

Різним аспектам теорії брехтівської драматургії присвятили свої праці Г. Гартунг (дослідження генези та інтертекстуальних зв'язків драматургії Брехта) [Hartung 2004], Я. Кнопф (дослідження джерел, еволюції, поетики, структуралістський аналіз драматургії Брехта) [Knopf 2002], К.-Д. Крабіль (літературознавче дослідження жанру *Lehrstück*) [Krabiel 1993], А. Майєр (літературознавче дослідження художнього інструментарію драматургії Брехта) [Meier 2010], Г. Мюллер (теоретико-практичне переосмислення драматургії Брехта) [Müller 1986], Р. Штайнвег (дослідження генези та поетики жанру *Lehrstück*) [Steinweg 2005], Д. Затонський (дослідження творчості Брехта в контексті світової літератури) [Затонський 1999], С. Соколовська («ефект очуження» як теоретико-літературна категорія) [Соколовська 2018], О. Чирков (теорія і поетика епічної драми, діалектичний театр) [Чирков 1981; Чирков 2006; Чирков 2009].

Віддаючи належне дослідницькій праці зарубіжних та вітчизняних літературознавців, водночас наголосимо: існує необхідність подальшого дослідження й (пере)осмислення теорії та практики брехтівського театру.

Ми вважаємо за необхідне, з одного боку, підсумувати зроблене, узагальнити накопичений драматургічний і літературознавчий досвід із зазначеної теми, – а з іншого – спираючись як на історико-літературні факти драматургічного розвитку, так і на напрацювання попередників, запропонувати своє бачення питання, зокрема здійснити спробу аналізу поняття «брехтівський театр», його жанрових різновидів, принципів творення та мистецького інструментарію.

Досягнення мети передбачає виконання таких завдань:

- 1) простежити еволюцію брехтівського театру в його жанровому різноманітті;
- 2) визначити ключові поняття і принципи творення драматургії Бертольта Брехта, зокрема «ефект очуження» (*Verfremdungseffekt*) та монтажну техніку.

Дослідження проводилося із використанням таких методів: описовий, метод зіставлення жанрово-типологічних особливостей драматичних текстів, літературознавчий аналіз та синтез.

Спробуємо схематично окреслити еволюцію брехтівського театру.

Ранні драми Б. Брехта мають риси *експресіоністської* драматургії: п'єси «Ваал» (1918–1922), «Барабани вночі» (1919) сповнені духу бунтарства, непокори, гіпертрофованої провокативності персонажів та засвідчують активну антибюргерську позицію митця.

П'єса «Григоровська опера» (1928) стала першим німецьким *мюзиклом* і до сьогодні найуспішнішим на німецькомовній сцені.

Опера «Розквіт і падіння міста Махагоні» (1929), як і більша частина «навчальних» драм продовжують авторський експеримент у царині синтезу музики, слова та дії.

Наприкінці 1920-х років брехтівський театр набуває рис *політичних* і водночас *повчально-дидактичних*: жанр *Lehrstück* («навчальна» драма) стає черговим викликом театральній рутині та покликаний реалізувати тогочасне прагнення автора до здійснення агітаційно-виховних завдань мистецтва. У цьому Брехт був близький, зокрема, до Фрідріха Шіллера, який теж розглядав театральну сцену як «моральну установу» (*Die Schaubühne als eine moralische*

Anstalt betrachtet (1784)). Мине час, і Б. Брехт переосмислить своє бачення театру як «повчально-навчальної інституції», вважаючи в пізні роки, що головна місія театру – розважати, приносити естетичну насолоду. Проте в 1930-х роках драматург різко заперечує всяке, за його словами, «кулінарне» потрактування театрального мистецтва, запевняючи, що «велике мистецтво має служити великим інтересам» [Brecht 1972, с. 18–19].

Особливістю драматургії Брехта є чотирьохскладова організація художнього матеріалу, в структурі якого виокремлюються діалогічний, авторський, музичний і зонговий пласти. Природа брехтівського театру синкретична і об'єднує в собі зображально-виражальні можливості різних мистецтв (слова, співу, музики, живопису тощо). Послугуючись терміном О. Чиркова, драма є метавидом видовищних мистецтв [Чирков 2006, с. 104–108], що і є власне мистецтвом театральним. Отже, драматургія поширює свою владу не лише на поезію драматичну, але й на мистецтво театральне, оперне, балетне, інструментальне, на мистецтво пантоміми, естради, цирку, кабаре, концерту. А з виникненням у ХХ ст. новітніх видів мистецтва – радіо-, кіно-, телемистецтва – народжується драматургія, обумовлена аудіовізуальною природою цих мистецтв [Чирков 2006, с. 106–107].

Одним з перших митців, хто скористався всім розмаїттям мистецьких засобів для творення драматургії, був Б. Брехт. Його театр створювався із залученням радіо (радіоп'єса «Переліт через океан»), кінематографу (п'єса «Мати»), циркових номерів («Баденська навчальна драма про згоду») тощо.

Музика стає невіддільним складником брехтівського театру 1920–1930-х років. Поряд з вище згаданими мюзиклом «Тригрошова опера» та оперою «Розквіт і падіння міста Махагоні» його «навчальні п'єси» також створюються в тісній співпраці з композиторами Куртом Вайлем, Гансом Айслером, Паулем Гіндемігом. П'єси, названі *Lehrstück*, у своїй переважній більшості мають і музично-теоретичне позначення жанру. Зокрема, «Переліт Ліндбергів» є «кантатою для соло, хору і оркестру», «Баденська навчальна драма про згоду» – драматична ораторія, «Той, що каже «так», і той, що каже «ні» – «шкільні опери», «Захід» – політична ораторія.

Жанр *Lehrstück* став першим кроком Брехта на шляху до створення *епічної драматургії*, так би мовити, «лабораторією епічної драми» [Чирков 1981, с. 54].

Те, що нова драматургія і новий театр мають бути епічними, не викликало в митця жодних сумнівів. Традиційна форма драми не здатна «представляти світ таким, яким ми його сьогодні бачимо» [Brecht 1997, с. 19], – найголовніший аргумент Брехта. Великий актуальний матеріал – війни, інфляція, світові економічні кризи, міжлюдські стосунки, що постійно змінюються і стають чимраз більше заполітизованими, – розриває рамки старої, сконцентрованої на герої-індивідуалістичній драми. Основний докір Брехта театральній ситуації середини 1930-х років стосувався того, що нова *епічна* продукція традиційно подається на *драматичний* лад, позбавляючи тим самим тему її соціально-політичної актуальності. Епічний театр означав радикальну зміну драматичного театру, включаючи всі аспекти драматургії від театральньо-акторських засобів до реформи позиції глядача.

Проте і змістовність поняття «епічний театр» стає згодом завузьким для митця. У теоретичних коментарях про театральну практику з початку 1930-х років дедалі частіше трапляється термін «діалектика»: «Діалектична драматургія» (1930/31), «Діалектика» (1931/32), «Діалектична критика» (1931/32), «Нотатки про діалектику в театрі» (1954/55), «Від епічного до

діалектичного театру» (1954/55), «Діалектика в театрі» (1956) [Brecht 1997, с. 127–139, 140–142, 633–639, 656–683].

Отже, *діалектика* стає стрижневим поняттям і світоглядним ґрунтом брехтівського театру.

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

У теоретичній праці «*Від епічного до діалектичного театру*» знаходимо таке пояснення Брехта описаного явища: «Змінюваність світу полягає в його суперечливості. У речах, людях, подіях міститься дещо, що робить їх такими, якими вони є, і водночас, дещо, що робить їх іншими. Адже вони розвиваються, не стоять на місці, змінюються до невпізнанності. І речі, якими вони є зараз, містять у собі “невпізнанно” інше, первісне, вороже теперішньому» [Brecht 1997, с. 638].

Відповідно до діалектичної концепції, брехтівський театр ставить у центр насамперед *принцип суперечності*, націлений на багатогранне осмислення явищ, подолання застиглого, закостенілого способу мислення. Ця якісно нова естетична позиція в драматургії має на меті показати глядачеві / читачеві, що світ насправді відкритий, він не є чимось сталим і постійним, натомість потребує перманентного (пере)осмислення явищ.

Одна з брехтівських «Історій про пана Койнера» під назвою «Зустріч» розповідає:

«Один чоловік, який давно не бачив пана К., привітав його словами:

– Ви зовсім не змінилися.

– О! – сказав пан К. і зблід» [Brecht 2004, с. 35]¹

На що звертає Брехт читацьку увагу? По суті, пан К. отримав комплімент, адже ніхто, зазвичай, не ображається, почувши від знайомих фразу: «Ви зовсім не змінилися». Проте митець перекручує усталену логіку, ставить догори дригом шаблонні уявлення та звичаї і тим самим руйнує їх, спрямовуючи реципієнта поглянути на звичайні, традиційні, стереотипні речі в іншому світлі. Зокрема, у наведеному прикладі «незмінений» вигляд інтерпретується як стагнація, відсутність розвитку та динаміки, і загалом, як ознака нежиттєвості протагоніста.

Ще одним яскравим прикладом брехтівської «перекрученої» логіки є вірш «Рішення» 1953 року:

Після повстання 17 червня

Секретар Спілки письменників наказав

Розповсюдити листівки на Сталінській Алеї,

На яких було написано, що народ

Втратив довіру уряду

І тепер лише працює з подвійною силою

Можливо, поверне її назад. Чи не було б

Простіше уряду

Розпустити цей народ і

¹ Тут і далі переклад мій. – Л. Ф.

Обрати собі інший? [Brecht 1997, с. 310].

Логічний «зсув» відбувається внаслідок перестановки суб'єкта та об'єкта дії: Хто кого розпускає й обирає? Народ уряд чи уряд народ? Через парадоксальну форму зображуваного явища автор оголює соціальну сутність проблеми, спонукаючи до діалектичного, аналітичного мислення.

Переносячи діалектичну концепцію в театр, показане на сцені не варто сприймати як закономірне, логічне й неминуче, як «необхідне зло» абощо. Якщо Молодого Товариша в п'єсі «Захід» убивають товариші в ім'я суспільного добра, це не означає, що глядач має прийняти це за «необхідне». По-перше, «вбивство» героя – це лише художня провокація драматурга, метою якої є збудження думки: *«Притчу треба розуміти як притчу, а не як фактичну подію. Молодого товариша вбито на сцені, а не насправді»* [Brecht 1972, с. 266–26; Федоренко 2013, с. 306]. По-друге: *«Хто сказав «А», не повинен казати «Б». Він може збагнути, що «А» було хибним»* (Б. Брехт «Той, що каже так, і той, що каже ні») [Брехт 2009, с. 87].

Отже, під діалектичним мисленням Брехт розуміє *мислити суперечностями*. Театральну систему драматурга відтак можна розглядати як **діалектичний театр** або, іншими словами, **аналітичний театр**.

У статті *«Діалектичний театр – театр епічний?»* [Чирков 2009, с. 183–188] О. Чирков, аналізуючи роль і значення останнього періоду у творчості Брехта (1949–1956), визначає діалектику не лише як домінуючу властивість брехтівської творчості, а й характеризує брехтівський театр як *діалектичний* по свої суті. Науковець, зокрема, зауважує паралельне співіснування різних жанрових моделей (Lehrstück та епічна драма), різновекторних театральних систем у брехтівському театрі, дефінуючи брехтівський театр як *симбіоз політичного, епічного і діалектичного театрів*: «... Усе творче життя Брехта свідчить: він ніколи не зупинявся у пошуках тих драматургічних форм, які найповніше відповідали б реаліям часу, що змінюється із дивовижною швидкістю». Тому показовим у практиці драматурга є існування «щонайменше двох авторських моделей театру, а саме: політичного театру і театру епічного. Причому, один театр готував народження іншого, торував йому шлях, перетікав у нього. І в такому існуючому новому, вже раніш відкрите не розчинялося, не зникало, а жило як органічна частина художнього організму – театру Бертольта Брехта» [Чирков 2009, с. 185]. «Інакше кажучи, політичний, епічний і діалектичний театри становлять своєрідну художню єдність, ім'я якій – театр Бертольта Брехта в його трьох конкретно часових художніх втіленнях та іпостасях» [Чирков 2009, с. 187].

Діалектика стала, зокрема, наскрізним методом і формальним принципом побудови, а також взаємодії окремих драм Брехта. Тож жанр Lehrstück цілком «сконструйований» як макросистема за діалектичним принципом.

Загалом брехтівський театр можна уявити у вигляді такої циклічної системи (див. рис. 1):



Рис. 1. Жанрове різноманіття брехтівського театру.

Звернімося тепер до мистецьких прийомів та інструментів, якими послуговується брехтівський театр.

Verfremdungseffekt (V-Effekt, ефект очуження) vs. театральна ілюзія

Театральна ілюзія – мистецький принцип, який шлекали й усіяко вдосконалювали драматурги та театральні постановники з часів Лессінга, зазнаючи не найбільшої критики та деформації у творчості Брехта². Ілюзійоністський театр Лессінга, що ґрунтувався на уявній тотожності відтвореного на сцені з життям та прагненні ідентифікації глядача з персонажами, відповідав естетичному принципу й переконанню Аристотеля, що мистецтво є відтворенням, наслідуванням дійсності (мімезис).

На зміну художньому інструментарію *створення* театральної ілюзії (натуралістичне облаштування сцени, реалістичні декорації, техніка центральної перспективи, зв'язність, стрункність дійства, причинно-наслідкове поєднання окремих сцен («liaison des scènes»), використання музичного супроводу, акторська гра) в брехтівському театрі приходять прийоми та принципи *порушення* й руйнування ілюзійного впливу театру, центральним з яких став «ефект очуження», або Verfremdungseffekt (V-Effekt).

² Зазначимо, що ще автори початку XIX ст. починають потроху критикувати створення ілюзії в мистецтві та вдаватися до техніки несподіваного розвінчання дії або зображуваного явища, що руйнувало ілюзію. Прикладами цьому можна назвати драму Людвіга Тіка «Кіт у чоботях», а також лірику Гайнріха Гайне, де ілюзійоністський ефект затьмарювався завдяки авторському втручанням [Асмут 2014, с. 190].

Принцип *Verfremdungseffekt* полягає в переміщенні знайомого, звичного всім явища в новий, незвичний контекст, завдяки чому руйнується театральна ілюзія. Така естетична позиція стала антагоністичною ілюзіоністському театру Лессінга, зокрема його концепції бюргерської трагедії, і вимагала від глядача *раціональної*, а не емоціональної позиції в театрі. Відтепер глядач мав не чуттєво сприймати відтворюване на сцені, ідентифікуючи себе з персонажами драми, а в раціонально-критичний спосіб аналізувати зображуване перед ним дійство. Така глядацька позиція стала можливою завдяки постійному втручання в драматичну канву дійства «чужорідних» елементів, які би повсякчас перемикали дійство в інший змістовий і стилістичний лад, «приводячи до тями» замріяну публіку і тим самим створюючи *дистанцію* між сценою і глядачем.

Одним зі способів формування раціональної позиції глядача є «очужене» зображення відомого явища, завдяки чому воно більше не сприймається як константне і звичне, а як таке, що може змінитися за певних обставин, в іншому, зміненому контексті.

Ще однією стратегією «ефекту очуження» є постійне звернення глядацької уваги на *штучність* драматичної постановки. Це досягається завдяки прийомам монтажної техніки, використанню зонгів, схематичного і провокаційного оформлення сцени, введенню партії хорів, гротескних сцен, клоунад, підкресленої штучності мовних засобів, використанню масок та інших реkvізитів, проєкцій і плакатів тощо.

Б. Брехт так коментує принципи й засоби «ефекту очуження» в ремарці до п'єси «Барабани вночі» (1919):

«... Мюнхенська постановка комедії мала таке оформлення: за приблизно двометровими завісами з картону, що зображали стіни в кімнаті, ніби дитячою рукою було намальоване велике місто. Щоразу перед появою на сцені Краглера місяць спалахував багряним світлом. Звуки та шуми відтворювалися приглушено, не інтенсивно. “Марсельєза” в останньому акті звучала з грамофона [...] Рекомендується розвісити в глядацькій залі плакати з написом “Годі витрищатися так романтично!”» [Брехт 2018, с. 57].

Одним з ефективних засобів «ефекту очуження» в брехтівському театрі є *монтажна техніка*. Цей мистецький прийом передбачає, що театральне дійство – це не гомогенна система, а є «зліпленою», «сконструйованою» площиною з різних неоднорідних «матеріалів»: діалогічний дискурс переривається повсякчас ліро-епічними компонентами (зонгами); у музичний план, витриманий в одній стилістиці, раптом «вмонтовуються» джазові елементи, актори в ході вистави обмінюються ролями, в подієву площину «вкрапляються» елементи кінематографу, причинно-наслідковий плин зображуваних подій раптом переривається демонстрацією транспарантів чи плакатів з провокаційними закликами. Усіма цими прийомами драматург користується, аби ще раз наголосити: це лише театр. Лише мистецтво. Усе тут штучне і несправжнє. Усе відбувається не насправді.

Принципу монтажної техніки відповідав навіть сам процес творення брехтівської драматургії. Як відомо, Б. Брехт не був єдиним, одноосібним автором творів, підписаних його іменем – брехтівська драматургія «з'ігкана», «сконструйована» з робіт чималої кількості співавторів Б. Брехта: перекладачок і письменниць Елізабет Гауптман, Маргарете Штеффін, Рут Берлау, композиторів Курта Вайля, Пауля Гіндеміта, Ганса Айслера, Пауля Дессау, режисерів-постановників Ернста Хардта, Златана Дудова, Еріха Енгеля, художника Каспара Неєра, сценариста Емілія Буррі та інших.

Створюючи експліцитно антиілюзіоністський театр, Б. Брехт керувався не естетичними міркуваннями, як, наприклад, це робив романтик Людвіг Тік. За допомогою ефекту зруйнованої ілюзії Брехт намагався створити критичну дистанцію між сценою і публікою, тобто прагнув засобами мистецтва зруйнувати позамистецькі ілюзії (політичні переконання, соціальні шаблони тощо) [Асмут 2014, с. 190]. Однак драматург не міг повністю відмовитися від показового, ігрового характеру театру. У коментарях до постановки п'єси «Матінка Кураж та її діти» 1949 р. Брехт не заперечував ілюзії та не вимагав її цілковитого викорінення, а лише пропонував обмежити спектр її дії: «Ілюзія в театрі має бути частковою, щоб її завжди можна було розпізнати саме як ілюзію» [Асмут 2014, с. 190].

Висновки. У статті ми розглянули етапи творення брехтівського театру в усьому його жанровому різноманітті: експресіоністська драма, мюзикл, опера, оперета, *Lehrstück*, епічний та діалектичний театр. Зауважимо, що цей поділ на етапи є досить умовним, оскільки пошуки нових драматичних форм відбувалися у Брехта не відповідно до суворой хронології, а майже одночасно, паралельно. Про багатовекторність мистецького пошуку свідчить і той факт, що драматург часто-густо повертався до вже апробованих художніх форм, численні рази перероблював уже написані й опубліковані твори. Об'єктом аналізу нашого дослідження стали також *Verfremdungseffekt* та монтажна техніка як одні з головних принципів творення та організації художнього матеріалу в брехтівському театрі.

Перспективи подальших досліджень убачаємо в літературознавчому аналізі таких складників і концептів «ефекту очуження» та монтажної техніки, як проєкції, плакати, принципи облаштування сцени, музичні елементи та зонги.

ЛІТЕРАТУРА

Асмут, Б. (2014). *Вступ до аналізу драми*. Житомир, 220 с. Перекладено з оригіналу: Bernhard Asmuth, *Einführung in die Dramenanalyse*. 7. Auflage (ISBN: 978-3-476-17188-7) published by J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH Stuttgart, Germany. Copyright © 2009

Брехт, Б. (2018). Барабани вночі. [In:] *Брехтівський часопис (Brecht-Heft)*: статті, доповіді, есе. Зб. наук. праць (філолог. науки). Житомир, вип. 6, с. 57–60.

Брехт, Б. (2009). *Lehrstücke («навчальні» п'єси)*. Житомир, 224 с.

Затонський, Д. (1999). Митець у навиворіт виверненому світі (Бертольт Брехт та Ернст Юнгер). [У:] *Вікно в світ*. Зарубіжна література: Наукові дослідження, історія, методика викладання. Київ, вип. 2, с. 90–95.

Соколовська, С. (2018). Когнітивна та дискурсивна характеристика драматургічного тексту. [У:] *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологія»*, вип. 2 (64), с. 129–132. URL: <https://journals.oa.edu.ua/Philology/article/view/1972> (дата запиту: 19.01.2020).

Федоренко, Л. (2013). «Захід» Б. Брехта: трагедія чи «навчальна вправа»? [У:] *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*, вип. 70, с. 303–308.

Федоренко, Л. (2020). (Пост)-брехтівський театр: *Lehrstück* як макросистема. [У:] *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*. Дніпро, вип. 1 (19), с. 113–120.

Федоренко, Л. (2011). *Lehrstück* як авторська інтенція Бертольта Брехта. [У:] *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, вип. 59, с. 193–196.

Чирков, О. (1981). *Бертольт Брехт. Життя і творчість*. Київ, 159 с.

Чирков, О. (2009). Діалектичний театр – театр епічний? [У:] *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, вип. 44, с. 183–188.

Чирков, О. (2006). Драматургія – мистецтво драми? [У:] *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, вип. 30, с. 104–109.

Brecht, B., Hecht, W., Müller, K., Mittenzwei, W. & Knopf, J. (1993). Buckower Elegien. [In:] *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Bd. 12: Gedichte 2. Sammlungen 1938–1956. Berlin, S. 305–315.

Brecht, B. (1972). *Die Maßnahme*. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg. Frankfurt a.M., 602 S.

Brecht, B. (1971). *Geschichten vom Herrn Keuner*. Frankfurt a. M., 108 S.

Brecht, B. & Wizisla, E. (2004). *Geschichten vom Herrn Keuner*. Züricher Fassung. Frankfurt am Main, 53 S.

Brecht, B. (1997). *Schriften*. Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Jubiläumsausgabe zum 100. Geburtstag. Frankfurt a.M., 798 S.

Hartung, G. (2004). *Der Dichter Bertolt Brecht*. Zwölf Studien. Gesammelte Aufsätze und Vorträge in 5 Bd. Leipzig, 452 S.

Knopf, J. (2002). *Brecht Handbuch in fünf Bänden*. Stuttgart, 679 S.

Krabiell, K.-D. (1993). *Brechts Lehrstücke: Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*. Stuttgart; Weimar, 472 S.

Meier, A. (2010). Lessings Hamburgische Dramaturgie aus französischer Sicht. [In:] *Études Germaniques*, 258 (2), S. 381–385.

Müller, H. & Silberman, M. (1986). To Use Brecht without Criticizing Him Is to Betray Him. [In:] *Theater*, 17 (2), pp. 31–33.

Steinweg, R. (2005). *Lehrstück und episches Theater. Brechts Theorie und die theaterpädagogische Praxis*. Frankfurt a. M., 190 S.

Подано до редакції 06.01.2021 року

Прийнято до друку 10.02.2021 року