

ГЕРМЕНЕВТИКА, РЕЦЕПЦІЯ, ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

<http://doi.org/10.31861/pytlit2022.106.104>

УДК 821.112.2-1-2.09"18/19"Б.Брехт:792.01

ПАРАДОКСИ УСПІХУ ЗА БЕРТОЛЬТОМ БРЕХТОМ

Світлана Павлівна Маценка

orcid.org/0000-0003-1373-2887

svitlana.macenka@lnu.edu.ua

Докторка філологічних наук, професорка

Кафедра німецької філології

Львівський національний університет імені Івана Франка

Вул. Університетська, 1, 79000, м. Львів, Україна

Анотація. Розглянуто окремі компоненти успішності мистецької діяльності визначного німецького письменника, драматурга, поета, режисера Бертольта Брехта (Bertolt Brecht, 1898–1956). Вказано, що, митець, безперечно, належить до найуспішніших літераторів ХХ століття. Це засвідчують його загальне визнання у сфері театрознавства і мистецтвознавства, відзначення його творчості престижними преміями, тривале функціонування заснованого ним театру, його вплив на кіномистецтво і музику, зокрема на джаз і шансон. Тож метою розвідки є виявлення суперечливості та діалектичності, виразно спрямованої на успіх творчості Бертольта Брехта. Дослідження базується на засадах культурознавчого літературознавства. Покликаючись на історію унікального успіху прем'єри „Тригрошової опери” Бертольта Брехта 1928 року, увиразнено його цілеспрямовану й активну діяльність на досягнення визнання: використання музики і засобів інших видів мистецтва, реалізації ідеї твору як колективної творчості, залучення засобів масової інформації, реклами і публічного обговорення. Зважаючи на мисленнєву сцену, зображену в одному з оповідань про пана Койнера, яке має назву „Успіх”, уже саме мислення автора охарактеризоване як парадоксальне, яким вочевидь було і його ставлення до своїх досягнень і втрат. Тому показово, що у новітній рецепції (книга португальського письменника Гонсало М. Тавареса „Пан Брехт

і успіх”, 2004) увагу зосереджено на діалектичному мисленні німецького письменника як визначальному для його успішної творчості. У книзі Гонсало М. Тавареса вміщені історії в дусі пана Койнера, а на візуальному рівні графічно представлена історія успіху Бертольта Брехта, який потрапляє у пастку власної успішності. Засвідчено, що, попри різні складові свого успіху і невдач – комерційну, мистецьку, популярну, поетологічну, особистісну, – митець сприймав їх комплексно і взаємовигідно. У ставленні до успіху він був цілком успішним менеджером власних досягнень і втрат.

Ключові слова: успіх; невдача; парадоксальність; діалектика; „Оповідання про пана Койнера”; „Тригрошова опера”; Бертольт Брехт; Гонсало М. Таварес.

Німецький письменник, поет, драматург, теоретик театру, режисер Бертольт Брехт (*Bertolt Brecht, 1898–1956*), безумовно, належить до особливо успішних і знаменитих митців ХХ століття. Це засвідчують, зокрема, його всесвітнє визнання й авторитет у царині самобутньої драматургії і театру ХХ століття, нагородження престижними преміями (він лавреат премії імені Гайнріха Кляйста, національної премії першого класу Вільгельма Піка, національної премії НДР, інтернаціональної сталінської премії миру), заснування власного театру „Берлінський ансамбль” і реалізація в ньому авторської інтермедіальної театральної естетики, неповторний упізнаваний індивідуальний виконавський стиль, який продовжує культивуватися до сьогодні, надзвичайно широка популярність його озвученої поезії, зосібна джазованих балад.

У численних дослідженнях творчості видатного німецького митця часто згадуються його успіхи і невдачі. Як засвідчено у „Посібнику із творчості Бертольта Брехта”, особливу увагу привернула до себе прем’єра „Тригрошової опери”, успіх якої був багатограним і тривалим (Knopf 2001: с. 197–215). Складові цього успіху яскраво увиразнюють специфіку мистецької діяльності німецького драматурга. Брехтознавець Ян Кнопф наполегливо нагадує про те, що Бертольт Брехт є брендом німецької культури. Його велич полягала у тому, що він, зауваживши політичну невдачу, не перешкоджав радісній згоді мас у її власному засліпленні (Knopf 2017). Дослідниця Надія Дімассі зауважує, що

для визнання креативних досягнень однієї креативності або талановитості недостатньо.

Брехт наполегливо турбувався тим, щоб пробитися у своїй сфері, розбудувавши всередині професійного поля величезну мережу контактів із метою, щоб про нього пам'ятали, щоб він міг отримати роботу, щоб привернути увагу до своїх праць (Dimassi 2006: с. 99–100).

Саме тому Брехт відвідував визнаного автора Ліона Фейхтвангера, зацікавив собою відомого критика Герберта Єрінга. Митець активно інсценував себе через різні канали публічності, цілеспрямовано провокував скандали, майстерно використовував на свою користь засоби масової інформації. Брехт, вважає дослідниця, усвідомлював, що відомість бренду *Брехт* найпростіше збільшується завдяки провокаціям, а у такий спосіб можна відносно легко досягти широкої публіки. До того ж йому було важливо, щоб цей бренд був легко пізнаваним, на що працював, зокрема, його зовнішній вигляд (спочатку шкіряне пальто, кепка і товста сигара, пізніше підкреслено простий, хоч і недешевий одяг). Прогресивно Брехт вітав усі технічні новації, виявляв особливий інтерес до впливу американської культури. Митець представляв себе як „антипода заможному бургерству” або, за формулюванням Вальтера Беньяміна, „ворогом людини-футляра” (Dimassi 2017: с. 104). Опираючись на ці спостереження, метою дослідження є зосередження уваги на окремих складових успіху видатного німецького митця й осмислення парадоксальності його мислення як ознаки його успішності.

Тож, як і інші його колеги на літературній сцені, передусім Томас Манн, Бертольт Брехт усвідомлював, що успіх і визнання досягаються активними цілеспрямованими зусиллями, а також широким використанням нових медіа і популярних трендів культурного виробництва. Вагомою складовою його успіху виявилися манера висловлювання письменника, його специфічний погляд на світ, його прагнення активізувати мисленнєвий процес своїх реципієнтів. Так, прозова збірка *„Історій про пана Койнера”* („Geschichten vom Herrn Keuner”) Бертольта Брехта завдяки своїй діалогічній структурі спрямована на діалектичне

прочитання, тобто таке, яке розгортається внаслідок обов'язкової суперечності. Одна з історій має назву „Успіх”:

Пан К. побачив акторку, яка саме йшла повз нього, і сказав: „Вона гарна”. Його супутник сказав: „Вона нещодавно досягла успіху, бо така гарна”. Пан К. розсердився і сказав: „Вона гарна, бо досягла успіху” (Brecht 1995: с. 24).

Тож успіх, за формулюванням пана К., є наслідком продуктивності й виявом естетики. А мисленнева сцена, представлена в цій історії, заснована на принципі парадоксальності. Суперечливими та парадоксальними будуть також успіхи самого Бертольта Брехта, що переконливо засвідчує найсенсаційніший із них – прем'єра театральної постановки „Тригрошової опери” у берлінському театрі на Шіфбауердам, яка відбулася 31 серпня 1928 року.

Уже безпосередньо після цієї прем'єри її задекларували як „найвлучніше вираження 20-х років у Берліні і проголосили брендом Бертольта Брехта і Курта Вайля” (Knopf 2001: с. 197). Цю постановку досі називають найуспішнішим театральним івентом ХХ століття, і вона продовжує справляти велике враження на сучасну публіку. Дослідники все ще розмірковують над таємницею успішного рецепту „Тригрошової опери”, зосереджуючи увагу на провокативно-актуальних стейтментах, на зразок: „Що таке пограбування банку проти заснування банку” або знамените „Жратва спочатку, потім лиш мораль”, а також наголошуючи на продуктивній інтермедіальній констеляції літератури, музики, живопису, театру, кіно. Проте і наближення до легкої шлягерної музи і веселості, супроводжуваної лясканням по стегну, неабияк сприяли популярності вистави. Вже під час прем'єри Брехта і Вайля бурхливо вшанували. Публіка вимагала повторення зонгів, аплодисменти не затихали.

Однак незабаром після прем'єри Бертольт Брехт ремствував, що успіх п'єси спричинений усім тим, чого він, власне, не прагнув. Замість того, щоб бюргери самокритично впізнавали себе у корумпованих сценічних фігурах, вони чудово розважалися. Тому „діалектичний театр”, чи, як його саркастично називали критики,

„театр указки”, зазнав у цьому принциповому аспекті відчутної поразки.

Сам Брехт сприйняв успіх „Тригрошової опери” 1928 року саме таким суперечливим, яким він і був: йому вдалося, писав він після прем'єри, спростувати „загальне переконання, що публіку не можна задовольнити”, чим він був дещо розчарований. Тож митець окреслив план, що і так напрошувалося, за допомогою екранізації тригрошового матеріалу акцентувати критику суспільства вмотивованіше, ніж у п'єсі. Йшлося про те, щоб відносно молодий медіум кіно не віддавати на поталу тільки індустрії розваг, натомість перенести нові естетичні (епічні) засоби організації матеріалу в технічний апарат фільму, а саме виразно і свідомо враховуючи фундаментальні розрізнення театру і кіно, –

зауважує відомий брехтознавець Ян Кнопф (Knopf 2017: с. 88).

З іншого боку, це була комерційно-найуспішніша поразка в історії театру. Сам Бертольт Брехт отримав 25 000 рейхсмарок тільки за права на екранізацію. Відразу після прем'єри п'єса була перекладена 18 мовами, продали більш ніж 50 000 варіантів тексту, 11 лейблів звукозапису опублікували музичні хіти вистави, композитор Курт Вайль поспіхом підлаштовував музику для різного виконання: у концертних залах, під час веселих святкувань і танцювальних вечірок, на ринку з'явилася лялька Меккі Ніж, були ліцензовані навіть шпалери з мотивами „Тригрошової опери” і виготовлені спеціальні листівки. Успішним, а також сучасним виявився і союз драматурга Бертольта Брехта та композитора Курта Вайля.

Історія рецепції „Тригрошової опери” стала легендарною, наповнилася непорозуміннями, прогалинами у спогадах, анекдотами. З іншого боку, добре задокументована практика її постановок. Статистично вона належить до п'єс, які взагалі найчастіше ставилися на сцені. До початку 1929 року п'єсу включили у свій репертуар 18 театрів. До того ж її поставили у Відні, Будапешті і Празі. Наступного сезону відбулося понад 4000 вистав у 200 інсценуваннях. „Це було безпрецедентно і створило громадськість, яку досі не знало сучасне масове суспільство”, – стверджує Ян Кнопф (Knopf 2017: с. 13). До цього додалося

оринковування зонгів, суттєво зумовлене новою технікою грамплатівки, пропонуючи безмежні можливості поширення. Це відкрило для Бертольта Брехта і Курта Вайля входження і прорив в індустрії розваг, забезпечивши обом неймовірну популярність. Оскільки зонги не були прив'язані до тексту, для них відразу відкрився міжнародний ринок.

„Тригрошова опера” стала модою, спричинивши так звану „тригрошову гарячку”. Не тільки в Берліні, а й в інших німецьких містах відкрилися тригрошові кнайпи, жінки демонстративно носили наряди повій, чоловіки у гамашах і костюмах у смужку наслідували сутенерів.

Під ритми Меккі Ножа похитувалися, розгойдувалися, коливалися тіла в кабаках, із міді інструментів гриміли синкопи зонгу про гармати і дами по телефону весело наспівували тризвуки піратки Дженні, „овва!” якої, після того, як падали голови, означало фіксування відмови потенційних клієнтів. Мистецький твір звільнився від своїх творців, став загальним надбанням і був зарахований до асортименту товарів індустріального суспільства. Попит чекав на своє задоволення. Реклама заохочувала потреби. Кожен щось від цього мав, навіть якщо після прогуляної ночі і купленого задоволення він запитував себе вранці: що я від цього маю?, –

розмірковує Ян Кнопф (Knopf 2017: с. 14).

Популярності „Тригрошової опери” особливо сприяла і медійна подія, викликана закидом Брехтові у плагіаті. Суттєвим аргументом митця було те, що він не готовий дискутувати щодо питань власності, позаяк після того, як твір став надбанням громадськості, він розглядає його як власність публіки. Тому звинувачення у плагіаті він вважає застарілим.

Цитування є найважливішим стилістичним засобом. Тож віднайти тут „плагіат” означає мистецтво. Це суспільно корисна „праця”. „Автор” тут неважливий, він утверджується, зникаючи. Хто досягнув того, що він переробляється, тобто усувається особисто, той вистоїть (Brecht 1992с: с. 318).

Відтак, обстоюючи в суді свої права впливу на екранізацію, Бертольт Брехт наполягав на тому, що саме тому, що викликана нечуваним успіхом цитованість „Тригрошової опери” спричинилася до масового захоплення, індустрія не може обходитися з мистецтвом будь-як, допускаючи, щоб благородні продукти копіювалися і дешево розповсюджувалися, втрачаючи при цьому реноме і врешті псуючи гешефт. Ян Кнопф зауважує в цьому зв'язку, що Бертольт Брехт був першим митцем, який чітко сформулював суперечності масового суспільства в епоху „технічної відтворюваності”. Саме із цим зіткнулися автори, коли нечуваний, проте якісно обмежений інституцією театру масовий успіх „Тригрошової опери” просто-таки вимагав, щоб його переформатували в новий масовий медіум кіно. Однак в особі Брехта кіноіндустрія зіткнулася з автором, який „читав договори як бізнесмен” і був не готовий заради масового поширення поступитися естетичною якістю твору. Хоча „Тригрошова опера”, незважаючи на „неправильну” рецепцію, засвідчила, що мас можна було досягнути, Брехт рішуче виступав проти цього: „Несмак мас вкорінений у дійсності глибше, аніж смак інтелектуалів”, – заявив митець (Brecht 1992a: с. 473). При цьому йому йшлося безпосередньо про медійне втілення, за допомогою якого він прагнув оприявнити загальне ядро.

При опрацюванні наявних сценічних творів для звукового кіно всі зміни, до яких вдаються, означають не просте зумовлене технічною необхідністю переміщення з акустичного в оптичне, а за певних обставин навіть втручання у поетичну субстанцію твору, –

стверджує Бертольт Брехт (Brecht 1992b: с. 445).

Отже, створюючи твір, автор змушений враховувати специфіку його реалізації і постачати те, що від нього вимагає апарат. Хоч Брехт і програв процес проти кіностудії, та своїм виступом, який Ян Кнопф називає „експериментом” і „найдивовижнішою акцією”, яку коли-небудь публічно інсценував поет (Knopf 2017: с. 21), він суттєво зміцнив той бік успіху „Тригрошової опери”, який не був реалізований у театрі, посиливши рефлексійний аспект. Публічний процес зробив Брехту послугу,

широко дебатуючи і коментуючи його ідеї. „Саме Берт Брехт, який скроїв свою успішну «Тригрошову оперу» з різноманітних запозичених джерел, покликався на права індивідуума – йшлося навіть про «пристрасть до Я» – і «духовну власність»” (Knopf 2017: с. 24). Узагальнення свого експерименту Брехт виклав у праці „Тригрошовий процес” („Der Dreigroschenprozeß”, 1928), до якого додав такий епіграф: „Суперечності – це надія” (Brecht 1992a: с. 448).

Щоб підкреслити свою ідею, яку він переслідував „Тригрошовою оперою”, Бертольт Брехт написав „самоінтерв’ю”, есе, яке наслідувало форму інтерв’ю, хоч інтерв’юер був тут фіктивним. Оглядаючись назад, він давав відповіді на питання, чого хотів досягти і що йому не вдалося:

Що, на Вашу думку, складає успіх „Тригрошової опери”? / Боюся, що все те, про що мені не йшлося: романтична дія, любовна історія, музичне. Після успіху „Тригрошової опери” її екранізували. Для фільму взяли все те, над чим я глузував, романтику, сентиментальність і т. ін., а саме глузування вилучили. Тоді успіх став ще більшим. / [зустрічне питання фіктивного інтерв’юера] А про що йшлося Вам? / Про суспільну критику. Я намагався показати, що світ ідей і чуттєве життя вуличних бандитів має надзвичайно багато спільного з ідейним світом і чуттєвим життям солідного бюргера. / Гм. / Гм. (Brecht 1994: с. 299).

Вигук чи зітхання „Гм”, багатозначний і нечіткий, означає, за Яном Кнопфом, схвалення чи збентеження, сумніви чи осуд. Відкритим залишається, чи така схожість із засобами театру взагалі може бути досягнута, а ще більше – зрозуміла чи дієва. Велике значення успішного твору Брехта дослідник вбачає у тому, що в історії німецької літератури він перебуває на самому порозі епохи, коли література розділилася на відгалуження, яке дотримувалося традиції індивідуального твору мистецтва, оригінального художнього твору, і на відгалуження, яке „заангажувало” етикет або, згідно з часом, дотримувалося його і тим самим потрапило під підозру, що це не мистецтво, позаяк воно заповіло себе надособистісним цілям і залежностям, які були політичними або відповідали смакам епохи (Knopf 2017: с. 38). Використавши

традиційні зразки і субверсивно перекрутивши їх, передавши за їхньою допомогою естетичне розуміння прихованої реальності суспільства, митець розхитав фундаменти будь-якої довіри.

Так 28-літній Карл Вайль і тридцятилітній Бертольт Брехт у період із 1928 по 1930 роки досягли статусу світових зірок. Їхній успіх був закономірним і з музичного погляду. Обидва автори протистояли „повністю отупілій опері”, як вони її називали, нахабною і розважальною музичною сатирою. Із позиції соціології музики, філософ Теодор В. Адорно безпосередньо після перегляду вистави написав, що „Тригрошова опера” видається йому найважливішою подією „реституції опери через правду” (Adorno 1960b: с. 271). Її успіх він порівняв з успіхом хіба що оперети, піднесеної і прилаштованої до вимог вибагливої публіки. „Нарешті з’явився твір, який стійко тримається, не захищаючи свого успіху” (Adorno 1960a: с. 272). Оскільки успіх значних творів за їхньої появи завжди є непорозумінням, що вочевидь стосується і „Тригрошової опери”.

Бо тлумаченню як оперети її поверховий образ дуже відповідає. Кожен прагне наспівувати мелодії, написані для акторів; ритміка, простіша, ніж у джазі, з якого взято дуже багато барв, вбита у секвенції; уся гомофонна структура прослуховується навіть дилетантом; гармоніка узгоджена з тональністю, щонайменше із тональними акордами. Це звучить спочатку так, наче шлях до раю зрозумілої вистелений усіма досягненнями Нового часу і легко пройдений; начебто поміж акордами розрізані функціональні дроти, бо так охоче роблять згідно з новою діловитістю, яка зближає їх один з одним виключно заради мети; наче і присмачені гротеском, розслаблені джазом, проте самі вони, акорди, все ж залишаються такими, якими вони є. Коротко кажучи, виглядає це так, наче комфортно освіченій людині запропоновано привід публічно визнати красивим те, що вона досі потаємно слухала з грамофону. І тільки другий погляд, спрямований на твір, з’ясовує, що той поводить не так. Вочевидь „Тригрошова опера” має жест оперної, а ще точніше – оперетної пародії; з опери і оперети вона переймає засоби, спотворюючи їх, –

міркує Т. В. Адорно (Adorno 1960b: S. 273). Саме тому, вважає філософ, що музика просто переймає вільно обрані форми

і елементи, не модернізуючи їх і не удосконалюючи, саме тому, що опера й оперета постають тут у „застиглій гримасі”, це мало б налаштувати супроти „щасливої популярності”. Отже, і Адорно відзначає суперечності, притаманні успіхові за Бертольтом Брехтом.

Показово, що сучасний португальський письменник Гонсало М. Таварес (Conçalo M. Tavares) представив німецького митця у своїй галереї визначних літературних постатей саме через властиву йому діалектичність мислення. Література пов’язана для Гонсало М. Тавареса із відкритим простором, який уможлиблює рух, гру і пізнання. Тому він створив цілий літературний квартал і населив його відомими особистостями, серед яких Бретон, Кальвіно, Еліот, Брехт та інші. Кожному присвячена книга, яка орієнтується на його специфічну мову і манеру сприймати світ. Книга про Бертольта Брехта названа „Пан Брехт і успіх” („O Senhor Brecht e o sucesso”, 2004; переклад німецькою „Herr Brecht und der Erfolg”, 2020). Книга є інтермедіальним проектом і розповідає про „успіх” Брехта двояко: через графічну історію, створену художницею Рахеллю Каяно, і низкою історій у дусі пана Койнера, розказаних самим Брехтом. Він розпочинає оповідь у майже порожньому просторі, що фіксується графічно. Кожна історія – це розповідь про невдачі. Як, наприклад, історія під назвою „Співак”:

Куля влучила у праве крило птаха, тому він міг літати тільки косо. Тоді підстрелили його ліве крило і він був змушений перестати літати зовсім і тільки ходив по землі на своїх двох ногах. Тоді куля влучила в його ліву ногу і відтоді він міг ходити тільки косо. Інша куля кількома тижнями пізніше влучила в його праву ногу, він більше не міг ходити. Із того часу він почав співати (Tavares 2020: с. 13).

Або інша історія про „котів, які пищать”:

Одна кішка могла пищати, як миш, вона використовувала цю здатність, щоб обманювати мишей. Спочатку вони обманювалися, а тоді були з’їдені, одна за одною. Та одного дня, обманувшись писком, інша кицька ковтнула кицьку, котра могла пищати, під час обіду, який був таким розкішним, що довго не йшов їй з голови. Ото була миша, такої я зроду не бачила, розповідала вона своїм м’явкітливим подругам (Tavares 2020: с. 15).

Коротка історія під назвою „*Естетика*”: „Товста жінка хотіла зменшити вагу, пішла до лікаря і сказала: Відітніть мені ногу” (Tavares 2020: с. 22). Історія, яка називається „*Надто рано*”: „Коли спалахнула війна, карти місцевості були ще не готові. Від незнання ціла армія – з усіма своїми тисячами солдат, своїми пушками і танками – ринулася у тупик” (Tavares 2020: с. 33). Історія під назвою „*Краса*”:

В одному місті одного дня з’явилася веселка, яка більше не зникала. Цілий рік вона залишалася на тому ж місці на небі. Стало нудно. Якось вона нарешті зникла, небо повністю стало темно-сірим. Діти міста збуджено показували догори на сіре небо і гукали: Тільки-но подивіться, як гарно! (Tavares 2020: с. 35).

„*Лабіринт*”:

Місто інвестувало все у будівництво вражаючого собору. Золото, обтесане каміння, стеля, розписана великими художниками століття. Щоб підвищити цінність, вирішили, що треба ускладнити доступ до собору. Те, що легко досягається, не має вартості, філософствували політики. Тож спорудили лабіринт як єдиний доступ до собору. Лабіринт був настільки добрий, що нікому більше не вдалося знайти доступу до собору. Так лабіринт став найбільшим атракціоном міста (Tavares 2020: с. 48).

Після того, як Брехт розповів останню історію, він оглянувся. Простір був переповнений, двері заблоковані. Зі своїм успіхом Брехт потрапив у пастку. Ця сучасна історія успіху Брехта в історіях ще раз засвідчує притаманну манері його мислення і сприйняття суперечливість, яку португальський автор зафіксував як найхарактернішу рису успішного німецького митця, котрий знався на діалектиці успіху.

Як засвідчує творчість Брехта та її рецепція, навіть щодо успіху Бертольт Брехт був переконаним і скептичним водночас. Попри різні складові його успіху і невдач – комерційну, медійну, мистецьку, популярну, поетологічну, особистісну, – він сприймав їх комплексно і взаємовигідно. У своєму ставленні до успіху він був цілком успішним менеджером власних досягнень і втрат. Вагомим

для сучасного сприйняття залишається брехтівське діалектичне мислення, парадоксальність якого слугує знаком його успішності до сьогодні.

- Adorno, Th. W. (1960 a). Zur Musik der Dreigroschenoper 1929. In: Unseld, S. (Hr.). *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Taschenbuchverlag, S. 272–277.
- Adorno, Th. W. (1960 b). Zur Frankfurter Aufführung der „Dreigroschenoper“ 1928. In: Unseld, S. (Hr.). *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Taschenbuchverlag, S. 271.
- Brecht, B. (1992a). Der Dreigroschenprozeß. In: Hecht, W., Knopf, J., Mittenzwei, W. und Müller, K.-D. (Hr.). *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band. 21. Schriften I. 1914–1933*. Berlin : Aufbau-Verlag, Frankfurt am Main : Suhrkamp, S. 448–514.
- Brecht, B. (1992b). Eingriffe in die dichterische Substanz. In: Hecht, W., Knopf, J., Mittenzwei, W. und Müller, K.-D. (Hr.). *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band. 21. Schriften I. 1914–1933*. Berlin : Aufbau-Verlag, Frankfurt am Main : Suhrkamp, S. 445–446.
- Brecht, B. (1992c). Plagiat als Kunst. In: Hecht, W., Knopf, J., Mittenzwei, W. und Müller, K.-D. (Hr.). *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band. 21. Schriften I. 1914–1933*. Berlin : Aufbau-Verlag, Frankfurt am Main : Suhrkamp, S. 318.
- Brecht, B. (1994). Autobiographische Notizen 1921 bis Juni 1938. In: Hecht, W., Knopf, J., Mittenzwei, W. und Müller, K.-D. (Hr.). *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band. 26. Journale I*. Berlin : Aufbau-Verlag, Frankfurt am Main : Suhrkamp, S. 273–308.
- Brecht, B. (1995). Geschichten vom Herrn Keuner. In: Hecht, W., Knopf, J., Mittenzwei, W. und Müller, K.-D. (Hr.). *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band. 18. Prosa 3. Sammlungen und Dialoge*. Berlin : Aufbau-Verlag, Frankfurt am Main : Suhrkamp, S. 11–43.
- Dimassi, N. (2006). *Gruppenbild mit Autor oder Teamkreativität bei Bertolt Brecht*. Berlin : dissertation.de, 281 S.
- Knopf, J. (2017). *Bertolt Brechts Erfolgsmarke. Dreigroschen für Fressen & Moral*. Stuttgart : J. B. Metzler, 128 S. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-04571-3>
- Knopf, J. (Hr.) (2001). *Brecht Handbuch. Band 1. Stücke*. Stuttgart, Weimar : J. B. Metzler, 661 S. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05612-2>
- Tavares, G. N. (2020). *Herr Brecht und der Erfolg*. Aus dem Portugiesischen von Michael Kegler. Wien : Reto Ziegler, 64 S.
- Unseld, S. (Hr.) (1960). *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Erster Band: Texte. Materialien. Dokumente*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 322 S.

SUCCESS PARADOXES ACCORDING TO BERTOLD BRECHT

Svitlana Macenka

orcid.org/0000-0003-1373-2887

svitlana.macenka@lnu.edu.ua

Department of German Philology

Ivan Franko National University of Lviv

1 Universytetska St., 79000, Lviv, Ukraine

Abstract. The article presents a detailed analysis of the elements of success in the creative activities of the renowned German writer, playwright, poet and director Bertold Brecht (1898–1956). The paper establishes that Brecht is undoubtedly one of the most successful authors of the 20th century. This is attested by his wide recognition in the sphere of theatre studies and art criticism; the prestigious awards he received; the lengthy activities of the theatre that he founded; his impact on cinema and music, jazz and chanson in particular. The aim of the study is to identify contradictions and dialecticisms explicitly aimed at the success of Bertold Brecht's works. The research relies on the framework of culture studies literary criticism. With reference to the unique success of *The Threepenny Opera* premiere in 1928, proactive and purposeful activities of the author towards achieving success have been outlined: the use of music and other means of art; implementation of the idea of a work as collective creativity; involvement of mass media, advertisement and public discussion. In view of the scene of deliberation depicted in the short story "Success" about Mr. Keuner, the author's way of thinking is characterized as paradoxical, as was his attitude towards his own achievement and failure. It is notable that in the new reception (*Mr. Brecht and Success* (2004) by the Portuguese writer Gonçalo M. Tavares) attention is paid to the dialectical thinking of the German writer as a decisive factor for his successful creative career. The book by Gonçalo M. Tavares contains stories inspired by Mr. Keuner, while on the visual level it depicts the success story of Bertold Brecht who finds himself trapped by his own accomplishment. It is, therefore, proven that despite the different elements of success and failure – commercial, artistic, popular, poetological, individual – the artist perceived them as indivisible and mutually beneficial. In his perception of success he was quite a capable manager of his own achievements and shortcomings.

Keywords: success; failure; paradoxicality; dialectics; *Stories of Mr. Keuner; The Threepenny Opera*; Bertold Brecht; Gonçalo M. Tavares.

Suggested citation

Масенка, S. (2022). Paradoxy uspiyku za Bertol'tom Brekhtom [Success Paradoxes According to Bertold Brecht]. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 106, pp. 104–117. (in Ukrainian). <http://doi.org/10.31861/pytlit2022.106.104>

Стаття надійшла до редакції 6.12.2022 р.

Стаття прийнята до друку 23.12.2022 р.