

Проф. Юрген ГІЛЕСТАЙМ
Директор Брехтівського
науково-дослідного центру
м.Аугсбург (Німеччина)

Ономастичний підхід до значення власних імен у творчості Бертольта Брехта

«Що ж до особи пана Брехта, то він був дуже схожий на Йозефуса: його кістлявий ніс нависав над чорними з сивиною вусами таким же гачком, як і дзьоб папуги. Але найгірше, найстрашніше було те, що він, нервовий з природи, сам мучився від того болю, якого, через свій фак, мусив завдати іншим. [...] Уже саме прізвище цього чоловіка жахливо нагадувало тріск щелепи, з якої витягають, викручують, виламують коріння зуба».¹

Те, що спочатку бентежить, пояснюється продовженні цієї цитати: звичайно, мають на увазі не «нашого пана Бертольта Брехта», а літературного героя, того вже майже відомого зубного лікаря з *Будденброків* Томаса Мана, який сам переживає не менш болісно ті страждання, які змушений завдати Томасу і Ганнові Будденброку. Що ж, ім'я «Брехт» походить з давньогерманської і означає «Сяючий». Неприязнь, яку відчував «наш пан Брехт» протягом всього життя до Томаса Мана, бере свій початок з читання *Будденброків* і асоціативного поєднання свого імені з «грубим» дієсловом «ламати». Ця теорія повністю нова, але, звичайно ж, висловлена не зовсім серйозно.

Як би там не було: можливо, сам Бертольт Брехт був вразливий, але він в жодному разі не церемонився, коли йшлося про те, щоб завдяки іменам літературних героїв створювати не лише натяки, а цілі сфери значень. Вони є важливим елементом його яскраво вираженої естетики використання матеріалу.

Ця естетика визначила творчість Брехта і розвивалася ще в аугсбурзький період. Власне тоді він відмовився з художньої точки зору від будь-якого прагнення до ідеалу. Він рано усвідомив: художній твір не зобов'язаний так званому метафізичному натхненню, а, врешті-решт, є продуктом ремісничого процесу творення. У цьому

¹ Манн Т. Будденброки. Роман / Пер. з нім. Євгена Поповича. – Київ: «Дніпро», 1973. – С. 407.

відношенні Томас Манн аж ніяк не є оригінальним, він побачив дилему модернізму в тому, що нібито усі художні теми і засоби вичерпані. Таким чином, письменнику залишається лише використовувати традицію, літературу як своєрідну камеломню, а також запозичувати зі свого власного аугсбурзького оточення «матеріал» і натхнення найрізноманітніших видів, створювати мистецький продукт з добре відомих неорганічних складових і зберегти цю естетику доступною для стороннього ока. Отже, художній твір є «штучним», калькованим, незважаючи на те, що він складається з великої кількості окремих частин, тому якість автора залежить від майстерності поєднання багатосюжетності. Цю рецептуру запропонував Фрідріх Ніцше в своїй культурно-критичній праці *Казус Вагнер*; тільки от Брехт, так само як і Томас Манн, змінив її призначення і привласнив критику філософа у вигляді інструкції, рецептури сучасних творів мистецтва.²

Багатосюжетність, але й також амбівалентність, розірваність творів Брехта впливає з цього, і це можна легко зрозуміти, поглянувши на те, як він «давав імена» своїм літературним персонажам. Продемонструємо це лише на декількох прикладах, а саме на основі ранньої драми *Ваал*, відомої *Легенди про мертвого солдата* у контексті з драмою *Барабани вночі*.

Хто ж такий *Ваал*? Цей розбещений пожирач жінок, з великими поетичними здібностями, який є протагоністом першої значної драми Брехта? Він поет-вагант і має якості різних літературних вірців Брехта, починаючи від Франка Ведекінда до французьких поетів Франсуа Війона, Артюра Рембо і Поля Верлена. Оскільки Брехт свідомо їх наслідував або, принаймні, він сам на певний час вдавав з себе поета-ваганта, Ваал має, також, автобіографічний характер. Отже, тут стає ясно, що розуміють під «використанням матеріалу»: Молодий автор об'єднує різні змісти творів і також не відмовляється від самого себе в якості «джерела»; і в тому числі від свого аугсбурзького оточення.

Про це свідчить також ім'я головного героя. З давніх-давен Ваал вважався зображенням однойменного язичницького божества зі Старого Заповіту. Він є символом політеїстичної розбещеності, всупереч єврейському монотеїзму і Богові Ягве.³ Ваал у якості головного героя був, насправді, ще до появи цієї драми Брехта і це ім'я вважалось невід'ємним і часто вживаним топомосом

² Vgl. hierzu ausführlich: Hillesheim, Jürgen: „Ich muß immer dichten“. Zur Ästhetik des jungen Brecht. Würzburg 2005, S. 145-160.

³ Vgl. Joost, Jörg-Wilhelm/Müller, Klaus-Detlef/Voges Michael: Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung. München 1985, S. 95.

експресіонізму, проти якого Брехт хотів написати свою п'єсу. Таким творам, як наприклад, вірш Георга Гайма *Бог міста*, який називається експліцитно *Ваал*, повість Пауля Цеха *Baalsopfer*, що входить до збірки оповідань *Чорний Ваал* і роман Андреаса Тома *Амбросій Марія Ваал*, цим творам Брехт протиставляв свій проект Ваала.¹ Тобто, Брехт, здавалось би, спочатку приєднується до традицій експресіонізму, даючи таке ім'я своєму протагоністові, щоб потім викрити їх приховану сутність через свій контрпроект.

Проте амбівалентність Ваала не висвітлена в повному обсязі. Не вистачає ще об'єктивної оцінки. Під час написання драми в Аугсбурзі, насправді, жив один чоловік на ім'я Ваал, якого Брехт знав із кнайп Старого міста. Сам Брехт вказав у рік його смерті, 1956, на цей «історичний» зразок Ваала: А саме «поет Йозеф Ваал з Пферзеє» вплинув на протагоністів з попередніх творів. Але тут науковці довгий час не вірили Брехтові.²

Дійсно Ваал жив у Пферзеє, на сьогоднішній день це Метцштрассе 11, який, проте, звався не Йозеф, а Йоганн. Проте, ця модифікація є типовим для Брехта дистанціюванням в межах автентичного, якщо не «ефектом очуження». Так чинить він, також, із колишніми вбивцями Йозефом Апфельбеком і Отто Кляйном, про яких Брехт написав вірші і називає їх там Якобом Апфельбеком і Йозефом Кляйном. Отож, Йоганн Ваал із Пферзеє був бідним поетом і до того ж п'яницею без професійної освіти, який іноді виготовляв щітки, вів розгульний спосіб життя, зокрема в кнайпах, де Брехт з ним і познайомився, буянив, іноді також читав там власну поезію, яку ніколи не опубліковував. Ваал був позбавлений спадщини; після смерті свого батька, він помер в психіатричній лікарні в Брукберзі, де його сліди губляться.

Очевидно, існує схожість між зображеною фігурою і реальною людиною: головний герой Брехта не тільки виступає зі своїми власними віршами в кнайпах, але й пиячить – його називають «спитий геній»³ – погано себе поводить і провокує бійки⁴, це все є унікальними відповідниками. Також із загальноприйнятої буржуазної точки зору брехтівський Ваал знаходиться в психічно-складному становищі. Тому слід поставити питання про те, хто це був насправді, тому що тепер ім'я відіграє вирішальну роль у п'єсі Брехта:

¹ Vgl. Joost, Jörg-Wilhelm/Müller, Klaus-Detlef/Voges Michael: Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung. München 1985, S. 95.

² Vgl. hierzu Brecht, Bertolt: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin, Frankfurt/Main 1988-2000 (im Folgenden abgekürzt: GBA) 1, S. 510f.

³ Vgl. ebd. 11, S. 321.

⁴ Ebd. 1, S. 26.

божество Старого Заповіту чи його відкриття заново з боку експресіоністів або ж все таки, радше, психопат-поет з Пферзеє, що жив від Брехта за якихось півгодини ходьби пішки, перш ніж його було доставлено в психіатричну лікарню? Тут, напевно, неможливо прийняти остаточного рішення. Однак, слід зазначити, що ці очевидні паралелі між божеством і аугсбурзьким поетом були настільки цікавими для молодого автора, що він прямо-таки мусив їх «використати». Стає зрозуміло, що зразки для трактування цього образу під впливом Старого Заповіту, й враховуючи існування справжнього Ваала, тісно пов'язані і майстерно поєднані одне в одному і один понад іншим. Крім того, існують також значні спільні риси між цим Йоганом Ваалем і поетами-вагантами Війоном, Рембо та Верленом. Це ще більш ускладнює ситуацію з джерелами і моделями. Спочатку молодий Брехт створює тут естетично нестійке положення «Як, так І», яке ще часто зустрічатиметься читачеві в його творах.

Другим прикладом може бути *Легенда про мертвого солдата*, яка була написана у 1918 році і є не менш значимою. Вірш, в якому йдеться про розкопану могилу вбитого і вже похованого солдата, який «придатний до військової служби» і знову відправляється на фронт, хоча він уже помер «героїчною смертю», це свідчить про нещадний результат приховування війни кайзерівської доби і цей вірш був невід'ємною частиною різних програм кабаре у Веймарській республіці. Разом із написанням цієї легенди Брехт встановив передумови для майбутньої еміграції і позбавлення громадянства, яке, поряд з іншим, було обгрунтоване Міністерством внутрішніх справ Рейху в 1935 році по силанням на цей вірш. Таким чином, вірш зараховують не лише до найкращих, але й найфатальніших поезій ХХ століття.

Проте загальна критика німецької войовничості є лише одним із аспектів вірша. Знову ж таки йдеться про комплексну структуру, яка складається з декількох рівнів інтерпретації, де Брехт знову отримує доступ до власних імен. *Легенда* поєднана з драмою *Барабани вночі* і її першу реалізацію Брехт присвячує «пам'яті піхотинця Крістіана Грумбайса».⁵ Цю посвяту Брехт переробив в дещо іншу форму в *Кишенькових* або ж *«Домашніх проповідях»* 1926 або ж 1927 року, до яких він включив *Легенду про мертвого солдата*. Цей Грумбайс народився в місті Айхах, поблизу Аугсбурга і загинув в Каразині на півдні Росії. Видумана Брехтом дата народження Крістіана Грумбайса, 11 квітня 1897 року,⁶ встановлює зв'язок з аугсбурзьким оточенням Брехта, адже мова йде про точну дату народження його друга Каспара

⁵ Ebd., S. 232.

⁶ Ebd. 1, S. 26.

Неєра, пізніше відомого театрального художника, якому судилося пропрацювати з Брехтом майже до самої смерті.

Таким чином, стає все більш зрозумілим походження імені: Поштовхом до написання *Легенди про мертвого солдата* було в жодному разі не страждання, спричинене війною, яким нібито все більше переймався молодий автор, а цілком реальна доля його друга. Неєр був єдиний з кола друзів Брехта, хто, за добровільною згодою, проходив військову службу майже до капітуляції Німеччини у Першій світовій війні. В цілому, він брав участь не менше ніж в 32 боях. Брехт писав йому на фронт декілька листів, в яких він завжди закликає Неєра ухилитися, по можливості, від цієї існуючої загрози.¹

Визначна і вирішальна подія для *Легенди про мертвого солдата* трапилася 14 квітня 1917 року: під час подвійної битви при Єні-Шампань Каспар Неєр був поранений, присипаний землею і при цьому мучився від поранень і шоку. Він потрапив до лазарету, отримав оздоровчу відпустку, проте, вже в серпні 1917 року був змушений повернутися на фронт.² Якщо спробувати описати ці події в образах і категоріях лірики Брехта, то дійдемо такого висновку: Хоча Неєр не помер «героїчною смертю», він заледве її уникнув. Він був людьми присипаний землею, тобто у певному сенсі «похований». Тобто він побував у солдатській могилі, про яку Брехт написав ще на початку 1916 року. Те, що він раніше вгадав, що один з його друзів загинув на війні і був похований, стало тепер, майже гіркою реальністю. Але тоді Неєра відкопали, фізично і психічно, певною мірою, його «відремонтували» представники політики й суспільства, щоб він знову був придатний до військової служби і пішов на фронт, незважаючи на отриманий травматичний досвід і пов'язаний з ним тривалий моральні травми. Будучи «дефектним солдатом», Неєр приєднався знову до так званого «відчайдушно-комічного, начищеного натовпу чоловіків, які крокують й викидують ноги далеко вперед»,³ як Брехт написав своєму другу на фронт 18 грудня 1917 року.

Поряд з цим було встановлено, що Брехт в *Легенді про мертвого солдата*, насамперед оспівує долю Неєра. Паралелі між реальністю і віршем настільки приголомшливі, що тут не може бути ніяких сумнівів: В основу легенди покладено природній «аугсбурзький прошарок», який є добре помітним у стосунках між Брехтом і Неєром

та базується на «матеріалі» нещастя Неєра. Вірш служить для того, щоб повідомити другові в літературній формі те ж саме, що є постійною темою в його листах на фронт: він повинен триматися, по можливості, подалі від абсурдних подій і більше просто не «ноги крокувати, викидуючи ноги далеко вперед», «виходити зі скрутного становища»,⁴ а натомість робити те, що відповідає його особливим потребам і бажанням. І це стало можливим урахування при відмові від нібито моральних і патріотичних зобов'язань. Легенда за своїм походженням – звичайно дуже серйозна – пародія на долю Неєра, який одночасно є героєм, а також першим читачем вірша: він повинен впізнати себе в «мертвому солдаті», побачивши зображення божівельних й одночасно небезпечних сторін своєї ситуації, і зробити все можливе, щоб остаточно не померти «героєм» і не йти з упевненістю до другого «воскресіння». Отже, легенда – це звертання в художній формі до Неєра, який знаходиться на фронті. Брехт хоче повернути свого друга, з яким він у цей час міг би працювати разом краще, ніж з ким-небудь іншим, якого він надихав, але з таланту якого він, також, хотів мати зиск.

До цього часу лише спостережливе, конкретне ставлення до німецької військової політики є іншою тематикою вірша, яка однозначно виходить за межі того «аугсбурзького прошарку». Брехт складає конкретний «маленький» вірш, який безпосередньо присвячений певній події у «великій» політиці і влучно дає аналіз суспільства, який згодом був підтверджений наслідками. Йому допомагає при цьому випадок, коли індивідуальне нещастя Неєра, який хотів, щоб закінчилась війна було пов'язане із широко поширеною фразою «Вже будуть мерців викопувати, щоб було кому воювати», це все неодмінно вказує на взаємозв'язок. Ці дві лінії, історія Неєра і критика приховування війни, утворюють мистецьку єдність, ключовим момент якої є ім'я «Крістіан Грумбайс». Тим не менш, ці аспекти також можуть бути прочитані і зрозумілі незалежно один від одного. Для аугсбурзького кола читачів Брехта, важливе місце в житті займає *Легенда про мертвого солдата*, вірш був в першу чергу пародією на Неєра, яка ледве не стала для нього останньою піснею. Для сторонніх, тобто для «непосвячених», це був ідеальний приклад провокаційної і дотепно-літературної соціальної критики. І це може бути зображено, як історія рецепції легенди, навіть без розуміння біографічних даних.

Третій рівень може бути реалізований лише за умови, коли буде виявлено зв'язок з долею Неєра. Хоча Брехт викриває кайзерівсько-буржуазне суспільство, проте за словами Тухоль-

⁴Ebd. 11, S. 113.

ського¹ він надавав «пруському духу, як ніхто інший». Але, насправді, його не цікавить війна, що добре помітно в другому вірші цього часу, який присвячений участі його друга у війні. Також у вірші під назвою *Від одного художника*² високо цінується лише турбота про Неєра. «Важливо, що другові не доведеться розділяти загальну тугу; [...] Таким чином, йдеться у вірші не про Німеччину, її падіння, а про порятунок друга».³ Відповідно Брехт в *Легенді про мертвого солдата* викриває суспільство, яке несе відповідальність за небезпечну ситуацію, в якій знаходиться Неєр – і насамперед кайзерівське суспільство. Насправді він робить це, щоб показати в листах до Неєра структуру влади, її спроби захвату опити кожного, від яких індивід, по можливості, мусить захищатися, щоб не опинитися під її колесами. Брехт не проводить «ліву» критику буржуазного суспільства, чого через що легенда, зображуючи майбутнє, не виходить за межі. Ні у вірші, ні в листах не йдеться про альтернативу для існування мови натяків. Брехт не більше погодився б із подібним важким становищем друга, якщо це було б в межах якоїсь іншої політичної сили, яка б гралася з його життям. В першу чергу, йдеться про індивідуальну незалежність, про примат особистості, а не про критику існуючої соціальної системи.

Врешті-решт, може бути четверта ланка, що стосується того самого Крістіана Грумбайса: Отже, спираючись на стосунки між Грумбайсом і Неєром, критика християнства набуває складнішого значення; більше не йдеться лише про уїдливі натяки на релігію, а про суть християнського Євангелія, про страждання, смерть і воскресіння Ісуса Христа, які були зведені до абсурду. Той Крістіан Грумбайс помер своєю героїчною смертю саме в Страсний тиждень,⁴ що прирівнює Неєра, який був присипаний землею невдовзі після Пасхи, майже в дні Страстей Христових, до Ісуса Христа. Разом з цим Брехт створює імітацію Ісуса Христа, яку має втілити Неєр – але не з християнського духу самопожертвування, а на основі тогочасних політичних взаємин. Часто Брехт протиставляє фіктивне або релігійно-підвищене страждання тому, що існує насправді. Це так, тому що в дійсності Неєр страждає як Христос, а поряд з ним велика кількість фронтовиків. Він є невинною жертвою, а не Ісусом, який не може йому допомогти в небезпеці, тому що його не існує. У

¹ Vgl. Tucholsky, Kurt: Gesammelte Werke. Reinbek 1961, Bd. 2, S. 1064.

² Vgl. Tucholsky, Kurt: Gesammelte Werke. Reinbek 1961, Bd. 2, S. 1064.

³ Vgl. GBA, Bd. 13, S. 108f.

⁴ Knopf, Jan: Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Stuttgart 1984, S. 20.

конкретному випадку Євангеліє виявляється не-ефективним, людина залишається сама собою. І християнська обіцянка стикається з реальним горем і перетворюється на «міфу міф» і «легенду». Вона позбавлена не лише жодної істини, але й слугує спокусі, нехтувати своїм життям, щоб поспішати на фронт і розраховувати на метафізичне «повернення», тобто воскресіння. Християнська обіцянка перетворюється в інструмент влади над суспільством – і своєю історією неефективності може знадобитися хіба що поетові для того, щоб вказати у формі пародії на відносини, що несуть відповідальність за те, що відбувається на війні.

Через зв'язок між долею Каспара Неєра і *Легендою про мертвого солдата*, який можна розкрити лише через фіктивне ім'я Крістіана Грумбайса, відразу ж виникає питання про функцію цього вірша в *Барабанах в ночі*. Те, що цей вірш має велике значення, помітно, незалежно від Неєра, вже хоча б тому, що його не лише співають під гітару в четвертому акті, але й також, що його було повністю надруковано в додатку в першому виданні п'єси, хоча тут порівняно з так званним «аугсбурзьким варіантом», значною мірою були усунуті прямі покликання і вказівки на рідне місце Брехта і на його оточення.

Зрозуміло, що між Краглером і тим «мертвим солдатом» встановлено взаємозв'язок через виконання легенди, яку до речі в *Барабанах в ночі* Брехт називає *вуличною піснею мертвого солдата*:

В «мертвому солдаті» ми знову впізнаємо Краглера. Як солдат піднімається з могили, щоб покликати свою кохану, так і Краглер повертається з Африки, щоб одружитися з Анною. Особливо впадає у вічі схожість між мертвим солдатом і Краглером, адже він тут зображується як «підстава».⁵

З цим можна погодитися без жодних вагань. Краглера можна прирівнювати безпосередньо до «мертвого солдата». Більше того: *Барабани в ночі* виявляються при точному розгляді обвладшаною й обдуманною *Легендою про мертвого солдата* перед іншою кулісою на сцені.

Разом з цим ми повертаємось до імені Крістіана Грумбайса. Тому що воно стає зрозумілим не через *Легенду*, а через *Барабани в ночі*,

⁵ Tabbert-Jones, Gudrun: Die Funktion der liedhaften Einlage in den frühen Stücken Brechts: Baal, Trommeln in der Nacht, Im Dickicht der Städte, Eduard II von England und Mann ist Mann. Frankfurt/Main u.a. 1984, S. 70; vgl. hierzu auch: Knopf, Jan: Nach uns nichts Nennenswertes? Zur gesellschaftlichen Apokalypse beim jungen Brecht – mit Ausblicken auf die deutsche Nachkriegsgesellschaft. In: Bertolt Brecht und das moderne Theater. Jahrbuch der koreanischen Brecht-Gesellschaft 5-1998, S.28-50, hier S. 45.

¹ Ebd., S. 24-26.

² Vgl. hierzu Högel, Max: Caspar Neher 1897-1962. In: Lebensbilder aus dem bayerischen Schwaben. Weissenhorn 1973, S. 397-467, hier S. 405.

³ Vgl. z.B. ebd. 28, S. 60.

що, здається, остаточно закриває коло зв'язків між Неєром, «мертвим солдатом» і Краглером. «Я мав страх на душі» («Mir ist der Steiß mit Grundeis gegangen»)¹ каже Краглер з приводу перебування на війні, що в оригіналі звучить напрочуд схоже з «Грумбайсом» (Grumbeis). Вислів «У нього аж серце в п'ятках» („Ihm geht der Arsch auf Grundeis“) добре відомий як «мати панічний страх». У цьому вислові Брехт змінює «Грундайс» на «Грумбайс», але він вводить, можливо, ще один вислів: «гризти траву», що означає німецькою «жалюгідно помирати, здохнути» – такою була доля багатьох солдатів, які перебували на фронті. Отже, Грумбайс був би тим, хто «гриз би траву» (або ж землю) – Краглер не просто так мав «бруд в горлянци».²

Врешті-решт, ім'я «Крістіан» через зв'язок з «Ісусом» знову переносить нас на площину релігійної критики і сатири. Оскільки не випадково Грумбайс помер, за вказівками Брехта в Страсний тиждень. Отже, Крістіан Грумбайс – на противагу Ісусу Христу – був хворий в актуальності і реальності, був похований і знову відроджений. У нього на війні спочатку було серце в п'ятках, а потім йому майже буквально довелося «гризти траву», «гризти землю». Звідси впливає, що доля Краглера, його історія розглядається «п'яною людиною» як «Євангеліє»,³ як одкровення, з якого можна більше дізнатися про гірку реальність, ніж з християнської «Благої вісті». Тому що вона робить радісними лише «спокусників», а не жертв, які страждають. А також вислів «йти поруч зі страхом», що звучить німецькою як грундайс (Grundeis) і схоже на ім'я Грумбайс, служить повторюваним мотивом в *Барабанах в ночі*, що підкреслює його значення:

Не потрібно бути байдужим, коли людина відчуває великий страх (Grundeis). [...] Що ви кажете? Страх (Grundeis)? Де про це написан? Я скажу вам: Настане рев, як у бика в газетах, ще до світанку, і це буде той, хто відчуває великий страх.⁴

Не лише сам Краглер відносить це формулювання до своєї долі. У біблійних і навіть в тих формулюваннях, які на фонетичному рівні здаються пророчими, говорить також Бабуш, другорядний персонаж, від нього як від того, хто «відчуває великий страх», який постраждав під час війни і зараз мусить прийняти рішення, чи продовжується це страждання безперервно.

Залишається ще питання, чому ця людина, що є продуктом мистецтва, тобто «мертвий сол-

дат / Неєр / Грумбайс» в *Барабанах в ночі* зветься тепер Андреас Краглер. Це, безумовно, пов'язано з тенденцією, щоб приховати реальність. Що стосується зображення і критики долі й поведінки Неєра, то Брехт хотів все звести до загального. Крім того, він міг би назвати свого головного героя Неєром, що було б не зовсім креативно і зробило б всю конструкцію того Крістіана Грумбайса зайвою. Крім того, йдеться як і раніше, при всіх обставинах реальності, про п'єсу, про її задум. Отже, чи є ім'я Краглер тільки продуктом фантазії, чисто випадковим загальновідомим прізвиськом як Мюллер і Майер, щоб відволіктися, відійти спочатку від прізвиська Неєр?

Нічого схожого! Мова йде про аугсбурзьке прізвисько, яке обране цілком свідомо. З одного боку, Брехтові потрібно було прізвисько, щоб трішки відступитися від Неєра, а з іншого боку, прізвисько повинно бути не будь-яким, а мати певний зв'язок з іменами літературних героїв в *Барабанах в ночі*, щоб не змінити структуру п'єси. Звертання до адресної книги міста Аугсбурга від 1920 року (підписано до друку: 1 жовтня 1919) допоможе тут рухатися далі: Оскільки існує Йозеф Краглер, який був знаний як «малювальник війни»,⁵ який так само, як той Неєр і Андреас Краглер, постраждав на війні і повернувся додому поранений.

Немає жодної інформації, яка вказує на те, що Брехт знав того Йозефа Краглера. Однак, існує щонайменше 2 аспекти про очевидний зв'язок між Неєром і Андреасом Краглером. З одного боку, вірш *Від одного художника*, що виражає турботу Брехта про Неєра, який воює на фронті. Щонайменше існує асоціативний зв'язок: Брехт бачить в другові художника, і таким був також Йозеф Краглер, навіть якщо не в галузі мистецтва. З іншого боку його адреса: Він жив на Брандерштрассе. Від квартири Брехта, що на Блайхштрассе йти приблизно 15 хвилин, від школи лише 5 хвилин ходьби – а від Плереру, який Брехт часто відвідував, лише кілька кроків. Припустимо, що Брехт, навіть, якщо і не знав Йозефа Краглера, то, все ж чув про його долю і перейняв ім'я для свого головного героя.

Навіть метаморфозу Йозефа до Андреаса можна пояснити: Так само як Неєр і Грумбайс, Краглер жертвував собою на війні, терпів Страсті Христові, би ледве не помер мученицькою смертю як Ісус Христос. У випадку з Грумбайсом Брехт створює цей взаємозв'язок однозначно через ім'я Крістіан. Цей мотив Брехт знову переносить на Краглера і називає його Андреас. У християнській міфології, в якій Брехт найкраще розбирався, Андреас, тобто Андрій – це апостол Ісуса Христа,

⁵ Vgl. Einwohnerbuch der Stadt Augsburg für das Jahr 1920. Augsburg o.J., S. 189.

брат Симона Петра. Він прийняв мученицьку смерть для своєї віри і, як Ісус, помирав на хресті. Отже, він той, хто помирав мученицькою смертю, майже так само як і Краглер.

Щоб не виникали ніякі непорозуміння: це не є головним для дії п'єси; вона мотивована смертю й воскресінням Неєра. Але все ж таки це здається показовим для методу роботи Брехта. Тому для будь-якого імені, яке йому потрібне, він, навіть, не вигадує, а очевидно використовує християнську традицію і достовірний матеріал зі свого оточення, який повинен мати випадкові відповідності. Водночас п'єса стає більш поетичною і більш правдивою.

Наступні приклади підтверджують характерну спорідненість імен в творах Брехта, яка є показником значень ранніх віршів. *Про дітовбивцю Марію Фаррар* (1922) і потрібно так само назвати тут *Баладу про смерть* (1921)¹ – обидва вірші, які Брехт також включив до збірки «Домашні проповіді».

«Імена Брехта» повинні були зберігати характер вказування і пізніше також різноманітність значень як важливий елемент його естетики використання матеріалу. Однак, певною мірою, вони повинні були служити для абстрагування. Найвідомішим прикладом є «пан Койнер»: Перша із відомих історій про пана Койнера з'явилася в 1926 році; їх в цілому має бути 87. Вальтер Бенямін виводив походження імені «Койнер» від грецького кореня «koinos – «загальне, усіма згадане ім'я, всім належне».² Однак, фонетично «Койнер» відповідає скоріше протилежному: «Койнер» до сьогоднішнього дня в Аугсбурзі, а точніше в швабському діалекті, означає «ні для кого», тобто «ніхто» і тим самим у Брехта був би свій власний розвернутий навпаки «Ім'ярек», свій «чоловік без властивостей», який виступає, винятково, як мудрий коментатор типових життєвих ситуацій. Також тут, як і у випадку з *Ваалом*, незважаючи на те, що у них різне походження, вони менше суперечать одне одному, ніж доповнюють одне одне і разом з тим утворюють естетично привабливу двозначність.

Койнер був мислителем, вчителем, Брехт теж вмів стилізувати себе в цій ролі через імена або навпаки, не даючи ніяких імен. Під виглядом «Аугсбуржця» він виступає від третьої особи в своєму театральній-теоретичному діалозі «Купівля міді» (*Der Messingkauf*), який був написаний між 1939 і 1955 рр. Хто вважає, що це є лише

вказівкою на його походження, дуже помиляється, жоден з його партнерів по діалогу в творі не ставить питання, кого ж тут мають на увазі. Він всім добре відомий як великий і авторитетний театральний діяч; і то вже давно – таке враження виникає при прочитанні. «Аугсбуржець» – це «фірмовий знак», знак, який говорить сам за себе. Зайвим є називати Брехта ще й по імені; адже кожен знає, наприклад, що «Назарянин» – це Ісус Христос. Леопольд I, князь Ангальтський і Дессау, в такому разі є «Дессаянином». Іншим прикладом, який безпосередньо підводить до тематики «Купівлі міді», яка має на меті продемонструвати терорію, яка б удосконалювала і відмежовувалася від аристотелівського театру, є сам Арістотель. Він народився в місті Стагіра на півострові Халкідікі, його також називають «Стагіритом». Отже, Брехт не тільки відносить себе до авторитетного «ряду поколінь предків»; зараховуючи себе до цієї традиції, але й з гегельянської точки зору він унаочнює структуру зупинок і безперервність розвитку історії театру. Арістотель вважається першим великим теоретиком театру, незалежно від свого власного часу потрібно розуміти його тези, адже вони як і раніше є дуже цінними. «Аугсбуржець» прирівнює себе до Аристотеля, надає своїй теорії значення пізнішого етапу, або й навіть вершини в історії театру і надає їй, з відповідними амбіціями, власне ім'я. Однак, він досягає цього вишуканим способом, не за допомогою присвоєння свого імені, а через його свідоме уникнення і підняття над ним.

Власне позначення Брехта «Аугсбуржець» завершує коло. Навіть якщо це означає значно більше, все одно це повертає нас до Аугсбургу, до тих Ваалів і Краглерів, з яких починалося творче експериментування у цій царині. Він повинен був це усвідомити і зберегти на потім, і його творчість була б суттєво біднішою, якби не було «Брехтівських імен.»

З німецької переклади
Юлія Шахрай і Микола Лінісівіцький

¹ GBA 1, S. 202

² Ebd., S. 194.

³ Ebd., S. 213.

⁴ Ebd., S. 207.

¹ Vgl. Hillesheim, Jürgen: Dienstmagd und Diva: Brechts Kindesmörderin Marie Farrar. In: The Brecht Yearbook 34-2009, S. 43-67; ders.: „Ich muß immer dichten“, a.a.O., S. 271-277.

² Nutz, Maximilian: Geschichten vom Herrn Keuner. In: Brecht-Handbuch. Bd. 3. Prosa, Filme, Drehbücher, Hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart, Weimar 2002, S. 129-155, hier S. 145.

