



УДК 792

РЕАЛИЗАЦИЯ ПРИНЦИПОВ «ЭПИЧЕСКОГО ТЕАТРА» Б. БРЕХТА В СПЕКТАКЛЕ Ю. БУТУСОВА «БАРАБАНЫ В НОЧИ»

А.Д. ШИГАНКОВА

Московский педагогический государственный университет, 119435, г. Москва, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Выдающийся немецкий драматург Бертольт Брехт, будучи также театральным режиссёром, выстроил собственную систему – «эпический театр». Его основные произведения создавались с учётом выработанных принципов, однако пьеса «Барабаны в ночи» была написана ранее и потому не в полной мере соответствует его поэтической и эстетической концепции. Тем не менее пьеса получила известность и в 2016 году была поставлена в московском Театре им. Пушкина режиссёром Ю.Н. Бутусовым. Автор данной статьи рассматривает спектакль «Барабаны в ночи» в контексте системы «эпического театра» на предмет реализации в нём основных постулатов поэтики Б.Брехта, что ещё не входило в орбиту научного внимания отечественных исследователей. В рамках сравнительно-сопоставительного анализа установлено, что, несмотря на тяготение русской театральной школы к системе К.С. Станиславского, Ю.Н. Бутусов создал спектакль, соответствующий брехтовским принципам не только на уровне актёрской игры, но и на уровне режиссуры, звукового и художественного оформления.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: эпический театр, Бертольт Брехт, «эффект очуждения», режиссура, система К.С. Станиславского, Ю.Н. Бутусов, театральная интерпретация, интермедийность.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

IMPLEMENTATION OF THE PRINCIPLES OF B. BRECHT'S "EPIC THEATER" IN THE PLAY BY Y. BUTUSOV "DRUMS IN THE NIGHT"

A.D. SHIGANKOVA

Moscow State Pedagogical University, 119435, Moscow, Russian Federation

ABSTRACT. German playwright Bertolt Brecht, being also a theater director, created his own theater system – "epic theater". His main works were created taking into account the principles of this system, but the play "Drums in the Night" was written earlier and therefore does not fully correspond to his poetic and aesthetic concept. Nevertheless, the play became famous and in 2016 was staged at the Moscow Pushkin Theater by director Y.N. Butusov. The author examines the play "Drums in the Night" in the context of the "epic theater" system for the implementation of the main postulates of B. Brecht's poetics, which has not yet entered the orbit of scientific attention of domestic researchers. As part of a comparative analysis, it was established that, despite the gravitation of the Russian theater school to the system of K.S. Stanislavsky, Y.N. Butusov created a performance that corresponds to Brechtian principles not only at the level of acting, but also at the level of directing, sound and artistic design of the performance.

KEYWORDS: epic theatre, Bertolt Brecht, "alienation effect", directing, K.S. Stanislavsky's system, Y.N. Butusov, theatrical interpretation, intermediality.

CONFLICT OF INTEREST. The author declares that he has no conflict of interest.



В 1919 году начинающий немецкий писатель Бертольт Брехт (Bertholt Brecht, 1898–1956) закончил работу над пьесой «Спартак», второй в библиографии драматурга. Позже пьеса была переименована, и современному читателю известна как «Барабаны в ночи» (*“Trommeln in der Nacht”*). Ввиду не только раннего возраста на момент создания (21 год), но и с учётом общего литературного наследия автора, пьесе принято относить к раннему творчеству. Сам Б. Брехт, готовивший в 1954 году большое издание своей драматургии, высказался о ней так: «...Я вижу, что свойственный мне дух противоречия <...> привёл меня на самую грань абсурда... Видимо, моих познаний не хватало на то, чтобы показать всю серьёзность пролетарского восстания зимы 1918–1919 года; их оказалось достаточно лишь для того, чтобы показать несерьёзность участия в этом восстании моего “героя” – скандалиста. <...> Мне не удалось заставить зрителя взглянуть на революцию иначе, чем её видел “герой” Краглер... В то время я ещё не владел техникой очуждения» [3, с. 286–287]. Упомянутый «эффект очуждения» (*Verfremdungseffekt*) – не только ключевой термин, но и важнейший приём «эпического театра» – авторской литературно-театральной системы Б. Брехта. Будучи режиссёром, основателем собственного театра «Берлинер ансамбль» (*Berliner Ensemble*), он тщательно разрабатывал и апробировал различные театральные техники, вычлняя наиболее подходящие для его эстетической концепции.

Созданная Б. Брехтом теория «эпического театра» является одной из ведущих мировых театральных школ, в рамках которой по сей день работают режиссёры разных стран, в том числе и в России, где доминантной считается система К. С. Станиславского. Одним из современных режиссёров, применяющих принципы немецкой концепции, является Юрий Николаевич Бутусов, который в том числе выносит на театральные подмостки непосредственно драматургию самого Б. Брехта. Наиболее значимые примеры – «Добрый человек из Сезуана» (Москва, Театр им. Пушкина, 2013), «Кабаре Брехт» (Санкт-Петербург, Театр им. Ленсовета, 2014) и «Барабаны

в ночи» (Москва, Театр им. Пушкина, 2016).

Если в «Добром человеке из Сезуана» Ю. Н. Бутусов совмещает две театральные школы (Брехта и Станиславского), выбирая наиболее сходные с его собственной поэтикой принципы, то в «Барабанах в ночи» влияние «эпического театра» реализуется глобально. Цель данной работы – проанализировать спектакль Ю. Н. Бутусова «Барабаны в ночи» на предмет полноты применения и путей реализации идей «эпического театра», чему ранее в филологической и культурологической науках не уделялось внимания.

Тезисно обозначим основные положения «эпического театра» Брехта: эпический элемент, «эффект очуждения», зонги, ремарки, подчёркнутая жестикуляция, использование современных технологий (кино), музыкальность, открытая театрализованность действия, неаристотелевский катарсис.

Ведущий отечественный исследователь Б. Брехта И. М. Фрадкин подчёркивает: «Теория эпического театра может быть правильно понята и оценена лишь при одном принципиально важном условии: если постоянно иметь в виду, что эта теория ни в малейшей степени не является попыткой создать свою систему некоей нормативной поэтики. Она никогда не рассматривалась Брехтом как априорно придуманная программа, согласно предписаниям которой должны создаваться художественные произведения» [8, с. 67]. Другими словами, драматург не превращает собственные новации в догмы, а лишь обосновывает их важность для реализации поставленных перед произведением (текстом, спектаклем) задач. По этой причине большинство его приёмов подразумевают многоуровневое включение: в частности, «эффект очуждения» реализуется в сценографии, режиссёрских решениях, игре актёров и т. д.

Рассуждая о художественном пространстве сцены, Б. Брехт писал: «Предпосылкой применения “эффекта очуждения” <...> является освобождение сцены и зрительного зала от всего “магического”, уничтожение всяких “гипнотических полей”. Поэтому мы отказались от попытки создавать на сцене



Рисунок 1. Декорация к спектаклю «Барабаны в ночи».
Источник: <https://i.ytimg.com/vi/OV-Bze0vDpc/maxresdefault.jpg>

атмосферу того или иного места действия (комната вечером, осенняя дорога)» [3, с. 102]. Сцена, по его мнению, не может быть заставлена громоздкой декорацией, лишаящей возможности изменять место действия. По ходу спектакля интерьеры должны трансформироваться, создавая образы новых топов условными элементами. Причём перемены могут происходить на виду у зрителей для достижения эффекта театральности.

В «Барабанах в ночи» Ю.Бутусова данный эффект реализуется на разных уровнях. Критик Н.Г.Ефремова отмечает: «Сценография, предложенная А.Шишкиным, артистично условна – это подмостки кабаре, с тускло поблёскивающей зеркальной полоской пола, в раме-гирлянде из ярко светящихся ламп. В неё вписываются и квартира семейства Балике, и респектабельный бар “Пикадилли”» [4, с. 84]. Условность достигается отсутствием декорации как таковой: из масштабных монтированных объектов на сцене присутствует лишь светящаяся рама (рисунок 1), обозначающая границы сценического портала. Чёрные кулисы и задники формируют эффект глубины и широты внутри рамы, а место действия обозначается мобильным реквизитом (столы, стулья, барабаны) и в отдельных случаях – подсвеченными табличками-надписями.

Обрамляющая сцену рама-гирлянда воплощает целый ряд принципов и идей. Во-первых, как подчёркивает Н.Г.Ефремова, она создаёт атмосферу кабаре, к эстетике которого часто обращался сам Б.Брехт. Во-вторых, в отдельных сценах, когда персонажи полностью уступают место артистам, а последние меняются костюмами или переходят на собственные имена, верхняя часть рамы приподнимается, что можно интерпретировать как выход за рамки условностей, не только театральных, но и жизненных. В-третьих, в процессе спектакля, одной из тем которого является антитеза «участие – наблюдение» в контексте политических событий, используется образ телевизора как ретранслятора взглядов и убеждений. Спектакль даже приостанавливается показом кинохроники, что вполне приветствовал сам Б.Брехт: «Строитель сцены, владея особыми изобразительными средствами, располагает определённой свободой в своём понимании авторского текста. Представление может прерываться демонстрацией графических изображений или кинофильмов» [3, с. 151]. Рама, проводящая границу между сценой и залом, создаёт таким образом эффект «чёрного зеркала», внутри которого мелькают герои и сюжеты, а зритель становится отстранённым наблюдателем за происходящим.



Рисунок 2. Сцена из спектакля «Барабаны в ночи». Полёт валькирий. Источник: личный архив автора

Сценография спектакля между тем не ограничивается оформлением сцены физическими предметами и включает в себя также освещение. Б.Брехт на этот счёт высказывал два важных тезиса: 1) необходим включённый свет в зрительном зале на протяжении всего представления; 2) разрешена открытая демонстрация осветительных приборов для сохранения эффекта театральности, искусственности происходящего. Если первое условие в современном театре не применяется в принципе, то второе реализуется Ю.Н. Бутусовым в полной мере: описанная рама состоит из светящихся ламп, сопровождающих действие световыми изменениями.

Важнейшим элементом рассматриваемого спектакля является музыкальное сопровождение. Б.Брехта часто называют популяризатором музыкального театра, поскольку в своей театральной и литературной практике он часто обращается к кабаре и опереттам (яркий пример – «Трехгрошовая опера»). Сам он замечал, что «благодаря музыке возродилось то, что давно уже казалось похороненным, а именно “поэтический” театр» [3, с. 164]. В брехтовской поэтике музыкальность часто связывают с понятием «зонг», то есть песенным исполнением поэтических текстов с важной

идейной составляющей. В постановке Ю.Н. Бутусова зонги за одним исключением отсутствуют, однако музыка звучит практически непрерывно. В его режиссёрской практике это проявляется в большинстве спектаклей, причём музыка тесно переплетается с танцем, что позволяет на уровне аудиовизуального восприятия показать те чувства и характеры, которые невыразимы на уровне вербальном. Одной из первых музыкальных композиций звучит песня группы Prodigy “Ruff in the Jungle Bizness”. Действующие лица в этот момент совершают мелкие, конвульсивные движения, очевидно неестественные и потому парадоксальные. Однако при внимательном прослушивании композиции данная мизансцена однозначно декодируется: начинающаяся с резкого крика мелодия продолжается на фоне слов протяжным звуком, напоминающим сирены, что в контексте спектакля подчёркивает внешнюю военно-революционную обстановку. Резкие внешние движения актёров в свою очередь демонстрируют внутреннюю психологическую напряжённость их персонажей. Исследователь Е.А. Ульянич видит в этом также оммаж театру марионеток, «где актёров дергают за ниточки в такт с очень энергичной музыкой» [7, с. 92].



Наравне с музыкальной темой весь спектакль «Барабаны в ночи» пронизывает танец, причём не в академическом значении определённого художественного стиля. Танец у Ю.Н. Бутусова является средством выразительности и в контексте поэтики Б.Брехта может быть условно приравнен к понятию «жест». Драматург отмечал: «Театр требует подчёркнутой жестикуляции. Требовательность к ясности на сцене иная, чем в книге» [2, с. 75]. Однако из его риторики очевидно, что под жестом понимаются не просто широкие движения рук и других частей тела, но и в целом пластика как таковая. Ю.Н. Бутусов же использует танец в объёме, сопоставимом с вербальным текстом: например, третий акт «Полёт валькирий» (рисунок 2) открывается десятиминутным хореографическим действием с участием всех действующих лиц в разных обстоятельствах и под разное музыкальное сопровождение. В этом ключе стоит отметить, что данный приём не только уместен в контексте спектакля, но и соотносится с рядом важных страниц истории театра. Во-первых, активное применение танцевальных интермедий часто встречается в других постановках Ю.Н. Бутусова («Отелло», Сатирикон, 2013; «Бег», Театр им. Е.Вахтангова, 2015; «Сын», РАМТ, 2020) и может быть правомерно названо структурным элементом его режиссёрской поэтики. Во-вторых, за активную пластику «синтетических артистов» выступал А.Я. Таиров, создатель Камерного театра, преемником которого является современный Театр им. А.С. Пушкина. В-третьих, выразительность танца свойственна театру экспрессионизма, доминировавшему в Германии 20-х годов XX века, как раз в период создания пьесы. Сам Б.Брехт не был сторонником экспрессионизма («Всякий раз я прихожу к выводу, что главное в искусстве – простота, величие и чувство, а главное в его форме – сдержанность» [2, с. 23]), однако поддерживал любое сочетание стилей в рамках произведения: «Для стилей столь же полезно смешиваться, как и для людей различных рас» [2, с. 246].

Важнейшей областью применения «эффекта очуждения» считается актёрская игра, в которой данной понятие также раскрывается в разных аспектах. Об актёрском остранении Б.Брехт писал следующее: «Техника, которая вызывает “очуждение”, диаметрально противоположна технике, об-

уславливающей перевоплощение. Техника “очуждения” дает актёру возможность не допустить акта перевоплощения. Однако, стремясь представить определённых лиц и показать их поведение, актёру не следует полностью отказываться от средств перевоплощения» [3, с. 103]. Безусловно, полный отказ от вживания невозможен, ибо в таком случае спектакль рискует утратить свою художественность и обратиться в сферу сценки или пародии низкого качества. Оба приёма, очуждение и вживание, следует комбинировать, однако первому необходимо уделять больше внимания, поскольку в нём сосредоточен нравственный компонент – косвенный комментарий артистом личной и режиссёрской позиции, отношения к действию или реплике.

Один из формальных способов не допустить вживания – перемена образов: «Актёр должен обмениваться ролями со своим партнёром, один раз копируя его, другой раз демонстрируя ему собственную манеру игры» [3, с. 591]. Репетируя таким образом, артист не только избежит шаблона, но и со стороны увидит разность восприятия своего персонажа, его многомерность. Ю.Н. Бутусов данный приём реализует мастерски, причём не в ходе репетиции, а в процессе самого действия: все роли (по пьесе 17) исполняют девять артистов, которые не только принимают за один спектакль несколько образов (например, А.Урсуляк играет и невесту Анну Балике, и проститутку Августу), но и меняются ролями и костюмами между собой, что создаёт эффект «двойничества», часто используемый Б.Брехтом в его драматургии, в частности, в пьесе «Добрый человек из Сезуана» [9]. Акт четвёртый «Заря взойдет» представляет собой «сценку-экспромт», где отец Балике (А. Рахманинов) предстаёт в парике Бабуша, мальчик-официант (А. Лебедева) превращается в Анну Балике, сама Анна (А. Урсуляк) – в Андреаса Краглера, а Краглер (Т. Трибунцев) – в проститутку Августу. «Бутусов словно стирает грани между главными и второстепенными героями, делая каждого из них полноправным участником действия», – отмечает Е.А. Ульянич [7, с. 92], а Е.В. Калужских и Е.С. Чабан, опираясь на систему Б.Брехта, подчёркивают, что «в условиях “эпического театра” нет нужды в достоверности, а значит, у актёра нет образа, в который нужно вжиться» [5, с. 218]. Речь персонажей в данной сцене пародийна, вслух



Рисунок 3. Сцена из спектакля «Барабаны в ночи».
Источник: Официальный сайт Театра им. Пушкина
<https://teatrpushkin.ru/spektakli/detail/barabany-v-nochi/>

прямо с листа произносятся авторские ремарки, а артисты периодически «выходят из образа».

Очуждённость заметна также в гриме и костюмах (рисунок 3): «Отец невесты-Алексей Рахманов, похожий на зомби, ходит весь в кровавых потёках, мать и вовсе в мужском обличье (Иван Литвиненко) с лицом, набелённым, как смертная маска. Такая же маска на лице у нового жениха – Александра Матросова, а сам солдат вначале облачён в белое платье невесты. Юный же официант Манке – напротив, девица в пиджачной паре (филигранная работа Анастасии Лебедевой). Перед нами, будто некая бродячая труппа, малая модель социума, застрявшего в промежутке между окончанием одной войны и ожиданием новой. Бутусов мешает травестию с жестокой клоунадой» [6, с. 14] – пишет Н.Г. Каминская. Примечательно, что клоунада активно используется не только в гриме, но и в пантомиме (сцена похорон Мурком нерождённого ребенка), травестия выражается в одновременном присутствии на сцене клоуна Мурка и Джокера-Балике с молодым Иисусом в сияющем венце (А. Дмитриев).

Проявляется очуждение и в манере исполнения: «Мурк, бодро начав песенку Мэкки-ножа и вытянув изящным жестом факира из левого кармашка у сердца красную ленточку, не в состоянии допеть зонг

до конца. Он стирает с лица белый грим и уходит в темноту. Эта усталость от актёрского фиглярства становится демонстрацией выхода из образа. Перебивший изображать Фридриха Мурка, артист Матросов даёт сигнал к окончанию балагана» [4, с. 85].

Важно отметить, что возможность очуждения тесно переплетена с произносимым текстом, и в данном ключе финал ранней пьесы, написанной до формирования постулатов «эпического театра», парадоксальным образом соответствует зарождающейся эстетике. В тексте Б.Брехта финальный монолог Краглера звучит так: «Меня тошнит от всего этого. Это обыкновенный театр. Сцена из досок, бумажная луна, а под ней мясная лавка, зато в ней-то и рубят настоящее мясо. ... Нечего глазеть так романтически! Вы все захребетники! Вы все живодёры! Вы все кровожадные трусы, эй, вы!» [1, с. 398]. В спектакле Ю.Н. Бутусова данная сцена направлена прямо в зал сидящим на стуле перед зрителями, как бы на одном уровне с публикой, Краглером-Трибунцевым, изменившимся до неузнаваемости относительно первой сцены (рисунок 3 и 4).

Режиссёр в целом активно использует идею прямого обращения в зал “zum publikum”, причём в большинстве эти цитаты имеют не брехтовское происхождение, а режиссёрское («Анна, покажи



Рисунок 4. Финал спектакля «Барабаны в ночи».
Источник: личный архив автора

им!», «Какое здесь ближайшее метро? Чеховская?», «– Саш, помоги разобраться. / – Я не Саша, я Августа») и ситуативное (в сцене в пивной Т.Трибунцев просит у зрителей телефон, чтобы подсмотреть забытый текст).

Отметим, что привнесения Ю.Н. Бутусова органично вписываются в ткань пьесы. «Присочинённые к тексту театральные интермедии, преодоление разрывов между отдельными сценами, их взаимное перетекание – всё это разрушает незатейливый сюжет комедии, подвергая сомнению рационализм композиционного построения автора. Бутусов не ищет рифмующихся образов внутри брехтовского текста, не нацеливается на выявление и, тем более, воспроизведение его структуры. Наоборот, он – противник любой структурности, безукоризненно прямого следования сюжету» [4, с. 88], – пишет критик Н.Г. Ефремова, при этом не добавляя, что для позднего Брехта, уже сформировавшего свою систему не только в театральном, но и в литературном направлении, принципиальна самооценочность каждого отдельного эпизода вне контекста общей архитектоники текста. Возможность менять сцены местами, невзирая на общую сюжетную канву, и отражает одну из эпических черт его поздней драматургии. Ю.Н. Бутусов, ориентируясь на это,

вставляет в текст дополнительные, в основном (как альтернативу зонгам) поэтические эпизоды, причём как авторства Брехта («Легенда о мёртвом солдате», песня Мекки-ножа из «Трёхгрошовой оперы»), так и других поэтов (Б. Пастернак «Мне хочется домой»).

Завершается спектакль очередной демонстрацией кинохроники, которая транслируется на полотне, сброшенном словно белый флаг: «Разогретые до предела, актёры распаляют и зрителей, когда уже, кажется, трудно дышать от градуса эмоций, красок, от насыщенности музыкального фона. И тогда Бутусов неожиданно отменяет театральную атаку и подаёт порцию прямых политических ассоциаций, чего прежде, кажется, не делал. На экране возникают кадры разрушенного после Второй мировой войны Берлина, затем строительства Берлинской стены и самого, пожалуй, жуткого зрелища – закладки кирпичами оконных проёмов близлежащих домов» [6, с. 15]. Жуткие военные кадры демонстрируются зрителям, смотрящим на них прямо, в то время как по левой стороне авансцены расположились трое артистов перед другим, реальным экраном: режиссёр возвращает зрителей к образу телевизора-ретранслятора, показывая, как холодно и равнодушно человек наблюдает за тра-



гедией. Тем самым он возвращает происходящему действию изначальный брехтовский антивоенный пафос, однако преподносит его не с эмоциональной, а с холодной, рациональной точки зрения в форме неаристотелевского катарсиса.

Таким образом, несмотря на изначальное несоответствие пьесы Бертольта Брехта «Барабаны в ночи» сформировавшимся позднее принципам «эпического театра», режиссёру Юрию Николаевичу Бутусову, не в первый раз работавшему с брехтовской драматургией и хорошо знакомому с его поэтикой и эстетикой, в своём спектакле удалось реализовать большую часть постулатов немецкого мастера: музыку, танец, поэзию, «эффект очуждения» во всех его проявлениях, а при постановке использовать и рекомендации Б.Брехта декораторам, осветителям и другим рабочим сцены. Отхождения

от принципа – освещение и экспрессивность – вполне оправданы собственными режиссёрскими приёмами Ю.Н. Бутусова. Относительно разности сценической интерпретации Б.Брехт оставил потомкам следующую сентенцию: «Может ли история, возникшая в другую эпоху, быть поставлена полностью в духе её автора? Нет. Режиссёр выбирает такой способ прочтения, который может быть интересен его времени» [3, с. 271]. В этом плане Ю.Н. Бутусов, будучи современным мастером первой величины и обладающим неповторимым и узнаваемым авторским стилем, вполне правомерно отходит от частных принципов выдающегося немецкого драматурга, но при этом создаёт спектакль, отвечающий большинству из них, что особенно примечательно в условиях работы с пьесой периода раннего творчества.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Брехт Б. Барабаны в ночи // Бертольт Брехт. Стихотворения, рассказы, пьесы. М.: «Художественная литература», 1972. С. 355–398.
- 2/ Брехт Б. О литературе. М.: Художественная литература, 1977. 430 с.
- 3/ Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. М.: «Искусство», 1965, Т. 5/2. 566 с.
- 4/ Ефремова Н.Г. Привидение с барабаном // Вопросы театра. 2017. № 3–4. С. 80–88.
- 5/ Калужских Е.В., Чабан Е.С. Анализ и сценическое воплощение эпического театра Бертольда Брехта // Культурные инициативы: Материалы 56-й Всероссийской (с международным участием) научной конференции молодых исследователей. Челябинск: Челябинский государственный институт культуры, 2024. С. 218–219.
- 6/ Каминская Н.Г. От войны до войны // Сцена. 2017. № 2(106). С. 14–15.
- 7/ Ульянич Е.А. Драматургия Б.Брехта в интерпретации Ю.Бутусова // Мир культуры глазами молодых исследователей: тезисы XLV научно-практической конференции студентов. Пермь: Пермский государственный институт культуры, 2020. С. 88–93.
- 8/ Фрадкин И.М. Бертольт Брехт. Путь и метод. М.: Наука, 1965. 380 с.
- 9/ Шиганкова А.Д. Мотив двойничества в пьесе Б.Брехта «Добрый человек из Сезуана» // Донецкие чтения 2023: образование, наука, инновации, культура и вызовы современности: Материалы VIII Международной научной конференции. Донецк: Донецкий государственный университет, 2023. С. 191–193.

REFERENCES

- 1/ Brecht, B. (1972), *Barabany v nochi*. Bertolt Brecht. Stikhotvoreniya, rasskazy, p'esy. [Drums in the Night. Bertolt Brecht. Poems, stories, plays], Khudozhestvennaya literatura, Moscow, pp. 355–398. (In Russ.)
- 2/ Brecht, B. (1977), *O literature* [About literature], Khudozhestvennaya literatura, Moscow, 430 p. (In Russ.)
- 3/ Brecht, B. (1965), *Teatr. P'esy. Stat'i. Vyskazyvaniya* [Theater. Plays. Articles. Statements]. Iskustvo, Moscow, Vol. 5/2, 566 p. (In Russ.)
- 4/ Efremova, N.G. (2017), "Ghost with a Drum", *Voprosy teatra* [Theatre questions], No. 3–4, pp. 80–88. (In Russ.)

- 5/ Kaluzhskikh, E.V., Chaban, E.S. (2024), "Analysis and stage embodiment of the epic theater of Bertolt Brecht", *Kulturnye initsiativy: Materialy 56-i Vserossiiskoi (s mezhdunarodnym uchastiem) nauchnoi konferentsii molodykh issledovatelei* [Cultural initiatives: Materials of the 56th All-Russian (with international participation) scientific conference of young researchers], Chelyabinsk, Chelyabinskii gosudarstvennyi institut kul'tury, pp. 218–219. (In Russ.)
- 6/ Kaminskaya, N.G. (2017), "From war to war", *Stsena* [Scene], No. 2 (106), pp. 14–15. (In Russ.)
- 7/ Ul'yanich, E.A. (2020), "Drama by B.Brecht in the interpretation of Y.Butusov", *Mir kul'tury glazami molodykh issledovatelei: tezisy XLV nauchno-prakticheskoi konferentsii studentov* [The world of culture through the eyes of young researchers: theses of the XLV scientific-practical conference of students], Perm', Permskii gosudarstvennyi institut kul'tury, pp. 88–93. (In Russ.)
- 8/ Fradkin, I.M. (1965), *Bertolt Brecht. Put' i metod* [Bertolt Brecht. Path and Method], Nauka, Moscow, 380 p. (In Russ.)
- 9/ Shigankova, A.D. (2023), "The Motif of Double Creativity in B.Brecht's Plays "The Good Person of Szechwan"", *Donetskie chteniya 2023: obrazovanie, nauka, innovatsii, kul'tura i vyzovy sovremennosti: Materialy VIII Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [Donetsk Readings 2023: Education, Science, Innovation, Culture and Challenges of Our Time: Proceedings of the VIII International Scientific Conference], Donetsk, Donetskii gosudarstvennyi universitet, Donetsk, pp. 191–193. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шиганкова Анна Дмитриевна, аспирант кафедры всемирной литературы, Институт филологии, Московский педагогический государственный университет
E-mail: shigankova.anna@yandex.ru

AUTHOR INFORMATION

Anna D.Shigankova, postgraduate student of the Department of World Literature, Institute of Philology, Moscow State Pedagogical University
E-mail: shigankova.anna@yandex.ru