

«ТРИГРОШОВА ОПЕРА» Б. БРЕХТА як першовтілення концепції «епічного театру» у драмі й на сцені

«Тригрошова опера» (1928) — це перша п'єса Бертольда Брехта довоєнної пори, яка досить послідовно реалізовувала його програму «епічного театру». Видається симптоматичним той факт, що приводом для її створення стала не лише «Опера жебраків» Джона Гея та Йоганна Кристофа Папуша (1728), а й її успішна реалізація Найджелом Плейфайром на кону Lyric Theatre of Hammersmith.

Варто нагадати, що п'єса Дж. Гея стоїть осторонь англійської драматургічної традиції XVIII ст. — її автор мало не першим поміж тогочасних британських сатириків зрівняв вищий світ та жебрацьке «дно», поставивши поряд лондонське злочинне угруповання та столічні аристократичні кола. Зі свого боку, Й. Папуш спародіював придворну оперу Г. Ф. Генделя і підняв тогочасний вуличний жаргон, мову задвірків та клоак до рівня музичного художнього мовлення [1, с. 70]. Б. Брехта у тексті двохсотлітньої давнини, окрім яскравих суспільно-критичних акцентів, мабуть, зацікавили виразні ігрові елементи. Тому стилістично твір першої половини XX ст. не надто відрізнявся від «старшого» попередника: літературний метод Б. Брехта так само побазований на гострій сатирі, гіперболі, що сягає часом раблезіанських масштабів, бурлеску, що межує подеколи з відвертою фривольністю, але завдяки цьому б'є у ціль з іще більшою силою [2, с. 508].

Б. Брехт переніс події «Тригрошової опери» з XVIII ст. у кінець XIX-го, з одного з найбідніших районів старого Лондона (Сейнт-Джайлзу) до веселого, але небезпечного Сохо вікторіанської епохи. Цю зміну обставин місця і часу драматург пояснював так: «Про вікторіанську Англію глядач дещо знає, водночас вона достатньо віддалена, щоби про неї можна було критично судити на доволі значній відстані» [3, с. 317]. Він майже не зачепив фабули Дж. Гея, натомість відмовився від принципу «вистави у виставі», за яким побудована «Опера жебраків».

Істотно різняться між собою головні дійові особи обох п'єс. У Дж. Гея Пічем — спритний підприємець, а Мекгіт дещо схожий на благородного розбійника. Відомо, що цей образ мав прототипів в особах знаменитих шахраїв XVIII ст. Джонатана Уайльда та Джека Шеппарда — спритних, жорстоких, але по-своєму душевних волоцюг. У Брехта ж вони ніби дволикий Янус: обое — буржуа та підприємці, які, якщо не зважати на формальну різницю, по суті займаються тим самим. Таким чином, «Гей в „Опері жебраків” бичує відверту брехню як новий тип життєвих стосунків, Брехт у „Тригрошовій опері” нападає на брехню, санкціоновану „легальними” методами» [3, с. 464]. Цей відмітний принцип характеристики персонажа спровокував відмінність наскрізного способу драматизації конфлікту обох п'єс: «Опера жебраків» зло висміює конкретні соціальні вади, як-от аморальність «ділових» людей та корумпованість стражів порядку, натомість «Тригрошова опера» нападає на капіталізм як на суспільний лад. «Сенс сатиричного прийому Брехта полягає у перенесенні міщанських цінностей до кримінального світу. Довершенням образу занепаду правосуддя стає королівське помилування, що його отримує Мекгіт», — зазначає Дж. Стайн [5, с. 193].

Критична спрямованість брехтівської п'єси з особливою силою виявляється у зонах на музику К. Вайля (частково використані балади Франсуа Війона). К. Вайль за прикладом Й. К. Папуша вдався до пародії класичної опери, але разом вніс у музику ак-

туальні на той час джазові мотиви, водночас надавши музичному матеріалу чуттєвості та додавши деципу карикатурності. Брехт згодом зазначав, що у «Тригрошовій опері» музика стала змістовним компонентом художньої структури сценічного твору: за її допомогою унаочнювалася духовна спорідненість між поважними буржуа та нікчемними злодіями [4, с. 196].

«Тригрошова опера» виявилася мало не найпопулярнішим твором Б. Брехта та чи не найзапитанішою європейською «антип'єсою». Прем'єра відбулася у берлінському «Театрі на суднобудівній дамбі» («Theatre am Schiffbauerdamm») 31 серпня 1928 року. Ставив п'єсу Еріх Енгель, оформляв — Каспар Нейер. Він застосував тут прийоми, вже використані у попередніх брехтівських виставах: завісу, що, ніби запряне простирadlo, висіла на натягнутому вздовж сцени шнурі, дерев'яні щити з написами. Біля лаштунків з обох боків були встановлені два гігантських полотняних екрани у червоних оксамитових рамах, на які проецирувалися картини К. Нейера. Під час виконання зонгів на екранах виникали їхні назви, а з колосників опускалися донизу лампи. В глибині сцени стояла велика ярмаркова катеринка, на щаблях біля неї розташовувався джаз під диригуванням Людвіга Рота. Коли грала музика, на катеринці яскраво спалахували різнокольорові ліхтарики, а сцену заливало золотаве світло.

Пічема грав відомий німецький комік Еріх Понто, Мекгіта — Гаральд Паульзен, Селію — Роза Валетті. Наступного року вистава була відновлена з іншим складом виконавців: тепер роль Мекгіта виконував Герман Тіміг, Пічема — Леонард Штекель, Брауна — Лейбельт. Проте, на думку критиків, цього разу центром спектаклю стала Поллі Пічем, зіграла Каролою Нейер. Так, Герберта Йерінга захопило «чудове змішання іронії та серйозності, абсолютна єдність стилю та виразності, благородства і відчуження», що їх актриса внесла у роль [6, с. 415].

Загалом успіх вистави був доволі голосним. В основному критики «Тригрошову оперу» схвалили. При цьому парадоксальним чином до п'єси відвертого марксиста Б. Брехта позитивно поставилася буржуазна преса. Стефан Гросман захоплено вигукнув: «Брехт нарешті переміг!» — винісши ці слова у заголовок статті у «Das Tagebuch». Оглядач часопису «Das Theater» Кюршнер назвав постановку «Театру на суднобудівній дамбі» «найсенсаційнішим успіхом сезону» [3, с. 466]. Натомість друкований орган німецьких комуністів «Die Rote Fahne» критикувала постановку за недостатню соціальну конкретність [5, с. 71].

Після Берліну «Тригрошова опера» стрімко розповсюдилася по німецьких театрах. Проте її нетрадиційна стилістика та антибуржуазна спрямованість не завжди і не всюди припадали до смаку глядачеві та критиці. Наприклад, версія мюнхенського Каммершпіле у липні 1929 р. (режисер Ганс Швейкарт) заповнювала залу впродовж аж 100 вистав, однак успіх у публіки не означав прихильності преси. Навпаки, мюнхенські газети переважно негативно сприйняли брехтівську п'єсу. Так, у впливовій «Das Tageblatt» читаємо: «Все, без винятку все тут розтоптане, опоганене, зневажене — починаючи з Біблії та духовенства аж до поліції й загалом будь-якої влади <...> Добре, що при виконанні деяких балад не все можна було розчути» [3, с. 469]. А ось інший відгук з регіонального видання: «Брехт і Вайль<...> сповнені більшовицької одержимості. У цьому колі злочинців та повій, де розмовляють мовою клоак, що відроджує темні та порочні думки, і де основу існування складає викривлення статевого інстинкту, — у цьому колі топчуть все, що хоча б найменшою мірою нагадує про моральні закони, — навіть Біблія слугує тут джерелом цитат для виправдання злочинної аморальності. Даремно стали би ми шукати у цій драматургічній трясовині глибоких спонук людського серця <...> У заключному хорі актори як навіжені кричать: „Спочатку хліб, а мораль потім“... Тьху, чорт! Нашим нещасним артистам-каммершпільцям довелося витратити чимало часу на порпання у справжньому козиному багні. Єдиним підсумком їхньої глибоко соромної роботи було б наше щире співчуття, — якби ми не відчували відрази до цього брудного виробу» [3, с. 471].

У цьому лайливому хорі хіба що відомий поет та публіцист Курт Тухольський заявляв, що на п'єсу Б. Брехта нападають самі ретрогради, які ненавидять все нове, та ненависники, так би мовити, за покланням, які ненавидять абсолютно все: «...соціалізм, євреїв, Росію, пацифізм, скасування 218 параграфу (стосовно абортів — *М. Г.*), нападки на їхню мораль і на їхню комерцію, народ, повсякденне життя» [3, с. 473].

Наступною після берлінської прем'єри року «Тригрошова опера» Б. Брехта перетнула німецький кордон — Гастон Баті втілює її у паризькому театрі «Монпарнас». Проте, наголошено одразу, європейське визнання брехтівської драматургії не супроводжувалося визнанням його театральної концепції. Навпаки, «Тригрошова опера» спочатку втратила ідейну гостроту у перекладі французькою Мопре, для якого звичнішими були переклади лібрето до оперет Ф. Легара, а потім зі злободенної сатири перетворилася на мораліте з дещицею містичного колориту. Адже, за Г. Баті, потворна повсякденність — це наслідок гріхів людини, котра знову і знову «розпинає у собі Христа» [7, с. 112].

На завісі та щитах, розташованих вздовж рампи та у кулісах, були намальовані фігури жебраків, двоє з яких вказували на назву — «Тригрошова опера». У такий спосіб режисер ніби заздалегідь попереджав, що героями вистави будуть мешканці суспільного «дна» — жебраки, злодії, повії та ін. На ар'єрсцені встановили дві вітрини з манекенами, вбраними у лахміття. На дерев'яних вішалках, ніби у модній лавці, розвісили моделі одягу і головні убори з білими номерками і табличками. На спеціальній маленькій пласкій підставці, ніби музейні експонати, кожен під своїм номером, вишукувалися рвані чоботи без пари. Червону оксамитову драпіровку із золотою торочкою по боках і зверху «оздобили» довгими гірляндами лампочок, що спалахували під час виконання зонгів.

Таким чином, відповідно до п'єси Б. Брехта у виставі були два плани: один реальний, достовірний, другий — відверто умовний. У лаконічному зонгу, виступаючи ніби від свого імені, актор давав оцінку персонажу та ситуації. Проте, змальовуючи детально побутову повсякденність «дна», оголюючи його потворну сутність у взаєминах злодіїв, шахраїв, повій, виказуючи їхні злочинні зв'язки з поліцією, урядниками та церквою, режисер не забував підкреслювати, що все це походить від гріховності людини. Тому зонги звучали тут не як присуд гидкій реальності, але як гірко-іронічні роздуми про каламутний потік життя, в якому захиляється людина [7, с. 113].

І все ж досить відвертий антибуржуазний пафос вистави, а також художня єдність у ній музики, віршів, живописного оформлення сцени, нетрадиційна, ансамблева манера акторського виконання ролі привернули до «Тригрошової опери» театру «Монпарнас» увагу паризької публіки та критики [7, с. 113].

Серед глядачів згаданої вище берлінської прем'єри «Тригрошової опери» був Олександр Таїров — художній керівник московського Камерного театру. Брехтівська п'єса вочевидь припала до душі відомому російському режисерові — Таїров одразу по закінченні вистави домовився з автором про переклад російською та отримав дозвіл на постановку на «своєму» кону. Він вважав, що «Тригрошова опера» ніби спеціально створена для «синтетичного» Камерного театру. Навіть Е. Енгель, на його думку, «хоч і не блисконув новими відвертостями, але «тактовно зумів» використати у прем'єрній виставі «прийоми сучасного російського театру» [8].

Задум майбутнього спектаклю режисер формулював так: «Нова постановка „Тригрошової опери“ Брехта — Вайля продовжує нашу лінію музично-сатиричної буфонади. Основний сатиричний стрижень п'єси полягає у тому, що бандити з великої дороги та бандити, які сидять у розкішних палатах та бюро — по суті ідентичні й відрізняються один від одного переважно костюмом і манерою триматися. На цій основі розвивається стрімка дія, невідворотно породжуючи низку найнеочікуваніших квіпрокво, що є комічними кутами вистави» [9].

Виконавець ролі Мекгіта Юлій Хмельницький згадував: «Малюнок вистави був дуже гострим і різнокольоровим. У ньому звучали і іронія, що часом доходила до сарказму, і паро-

дія; часом видовище набувало трагікомічного, а інколи й страхітливого характеру, особливо сцени жебраків, де визначний актор Лев Фенін грав блискуче, створюючи зловісну, на межі гротеску, фігуру Пічема» [10, с. 68]. Аби посилити це враження, режисер придумав таку мізансцену: клієнти пана Пічема при вході до його крамниці здавалися цілком здоровими, але виходили звідти потворними каліками.

Брауна грав Іван Аркадін — актор, який однаково вправно володів драматичними та комедійними прийомами. Не протверезна дружина Пічема у виконанні Єлени Уварової була водночас смішною і страшною. Роль Дженні, вірної подруги Меккі, чудово грала красива та граційна Наталія Ефрон. Вона нібито палко кохала Меккі, що не завадило їй передати-таки любчика до рук поліції [10, с. 68].

Готуючись до постановки «Тригрошової опери», О. Таїров завчасно потурбувався про музичне оформлення майбутньої вистави і купив у Берліні відповідні музичні інструменти, аби оркестр виконував музику К. Вайля у джазовому стилі. Ю. Хмельницький свідчив, що «всі виконавці мали голоси, були співочими. І прекрасні музичні номери Курта Вайля звучали чудово» [10, с. 69].

У фіналі вистави О. Таїров, остаточно зруйнувавши «четверту стіну» між сценою і залом, залучав публіку до участі у дії. Усе лондонське «дно» збиралося на площі, де мали стратити Меккі. Пістрявий натовп рухався авансценою, а глядацькому погляду відкривався вид площі з високим ешафотом. Під шибеницею у вигляді літери «Г» (художники Владимир та Георгій Стенберги) стояв Меккі (Ю. Хмельницький), позаду нього — кат у чорному фракку та циліндрі. Меккі співав прощальну баладу, звертаючись до друзів та близьких: бандитів, вбраних, ніби справжні джентльмени, поліцейських у парадних мундирах, повій у «блискучих» сукнях, жебраків, калік на милицях та у візочках і до двох обманутих наречених в однакових траурних сукнях. Чувся жіночий плач, стогін жебраків, голосніше та щиріше за усіх ридав начальник поліції Браун (І. Аркадін). Доспіваючи баладу, Меккі у прощальному жесті простягав руки до натовпу, у відповідь люди на площі знову вибухали криками і стогоном.

Кат хапався за мотузку, збираючись накинути петлю на шию Меккі. Площа, зціпенівши, завмерла в очікуванні... Аж ось чувся сигнал труби — прибув посланець від королеви. Вона дарувала осудженому помилування, але водночас змушувала його одружитися з однією із наречених.

Під веселі крики натовпу Меккі (Ю. Хмельницький) сходяв з ешафоту, прямував на авансцену і звертався до глядачів за порадою, з ким він має зв'язати своє життя. Він наперед зізнавався, що, офіційно побравшись з однією, навідуватиме іншу, тобто вчинятиме так, як більшість чоловіків у залі. Публіка радо голосувала, заохочувана Меккі та іншими до участі у виборі майбутньої дружини помилуваного бандита. Наприкінці Меккі «визначав», за кого було віддано більше голосів, і розкривав обійми назустріч обраниці. Та з радісним криком кидалася до нього, а Меккі цієї ж миті, непомітно для неї, посилав повітряний поцілунок іншій жінці. Пара дякувала глядачам за прекрасний вибір, на цьому вистава закінчувалася.

Публіці спектакль сподобався, у критиків викликав суперечливі думки, насамперед стосовно своєї «ідеології». С. Чемоданов писав: «Глядачу показують „дно“ сучасного Лондона: злодії, шахраї, повії. Тут же представники влади і церкви, начальник поліції та пастор, який контактує з цим дном. Картина, кажучи загалом, жахлива <...> Кому все це потрібно? <...> у п'єсі повна ідеологічна плутанина <...> У п'єсі немає й натяку на третю силу, яку можна і треба було протиставити світу бандитів та шахраїв» [11]. Йому вторив К. Корчмарьов: «Про сюжет та ідеологію говорити не доводиться: їх у цій п'єсі взагалі немає, і Камерний театр або „Спілка захисту радянського глядача від західних новинок“ незабаром, мабуть, обявлять конкурс на виклад сюжету у зв'язному вигляді» [12].

Щоправда, серед рецензентів були й ті, чий претензії стосувалися переважно художнього боку вистави. Так, оглядач газети «Вечерняя Москва» В. Млечін відзначив «пародійно-ге-

роїчний» образ Мекгіта, створений Ю. Хмельницьким, та недостатню виразність «священницького» характеру Пічема, попри надлишкову гротескність гри Л. Феніна. Між тим, на його думку, театру зумів «побороти одну з істотних небезпек, які походили з самої сутності „Опери”: безпеку героїзувати, романтизувати бандитсько-бурлацькі, люмпенські образи п'єси. Елементи гротеску та шаржу, застосовані театром на пародійній основі вистави, загалом сприяли подоланню цієї небезпеки» [13].

У книзі «За людський театр» (1974, у перекладі російською — «Театр для людей») Джорджо Стрелер стверджуватиме, що саме Брехт навчив його «театру для людей, театру до самих кісток і водночас не самоцільному <...> Театр не поза історією, не поза часом <...> але історія і театр, і світ, і життя, — все разом у діалектичному співвідношенні, постійному, складному, часом важкому, але завжди активному» [14, с. 136–137]. На думку С. Бушуєвої, сценічні пошуки Дж. Стрелера середини минулого століття «замкнулися на Брехті ще й тому, що у ньому, здавалося б, задовольнялося томління режисера за діалектичним та об'єктивним як ознаками істинно живого мистецтва» [15, с. 79].

Проте, слід пам'ятати, що загалом естетичні позиції німецького та італійського театральних діячів середини 1950-х істотно відрізнялися одна від одної. Зокрема з питання брехтівського «ефекту відчуження». На відміну від його творця, Дж. Стрелер не збирався у виставах ані демістифікувати те, що відбувається на сцені, ані оголювати суспільні мотиви сюжету, ані тримати «маску», так би мовити, на відстані від «обличчя» персонажа. Для нього «відчуження» означало «надати резонансу концепції, ідеї, образу — продовжити щось, показати новизну <...> звичайно» [14, с. 113].

С. Бушуєва зазначала, що Дж. Стрелер тоді синонімізував поняття «епічний» та «поетичний», і театр, фундований на цих нових для нього принципах, характеризувався «не лише присутністю поезії як художнього виразу істини», а й своєю «поетичною» технікою — «відкритим, метрономним» ритмом та «лаконічною й образною» точністю [15, с. 81]. Помічник Дж. Стрелера, режисер Пуехер свідчив, що ця «неідентифікаційна» техніка допомогла актору стрелерівського театру підкреслити ритмічну структуру ролі та сформувану ясну й варіативну інтонаційну партитуру, тоді як раніше ритм та інтонації змазувалися і губилися в «імпресіоністичному виливі справжніх почуттів» [15, с. 81].

«Тригрошова опера» Дж. Стрелера (1956) відрізнялася від попередніх версій цього твору Б. Брехта насамперед енергійністю і життєствердними інтонаціями — у спектаклі залишився «викривальний пафос <...> залишився жар брехтівського сарказму, але зникла цинічна інтонація, породжена гіркою відчаєм, і “Опера” одразу висвітлювалася за колоритом» [15, с. 84].

Коли піднімалися обидві завіси (перша — темно-червона, друга — сіра, полотняна, до піввисоти сцени, з назвою вистави), глядачі бачили штаб-квартиру Пічема (Тіно Буацеллі). Сам хазяїн — товстун у котелку, з моноклемом та у сорочці, розстібнутій на череві — сидів, розвалившись, за старою дерев'яною конторкою. За його спиною біля задньої стіни була встановлена довга штанга із милицями, протезами та купою неймовірно живописного лахміття — гардеробом його службовців.

Другий акт відбувався у гаражі. Тут стояв старий «форд» — весільне ложе молодят — і великий бак для сміття, на кришці якого Поллі співала пісню піратки Дженні. Меккі (Тіно Карраро) — водночас огрядний і витончений, був вбраний в елегантний костюм-тройку у вузьку чорно-білу смужку та легковажний маленький клітчатий капелюшок, який він заломлював набік.

Кілька деталей оформлення, як-от портрет президента Вашингтона на стіні «офісу» Пічема, «форд» у гаражі, вбрання персонажів за модою 1920-х, перенесли дію вистави до США часів гангстеризму. Проте і просторові, і часові реалії тут радше позначали територію та епоху, ніж визначали собою сенс та зміст подій. Мабуть, для режисера куди важливішою була можливість «відчужити» ці реалії, надавши їм, так би мовити, множинного значення.

Зрозуміло, найбільш «відчуженим» було виконання зонгів. Красномовний факт: на ролі Дженні Малини та Вуличного співака Дж. Стрелер запросив відомих естрадних виконавців Міллі та Каротенуто, які «надавали своїм шлягером блиску, відточеності, завершеності справжніх концертних, вставних номерів» [15, с. 85]. Зі свого боку, він потурбувався, аби у публіки складалося відчуття, що виконання зонгу — це піковий момент у перебігу подій спектаклю: з першими тактами музики в глибині сцени починали світитися та обертатися два великі колеса. «Цієї миті, — писав рецензент, — заспівують актори, і це — хвилина, коли вони починають казати нам правду <...> глядач сидить, ніби зачарований, заворожений бездонною порожнечою, що розкрилася перед ним» [15, с. 85].

Мабуть, найяскравішим музичним фрагментом «Тригрошової опери» Дж. Стрелера було виконання солдатської пісні, яку співали не Меккі з Брауном (так у Брехта), але всі гості весільного бенкету. Згасало світло, крутилися колеса в глибині сцени, і всі присутні вишукувалися у ряд на авансцені. Навіть панотець, який прийшов вінчати Меккі та Полі, знімав окуляри і приєднувався до гурту. «Зімкнувшись, наче фаланга, на краю просценіуму, відбиваючи крок так, ніби вони хочуть розтоптати глядача, відмахуючи руками маршовий ритм, всі разом вони утворюють нестримний натовп, що змітає все на своєму шляху, жадає крові та позбавлений будь-яких індивідуальних прикмет» [14, с. 293].

Б. Брехт був серед публіки прем'єрного показу «Тригрошової опери», яка стала їхнім із Дж. Стрелером спільним тріумфом. Поєднання у дії епічних та ліричних компонентів автор п'єси назвав «перетворенням» його концепції «епічного театру», її «поетичним розвитком» [14, с. 131]. «Пристрастність, строгість, легкість і точність» [15, с. 82] стрелерівської вистави просто зачарувала німецького драматурга, і він рекомендував її акторам «Берлінер Ансамбль» в якості взірця для їхньої роботи над «Тригрошовою оперою».

На українському кону «Тригрошова опера» з'явилася лише у середині 1970-х, щоправда, відтоді вона отримала тут «постійну прописку». Першим до брехтівської п'єси-пародії звернувся Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка. З одного боку, вистава доводила неминущу актуальність драматургії німецького автора — у душі радянської контрпропаганди вона викривала буржуазну політичну демагогію, соціальну нерівність, колоніальний мілітаризм. Остання тема актуалізувалася у виставі найвиразнішим чином: Мекхіт — В. Маляр і Браун — В. Шестопалов не лише співали оновлений текст «Солдатської пісні», написаний Б. Брехтом після Другої світової війни, а й гадували про В'єтнам, Іспанію, Чілі... За їхніми спинами, жонглюючи молитовником і хрестом, освячував «подвиги» колоніальних вояків Панотець — І. Костюченко.

З іншого боку, строкате видовище з виразними елементами ярмаркового балагану унаочнювало першочергове зацікавлення режисера І. Гріншпуна у пародійному потенціалі брехтівського твору. Тому найяскравішими епізодами були ті, де діяли повії, грабіжники Мекхіта, жебраки Пічема — мешканці лондонського «дна». Періодично використовуючи техніку «стоп-кадру», постановник давав публіці можливість роздивитися зблизька мало не кожного члена цієї пістрявої юрби.

Так, у першому епізоді у майже повній темряві лунали удари гонгу і звучала мелодія зонгу «Про Акулу». За мить, коли спалахнуло світло, серед гамірливого натовпу з'являвся Меккі (В. Маляр) — некоронований король цього жалюгідного «королівства», демонструючи всім присутнім елегантний костюм, самовпевнену посмішку і білосніжні лайкові рукавички на витягнутих вперед руках. Аж раптом сценою розсипався загін констеблів, змусивши юрбу припинити спів. Далі, вишикувавшись у чергу, поліціанти нарідно виголошували: «Бертольт. Брехт. Тригрошова. Опера». Витримавши паузу, масовка доспівувала останній куплет зонгу.

В усьому іншому творці «Тригрошової опери» у «шевченківців» водночас дотримувалися традиції та злегка трансформувували її. Наприклад, оформлення вистави (художник — Тетяна Медвідь) складалося зі звичних рухомих щитів, манекенів із цінниками та пропа-

гандистських плакатів. Новим елементом були дерев'яні рами на штанкетах, в яких розташувалися схожі на городніх опудал «п'ять людських вад» [16, с. 18]. Вбрання персонажів також являло собою своєрідний мікст: елегантний, з голочки, костюм джентльмена довоєнної пори носив Меккі (В. Маляр), сукня пані Пічем (А. Свистунової) також була стилізована за модою 1930-х, натомість міні-суконьки Поллі (О. Копитіної) та Люсі (А. Дзвонарчук) явно походили з бунтівливих 1960-х. А от Пічем (В. Півненко) — огрядний, з пивним черевом, що нависало над ремнем штанів, та у пістрявій жилетці — скидався радше на німецького бюргера, ніж на англійського підприємця середньої руки.

Утім, найскладніші завдання вирішував не постановник чи сценограф, але виконавці — аж надто далеко техніка «відчуження» відстоїть від національної акторської школи. Подеколи (насамперед під час виконання зонгів) їм вдавалося «відсторонитися» від свого персонажа, як-от Пічому (В. Півненку) у сцені з Філчем (Є. Плаксіним), або співаючи «Ранковий хорал». Інколи «ефект відчуження» досягався завдяки використанню яскраво-гротескових фарб. Приміром, поки обидві суперниці (Поллі — О. Копитіна та Люсі — А. Дзвонарчук) сварилися через нього, зачинений у клітці Мекхіт (В. Маляр) на усю сцену і залу благав у мікрофон про милосердя, супроводжуючи ці відчайдушні крики молитовними жестами скнутих рук.

Проте куди частіше актори, ніби забувши, що грають брехтівську п'єсу, звично «вживалися» в образи, переходили на комедійно-побутовий тон. Ось пані Пічем (А. Свистунова) під власний акомпанемент на клавесині «в особах» розповідає про зустріч із «джентльменом». Раптом її замріяний погляд настовпчується на остовпілу чоловікову фігуру: пан Пічем (В. Півненко) щойно здогадався, що тим «джентльменом» був Меккі-Ніж! Розлючений батько біжить до доччиної кімнати і миттю повертається, тримаючи у тремтячих руках нічний горщик. Далі актори «розігрували» звичайну подружню сварку, яка алогічно закінчувалася виконанням зонгу «Не хочуть».

Сцена страти Мекхіта через змішану манеру гри також ніби розпадалася на окремі фрагменти. Мешканці Сохо, затамувавши подих, зі сльозами на очах слухають «останнє слово» Меккі (В. Маляра). Дослухавши до кінця, несамовито аплодують, кидають квіти — ніби до надгробку. Куранти шість разів відбивають час. Панотець (І. Костюченко) «відпускає гріхи» засудженому бандитові. Мекхіт (В. Маляр) на диво спокійний, фліртує з жінками, які обступили клітку, ловить ротом квіточку, кинуту однією з них. Раптом на сцену викочується велосипед — то приїхав з королівським помилюванням вісник Браун (В. Шестопалов). Мекхіт голосно кричить: «Я вільний! Вільний!» — і «возноситься» над юрбою, вчепившись руками у канат. Натовп, захоплено запрокинувши голови, мовчки дивиться йому услід.

За цим фіналом слідували ще два. У другому, знявши білі лайкові рукавички і ніби разом позбувшись манер «аристократа», Меккі співав зонг про «маленьку» людину, нещасливу у жорстокому світі купівлі-продажу. Третій фінал виконувала масовка, засобами пантоміми «підводячи підсумок» того, що сталося впродовж дії.

Загалом брехтівський «експеримент» харків'ян свідчив про те, що стилістика «Тригрошової опери» надто складна для українського театру [17, с. 708]. Водночас звернення до нетрадиційного матеріалу було безумовно корисним — вітчизняна сцена нарешті прилучилася до ідейно-естетичних інновацій світового театру, поза якими вона перебувала аж надто довго.

1996 року, виводячи брехтівську п'єсу на кін Одеського театру музичної комедії ім. М. Водяного, Едуард Митницький вважав проблематику «Тригрошової опери» такою, що відповідала тогочасним українським суспільним реаліям. «Митницький взагалі завжди відзначається гострим соціальним „нюхом“, підвищеною чутливістю до больових точок часу. Але, як правило, виграє саме там, де каже про них не „в лоб“, не нав'язливо, а дещо філософськи-відсторонено», — справедливо зауважила з цього приводу А. Липківська [18].

Однак, нібито повсякчасне дбайливе ставлення режисера до тематичної актуальності вистави цього разу несподівано обернулося мало не повною деідеологізацією «Тригрошової опери». Замість гострої, викривальної пародії на буржуазну *dolce vita*, в яку завзято грають-ся бандити та шахраї, у «Тригрошовому коханні» (погодьтеся, симптоматична зміна назви!) публіці розповіли повчальну історію про харизматичного «братка» Мекгіта (В. Фролов), котрий не попався на криміналі, але був зраджений нареченими, між якими не зміг обрати одну на роль дружини. Зрозуміло, цьому сюжету не підходив канонічний «тригрошовий» фінал (що вже казати про брехтівські три закінчення). Але й зонги К. Вайля також виявилися для Митницького зайвими: перетворивши брехтівську сатиру на бродвейську мелодраму, режисер «озвучив» її мелодіями Коула Портера, Ірвінга Файна та ін., замінивши тексти Б. Брехта та Ф. Війона віршами одеської поетеси Інни Руді.

Безперечно, виконані артистами театру з доволі високою постановочною культурою музичні номери «Тригрошового кохання» були окрасою вистави. Впадало в око й те, як вправно Е. Митницький використав технічне оснащення сцени Одеської музкомедії: «Громада протипожежної завіси безпощадно відсікає Меккі-Ножа від решти світу, від свободи; з в'язниці герой біжить, радісно „відлітаючи” кудись до колосників на освітлювальній галереї з софітами — як у гондолі повітряної кулі, а останні слова перед стратою ледве встигає вигукнути, під барабанний бій опускаючись крізь люк — по коліна, по груди, по шию...» [19]. Проте ці та інші доволі цікаві знахідки постановника не приховували того факту, що його вміння та фантазія були витрачені не на користь, але на шкоду брехтівській пародії, на малозрозумілі намагання притишити її викривальний пафос, що й перетворило гостру сатиру на мляву ліричну комедію.

«Тригрошова опера» продовжує час від часу з'являтися на українській сцені й у XXI столітті. Так, 2004 року нею відкрився київський театр «Ательє 16», керований Ігорем Талалаєвським; 2006 р. брехтівський твір побачив світло рампи у Волинському українському музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка (режисер Петро Ластівка).

При цьому версія І. Талалаєвського, в якій брехтівська п'єса нібито актуалізувалася (піддавалась змінам відповідно до українських реалій початку нашого століття) [20], на правду повертала вітчизняну сцену до лихих 1930-х з їхньою повсюдною «вulgарною соціологізацією» класики. Натомість вистава «волинян» демонструвала «коректне та несуперечливе співвідношення між класичним та актуальним» [17, с. 702], іншими словами, театр знайшов точки перетину між обома музично-драматичними форматами — вітчизняним та брехтівським, зумівши скористатися з переваг обох.

Література

1. *Шумахер Э.* Жизнь Брехта [Текст] / Эрнст Шумахер; пер. с нем. Е. Любарова, А. Репко; [пред., науч. ред. И. Фрадкин]. — М. : Радуга, 1988. — 352 с.
2. Английская комедия XVII–XVIII веков [Текст] : Антология / Пер. с англ.; [сост., предисл., коммент. И. Ступников]. — М. : Высш. шк., 1989. — 816 с.
3. *Брехт Б.* Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания [Текст] : в 5 т. Т. 1 / Бертольд Брехт. — М. : Искусство, 1963. — 532 с.
4. Там само.
5. *Стайн Дж. Л.* Сучасна драматургія в театрі та театральній практиці [Текст] : у 3 кн. Кн. 3. Експресіонізм та епічний театр / Джон Л. Стайн; пер. з англ. О. Дзера; [ред. Б. Козак]. — Львів : ЛНУ імені І. Франка, 2004. — 288 с.
6. *Ihering H.* Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film [Text]. Band II / Herman Ihering. — В. : Aufbau-Verlag, 1960. — 617 S.
7. История западноевропейского театра [Текст] : в 8 т. — М. : Искусство, 1985. — Т. 7 : Театр Франции, Великобритании, Германии, Австрии : 1917–1945 гг. / Общ. ред. Г. Н. Бояджиев. А. Г. Образцова и др. — 536 с.
8. *Таиров А.* Пути Камерного театра [Текст] / Александр Таиров // Новый зритель. — 1929. — 8 сент.
9. Жизнь искусства. — 1928. — № 40 (окт.).
10. *Хмельницкий Ю.* Из записок актера таировского театра [Текст] / Юлий Хмельницкий. — М. : ГИТИС, 2004. — 246 с.
11. Известия ВЦИК. — 1930. — 16 февр.
12. *Корчмарев К.* Импортный «цыпленок жареный» [Текст] / К. Корчмарев // Рабис. — 1930. — 17 февр.
13. Вечерняя Москва. — 1930. — 3 февр.
14. *Стрелер Дж.* Театр для людей [Текст] / Джордж Стрелер. — М. : Радуга, 1984. — 312 с.
15. *Бушуева С.* Итальянский современный театр [Текст] / Светлана Бушуева. — М. : Искусство, 1983. — 176 с.
16. *Пітоєва К.* Сценограф Тетяна Медвідь [Текст] / Кіра Пітоєва // Український театр. — 1976. — № 5. — с. 17–18.
17. Театральне мистецтво України ХХ ст. : Антологія вистав. — К. : Фенікс, 2012. — 946 с.
18. *Липківська Г.* Тригрошові пристрасті у шатах класичного мюзиклу [Текст] / Ганна Липківська. — Рукопис з особистого архіву авторки.
19. *Липківська Г.* Меккі-ніж у Бені Крика [Текст] / Ганна Липківська // День. — 1996. — 18 груд.
20. *Васильєв С.* Сухой остаток [Текст] / Сергей Васильев // Столичные новости. — 2004. — 27 янв. — 2 февр.

Гринишина М. О. «Тригрошова опера» Б. Брехта як першотілення концепції «епічного театру» у драмі й на сцені

Анотація. «Тригрошова опера» — це перша доволі повна реалізація основних положень концепції «епічного театру» у драматургії. Відштовхнувшись від знаменитої свого часу баладної «Опери жебраків» Дж. Гея та Й. К. Папуша (1728), Б. Брехт свідомо актуалізував час та місце подій власної п'єси-пародії, широко використав сатиричні прийоми, надавши фабулі виразної антибуржуазної спрямованості, змінив трактовку провідних образів, повністю відмовився від «позитивної» характеристики персонажа. Музика К. Вайля вперше в історії німецького театру стала у «Тригрошовій опері» змістовним компонентом художньої структури твору.

У статті проаналізовані сценічні версії п'єси-пародії в театрі європейському («Театр на суднобудівній дамбі», 1928, режисер Еріх Енгель; «Монпарнас», 1929, режисер Гастон Баті; «Пікколо театро ді Мілано», 1956, режисер Джорджо Стрелер), російському («Московський Камерний театр», 1930, режисер Олександр Таїров) та українському (Харків-

ський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1973, режисер І. Гріншпун; Одеський театр музичної комедії ім. М. Водяного, 1996, режисер Е. Митницький; «Ательє 16», 2004, режисер І. Талалаєвський; Волинський український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2006, режисер Петро Ластівка) ХХ-го — початку ХХІ ст. з метою довести її високий ідейно-художній потенціал, що зберігся до сьогодні.

Ключові слова: Б. Брехт, епічний театр, п'єса-пародія, актуалізація.

**Гринишина М. А. «Трехгрошовая опера» Б. Брехта
как первая реализация концепции «эпического театра» в драме и на сцене**

Аннотация. «Трехгрошовая опера» Б. Брехта — это первая достаточно полная реализация основных положений концепции «эпического театра» в драматургии. Оттолкнувшись от знаменитой в свое время балладной «Оперы нищих» Дж. Гея и И. К. Папуша (1728), Б. Брехт сознательно актуализировал время и место действия своей пьесы-пародии, широко использовал сатирические приемы, придав фабуле выразительную антибуржуазную направленность, изменил трактовку ведущих образов, полностью отказался от «позитивной» характеристики персонажа. Музыка К. Вайля впервые в истории немецкого театра стала в «Трехгрошовой опере» содержательным компонентом художественной структуры произведения.

В статье проанализированы сценические версии пьесы-пародии в театре европейском («Театр на судостроительной дамбе», 1928, режиссер Эрик Энгель; «Монпарнас», 1929, режиссер Гастон Бати; «Пикколо театро ди Милано», 1956, режиссер Джорджо Стрелер), русском («Московский Камерный театр», 1930, режиссер Александр Таиров) и украинском (Харьковский академический украинский драматический театр им. Т. Шевченко, 1973, режиссер И. Гриншпун; Одесский театр музыкальной комедии им. М. Водяного, 1996, режиссер Э. Митницький; «Ательє 16», 2004, режиссер І. Талалаєвський; Волинський український музично-драматический театр ім. Т. Шевченко, 2006, режиссер П. Ластівка) ХХ-го — начала ХХІ вв. с целью доказать ее высокий идейно-художественный потенциал, который сохранился до наших дней.

Ключевые слова: Б. Брехт, эпический театр, пьеса-пародия, актуализация.

**Grinishina M. O. "Threepenny Opera" by B. Brecht
as the case of the first "epic theatre" conception' realization in drama and on stage**

Summary. «Threepenny Opera» by B. Brecht is the first almost full realization of the «epic theatre» conception' basic principles in drama. Dispensing with the former famous «The Beggar's Opera» by John Gay and Johann Christoph Pepusch (1728), B. Brecht had deliberately actualized his parodic play'action time and place, loosely used satirical methods to attach the plot to the antibourgeois tendency, changed the main characters interpretation, totally turned down the «positive» personage characteristics. Kurt Weill's music for «Threepenny Opera» had become the content component of the play's featured structure for the first time in the German theatre.

In the abstract are analyzed stage versions of the parodic play in European (the «Shipbuilding Dike Theatre», 1928, director Erik Engel; «Montparnasse» theatre, 1929, director Gaston Bate; «Piccolo teatro di Milano, 1956, director Giorgio Strehler), Russian («Moscow Chamber Theatre», 1930, director — Alexander Tairov) and Ukrainian theatre (T. Shevchenko Kharkov Academic Ukrainian Drama Theatre, 1973, director I. Grinshpun; M. Wodyany Odessa Music Comedy Theatre, 1996, director E. Mitnitsky; «Atelier, 16», 2004, director I. Talalaevsky; T. Shevchenko Volyn Ukrainian Music&Drama Theatre 2006, director P. Lastivka) of the 20th — the early 21th century in order to improve its high ideological and artistic potential, which is lasting out till today.

Keywords: B. Brecht, epic theatre, parodic play, actualization.