

РЕЖИСЕРСЬКІ ВЕРСІЇ «ТРИГРОШОВОЇ ОПЕРИ»: ДО ПИТАННЯ АКТУАЛЬНОСТІ ТЕОРІЇ ЕПІЧНОГО ТЕАТРУ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА У ТЕАТРІ ХХІ СТОЛІТТЯ Галина Миленька

доктор мистецтвознавства, професор; e-mail: milgal@ukr.net;
ORCID: 0000-0003-1359-535X

Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К.
Карпенка-Карого, Київ, Україна

Анотація

Розглянуто три версії сценічного прочитання «Тригрошової опери» Бертольта Брехта, а саме виставу Е. Енгеля (Берлін, 1928), Р. Вілсона (Берлін, 2007), Р. Норріса (Лондон, 2016). **Мета дослідження** – зіставити за допомогою порівняльного аналізу виставу в театрі

Шиффбауердам, безпосередню участь у постановці якої брав Б. Брехт, та режисерські рішення на сцені Королівського національного театру і театру «Берлінер Ансамбль»; виявити межі інтерпретаційних можливостей сценічного прочитання п'єси

«Тригрошова опера», у якій вперше реалізовано напрацювання Б. Брехта в галузі теорії епічного театру. **Методологія** 155
дослідження. Для досягнення поставленої мети застосовано методологію театрознавчого аналізу, який передусім базується на культурно-історичному та системному підходах, методах

теоретичного аналізу та синтезу, компаративістики й аналогії, абстрагування та конкретизації. **Наукова новизна.** Уперше здійснено аналіз вистав за п'єсою Б. Брехта «Тригрошова опера» на сцені європейського театру ХХІ століття та простежено вплив його теорії і практики на сучасне режисерське мистецтво. **Висновки.** Спираючись на вимоги Б. Брехта до сценічної реалізації «Тригрошової опери» та основні позиції його теорії епічного театру, виявлено, що не всі режисерські спроби вільної інтерпретації п'єси Б. Брехта стають вдалим режисерським досвідом, відкриттям нових смислів і повноцінним художнім явищем, з одного боку. З іншого – урахування базових формоутворювальних аспектів брехтівської драматургії навіть у найсміливіших режисерських інтерпретаціях, які спонукають до продукування неймовірних засобів сценічної виразності, здатні створити нову естетичну реальність та наблизити суть змісту п'єси до глядача ХХІ століття.

Ключові слова: сценічне мистецтво; театр ХХІ століття; режисура; сценографія; інтерпретація; Б. Брехт; теорія епічного театру; Р. Вілсон

Постановка проблеми

Разом зі становленням європейської режисури сценічна інтерпретація драматургії ще з кінця ХІХ століття стала визначальною в мистецтві театру та протягом

наступного століття набувала більшої свободи у творчості режисера. Особливої актуальності проблема тлумачення авторського тексту набуває у XXI столітті. Перед режисерами вже не стоїть завдання сценічного зображення задуму драматурга. Постановницька концепція вибудовується на прагненні створити власний естетичний простір і наповнити його своїми смислами. Термін «супротив матеріалу» стає слухним не тільки для визначення здатності інженерної конструкції протистояти деформації і руйнуванню, а й для виявлення меж допустимої свободи режисера в розкритті внутрішнього каркаса п'єси, її тлумаченні та радикальному переакцентуванні змістовної суті, що й простежено у цій статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

У дослідженні заявленої теми передусім опрацьовано монографічні розвідки та статті зарубіжних учених, що присвячені осмисленню особливостей епічного театру Б. Брехта, зокрема Манфреда Векверта, Мартіна Ессліна, Анджее Вірта (Wirth, 1980) Артура Холмберга, Хайнера Мюллера, та сучасних українських науковців, а саме Наталії Астрахан і Світлани Соколовської (2023) Дослідження Хенрі Мюллера, Артура Хольберга, Ханса-Тіса Леманна, Анджее Вірта сприяли поглибленню уявлень стосовно впливу теорії і практики Б. Брехта на розвиток сучасного театру, зокрема XXI століття.

Підґрунтям для аналізу режисерських інтерпретацій «Тригрошової опери» Б. Брехта на європейській сцені XXI століття стали рецензії і театральні огляди

156 сучасних німецьких, англійських, американських критиків, що розміщені в засобах масової інформації – на сайтах театрів та інших інтернет-видань, наприклад, Бена Brentлі, Сьюзен Бернофскі, Мішеля Біллінгтона, Кемерона Вудхеда, Майї Пріцкер, Мета Трумана, Сюзани Клепп, Емі Лі, Чи-Хан Ву й ін.

Виклад основного матеріалу

З метою більш рельєфного висвітлення відмінностей сценічних рішень «Тригрошової опери» на сценах Королівського національного театру і театру «Берлінер Ансамбль» потрібно розглянути найважливіші аспекти епічного театру Б. Брехта як інноваційного проекту. Отже, «Тригрошова опера» – приклад драматургічної конструкції, яка перезавантажила систему «сценічна дія – глядач». Б. Брехт більше не пропонував публіці пояснення мотивів дій персонажів, не прагнув навіювати якісь уявлення про дійсність, як це відбувалося в театрі XIX початку XX ст., а вимагав змінити її. Згадуючи свої переживання жаків XX ст., він відзначав, що завжди відчуває себе «дитиною, яка йде асфальтованою дорогою бетонного міста індустріальної доби» (Esslin, 1980, p. 3). Свій рішучий намір, який визначив суть його інноваційного проекту, Б. Брехт атрибутував у такий спосіб: «Ми будемо користуватися усіма живими засобами, старими й новими, перевіреними та неперевіреними, такими, що виникли в мистецтві або поза ним, щоб показати живим

людям живу дійсність у художній формі» (Астрахан, 2021, с.18). Саме тому розглядати п'єси Б. Брехта поза соціальним аспектом – це руйнування основ його теорії та практики.

Як відомо, сюжет «Тригрошової опери» Б. Брехт запозичив з баладної опери Джона Гея «Опера жебраків» (1728). Після перекладу (Елізабет Гауптман) п'єси англійського драматурга його зацікавила ця сатирична історія, героями якої були крадії, шахраї, повії та злочинці, що змагалися за владу й положення, наслідуючи модус операнді та манери англійського вищого класу. Б. Брехт захопився ідеєю адаптувати «Оперу жебраків» до соціально-економічних реалій свого часу, але, поклавши в основу своєї «Тригрошової опери» фабулу п'єси англійського драматурга, він додав і те, чого в ній не було ані за формою, ані за змістом.

Сатира на англійські звичаї трансформувалася у брехтівській п'єсі в гостру сатиру на політичні, соціальні та моральні звичаї Німеччини 20-х років. Натомість «Тригрошова опера» не була римейком англійської п'єси як мінімум з двох причин. По-перше, Б. Брехт увів декілька нових персонажів і змінив акценти в тлумаченні окремих образів. Зокрема, Меккі у брехтівській версії втрачає статус «шляхетного розбійника» і перетворюється у звичайного бандита, але з амбіціями і хваткою справжнього діляги, а скупник краденого Пічем, залишаючись, по суті, ватажком лондонських прошаків, – у солідного пана Джонатана Джеремі Пічема, очільника корпорації «Друг жебрака». «Свобода Брехта» виявилася «у пародійному переосмисленні популярного жанру, трансформації його відповідно до експериментальних настанов епічного театру, відході від традиційного та очікуваного» (Астрахан, 2021, с. 9). Б. Брехт тут уперше застосовує авангардні драматургічні прийоми, що були націлені на створення нових взаємовідносин сценічної дії та глядача. Суть цього новаторства полягала в тому, щоб змусити глядача не перейматися долею героїв / героя, а спостерігати за сценічною дією відсторонено; **157** не переживати, а думати й усвідомлювати залежність людини від механізмів соціального впливу. Пізніше у своїй теорії він означить це як «Verfremdungseffekt» і пояснить: «Так само, як емпатія робить особливу подію повсякденною, очуження робить повсякденність особливою. Найбуденніші події позбавляються своєї сірості, коли їх зображують як особливі» (Brecht, 1963, p. 155). По-друге, звісно, це музика Курта Вайля, яка «зіграла не меншу роль у перетворенні вистави на триумф» (History.com Editors, 2009), адже, за визначенням театрального оглядача «НьюЙорк Таймс» (1941), Курт Вайль був не просто «автором зонгів» для «Тригрошової опери», він став тим композитором, який «органічно зв'язав окремі елементи постановки» і перетворив її смислові мотиви у зонги (History.com Editors, 2009).

Прем'єра «Тригрошової опери» (31.08.1928) відбулася через 200 років після лондонської прем'єри (29.01.1728) «Опери жебраків» Джона Гея; її режисером був Еріх Енгель, а сценографом – Каспар Неер. Наразі необхідно відзначити, що єдиним театром у Берліні, який надав дозвіл на постановку п'єси нікому невідомих авторів, виявився театр Шиффбауердам, зал якого мав надзвичайно розкішний вигляд. На бокових кулісах К. Неер розташував полотняні екрани,

де з'являлися назви зонгів, під час виконання яких на сцену спрямовувалися золотаві промені світла. Світлове рішення вистави поєднувало сцену та пишню оздоблений у червоно-золотистих кольорах глядацький зал, що слугувало додатковим смисловим акцентом на схожості шахраювання з грошима брехтівських героїв-маргіналів та

шанованих у суспільстві представників вищого світу, які становили основну частину театральної публіки.

У виставі Енгеля – Брехта не було позитивних персонажів, але всі вони були дуже привабливими особистостями, особливо головний герой Меккі, який вміє робити гроші та не боїться порушувати закон. Б. Брехт не приховує, що він злочинець, людина, у якої практично немає моральних гальм. Але зміст образу не відповідав формі – Меккі поведився як джентльмен і мав вигляд джентльмена: модний костюм, дорогі черевики, шляпа-котелок. Він нагадував заможного буржуа, але ніяк не запеклого представника кримінального світу. Показна театральність стосувалася й інших персонажів, зокрема очільника корпорації лондонських злодіїв – Пічема, котрий суттєво розбагатів, організувавши свій бізнес з жебраками зі спиритністю топменеджера. Зранку кожен зі злодюжок отримував один з костюмчиків (усі були під номерами): комплект відрубаних рук або ніг, спеціальні наліпки на кшталт вибитого ока і т. п.

Так само як і у п'єсі, у виставі нічого не подавали натяками, нічого не приховували, глядач відразу розумів «хто є хто». Нова форма драми, яку застосував Б. Брехт, була зухвало відкритою. І попри те, що йшлося тут про корупцію, брудні гроші, борделі, злодійство, «Тригрошова опера» не була політичною, адже зі сцени не проголошували якісь ідеї на кшталт, «якби помінялася влада, все було б інакше». Сенси Б. Брехта виявлялися саме через форму, базовим підґрунтям якої був «ефект очуження». Застосовані німецьким драматургом прийоми змушували оцінити, що відбувається в суспільстві та чим персонажі, які збагачуються на крадіжках і жебрацтві, зокрема Меккі – злодій і бандит, гірші за банкірів, що наживаються на простій людині, а усвідомивши це, зрозуміти, що **158** потрібно в суспільстві щось змінювати.

Завершувалася вистава сценою з шибеницею, на якій мали стратити Меккі, що було б логічним завершенням життя кримінального злочинця. Але Б. Брехт виходить за межі логіки та завершує дію «Тригрошової опери» гротесковим фіналом: Меккі отримує помилування на честь коронації королеви, а до цього ще й титул дворянина, замок і довічну ренту. Руйнування пересічної логіки – це теж один з прийомів «ефекту очуження». Б. Брехт мав намір підштовхнути глядача до думки, що йдеться не про події, які могли відбутися в Англії XVII ст., а про те, що відбувається в німецькому суспільстві XX ст. Певною іронією стало те, що вистава Б. Брех-

та змусила закохатися соціальну верхівку Берліна в лондонський злочинний світ. Успіх вистави був феноменальним, а Б. Брехт і К. Вайль одразу стали світовими знаменитостями. І хоча назва вистави підкреслювала убогість постановки, її вплив на глядачів тогочасні знавці театру порівнювали з грандіозними вагнерівськими виставами. Протягом 1928–1929 рр. «Тригрошова опера» пройшла на сцені 400 разів» (Брокетт & Гілді, 2014, с. 451), а до 1933 р., коли Б. Брехт і К. Вайль були змушені покинути Німеччину, переведена на 18 мов і поставлена понад 10 тисяч разів на європейських сценах. Сьогодні підрахувати кількість режисерських прочитань практично неможливо, але найбільш відомими визнані сценічні версії Еріха Енгеля (Берлін, 1928 та 1960), Гаррі Буквиця (Мюнхен, 1949) і Роберта Вілсона (Берлін, 2007). Однією з останніх режисерських версій епохальної для театру XX століття п'єси Б. Брехта «Тригрошова опера» стала постановка Руфуса Норріса у Королівському національному театрі (Лондон, 2016), яку варто згадати, тому що у своєму

прагненні модернізувати п'єсу Р. Норріс відходить від принципових вимог Б. Брехта, зазначених вище. За словами режисера й автора нового перекладу Саймона Стівенса, вони дуже серйозно поставилися до внесення конструктивних змін до брехтівського тексту і «намагалися укріпити п'єсу в драматургічному плані» та «відшукати у ній ще пару шарів смислу». Але найбільш дивним у прагненні режисера та перекладача драматургічно посилити «Тригрошову оперу» був намір «наповнити персонажів психологічною мотивацією», що, на їхню думку, «зробить п'єсу ще більш драматичною». Власне, вони прагнули додати до п'єси те, від

чого Б. Брехт принципово відмовився (Not Your Grandfather's, 2014, p. 4). С. Стівенс, незважаючи на всесвітнє визнання драматургічних і теоретичних досягнень Б. Брехта, безапеляційно заявив, що «жінки у "Тригрошовій опері" вельми двомірні», у зв'язку з чим його метою стало «зробити їх справжніми персонажами з психологічною глибиною» (Not Your Grandfather's, 2014, p. 4). Зрозуміло, що це був шлях руйнування форми та змісту п'єси Б. Брехта, котрий свого часу наголошував: «Ми показуємо не складну душевну нісенітницю, а складні спостереження

за поведінкою людини. І поняття психології слід було б замінити – принаймні у театрі – поняттям людинознавства» (Wekwerth, 1960, p. 35).

Підсумок модернізації тексту п'єси Б. Брехта Р. Норрісом і С. Стівенсом був оприлюднений ще до прем'єри вистави сповіщенням, що «творчий колектив обіцяє нецензурну лексику і аморальну поведінку» (National Theatre Live, 2016); вони дотримали свого слова. Сутність поглиблення п'єси відразу відзначили критики безпосередньо у назвах оглядів, наприклад: «"Тригрошова опера" – карикатурна фальшивка видихається» (Clapp, 2016) або «"Тригрошова опера" – непристойно життєрадісне відродження акцентує сексуальність» (Billington, 2016). **159**

«Безцеремонно оновлений» текст Б. Брехта «був засіяний жартами про статеві органи та іншими грубощами» (Trueman, 2016). У запропонованій глядачам «брудній адаптації» п'єси (Clapp, 2016) «Пічем з втілення буржуазної злочинності», як це було у Б. Брехта, перетворюється «в розпусну фігуру на високих підборах і в перуці Луїзи Брукс», а засудження до страти «головного злочинця» Меккі аргументується його «сексуальною ненаситністю». «Надмірним посиленням сексуальності» критики вважали і непристойні натяки на «колишній зв'язок між Меккі та начальником поліції Тайгером Брауном» (Billington, 2016), а також «підкреслену хтивість» місис Пічем (Clapp, 2016). Майже всі персонажі вистави мали вигляд збоченців, адже у виставі Р. Норріса «всі вони різко окреслені» саме з боку порочних нахилів (Billington, 2016).

У цілому постановка Р. Норріса справляла враження «пошарпаного шоу П'єро у вар'єте або жорстокого, яскраво розмальованого коміксу», але попри скабрезність поведінки персонажів, розбещеність у стосунках та жорстокі подробиці вистава «ані лякала, ані приголомшувала глядача» (Clapp, 2016).

Як відомо, у змістовному сенсі епічної драми завжди розкриваються соціальні проблеми та зображується людина на тлі суспільства, але те, що відбувалося на сцені у виставі Р. Норріса, «стосується невизначеної епохи, яка взята у театральні лапки» (Clapp, 2016), що вочевидь суперечить вимогам Б. Брехта змушувати глядача свідомо виявляти залежність вчинків персонажів від конкретних соціальних обставин. Натомість автори модернізованої

версії «Тригрошової опери», відкинувши соціально-політичні акценти, що розставив Б. Брехт, підтримували динаміку дії через введення сцен еротичного характеру, частина яких була на межі з порнографією. Власне, Р. Норріса цікавили не обставини,

через які людина опиняється на узбіччі соціуму та стає частиною злочинного світу, а вроджена порочність людини.

Театральний критик Метт Труман (Trueman, 2016) у своєму відгуку констатував, що «Тригрошова опера» Р. Норріса – «це справжня розвага: Брехт для буржуазії», після прем'єри якої Бертольт Брехт «перевернеться у могилі», адже він створив свій шедевр, щоб «відстоювати інтереси знедолених», а не «фетишизувати покидьків і невдах». Але «смакування» людських вад, а ще більшою мірою зірковий акторський склад, зокрема Рорі Кіннір, Нік Холдер, Хейдн Гвін, Розалі Крейг та інші, дали змогу цій виставі протриматися понад чотири місяці.

Отже, наміри авторів вистави вдосконалити текст і психологічно поглибити образи персонажів п'єси внаслідок зневажливого ставлення до брехтівської стратегії щодо форми та змісту епічної драми призвели до втрати сакральної серцевини «Тригрошової опери». Режисерська концепція щодо вродженої порочності людини не змогла подолати супротив брехтівського тексту. Огляд цього спектаклю засвідчив, що не кожна спроба здивувати публіку, для якої сьогодні немає

табу, лише через «модернізацію» п'єси здатна стати новим словом у мистецтві.

Бажання бути в тренді театральних новацій спонукає режисера свідомо вийти за межі видової специфіки театру, а відтак спрямувати стилістичні прийоми на створення яскравого динамічного видовища. Режисерська версія «Тригрошової опери» Р. Норріса – приклад такого перетворення драматичної дії у шоу, що не залишило-

160 ся поза увагою критики. Журналістка видання «Гардіан» (The Guardian) Сюзанна Клеп (Clapp, 2016) відзначала, що «новий переклад похмурої комедії Брехта і Вайля не досягає своєї сатиричної мети, але став хорошим мюзиклом», і майже єдине, що зберігає п'єсу Б. Брехта від руйнування, за переконанням Мішеля Біллінгтона, – це партитура Курта Вайля (Billington, 2016). І хоча театральний простір XXI століття – це простір відкритої інтерпретації, але все ж таки справжнє мистецтво полягає в збереженні балансу між формою та змістом, а внесення до задуму драматурга нових смислів мають корелюватися із формою авторського тексту. Особливо це стосується епічної драматургії Б. Брехта, оскільки її смислове навантаження може бути розкритим лише завдяки його принципу побудови драми.

Дистанція між сценою і глядачем, яку впровадив Б. Брехт, змінила форму традиційної драми й стала фундаментальним внеском у подальший розвиток світового театру. У сучасному театрі ця дистанція суттєво збільшується. Пошуки нових взаємовідносин сценічної дії та глядача активізували процес відпрацювання нової театральної мови через розширення режисерського лексикону. Процес зміни репрезентативних функцій театального мистецтва на презентативні розпочався ще в кінці XX століття, оскільки сценічні прийоми традиційного формату вже на той час втрачали свою ресурсність. Прагнення деканонізувати

театр попередньої доби, модернізувавши не тільки інструментарій сценічного мистецтва, а й драматургічний текст задля презентації власної картини світу, реалізації свого творчого та інтелектуального потенціалу, продукує авангардні засоби сценічної виразності, які неможливо було й передбачити в театральному мистецтві попереднього періоду.

Наразі це можна простежити, розглянувши сценічну інтерпретацію «Тригрошової опери» американського режисера Роберта Вілсона в театрі «Берлінер Ансамбль» (2007). Необхідно зазначити, що в статті здійснено відхід від хронологічного принципу розгляду вистав з метою завершити статтю прикладом режисерської версії, аналіз якої засвідчив як актуальність, так і творчий потенціал брехтівської театральної реформи для сценічного мистецтва XXI ст. А якщо звернути увагу на те, що вілсонівська вистава мала незмінний успіх у публіки аж до 2020 року, а виставу Р. Норріса останній раз зіграли у 2016 році, то дата випуску вистави стає формальною ознакою.

Отже, прем'єра вистави Р. Вілсона відбулася через 80 років після першої постановки на сцені театру Шиффбауердам (у 1949 році перейменований на «Берлінер Ансамбль»). Так само як і вистава Королівського національного театру, його сценічна інтерпретація була модернізованою версією тексту Б. Брехта, а за формою навіть ще більш радикальною.

Не можна оминати увагою той факт, що коли Р. Вілсона запросили до театру «Берлінер Ансамбль» як режисера і сценографа для постановки «Тригрошової опери», дехто висловлював сумніви щодо можливості реалізувати цей проєкт засобами та прийомами його режисерської стилістики, унікальність якої полягала у створенні особливого естетичного простору, де «за словами самого режисера, світло, актори і декорації танцюють один з одним» (Schulte, 2007). А соціальні акценти та політичний контекст Німеччини 1920-х років, світ криміналу, брудного бізнесу та корупції – усе те, що становило сутність п'єси Б. Брехта, здавалося вкрай чужим його естетиці

та далеким від творчих інтересів. Натомість той успіх, який мала вілсонівська ви- **161** става, можна порівняти лише з галасливим успіхом «Тригрошової опери» 1928 року. Навіть донька Б. Брехта Барбара в листі до Р. Вілсона написала: «Ви з повагою поставилися до п'єси. Ви вдихнули в неї нове життя і зробили актуальною сьогодні. Тато схвалив би» (Woodhead, 2013a). І це та сама Барбара, думка якої щодо тієї чи тієї режисерської концепції п'єси її батька могла призупинити роботу над постановками.

Сам Р. Вілсон вважав цю п'єсу одним з найбільш блискучих творів ХХ століття, робота над нею стала викликом (Schulte, 2007). Р. Вілсон і Б. Брехт за своєю естетикою були дуже різні, проте схожі у ставленні до театру та мали подібні принципи, якими повинен керуватися режисер. Так само як і в епічному театрі Б. Брехта, для Р. Вілсона важливі всі елементи: спосіб використання тексту, спосіб кодування зображення в русі, жесті (Woodhead, 2013a).

Поряд з аналізом художньо-естетичного рішення вистави, яке мало вплив як на глядачів, так і на критиків у театральних оглядах, відзначалося розуміння режисером неможливості оминати соціальний складник брехтівської п'єси. Один з рецензентів зауважував, що Р.

Вілсон «відкрив для глядача» новий погляд на «Тригрошову оперу», «який відрізнявся від брехтівської інтерпретації, але висунув на перший план важливі суспільно-політичні питання» (Chee-Hann, 2015).

Вілсон-режисер переосмислює історію Пічема, Поллі та Меккі, яка розгортається в «химерному дивному просторі» Вілсона-сценографа. Натхненний «вражаючими зразками експресіоністського кіно і приголомшливим, спокусливим світом кабаре веймарської доби» (*The Threepenny Opera*, n.d.) Роберт Вілсон не лише створював у виставі заворожливу атмосферу, але й візуалізував ознаки та рух життя німецького суспільства часів молодого Б. Брехта. Матеріально-економічний чинник у житті соціально окреслених Б. Брехтом героїв не розчинявся в надзвичайно вигадливому естетичному рішенні режисера, що простежується як у тлумаченні сценічних образів, так і в шумових та звукових ефектах вистави. Для більшості дійових осіб вистави «гроші є основною мотивацією» їхніх дій і вчинків. Дуже влучно в рецензії Сьюзен Бернофскі для характеристики свідомості персонажів, що визначається буттям, використано фразу сучасного американського політичного стратега Джеймса Карвілла щодо економіки, яка пронизує всі сфери суспільства, а саме: «У світі “Тригрошової опери” ти нікуди не втечеш від фрази “Це економіка, дурнику!”» (Bernofsky, 2008).

Потужним соціальним акцентом у вілсонівській виставі була весільна сцена першого акту, коли Поллі тремтячим голосом виконувала зонг «Піратка Дженні». Театральний оглядач сайту «Нью-Йорк Таймс» (*The New York Times*) Бен Брентлі

(Brantley, 2011) відзначав: «Вона ставала ... живим, презирливим узагальненням цілої культури, де заможні стикаються з бідними. Її надломлений ... голос більше, ніж будь-яка картина німецьких експресіоністських упірів, нагадувала шоу, в якому Веймарська Німеччина колись почула свою хриплу душу, що розпадається». Особливий вплив на публіку такі сцени справляли не тому, що Р. Вілсон прагнув зацентувати соціально-політичний бік «Тригрошової опери». Глядачі були зачаровані тією суто вілсонівською синергією підкресленої штучності зовнішнього вигляду та сценічної поведінки персонажів, мізансцен і сценографії та непідробної правди життя, яка, зокрема у сцені з Поллі, виявлялася через пронизливі щемливі **162** інтонації. Двозначність і дивні відповідності (Lehmann, 2006, p. 78) у режисерських рішеннях Р. Вілсона Г. Леманн вважав особливістю унікальної стилістики.

У виставі були відчутними й паралелі з соціально-економічними проблемами сьогодення. На думку Амі Лі (Lee, 2011), «версія Вілсона відрізняється тим, що в ній більше йдеться про сучасне суспільство, ніж про історію, вона захоплює алюзійністю». Наприклад, у сцені, коли Меккі з'являється в борделі, він нагадує «злодія в законі з Волл-стріт», а перед фінальною сценою – «починає просторікувати про вади великих корпорацій і банкірів».

Вистава Р. Вілсона запрошувала глядача в естетичний світ гіперболізованої метафоричності. Насамперед це позначилося на застосуванні його фірмових візуальних прийомів: контрастного освітлення, вибору кольорів, підкресленої неприродності зовнішнього вигляду персонажів. Більша частина декорацій вибудовувалася через гру світла, що створювало особливу атмосферу і наповнювало сцену, хоча й дешевим, але гламуром Берліна веймарської доби. Завдяки світловому рішенню сценічний простір мав

вигляд мультимедійної панорами, на тлі якої «промальовувалися чіткі контури фігур персонажів» (Woodhead, 2013b) і сценічна історія покидьків суспільства набувала своєрідної естетики краси.

Усі персонажі були з вибіленими обличчями, яскраво червоними губами, у дивних перуках, вони органічно інтегрувалися в естетичний простір. Їхні «формалізовані жести» на «формалізованому фоні з яскравих кольорових блоків перетворювали людей на сцені у манекенів або роботів» (Прицкер, 2011). Світлове рішення Р. Вілсона посилювало цей ефект, через що густо напудрені та розфарбовані персонажі здавалися двовимірними, а мізансцени на вигляд були як діорама з осіб, вирізаних з газет. Критики відзначали їхню схожість з істо-

тами з картин Отто Дікса, який запровадив стилістику нової речевості («Neue Sachlichkeit») (Bernofsky, 2008).

Відсутність звичної театральної речевості у стилістиці «Тригрошової опери» зумовила і мовно-інтонаційний формат проголошення тексту акторами. Усі мешканці вілсонівського простору подавали свій текст «вереском, стогоном або бульканням, ніби мова розділена на ті первісні звуки, які використовуються лише для вираження первісних емоцій» (Lee, 2011). Навіть добре «знайомі мелодії зонгів Курта Вайля розпізнавалися з трудом в їхньому напівспіві-напівговорі» (Прицкер, 2011). Дослідник творчості Р. Вілсона Артур Холмберг атрибутував такий підхід режисера до мовленнєвої манери, як здатність вийти за межі звичної інформа-

тивної емоційної та смислової функції сценічного мовлення. Він писав, що мова у Р. Вілсона наче «обтягнутий плоттю текст, в якому ми можемо почути рельєфність горла, наліт приголосних, хтивість голосних, цілу тілесну стереофонію: артикуляцію тіла мови, а не змісту, мови (Holmberg, 2005, p. 178).

Мовленнєвий складник в «Тригрошовій опері» Р. Вілсона – це органічна частина загальної звукової партитури вистави, яка була насичена какофонічними звуками та шумами. Переважно це були звуки інструментів, що відсилали до «музично- звукового» Берліна 20-х років: звуки фісгармонії й «розбитого» піаніно у німому кіно, акордеону в кабаре, вуличних скрипалів-аматорів, глухі звуки військових барабанів і «хекаючої» труби (Прицкер, 2011). Головне, що насичувало виставу вібраціями пізнаваного шуму життя Берліна часів молодого Б. Брехта, – так звані побутові

звуки. Окрім дисонансів і скреготу музичних звуків, у виставі час від **163** часу звучав металевий дзвін старих касових апаратів або дзвін металевих пенні. Зокрема, коли один з жebraків пересипав дрібні грошенята в кишеню іншого, «характерний металевий передзвін лунав протягом декількох хвилин; або, наприклад, стукіт у двері, чи по голові супроводжувався гучним грюканням» (Lee, 2011).

«Тригрошова опера» Р. Вілсона була одночасно весела і страхітлива, але «важко уявити, що вона могла бути поставлена краще» (Lee, 2011). У критиці відзначалося, що американський режисер перетворив п'єсу Б. Брехта в «дещо зовсім нове і небачене», а його «чудова концепція» візуального дизайну та «звукового ландшафту», що була реалізована на сцені театру «Берлінер Ансамбль», перевершувала як музику К. Вайля, так і текст Б. Брехта (Chee-Hann, 2015).

Попри авангардність рішення «Тригрошової опери», у критиці відзначали, що режисерська техніка Р. Вілсона перегукується зі стилістикою Б. Брехта (Woodhead, 2013a). Такий висновок К. Вудхета стосується не лише цієї вистави. В інтерв'ю німецькому виданню «World Onlain» Р. Вілсон проголосив, що те, що «Брехт говорив про епічний театр – це те саме, чим займаюся я»; так само як і для Б. Брехта, для Р. Вілсона однаково важливі всі елементи (від костюмів до макіяжу й ансамблю), які становлять єдине ціле на сцені (Schulte, 2007). Натомість найголовніший принцип, що зближує творчість Б. Брехта та Р. Вілсона – безпосереднє звернення авторської смислової конструкції до глядача. Але, якщо Б. Брехт звертався до розуму глядача, то Р. Вілсон зазвичай не прагнув до створення наративу – він залишав глядачам свободу доповнити його роботи власними асоціаціями та різними інтерпретаціями. А врахування таких особливостей його режисерської стилістики, як нереалістичний вигляд та відкритість гри акторів, неприродність інтонації та ритму руху, підкреслену умовність сценографії, власне, і надало підстави відомому німецькому досліднику Хайнеру Мюллеру (Müller, 1989) розглядати Роберта Вілсона як законного спадкоємця Б. Брехта (р. 50).

Висновки

У сучасній режисурі все далі відходять від алгоритму роботи над виставою, який умовно можна позначити у вигляді такої послідовності: аналіз тексту – пошуки прихованого змісту – розробка концепції щодо його втілення – сценічна реалізація, а також використовують драматургію лише як підставу для власного висловлювання через створення нового тексту – сценічного. Відтак сучасна європейська режисура активніше розглядає театр як інструмент, що допомагає звертати свій дискурс безпосередньо до публіки.

Перший крок до інтерактивності, яка стала ознакою сучасного мистецтва, зробив Б. Брехт. Потім брехтівський театр розвивався, зорієнтувавши свою стратегію на розрив з попереднім контекстом мистецтва, але не відмовився від інтерактивності як принципу організації сценічної дії. Аналіз режисерських інтерпретацій однієї з найбільш сценічних п'єс Б. Брехта з метою визначення її гнучкості щодо вільного тлумачення (від «Опери жебраків» Дж. Гея до «Тригрошової опери» Б. Брехта і режисерських прочитань Е. Енгеля, Р. Норріса і Р. Вілсона) виявив, що ігнорування каркасних основ драматургічного тексту й використання п'єси як інструмента для ство-

164 рення привабливого видовища не завжди стає повноцінною художньою подією. Можливо, саме тому не лише для професійної критики, але й для глядачів інтерес до режисерської інтерпретації Р. Норріса протримався 4 місяці, а Р. Вілсона – 13 років.

Виявлені в процесі дослідження паралелі між сценічною практикою Р. Вілсона й теорією епічного театру Б. Брехта спонукають до подальшого осмислення як потенційних можливостей театрального досвіду Б. Брехта, так і режисерського мистецтва Р. Вілсона, якого провідні теоретики театру визнали найвидатнішим режисером XXI ст.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Астрахан, Н. (2021). Особливості художнього пізнання у просторі творчого світу Бертольта Брехта. *Брехтівський часопис: статті, есе, переклади*, 7, 4–19. <https://doi.org/10.35433/brecht.7.2021.4-19>
- Брокетт, О. Г., & Гілді, Ф. Г. (2014). *Історія театру* (Т. Дитина, Н. Козак, Г. Лелів, & Г. Сташків, пер.). Літопис.
- Прицкер, М. (2011, 11 октября). «Трехгрошовая опера» в Бруклинской академии музыки – супергротеск Роберта Уилсона. Runy web. <http://www.runyweb.com/articles/culture/theater/the-threepenny-opera-by-robert-wilson.html>
- Соколовська, С. (2023). Епічний театр як особливий тип комунікації. *Брехтівський часопис: статті, есе, переклади*, 9, 94–103. <https://doi.org/10.35433/brecht.9.2023.94-103>
- Bernofsky, S. (2008, September 6). *Robert Wilson does The Threepenny Opera*. The Berlin Blog. <https://berlinfromwithin.blogspot.com/2008/09/robert-wilson-does-threepenny-opera.html>
- Billington, M. (2016, May 27). *The Threepenny Opera review – grubbily vivacious revival plays up the sexuality*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/stage/2016/may/27/the-threepenny-opera-review-olivier-london-rory-kinneer-rufus-norris>
- Brantley, B. (2011, October 5). *Toxic Dispatches From Weimar*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2011/10/06/theater/reviews/threepenny-opera-with-berliner-ensemble-at-bam-review.html>
- Brecht, B. (1963). *Schriften zum Theater: Band 5. 1937-1951. Der Messingkauf. Übungsstücke für Schauspieler. Gedichte aus dem Messingkauf*. Aufbau-Verlag
- Chee-Hann, W. (2015, February 13). *Robert Wilson and The Threepenny Opera – curious arts*. Curious arts. <https://www.curiousarts.ca/robert-wilson-and-the-threepenny-operacurious-arts/>
- Clapp, S. (2016, June 5). *The Threepenny Opera review – cartoon counterfeit runs out of juice*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/stage/2016/jun/05/the-threepenny-operarufus-norris-olivier-national-review>
- Esslin, M. (1980). *Brecht: A Choice of Evils: A Critical Study of the Man, His Work and His Opinions* (3rd ed.). Methuen.
- History.com Editors. (2009, November 16). *Bertolt Brecht and Kurt Weill's "The Threepenny Opera" premieres in Berlin*. HISTORY. <https://www.history.com/this-day-in-history/bertolt-brecht-and-kurt-weills-the-threepenny-opera-premieres-in-berlin>
- Holmberg, A. (2005). *The Theatre of Robert Wilson*. Cambridge University Press.
- Lee, A. (2011, October 7). *The Threepenny Opera: BAM Presents Robert Wilson's Glittering Nihilist Romp*. HuffPost. https://www.huffpost.com/entry/threepenny-opera-bam_n_1000211
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre* (K. Juers-Munby, Trans.). Routledge.
- Müller, H. (1989). *Heiner Müller Material: Texte und Kommentare* (F. Hörnigk, Ed.). P. Reclam.
- National Theatre Live: The Threepenny Opera*. (2016). IMDb. <https://www.imdb.com/title/tt6846238/?ysclid=iz70zcnngn2636416301>
- Not Your Grandfather's Threepenny Opera. A Daring New Production at the National, spring. (2016). *Kurt Weill Newsletter*, 34(1), 4–8. <https://www.kwf.org/images/newsletter/threepenny-opera-national-theatre.pdf>
- Schulte, J. (2007, September 25). *Robert Wilson: "Deutsche Schauspieler brauchen einen Grund"*. Welt. <https://www.welt.de/kultur/article1209557/Deutsche-Schauspieler-braucheneinen-Grund.html>

- The Threepenny Opera*. (n.d). Robert+Wilson. Retrieved May 27, 2024, from <https://robertwilson.com/threepenny-opera>
- Trueman, M. (2016, May 29). *London Theater Review: "The Threepenny Opera" with Rory Kinnear*. Yahoo. <https://www.yahoo.com/entertainment/london-theater-review-threepennyopera-rory-kinnear-130036594.html>
- Wekwerth, M. (1960). *Theater in Veränderung*. Aufbau.
- Wirth, A. (1980). Vom Dialog zum Diskurs: Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte. *Theater heute*, 21(1), 16–19.
- Woodhead, C. (2013a, January 22). Across the length and Brecht of opera. *The age*. <https://www.theage.com.au/entertainment/opera/across-the-length-and-brecht-of-opera20130121-2d2x5.html>
- Woodhead, C. (2013b, February 11). Threepenny Opera. *The Sydney Morning Herald*. <https://www.smh.com.au/entertainment/opera/threepenny-opera-20130210-2e6fo.html>

REFERENCES

- Astrakhan, N. (2021). Osoblyvosti khudozhnoho piznannia u prostori tvorchoho svitu Bertolta Brekhtha [Peculiarities of artistic cognition in the space of Bertolt Brecht's creative world]. *Brecht-Magazine Articles Essays Translations*, 7, 4–19. <https://doi.org/10.35433/brecht.7.2021.4-19> [in Ukrainian].
- Bernofsky, S. (2008, September 6). *Robert Wilson does The Threepenny Opera*. The Berlin Blog. <https://berlinfromwithin.blogspot.com/2008/09/robert-wilson-does-threepenny-opera.html> [in English].
- Billington, M. (2016, May 27). *The Threepenny Opera review – grubbily vivacious revival plays up the sexuality*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/stage/2016/may/27/the-threepenny-opera-review-olivier-london-rory-kinnear-rufus-norris> [in English].
- Brantley, B. (2011, October 5). Toxic Dispatches from Weimar. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2011/10/06/theater/reviews/threepenny-opera-with-berliner-ensemble-at-bam-review.html> [in English].
- Brecht, B. (1963). *Schriften zum Theater: Band 5. 1937-1951. Der Messingkauf. Übungsstücke für Schauspieler*. Gedichte aus dem Messingkauf. Aufbau-Verlag
- Brokett, O. H., & Hildi, F. G. (2014). *Istoriia teatru* [The history of theater] (T. Dytyna, N. Kozak, H. Leliv, & H. Stashkiv, Trans.). Litopys [in Ukrainian].
- Chee-Hann, W. (2015, February 13). *Robert Wilson and The Threepenny Opera – curious arts*. Curious arts. <https://www.curiousarts.ca/robert-wilson-and-the-threepenny-opera> 166
curious-arts/ [in English].
- Clapp, S. (2016, June 5). *The Threepenny Opera review – cartoon counterfeit runs out of juice*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/stage/2016/jun/05/the-threepenny-operarufus-norris-olivier-national-review> [in English].
- Esslin, M. (1980). *Brecht: A Choice of Evils: A Critical Study of the Man, His Work and His Opinions* (3rd ed.). Methuen [in English].
- History.com Editors. (2009, November 16). *Bertolt Brecht and Kurt Weill's "The Threepenny Opera" premieres in Berlin*. HISTORY. <https://www.history.com/this-day-in-history/bertoltbrecht-and-kurt-weills-the-threepenny-opera-premieres-in-berlin> [in English].
- Holmberg, A. (2005). *The Theatre of Robert Wilson*. Cambridge University Press [in English].
- Lee, A. (2011, October 7). *The Threepenny Opera: BAM Presents Robert Wilson's Glittering Nihilist Romp*.

HuffPost. https://www.huffpost.com/entry/threepenny-opera-bam_n_1000211 [in English].

Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre* (K. Juers-Munby, Trans.). Routledge [in English].

Müller, H. (1989). *Heiner Müller Material: Texte und Kommentare* [Heiner Müller Material: Texts and commentaries] (F. Hörnigk, Ed.). P. Reclam [in German].

National Theatre Live: The Threepenny Opera. (2016). IMDb. <https://www.imdb.com/title/tt6846238/?ysclid=Iz70zcnngn2636416301> [in English].

Not Your Grandfather's Threepenny Opera. A Daring New Production at the National, spring. (2016). *Kurt Weill Newsletter*, 34(1), 4–8. <https://www.kwf.org/images/newsletter/threepenny-opera-national-theatre.pdf> [in English].

Prutcker, M. (2011, October 11). "*Trekhgroshovaia opera*" v *Bruklińskiej akademii muzyki - supergrotesk Roberta Uilsona* ["The Threepenny Opera" at the Brooklyn Academy of Music – Robert Wilson's supergrotesque]. Runy web. <http://www.runyweb.com/articles/culture/theater/the-threepenny-opera-by-robert-wilson.html> [in Russian].

Schulte, J. (2007, September 25). *Robert Wilson: "Deutsche Schauspieler brauchen einen Grund"* [Robert Wilson "German actors need a reason"]. Welt. <https://www.welt.de/kultur/article1209557/Deutsche-Schauspieler-brauchen-einen-Grund.html> [in German].

Sokolovska, S. (2023). Epichnyi teatr yak osoblyvyi typ komunikatsii [Epic theater as a special type of communication]. *Brecht-Magazine Articles Essays Translations*, 9, 94–103. <https://doi.org/10.35433/brecht.9.2023.94-103> [in Ukrainian].

The Threepenny Opera. (n.d). Robert+Wilson. Retrieved May 27, 2024, from <https://robertwilson.com/threepenny-opera> [in English].

Trueman, M. (2016, May 29). *London Theater Review: "The Threepenny Opera" with Rory Kinnear*. Yahoo. <https://www.yahoo.com/entertainment/london-theater-reviewthreepenny-opera-rory-kinnear-130036594.html> [in English].

Wekwerth, M. (1960). *Theater in Veränderung* [Theater in change]. Aufbau [in German].

Wirth, A. (1980). Vom Dialog zum Diskurs: Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte [From Dialogue to Discourse: An Attempt at a Synthesis of Post-Brechtian Theater Concepts]. *Theater heute*, 21(1), 16–19 [in German].

Woodhead, C. (2013a, January 22). Across the length and Brecht of opera. *The age*. <https://www.theage.com.au/entertainment/opera/across-the-length-and-brecht-of-opera20130121-2d2x5.html> [in English].

Woodhead, C. (2013b, February 11). Threepenny Opera. *The Sydney Morning Herald*. <https://www.smh.com.au/entertainment/opera/threepenny-opera-20130210-2e6fo.html> [in English].

DIRECTOR'S VERSIONS OF THE "THREEPENNY OPERA": ON THE RELEVANCE OF BERTOLT BRECHT'S THEORY OF EPIC THEATRE IN THE THEATRE OF THE TWENTIETH CENTURY

Halyna Mylenka

Doctor of Arts, Professor;

e-mail: milgal@ukr.net; ORCID: 0000-0003-1359-535X

Kyiv National I. K. Karpenko University of Theatre, Cinema and Television

I. K. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine

Abstract

The article examines three versions of the stage reading of Bertolt Brecht's "Threepenny Opera", namely the performance by E. Engel (Berlin, 1928), R. Wilson (Berlin, 2007), and R. Norris (London, 2016). **The purpose of the research** is to compare, through a comparative analysis, the performance at the Schiffbauerdam Theatre, in which B. Brecht was directly involved, and the directorial decisions on the stage of the Royal National Theatre and the Berliner Ensemble Theatre; to identify the limits of interpretive possibilities of the stage reading of the play "The Threepenny Opera", which for the first time realised B. Brecht's work in the field of epic theatre theory. **Research methodology.** The methodology of theatre analysis, which is primarily based on cultural, historical and systemic approaches, theoretical analysis and synthesis methods, **168** comparative studies and analogy, abstraction and concretisation, was used to achieve this goal. **Scientific novelty.** For the first time, an analysis of performances based on B. Brecht's play "The Threepenny Opera" on the stage of the European theatre of the twenty-first century and the influence of his theory and practice on contemporary directorial art is traced. **Conclusions.** Based on B. Brecht's requirements for the stage realisation of The Threepenny Opera and the leading positions of his theory of epic theatre, it is revealed that not all directorial attempts at free interpretation of B. Brecht's play become a successful directorial experience, the discovery of new meanings and a full-fledged artistic phenomenon, on the one hand. On the other hand,

taking into account the essential formative aspects of Brecht's drama, even in the most daring directorial interpretations, which encourage the production of incredible means of stage expression, can create a new aesthetic reality and bring the essence of the play's content closer to the twenty-first-century audience.

Keywords: performing arts; theatre of the twenty-first century; directing; scenography; interpretation; B. Brecht; theory of epic theatre; R. Wilson