

## Від "Малого Магагоні" до великої театральної сцени: про взаємозв'язок малих та великих драматичних форм у творчості Б. Брехта

Лінісівіцький М. Л.  
(Житомир)

Малі та великі драматичні форми постійно перебувають у різнобічних взаємовідносинах. Опозиція "велика" - "мала" драма найбільш чітко виявляє себе саме на початку ХХ ст., коли при визначенні особливостей поетики драматичного твору важливого значення набували такі її складові, як поділ на акти, як правило, на п'ять або три, та тривалість вистави (на весь вечір). Уже у середині ХХ ст. зазначені критерії стають не настільки актуальними, і співвідношення малої та великої форми драми набуває інших, більш складних та взаємообумовлених рис. У першій третині ХХ ст. можна прослідкувати формування жанрової системи малих драматичних форм: часто вже у самій назві п'єси вказувалося на її малий обсяг. Саме короткотривалість виступає первинною характерною рисою малих драматичних форм та слугує передумовою для інших, похідних від неї особливостей їх поетики на протигагу великим драматичним формам. А такий критерій, як обсяг твору, визначався авторами різних часів.

Так, наприклад, однією з Аристотелевих вимог до трагедії є її відповідний "середній розмір". Дотримуючись свого власного потрактування мімезису як наслідування життю, Аристотель зазначає, що "так як краса живої істоти і будь-якої складної речі полягає не лише у тому, що частини добре впорядковані, а й у тому що ціле має певний, а не який завгодно розмір (тому що краса полягає у розмірі і порядку; тому красивим не може бути ні зовсім маленька істота – споглядання припиняється, коли воно стикається з нездатним до сприйняття розміром, – ані зовсім велика, бо тоді споглядання відбувається не одразу, а єдине та ціле зникає з поля зору споглядача) [1: 34]. У самій дефініції

трагедії, таким чином, присутня безпосередня вказівка на "певний розмір". "Трагедія – це наслідування шляхетної та завершені дії певної величини" [1: 34].

Малі драматичні форми також мають свою "певну величину". Але якщо у трагедіях, за Аристотелем, така "певна величина" вимірювалася часом від сходу до заходу сонця (*Unus solius ambitus*), то у малих драматичних формах події не можуть розгортатися на такому значному часовому просторі. Інакше кажучи, у малих драматичних формах, перефразовуючи Аристотеля, подія відбувається або ж під час сходу, або ж під час заходу сонця. Саме *під* час, а *не впродовж* його.

Тому при зображенні певного явища підкреслюється його фрагментарність. Предмет зображення у малих драматичних формах є дискретним епізодом з континуальної, цілісної оточуючої дійсності. Малим драматичним формам невластивий розгорнутий показ одного або декількох явищ у мережі його зв'язків. У малих драматичних формах відсутня експозиція. Події, які передували тому, що безпосередньо зображується у творі, не стають предметом художнього розгляду. Характерними є відкритий початок та фінал, відсутність інтриги.

Про взаємозв'язок малих та великих драматичних форм, який часто виражається у тому, що великій драматичній формі передуює мала, свідчить історія виникнення та постановки відомої опери Бертольта Брехта та Курта Вайля (Kurt Weill) "Розквіт та падіння міста Магагоні" ("Der Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny"). Ця опера була розрахована на повнометражне сценічне втілення і навіть мала поділ у ранніх варіантах тексту на три акти.

Але спочатку був скандал із палкими прихильниками та аж занадто палкими противниками серед фахівців та просто публіки на Баден-Баденському музичному фестивалі у липні 1927 р., причиною якого став "Малий Магагоні" ("*Kleines Mahagonny*"), невеличкий Songspiel у одному акті, тобто у вигляді малої музично-драматичної форми. Саме жанрове визначення Songspiel було запропоноване Б. Брехтом і мало підкреслювати зонгову природу п'єси, а також обігрувало традиційне для Німеччини XIX – поч. XX ст. жанрове визначення Singspiel (водевіль). "Малий Магагоні" став першим спільним твором Б. Брехта та К. Вайля, який перебував у цей час у пошуках нової, більш сучасної форми опери та розглядав "Магагоні" у першу чергу як експеримент зі стилем опери [2:22]. Значною мірою "Малий Магагоні" завдячує своїм визнанням саме новаторській музиці К. Вайля. З численних театральних критик того часу відомо, що сцена була побудована у вигляді рингу, режисером виступив Б. Брехт, а головну роль виконала Гелена Вайгель (Helene Weigel). Тоді публіка вперше почула Брехтівські зонги на музику Курта Вайля у неперевершеному виконанні Лотти Ленґі (Lotte Lenja). "Алабама-зонг", який був написаний англійською мовою, здобув неймовірну популярність. Одразу після прем'єри виходять одна за одною платівки із записами цієї пісні. Згодом "Алабама-зонг" увійде до репертуару багатьох відомих співаків та гуртів, як наприклад, Девід Боуї чи "The Doors".

Текст зінгшпілю "Магагоні" було надруковано завчасно до Баден-Баденської прем'єри у Віденському видавництві Universal-Edition Wien ще у 1927 р., проте цей текст вважався втраченим аж до 1963 р., коли Девіду Дрю (David Drew) вдалося його реконструювати [2: 23]. Окремі пісні з "Магагоні" були опубліковані 1927 р. у збірці віршів Б. Брехта "Hauspostille". Так "Четверта лекція: псалми та співи із "Магагоні" (Vierte Lektion: Psalmen und Mahagonnygesänge) цієї збірки складається з першого, другого та третього співів із "Магагоні", а також із "Алабама-зонгу" та

"Бенарес-зонгу" (Mahagonnygesang Nr.1, Mahagonnygesang Nr.2, Mahagonnygesang Nr.3, [Alabama Song](#), Benares Song) [3: 243-248]. Ті ж окремі зонги, але під назвою "Магагоні. Водевіль" будуть також пізніше надруковані у 1988 р. у другому томі Великого Берлінського та Франкфуртського видання творів Б. Брехта [4: 323-331] і лише у 2006 р. з'являється реконструйований текст зінгшпілю "Магагоні" [5].

Переробка та розширення так званого "Малого Магагоні" відбулася пізніше на прохання Ганса Курьєла (Hans Curjel). У той час Г. Курьєл був драматургом та режисером Берлінської опери, так званої "Кроль-опери" ("Krolloper"), яку в 1927 році очолив відомий диригент та композитор Отто Клемперер (Otto Klemperer). З кінця 1927 р. по початок 1931 р. Кроль-опера переживає свій найбільший творчий злет. О. Клемперер та його колеги втілюють тут в життя свій задум щодо оновлення опери. За цей порівняно короткий час відбувається 44 оперні постановки, які кардинально вплинули на розвиток сучасної опери. Після 1945 року саме до здобутків кінця 20-х рр. у Кроль-опері звертатиметься багато композиторів, новаторів опери як у Німеччині, так і за її межами.

"Малий Магагоні" вразив Г. Курьєла своєю неординарністю і неподібністю до відомих класичних зразків. Він вважав, що "Малий Магагоні" якраз і є тим твором, який здатний серйозно оновити не лише репертуар Кроль-опери, але й власне підходить до принципів сучасного театального оперного мистецтва. Проте, мала форма зінгшпілю не влаштувала режисера через свій невеликий обсяг, а тому на його прохання п'єса мала бути переробленою для повноцінної постановки на весь вечір. Г. Курьєл настійно просив про таку переробку твору у К. Вейля.

Ось цитата з інтерв'ю Г. Курьєла, в якому йдеться саме про переробку "Малого Магагоні": "Знаєте, одноактівки все ж не особливо люблять в оперному репертуарі, якщо це не "Паяци" і "Сільська честь" [6: 10]. Окремий драматичний чи музично-драматичний твір, на думку

режисера, повинен "вистачати" на весь театральний вечір. Вистава, як правило, мала мати антракт що само вже по собі передбачало багатоактовість драматичного твору.

Чи не тому Б. Брехт у нотатках до "Тригрошової опери" не без полемічного загострення зазначав: "У нас сьогодні абсолютне домінування театру над драматичною літературою. Домінування театрального апарату – це домінування засобів виробництва. Театральний апарат чинить спротив своїй перебудові для інших цілей і скрізь, де він стикається з драмою, одразу ж змінює її таким чином, щоб вона у жодному разі не залишалася у ньому чужорідним тілом – окрім тих моментів, де вона і сама покінчить з собою. Нагальна необхідність правильно грати нову драму – важливіша для театру ніж для драми – послаблюється тим, що театр може грати все: він "перетеатризовує" все. Само собою зрозуміло, таке домінування має свої економічні причини" [7: 93].

Для постановки творів, які відповідали на запити (творчі і економічні) тодішніх театрів та їх провідників, драматург міг піти різними шляхами. Можна було доповнити текстовий літературний субстрат режисерськими мізансценами, танцювальними та музичними вставками. (Так, наприклад, одноактівка "Весілля дрібних буржуа" була написана серед п'яти інших у 1919 р., але єдина була поставлена у 1926 р. у Франкфурті. У цю виставу було включено виконання балади, танцювальний номер, а також велику кількість мізансцен, коли актори грали без тексту. Ця одноактівка і сьогодні є репертуарною для "Берлінського ансамблю"). А можна було написати ще один малий драматичний твір, як це зробив, наприклад, теж в кінці 20-х рр. Гергарт Гауптман. Він об'єднав одноактівку "Чорна маска" ("Die Schwarze Maske", 1928) та, написану дещо згодом, драматичну сцену "Відьомська скачка" ("Hexenritt", 1929) у межах однієї вистави. Проте, важливо, що Г. Гауптман наголошував на тому, що це є принципово різні літературні твори. На титульній

сторінці книги, у якій мали бути надруковані обидві п'єси, Гауптман власноруч зазначає: "Мара. Дві п'єси: "Чорна маска" і "Відьомська скачка" Гергарта Гауптмана [8: 391-392]. Саме у такому вигляді ці п'єси і були надруковані у 1930 році. Прем'єра у Віденському Бургтеатрі у грудні 1929 р. теж мала назву "Spuk" ("Мара") і йшла без антракту за бажанням самого Г. Гауптмана. Цікаво, що на сценічну долю "Малого Магагоні" випали лише лічені постановки до 1933 року і завжди до складу вистави входив ще принаймні один малий драматичний твір. Так у листопаді 1932 р. у Гамбурзі це була Брехтівська "навчальна драма" "Політ Ліндберга" та одноактні опери Ернста Тоха та Пауля Гіндеміта. 11 грудня 1932 р. у Парижі та 29 грудня 1933 р. у Римі – Брехтівська "шкільна опера" "Той, хто каже так" під режисурою Г. Курьєла, 20 червня 1933 р. у Парижі – мала опера Даріуса Мійо (Darius Milhaud) та 18 липня 1933 року в Лондоні – одноактні опери Жана Франсе (Jan Francois) та Енріке Касело (Enrique Casello) [2: 23].

Б. Брехту було, як вже зазначалося, запропоновано розширити текст "Малого Магагоні", оскільки, на думку Г. Курьєла, "Малий Магагоні" містив матеріал для створення великої опери на весь театральний вечір. І хоча К. Вейль і Б. Брехт скептично поставилися до таких намірів, зрештою Г. Курьєл домігся свого і з одноактівки вийшла трьохактна опера "Розквіт та падіння міста Магагоні", якій, за словами Г. Курьєла, судилося "стати своєрідною трагедією в історії театру" [6: 11]. Нове лібрето "Магагоні" було практично завершено Б. Брехтом до кінця 1927 р., а над музикою К. Вейль продовжував працювати з перервами ще до квітня 1929 р.

Прем'єра "Магагоні" у переробленому варіанті мала відбутися на сцені Кроль-опери. "Але коли з'явилася ця п'єса, - пригадує Г. Курьєл, - я сам засумнівався. Тому що у велику п'єсу було напаківано набагато більше, ніж було спочатку. Вона раптом стала підходящою для театру, додалися сенсаційні демонстративні риси, а вся стислість, вся

вишколеність "Малого Магагоні" не вдалася у великому "Магагоні" [6: 11]. Отже, зміна форми закономірно відбилася на змісті твору. У липні 1929 р. на голосуванні керівництва Кроль-опери ідея постановки "Магагоні" на сцені Берлінської Кроль-опери була відхилена. Проти виступив сам керівник оперного театру О. Клемперер. Немаловажну роль у прийнятті такого рішення, за свідченням Г. Курьєла, відіграли також ідеологічні причини та побоювання з огляду на посилення праворадикальних настроїв у тогочасному німецькому суспільстві.

Прем'єра опери "Розквіт та занепад міста Магагоні" ("Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny") відбулася 9 березня 1930 р. у Лейпцигу та принесла черговий успіх К. Вейлю та Б. Брехту. Не обійшлося без протестів, організованих прихильниками НСДАП прямо в залі для глядачів. Оперу, долаючи перешкоди "протестувальників", все-таки дограли до кінця. Пізніше на "Розквіт та занепад міста Магагоні" чекало ще багато вдалих постановок на багатьох сценах світу.

Інша доля спіткала попередника цієї опери - одноактний "зонгшпіль" ("Songspiel") "Малий Магагоні". Після прем'єрної вистави 17 липня 1927 р. на Баден-Баденському музичному фестивалі та лічених постановок одразу потому про цей "зонгшпіль" просто забули. Лише у 1962 р. нині прославлені німецькі режисери, а тоді ще зовсім молоді режисери-початківці Манфред Карге (Manfred Karge) та Матіас Ланггоф (Matthias Langhoff) обирають для свого режисерського дебюту на сцені Берлінського ансамблю легендарний "Малий Магагоні". Як розповів М. Карге у 2000 р. у інтерв'ю для Brecht-Jahrbuch до столітнього ювілею Гелени Вайгель [9], а також згодом під час творчої зустрічі з глядачами в липні 2010 р. в театрі "Берлінський ансамбль", цей режисерський дебют був неочікуваним. Після зведення Берлінського муру у 1961 р. театр Берлінський ансамбль, який знаходився у східній частині міста, виявився недоступним для режисерів та акторів з ізолюваної західної частини Берліну.

Загалом жахливий факт з історії Німеччини ХХ ст. виявився сприятливим для двох ще зовсім недосвічених асистентів режисера, які лише у тому ж 1961 р. прийшли до славетного Брехтівського театру і тут раптом отримали від самої Г. Вайгель шанс на власну постановку Брехтівського та Вейлівського "Малого Магагоні".

Але на друзів чекала проблема, про яку вони і подумати не могли. Спрямованість малих драматичних творів на підкреслену актуальність та яскраво виражений експериментальний характер зумовлюють, як правило, їх швидке забуття. Мали драматичні твори, на жаль, не розглядаються авторами, режисерами та видавцями як щось класично довершене і "вічне". Вони часто-густо зберігаються як прекрасна легенда лише у пам'яті людській. А от тексти таких "актуальних замальовок" відходять у небуття. Як розповів М. Карге, після даремних пошуків у Берлінських бібліотеках виявилось, що цілісний, повноцінний текст "Малого Магагоні" зразка липня 1927 р. не зберігся навіть у Брехтівському архіві. "Ми знали лише лібрето до опери, помчали одразу ж до Брехтівського архіву, подзвонили у двері і сказали: *"Доброго дня, у нас була розмова з пані Вайгель і нам хотілося б отримати текст "Малого Магагоні"*. Тут їх усіх почало трясти від сміху, аж доки ми зрештою не почули, що їм би теж хотілося отримати текст "Малого Магагоні" [9: 332].

Зі спогадів Елізабет Гауптман, давньої подруги і співавторки Б. Брехта, яка була очевидцем постановки "Малого Магагоні" у Баден-Бадені 1927 р., друзі дізналися дещо про те, який вигляд мала та вистава і що вона складалася з 5 "зонгових" номерів та епілогу. Для повноцінної театральної постановки на весь вечір такого малого драматичного твору знову ж таки, як і у далекому 1927 році, було недостатньо. Дивним чином історія повторилася. Юні М. Карге та М. Ланггоф зважилися власноруч дописати половину тексту для "Малого Магагоні", прем'єра якого відбулася 1963 р. і виявилась напрочуд успішною. Лише після

вдалої прем'єри Г. Вайгель дізналася від молодих режисерів про те, яким чином відбулася постановка легендарного "Малого Магагоні". Згодом спадкоємці К. Вайля, посилаючись на реставрований у 1963 р. Д. Дрю текст "Малого Магагоні", заборонили подальші постановки. Ця заборона діє і по сьогоднішній день. Проте, Г. Вайгель дуже сподобалася постановка юних режисерів. Їхній варіант "Малого Магагоні" Г. Вайгель публікує з додатком у назві "За мотивами вистави 1927 року" і в дужках "Карге / Ланггоф", аби цей текст не зник як його попередник [9: 333].

Тяжіння Б.Брехта до малих драматичних форм далося взнаки і при створенні низки окремих драматичних сцен під назвою "Страх та відчай у Третій Імперії" ("Furcht und Elend des III. Reiches"). У 1938 р. п'єса складалася з 27 драматичних сцен, які розглядалися Б. Брехтом як матеріал для роботи режисера і згодом навіть були доповнені кількома сценами спеціально для постановки в США в 1942-1943 рр. та ще однією сценою, яка так і не була поставлена і знайдена лише нещодавно [10], для післявоєнної постановки у 1946 році у Швейцарії. Усі 27 сцен за задумом автора не повинні і не могли бути поставлені одночасно у межах однієї вистави. Натомість, режисер міг за власним бажанням та баченням обирати самостійно для постановки окремі сцени та їх порядок. Тут легко помітити схожість з п'єсою Георга Бюхнера "Войцек", якою так захоплювався Б. Брехт. Ця п'єса дійшла до ХХ ст. у вигляді окремих фрагментів тексту, які компонувалися у виставу вже не драматургом, а виключно режисером, а також із кабаре-ревію кінця 20-х – 30-х рр. Так Макс Фріш порівнював післявоєнну швейцарську постановку п'єси "Страх та відчай у Третій Імперії" з кабаре: "Певно, що є окремі сцени, які цілком можна позначити як кабаре, навіть, як погане кабаре. [ ... ] Безумовно добре, що цю п'єсу показують на сцені, і той, хто називає її ревію, має ще додати, що це ревію пам'яті" [11: 328]. У творчості Б. Брехта можна пригадати і низку одноактівок 1919

р., які так і не були поставлені за виключенням "Весілля дрібних буржуа", і одноактівки з еміграції, і короткотривалі "навчальні драми" кінця 20-х рр., поставлені на Баден-Баденському фестивалі, і також такий твір, як "Занепад егоїста Йоганна Фатцера" ("Untergang des Egoisten Johann Fatzer", 1926-1930 рр.), що так і залишився незавершеним фрагментом.

Саме брехтівський досвід творення п'єс, які належать до малих драматичних форм, свідчать про наявність певної поетикальної спільності принципів і прийомів, які і визначають їх видову сутність. Малим драматичним формам притаманна не лише фрагментарність у зображенні оточуючої дійсності, але й фрагментарність по відношенню до сценічної реалізації на традиційній великій театральній сцені. Малі драматичні форми часто слугували і слугують відправною точкою у творчості драматурга, перероблюються, доповнюються і переходять у великі драматичні форми. Малі драматичні форми часто виступають як окрема складова вистави, як певний фрагмент, який режисер-постановник використовує поряд із іншими складовими для творення сценічного дійства. У той же час поширення малих драматичних форм у першій половині ХХ ст. пов'язане не лише з їх експериментальним характером та можливостями для творчого пошуку, які вони пропонували драматургам, але й також з розвитком малої сцени: кабаре, камерних та інтимних театрів, а також проведенням фестивалів на кшталт Баден-Баденського, де у липні 1927 року і розпочалася багаторічна плідна співпраця двох геніїв – Бертольта Брехта та Курта Вейля – з постановки "Малого Магагоні", якій судилося стати єдиною і неповторною.

## Лірэпартыпа

1. Texte zur Theorie der Literatur. Stuttgart: E. Klett Verlag, 1975. – 161 S.
2. Schebera J. Mahagonny - Songspiel und Oper: Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte 1927-1933 // Communications from the International Brecht Society, V. 33, 2004. – S. 22 - 32.
3. Bertolts Brechts Hauspostille // Bertolt Brecht: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 8. Gedichte 1. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967. – S. 167 – 263.
4. Brecht B. Mahagonny. Songspiel // Bertolt Brecht: Werke. Große Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band II. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. – S. 323 - 331.
5. Brecht B. "Mahagonny" Brecht - Weill. Hrsg. von Fritz Hennenberg. - 1. Aufl., Orig.-Ausg.. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. - 450 S.
6. "Brecht war musikalisch im Sinne eines Bänkelsängers". Ein Interview mit dem Schweizer Opernregisseur Hans Curjel (1967) // Dreigroschenheft, Jg. 18, H.1, 2011. - S. 9 - 17.
7. Brecht B. Die Dreigroschenoper: Der Erstdruck 1928. Text und Kommentar. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004 – 170 S.
8. Gerhart Hauptmanns Handschriften, 589. Band1. - S. 390-423.
9. Wilke J. Manfred Karge im Gespräch über Helene Weigel // Helene Weigel 100. The Brecht Yearbook 25. Wisconsin, 2000. – S. 329 – 347.
10. Wizisla, Erdmut: *Unmögliche Schlußszene*. Typoskript zu *Furcht und Elend des III. Reiches* entdeckt. // I'm Still Here. The Brecht Yearbook 22, 1997. – S. 1–6.
11. Frisch M. Zu Bert Brecht: Furcht und Elend des Dritten Reiches // Max Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Abfolge. Band II (1944-1949). – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976. – S. 326 – 329.
12. Brecht B. Furcht und Elend des III. Reiches // Werke. Große Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band II. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. – S. 339 - 415.
13. Hauptmann, Gerhart: Sämtliche Werke. Band III. Dramen. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965. – 1250 S.