

**БРЕХТІВСЬКЕ РОЗУМІННЯ ЕПІЧНОЇ ОПЕРИ (НА МАТЕРІАЛІ "ТРИГРОШОВОЇ ОПЕРИ")**

*У статті розглянуто способи, за допомогою яких Б. Брехт втілює свої теоретичні міркування щодо епічного театру та опери у "Тригрошовій опері". Проаналізовано брехтівські новації у музиці, тексті та оформленні сцени, а саме: відокремлення зонгів від сценарію, дистанцію по відношенню до ролі, протиставлення змісту зонгів оркестровці музики, використання нетренованих голосів для виконання музики, використання оперних технік у порівнянні з класичною оперою, використання декорацій та ін.*

**Ключові слова:** театр, опера, епічний, зонг, музика.

Прем'єра "Тригрошової опери" відбулася в театрі на Шіффбауердамм у Берліні (вересень 1929 року) і до завершення свого першого сезону у квітні була поставлена 250 разів. Це була друга співпраця Бертольта Брехта і Курта Вейля. Їх першою була опера "Маленьке Махагоні" для фестивалю у Баден-Бадені. Сюжет "Тригрошової опери" базувався на "Опері жебраків" Джона Грея, лібрето якої було перекладено з англійської на німецьку Елізабет Гауптманн.

Брехт взагалі не очікував, що його опера стане такою успішною, фінансовий успіх у мейнстрімному театрі був, фактично, тим, проти чого виступав драматург. "Тригрошова опера" прославляла труднощі нижніх класів, що не мало б дати їй змогу отримати схвалення середнього класу, який складав театральну аудиторію. Брехту здавалося очевидним, що месидж боротьби нижнього класу і жебраків не досяг свідомості заможних мас, які ненаситно проковтували "Тригрошову оперу".

**Постановка проблеми.** І Бертольт Брехт, і Курт Вейль описували "Тригрошову оперу" як "прототипну" оперу. Концепція прототипної опери спирається на ідею оновлення жанру опери. "Тригрошовою оперою" вони намагалися закласти основи структури театру, який виправив би те, що вони відносили до тогочасних недоліків оперних традицій. Одним з цих недоліків була ідея "кулінарної" опери, суть якої полягала в тому, що всі елементи театру, якщо їх поєднати разом, мали утворювати б одне єдине ціле, яке б знаходило надзвичайно легке "перетравлення" глядачами.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У своїй статті "Примітки до опери "Злет і падіння міста Махагоні" [1] Брехт теоретизує про впровадження методів епічного театру в оперу, тобто фактично щодо епізації опери, створення епічної опери. Епізація призводить до радикального роз'єднання елементів. Завдяки цьому вирішується одвічний конфлікт між текстом, музикою і сценічним втіленням, оскільки вже немає необхідності ставити питання, що має бути первинним – музика по відношенню до сценічної дії чи сценічна дія по відношенню до музики. Впровадження епічних методів повинно усунути синтетичність творів мистецтва, що являє собою суміш різних видів мистецтва, при якій окремі елементи неминує і в рівній мірі деградує, бо кожен з них повинен пристосовуватися до інших. І проти цього необхідно боротися. Потрібно відкинути все, що намагається загипнотизувати глядача, одурманити його, затуманити його свідомість [1: 302].

**Актуальність дослідження зумовлюється** необхідністю розглянути Брехтівські погляди на епічну оперу їх втілення у "Тригрошовій опері", оскільки цьому питанню раніше приділялося недостатньо уваги.

**Метою** нашого дослідження є розгляд і аналіз засобів творення епічної опери за допомогою реалізації теоретичних міркувань Брехта щодо епічного театру, а також композитора Курта Вейля.

Брехт порівнює загалом драматичний театр з епічним, вказує на їх відмінності. Основні відмінності епічної форми театру від драматичної за Брехтом:

- розповідь про дію замість втілення дії на сцені;
- активність глядача у якості спостерігача;
- театр має змушувати глядача приймати рішення, а не впливати на емоції;
- передача знань, а не переживань;
- протиставлення глядача подіям, замість того, щоб бути втягненим у них;
- вплив, який ґрунтується на переконанні, а не навіюванні;
- емоції перероблюються свідомістю у висновки, а не залишаються у сфері емоційного;
- людина розглядається як об'єкт дослідження, а не щось уже відоме;
- людина змінює і змінюється сама, не залишаючись сталою дійсністю;
- зацікавленість ходом подій замість зацікавленості результатом;
- кожна сцена важлива сама по собі замість того, щоб бути просто ланкою в загальному ланцюгу;
- події розвиваються зигзагами, а не по прямій;
- світ є таким, яким він стає, а не таким яким він є;

– більш важливими є мотиви людини, ніж її пристрасті;  
суспільне буття визначає свідомість, а не свідомість визначає буття [1: 301].

Крім того, Брехт наголошує над відмінностями саме у драматичній та епічній операх. Такі відмінності він вбачає у музиці, у тексті, а також у декораціях.

За Брехтом, у музиці відбулося наступне зміщення акцентів:

*Драматична опера*

Музика обрамляє

Музика підсилює текст

Музика домінує над текстом

Музика ілюструє

Музика описує душевний стан героїв

*Епічна опера*

Музика повідомляє

Трактує текст

Виходить з тексту

Оцінює

Виражає відношення до дії

Музика – важливий елемент цілого. Брехт радить зменшити склад оркестру, залишати не більше тридцяти хороших музикантів. Співаки повинні ставати доповідачами і залишати свої особисті почуття при собі [1: 303].

Для початку розглянемо такий прийом епізації опери, використаний Брехтом, як виокремлення зонгів із сценарію. Брехт вважав, що різні елементи театру потрібно тримати ізольовано один від одного, щоб запобігти вторгненню одного елемента в інший і щоб не зробити все легко "перетравлюваним". На його переконання, опери і мюзикли мали один спільний недолік – вони плавно поєднували в єдиний потік мову і музику.

Однією з технік, яку Брехт використовував для відокремлення зонгів від сценарію було розміщення певних зонгів попереду куліс за межами контексту сцени [2: 44]. Це можна побачити у фіналі другого акту і "Пісні Соломона". Конфлікт полягає у тому, що Браун повідомляє Містеру Пічому, що Мекхіт утік із в'язниці. Сцена закінчується тим, що Браун збирає людей, щоб розшукати злочинця. Завіса падає, виконується пісня, Мекхіт і Місіс Пічем виходять з-за завіси. Співаючи, вони виголошують, що лише ті можуть мати моральні якості, які достатньо багаті, щоб їх мати (цитуючи "Людство може вижити завдяки унікальній здібності подавлявати свою людяність"). Звідси, фінал другого акту має зв'язок із дією у попередній сцені. Це ж саме є характерним для "Соломонової пісні", яку також виконує Дженні, граючи на колісній лірі перед завісою. У цій пісні вона порівнює образ Мекхіта з історичними особами. Цій пісні передують заключний вірш Пічема "Нестача людських старань", у якій герой уникає арешту, що знову підкреслює різницю між змістом сцени та наступною піснею. Обидві пісні виступають окремими сценами впродовж дії вистави, але тим не менш сприяють її цілісності.

Варто зазначити, що Брехт міркував, що сцена в "Тригрошовій опері" буде оформлена тим вірніше, чим більшою буде відмінність між її оформленням в ході самої п'єси і під час виконання зонгів [3].

Крім того багато зонгів містять слова "балада" або "пісня" у заголовках. Це привертає увагу до факту, що саме персонажі співають і що ці пісні не є внутрішніми монологами, емоціями персонажу чи простою мовою, вставленою у музику. Використання пісні чи балади у назві слугує нагадуванням не тільки аудиторії (у випадках, якщо заголовок зонгу проектується на сцену), а й виконавцеві, який має лишатися свідомим акту виконання пісні.

Не менш принципового значення набуває прийом відокремлення персонажу від актора. Брехт вважав недоліком, що опери і мюзикли використовували музику як засіб розкриття емоційного стану персонажа. Він наголошував, що актор не повинен емоційно вливатися у свій персонаж. Брехт ввів термін гестус, щоб спростити поняття дистанції між актором і персонажем [2: 46]. Досить важко дати визначення цьому поняттю, однак Брехт використовував його у намаганні створити розділення між емоціями персонажу і актором, який грав цю роль. Прикладом, який показує таке розділення персонажу і актора, може слугувати факт, що тексти для "Піратки Дженні" і "Пісні Барбари" були написані за вісімнадцять місяців до початку роботи над "Тригрошовою оперою", що підтверджує думку, що зонги не були задумані для ілюстрації сюжету вистави. Також було звичним, що зонги могли переходити від персонажу до персонажу – взаємозамінність зонгів, яка показує, що зонг насправді не належить персонажу, а тому не може функціонувати інтроспекцією у внутрішній світ героя.

Наприклад, у "Пісні Барбари" обидва персонажі, як Люсі, так і Поллі по черзі співають одну і ту ж саму пісню. Така взаємозамінність є своєрідним прийомом, який дозволяє розділяти актора і персонаж. Зонги відносяться тільки до п'єси загалом, тому текст і настрій зонгу можна вільно віднести до будь-якого персонажу, і він може функціонувати лише як індикатор настрою, а не показувати внутрішній світ героя. Якщо розглянути акомпанемент до "Пісні Барбари", то він ніби підсилює стосунки між персонажем і музикою. Початок пісні написаний тільки для фортепіано, таким чином коли Поллі стоїть одна попереду своїх батьків і каже їм про своє весілля (і втрату цнотливості), фортепіано залишається саме без підтримки решти оркестру, що відображає її, Поллі, ізоляцію.

"Балада про Меккі-ножа" також є прикладом відділення персонажу від актора, оскільки вона представляє персонаж Мекхіта перед тим, як глядач побачить самого актора, який грає його. Таким чином ніби показується, що актор і персонаж триматимуть дистанцію один від одного. Глядачу дають

відомості про його походження і він може сформувати думку про персонажа перед тим як той з'явиться на сцені. "Балада про Меккі-Ножа" виконується вуличним співаком, який з'являється тільки в цей момент вистави. Він звертається з пісню до групи глядачів і розповідає історію про вбивцю Мекхіта, про всі злочини, які він встиг скоїти перед початком дії в самій п'єсі.

"Балада про Меккі-Ножа" писалась для вистави в останню чергу і була додана зовсім наприкінці, це свідчить про те, що зонги не писалися як пояснення сюжету, а могли бути вставлені в останній момент і тим не менш виконувати свою функцію дистанції в епічному театрі [4]. Винятком серед усіх зонгів у п'єсі є пісня "Поклик з могили". У ній не вдається розділити актора і персонаж.

Як Брехт, так і Вейль з повною ясністю розуміли роль музики в театрі, Брехт виділяв музиці особливе місце в своїй теорії епічного театру. Велика кількість його публікацій, особливо після успіху "Тригрошової опери" присвячена запобіганню домінування музики над текстами. Як тільки Брехт і Вейль стали успішними завдяки "Тригрошовій опері" та "Злету і падінню міста Махагоні", стало чітко зрозуміло, що одним з найбільш успішних і популярних аспектів їхніх вистав була саме музика. У своїй статті "Об использовании музыки в эпическом театре" [5] Брехт зазначає, що у "Тригрошовій опері" музика вперше використовувалася по-новому. Найбільше новаторство полягало в тому, що музичні номери виділялися з усієї дії через розміщення невеликого оркестру прямо на сцені та зміну освітлення під час виконання зонгів [5: 165].

Під час співу іноді буває важко зрозуміти слова, тому для опер не є незвичним застосування роздрукованого тексту, навіть якщо цей текст рідною, а не іноземною мовою. Брехт теоретизував, що часом текст повинен протиставлятися музиці, працювати проти музики, що він не повинен сліпо слідувати мелодії, оскільки поєднання співу з простим промовлянням або співом в неповний голос може давати досить сильний ефект: результатом буде вперта, непідкупна тверезість сприйняття, яка є незалежною від музики і ритму.

Брехт заохочував акторів проговорювати, не співати в повний голос, а саме проговорювати зонги, щоби їх тексти не втрачалися у межах мелодії. У певні моменти тексти слід було просто промовляти, замість того, щоб співати їх, іноді слід було співати їх в іншому ритмі, або й навіть використовувати іншу мелодію в певних частинах пісні. У класичній опері основна увага привертається музиці, тому основний наголос при сценічному виконанні падає саме на музику, а до самого тексту привертається менше уваги, і досить часто, текстом може нехтувати на догоду мелодії: наприклад, змінюється наголос деяких слів, або навіть і голосні [2: 52].

Брехт, сам будучи поетом, вбачав недоліки у такому виконанні і прагнув знайти вихід з таких обмежень. Можливо саме тому "Прогулянка до Галловз" побудована як монолог поверх музики. "Прогулянка до Галловз" складається з монологу, який містер Пічем читає поверх інструментальної музики, без жодного прояву мелодії, яка б мала співатися тут. За винятком декількох пісень, які починаються поки актори закінчують свої репліки, а також фрагменту "Любовної пісні". Це, можна сказати, єдиний момент у п'єсі, коли речитативний діалог домінує над музикою. І саме це характеризує цю частину вистави через свою інакшість, і саме це посилює дію на сцені, створюючи різкий контраст із закінченням Deux ex Machina, яке слідує далі.

Наступний приклад контрастування тексту з музикою можна побачити, коли Брехт і Вейль поєднали загальні значення зонгів з їх відповідними мелодіями. "Балада про Меккі-Ножа" – це чудовий приклад, коли текст і зміст зонгу протиставляється мелодії. Музика "Балади про Меккі-Ножа" є досить простою, веселою і легко сприймається. Але сам текст розповідає про людину, яка не тільки є жадливим убивцею, а й гвалтівником, палієм і розбещувачем дітей. Іншим прикладом є "Ранковий гімн Пічума", який очужує знайоме за допомогою використання оригінальної мелодії з "Опери жебраків", але з новим текстом і акомпанементом. Оскільки "Опера жебраків" була знаною в той час і всі мелодії походили з популярної музики, то існує велика ймовірність, що глядач був знайомий з мелодією цієї пісні. А через те, що текст і оркестровка були новими для слухача, то це мало б протиставити, відокремити їх від мелодії [2: 54].

Іншим прикладом є "Весільна пісня", яку співають під час весільної сцени, але музика нагадує скоріше похоронну пісню. Крім того вона схожа на пабні, застільні пісні, оскільки персонажі вигукують тости і образи посеред неї. Така атмосфера пабу працює проти звичного принципу обов'язку і радості, які є типовою частиною весілля. Оскільки початок пісні виконується без супроводу, це дає глядачу привід розглядати тріо виконавців як аматорів, які не репетирували або не імпровізували. Ідея початку без акомпанементу таки дозволяє музиці органічно розвиватися від тексту. Загалом, іронія цієї пісні полягає у поєднанні темного настрою і жалібності пісні з радістю весілля, що спонукає глядача задуматися над аргументованістю весілля і союзу між Поллі і Макхіта.

Не меншого значення набуває спів нетренованими голосами. Ніхто з виконавців оригінального складу не були професійними оперними співаками. Більшість з них були або простими акторами, або співаками кабаре. Але не зважаючи на це, немає підстав стверджувати, що музика "Тригрошової опери" є простою. Це було справжнім викликом для Вейля, написати музику для п'єси. Мати справу з більшістю непрофесійних оперних співаків – стало справжньою проблемою для Брехта і Вейля. Наприклад, у

перших редакціях персонаж Люсі мала виконувати арію, але пізніше її мусили прибрати, оскільки стало очевидно, що акторка Кате Кюль не змогла б справитися з нею у вокальному плані [2: 57]. Цей і також інші інциденти показують, що використання нетренованих голосів іноді не узгоджувалося з музикою, яка була спочатку написана для "Тригрошової опери", і що музика мусила бути зміненою відповідно до обмежень нетренованого голосу.

Однак, робота з нетренованими голосами відповідала теоріям Брехта про епічний театр. Метою професійного оперного співака є безшовне, плавне, а головне бездоганне і безпомилкове виконання арій і в той же час глядач не має помічати будь-яких зусиль з боку виконавця. Це створює щось на зразок ефекту відсутності людини. А спів нетренованими голосами має здатність постійно нагадувати глядачу, що на сцені звичайні люди, що людям властиво помилятися. Нетренований голос, ніби нетренований плавець, постійно перебиває сам себе, допускає помилки і слугує нагадуванням про сам акт співу. Зусилля, яких докладає при співі нетренований співак будуть постійно перебивати потік голосу і зведуть до нуля видимість того, що пісня виконується без зусиль. Поряд з тим, що музика в "Тригрошовій опері" була розрахована на нетренований голос, вона, однак, є часто написаною для оперних співаків і використовує різні оперні техніки [2: 61].

Нетренований голос відіграє важливу роль у теорії епічного театру Брехта, оскільки він допомагає підсилити виокремлення зонгів із сценарію, тому що нетренований голос постійно нагадуватиме слухачу про сам акт співу. Але використання такого голосу мало іноді і негативний вплив на музику в "Тригрошовій опері", оскільки вимагало у таких випадках певних правок у музиці, як, наприклад, із арією, яку мала виконувати Люсі.

**Висновки та перспективи.** Було проаналізовано різні техніки, використані Брехтом щодо переносу його теорії епічного театру і епічної опери у п'єсу "Тригрошова опера". По-перше, одним із найважливіших способів Брехта для викликання ефекту очуження було відокремлення зонгів від сценарію чи діалогів у виставі. По-друге, Брехт теоретизував, що актор повинен дотримуватися дистанції по відношенню до своєї ролі і що зонги повинні посилювати цю дистанцію. Також важливим є протиставлення змісту зонгів оркестровці музики, що дозволяло тексту виділятися над музикою. Іншим аспектом є використання Брехтом нетренованих голосів для виконання музики в п'єсі. Крім того, варто звернути увагу на оперні техніки, використані в "Тригрошовій опері" в порівнянні з традиційною оперою. Брехт і Вейль не прагнули зробити "Тригрошову оперу" пародією на "Оперу жебраків", але вони використовували оперні традиції, які були їм доступні, щоб привернути увагу до технік, які зазвичай використовувалися у жанрі. Оперні традиції використані у "Тригрошовій опері" включали структуру з використанням музики (як наприклад використання увертюри і фіналів), різних видів пісень (включно з дуетами, тріо, гармоніями, хорами і піснями на арго), а також використанням закінчення Deux Ex Machina.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Брехт Б. Примечания к опере "Расцвет и падение города Махагони" // Б. Брехт // Театр : Пьесы. Статьи. Высказывания [перевод Е. Михелевич]. – М. : Искусство, 1965. Т. 5 / 1. – С. 296–307.
2. Ramboo-Hood. What a difficult task it is for music to fulfil the demands of an epic theatre : a discussion of the role of epic music in Bertolt Brecht's plays / Ramboo-Hood, H. Markee // MPhil(R) thesis : University of Glasgow. – 2009. – 150 p.
3. Брехт Б. Оформление сцены в "Трехгрошовой опере" // Б. Брехт // Театр : Пьесы. Статьи. Высказывания. – М. : Искусство, 1965. Т. 5 / 1. – С. 527.
4. Willett J. The Theatre of Bertolt Brecht : A Study from Eight Aspects. – London : Methuen, 1977. – P. 131–132.
5. Брехт Б. Об использовании музыки в эпическом театре // Б. Брехт // Театр : Пьесы. Статьи. Высказывания [перевод Е. Михелевич]. – М. : Искусство, 1965. Т. 5 / 2 / С. 164–173.

#### REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Brekht B. Primechaniya k opere "Rastsvet i padenie goroda Makhagoni" [The Notes to Opera "Rise and Fall of the City of Mahagonny"] // B. Brekht // Teatr : Pyesy. Statti. Vyskasyvania [perevod E. Mikhelevich]. M. : Isskustvo, 1965. T. 5/1 / S. 296–307.
2. Ramboo-Hood. What a difficult task it is for music to fulfil the demands of an epic theatre : a discussion of the role of epic music in Bertolt Brecht's plays / Ramboo-Hood, H. Markee // MPhil(R) thesis : University of Glasgow. – 2009. – 150 p.
3. Brekht B. Oformlenie stseny v "Trekhgroshovoy opere" [Scenic Design in "The Threepenny Opera"] // B. Brekht // Teatr : Pyesy. Statti. Vyskasyvania [The Theatre : Plays. Articles. Statements] [perevod E. Mikhelevich]. M. : Isskustvo, 1965. T. 5 / 1. – С. 527.
4. Willett J. The Theatre of Bertolt Brecht : A Study from Eight Aspects. – London : Methuen, 1977. –P. 131–132.
5. Brekht B. Ob ispolzovanii muzyki v epicheskom teatre [Music in the Epic Theatre] // B. Brekht // Teatr : Pyesy. Statti. Vyskasyvania [The Theatre : Plays. Articles. Statements] [perevod E. Mikhelevich]. M. : Isskustvo, 1965. T. 5 / 2. – S. 296–307.

**Мальченко М. С. Брехтовское понимание эпической оперы (на материале "Трехгрошовой оперы").**

*В статье рассмотрены способы, при помощи которых Б. Брехт перенес свои теоретические идеи об эпическом театре и опере в "Трехгрошовую оперу". Проанализировано брехтовские новации в музыке, тексте и оформлении сцены, а именно: отделение зонгов от сценария, дистанцию по отношению к роли, противопоставление содержания зонгов оркестровке музыки, использование оперных техник в сравнении с классической оперой, использование декораций и др.*

**Ключевые слова:** театр, опера, эпический, музыка.

**Malchenko M. S. Brecht's Understanding of Epic Opera (on the Material of "The Threepenny Opera").**

*The article deals with the methods that Berthold Brecht used to transfer his ideas of Epic Theatre and Epic Opera into "The Threepenny Opera". This opera was written in collaboration with the well-known composer of that time Kurt Weill and has become very successful despite the fact, that both authors did not expect it to happen. Bertolt Brecht considered his piece as a prototype opera, for he endeavored to renew the genre of the opera using many different innovations. In the article the author made an attempt to analyze his innovation in this piece. They include changes in music, lyrics and decoration of the scene. In conclusion, the analysis of Bertolt Brecht's innovation and changes in this opera allows stating that the main technics he employed into "The Threepenny Opera" were: separation of songs from the script, the distance between the character and the performer, contrast between lyrics, meanings of the songs and the orchestration of the music in these songs, the use of different operatic technics in comparison with classic opera, the use of decorations and other.*

**Key words:** theatre, opera, epic, music.