

УДК 78.01/21:792.5(430)312

С. П. Маценка,
кандидат філологічних наук, доцент
(Львівський національний університет імені Івана Франка)

"ТЕАТР ІЗ ДУХУ МУЗИКИ": МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНІ ЗАСАДИ Б. БРЕХТА В СУЧАСНОМУ ТЕАТРІ

Музичне мистецтво розглянуто у статті як важливий драматургічний принцип епічного театру з виділенням брехтівської вимоги самостійності музики, слова й візуального образу, а також важливості жестикуляційної музики як засадничих у сучасному театрі.

Сучасні дослідники музичних аспектів епічного театру Б. Брехта наголошують на специфічному поєднанні тексту та музики в ньому, а також на їхній суперечливій єдності. Семантика такого діалогу та продукований у результаті смисл вимагають міждисциплінарного вивчення, що, зокрема, засвідчив симпозіум "Музика та сцена у Бертольда Брехта", який відбувся в Японії у 2007 році. Два провідних німецьких дослідники творчості драматурга, германіст Я. Кнопф та музикознавець Й. Лучезі, представили, взаємодоповнюючи один одного, результати своїх спостережень щодо брехтівської творчої манери. Провідною у доповідях була думка про складну текстуру п'єс та чітке визначення ролі музики у сценічних постановках. Японський германіст А. Ішікава вказав на три сценічних рівні: оповідний або епічний, драматичний та філософський. Саме на філософському рівні, який представляє соціально-критичні погляди, вважає вчений, найбільше співу, відтак музика відіграє особливу роль. "Пісні переривають дію, відрізняються від неї, вони адресовані публіці й спонукають її до роздумів про представлені дії персонажів" [1: 55]. Рецепція творчості Б. Брехта засвідчує, що обґрунтування теоретиком епічного театру нових функцій музики як драматичного засобу мало важливе значення для оновлення музичного театру ХХ ст., який якомога більше прагнув використовувати можливості мови й звуку. Тому, як зазначено у брехтівському лексиконі, "музичний театр" як збірне поняття пов'язують із різноманітністю музично-сценічних можливостей постановки у ХХ та ХХІ ст. й особливо застосовують щодо тих творів, які не вміщуються в традиційно-визначене розуміння опери. Передусім ідеться про відмову від підпорядкування музики меті роз'яснювальної ілюстрації до дії та тексту. Важливим при цьому є вибір теми й матеріалу, що часто приводить до тісної співпраці композитора й письменника [2: 194]. До змін, яких зазнав музичний театр у ХХ ст., безумовно, спричинилися твори, які виникли в результаті співпраці Б. Брехта із композиторами К. Вайлем і П. Дессау ("Махагоні. П'єса-сонг", 1927 р., "Тригрошова опера", 1928 р., "Допит Лукулли / Вирок Лукулли", 1951).

Пишучи драми, німецький драматург мав конкретні уявлення щодо їхнього озвучення. Музика була обов'язковою в його театрі. Часто він сам у якості композитора (наприклад, для п'єси "Матінка Кураж та її діти") використовував уже існуючий музичний матеріал. Як зауважує Й. Лучезі: "Коли Брехт писав, у його голові звучала музика, так що він міг, проектуючи текст, використовувати вже відомі мелодії як метрично формуючий, але також семантично спрямовуючий елемент" [1: 56]. Реконструюючи співпрацю драматурга із композиторами, дослідники переконуються у тому, що саме музика забезпечувала драматичну форму та динаміку у доволі статичному тексті, в який вона була вписана. На основі цього Я. Кнопф відзначає "медійний характер" створених Б. Брехтом та К. Вайлем сонгів. "Відокремившись від контексту опери, вони стали шлягерами саме тому, що Брехт написав свої сонги простими словами, а Вайль озвучив їх музичними фразами, які запам'ятовувалися, будучи інспірованими розважальною музикою, дитячими пісеньками та високохудожніми піснями, а за допомогою монтажної техніки він ці фрази перефункціонував. Прості мелодії простою мовою підходили водночас і для платівки, і для радіо, тим самим вони відповідали тогочасним новим медійним засобам. Саме тому в медійну еру вони змогли стати колективною громадською власністю", – підсумував літературознавець [1: 56].

У загальному контексті тогочасної музично-драматичної естетики Б. Брехт представляв особливу тенденцію синтезу класичних структур із популярною на той час розважальною музикою. Улюбленими засобами композиції були запозичення із джазу. До того ж нові функціональні завдання перед музикою поставило кіномистецтво. У дослідному значенні йшлося про так звану "ужиткову музику" ("Gebrauchsmusik"). Відповідно, з 20-х рр. відбувалися інтенсивні дискусії та теоретизування музично-сценічних проблем. Як активний учасник театральних дебатів Б. Брехт діагностував "захворювання" й оперного підприємництва, й мовленнєвого театру. Відтак його власна теорія та практика зобов'язані критиці існуючих театральних практик. Так, брехтівська концепція епічного театру передусім орієнтована супроти вагнерівської ідеї синтетичного твору ("Gesamtkunstwerk") [див. 3]. Б. Брехт проголосив самостійність компонентів, вважаючи, що доки різні види мистецтва залишатимуться поєднаними, окремі елементи змушені однаковою мірою деградувати, якщо кожен із них може бути лише сигналом для іншого. Процес синтезу поширювався і на глядача, якого також

включали у сплав, і як наслідок – він представляв пасивну (страждальну) частину синтетичного твору мистецтва. Таку магію, вважає драматург, необхідно усунути. Він виступає за урізноманітнену оперну форму, яка змінює різні рівні (звичайне мовлення, піднесе мовлення та спів), замість постійного проникнення слова й музики. При цьому вагомим є відкриття нового матеріалу та організація нових відносин у процесі слідування мистецтва дійсності. Тому кожен вид мистецтва мав отримати більше самостійності. "Музика "епічної опери" має сприяти замість сервірувати, коментувати текст замість його збільшувати, припускати текст замість його стверджувати, займати позицію замість ілюструвати, подавати дії замість змальовувати психологічну ситуацію" [4: 66]. Музику, яка задіяна в утіленні драматичної ідеї, Б. Брехт називає "жестикуляційною музикою". Саме вона є ідеалом нового епічного музичного театру. Музика може й має передавати за допомогою основного акустичного жесту позицію постановника й навіть вимушено спричинятися до неї. При цьому вона зовсім не пов'язана із текстом, а автономно відтворює позиції людей, викликані ситуацією. Жестикуляційними засобами музики названо ритмічну фіксацію тексту й ведення мелодії. У статті "Про застосування музики в епічному театрі" Б. Брехт пише: "Характер цієї сонг-музики як так званої жестикуляційної музики не можна пояснити по-іншому, ніж завдяки таким обговоренням, які розробляють суспільну мету новацій. Із практичного погляду, жестикуляційна музика – це та, яка уможливило актору продемонструвати певні основні жести. Так звана дешева музика у кабаре та опереті вже давно є видом жестикуляційної музики. "Серйозна" музика натомість все ще тримається за ліризм і піклується про індивідуальне вираження" [5: 272-273]. Жестикуляційну музику драматург вважає філософською й у цьому сенсі такою, що зменшує ілюзійний характер постановки. Саме такими, на його думку, є сонги до п'єси "Круглоголові й гостроголові", написані Г. Айслером: "Вони також уникають наркотичної дії, особливо поєднуючи вирішення музичних проблем із прозорою й чіткою розробкою політичного та філософського смислу вірша" [5: 277]. Музика має завдання застерігати публіку від "трансу". Тому вона не переймає збільшення наявних ефектів, а розриває їх або маніпулює ними. Важливим є при цьому урахування різних верств споживачів нової музики. Б. Брехт шкодує, що втраченим є досвід музичного супроводу народного-героїчного епосу. Він вважає, що театр лише виграє від того, якщо музиканти будуть спроможними постачати музику, яка матиме до певної міри точно визначений вплив на слухачів. У цьому зв'язку йдеться також про так зване музичне очуження. Епічним музичним театром Б. Брехт прагнув зруйнувати музичні кліше, які стосувалися соціальних смаків: опера призначена для аристократії та великої буржуазії, а ужиткова й розважальна музика – для нижчих соціальних верств. Провокативне введення так званої легкої музики в німецьку оперу було великою заслугою особливо К. Вайля. "Суттєвою є та обставина, що брехтівський текст сам собою, тобто без музики, самостійно виражає очуження. Інтеграція музики Вайля у текст Брехта означає, з одного боку, посилення очуження, уже представленого текстуально й змістовно; з іншого боку, чисто інструментальні місця всередині партитури діють очужуюче завдяки драматичному зв'язку і тим самим через посередництво змісту самого по собі, тобто без текстуальної координації з музикою. Посилення текстуального очуження за допомогою музики Вайля виникає завдяки свідомому музичному перебільшенню текстуальної змістовності або через доведену до абсурду суперечність поміж змістом тексту та музикальним змістом" [4: 94]. Отже, можна стверджувати, що Б. Брехт не поділяє думки про те, що музика не має жодного іншого змісту, окрім себе самої, або, за І. Ф. Стравінським, у музиці не можна почути нічого іншого, окрім неї самої. Більшою мірою брехтівське розуміння музики передає узагальнення професора історичного музикознавства Г. Г. Егебрехта: "Музика не вичерпується, ніколи й ніде, у тому багаторазово описаному так званому 'чистому музичному смислі', вона змістовна, однак інтерпретація цих змістів так само залежить від структурного аналізу – тобто, від розкладання музикальної структури, її розчленовування на складові, – як змісти пов'язані із музикальним смислом... Завданням науки про музику є просування вперед на основі аналізу у вузькому значенні для називання змістів. Чисто технологічне розкриття так званого 'чистого музикального смислу' музики викликає підозру нерerefлектованого переконання наперед у смислі музикального смислу, поклоніння музикальній якості, культу позачасовості" [4: 96]. Схоже мислив і К. Вайль, який стверджував, що зміст – це не лише все те, що вкарбувалося в музиці в процесі її виникнення, наміри, історична ситуація, суспільна реальність, але й те, що розвинулося в історії її рецепції й відклалося в ній. Відтак позицію К. Вайля та Б. Брехта можна охарактеризувати через загальне визначення функції музики Т. Адорно, який проголосив переконання, що музика своїм матеріалом та формальними законами виражає суспільні проблеми, тим самим вона має суспільну функцію.

Урізноманітнення та ускладнення функцій музики у сучасному театрі підтверджує брехтівську ідею продуктивності взаємовпливу музичного й драматичного видів театру. Передусім це стосується виражального потенціалу сценічної постановки у час, коли мовлять про "кризу репрезентації". Сучасний німецький автор музичних театральних п'єс Г. Гьоббельс переконаний, що "багато чого із того, що розвинув постдраматичний театр у 80-х і 90-х роках, є нічим іншим, як теоретично вже

сформульованим Брехтом, що він однак ані художньо, ані практично не був спроможним втілити через силу тяжіння самого театру чи технічний розвиток" [6: 124]. Актуальним і вагомим сьогодні залишається переконання Б. Брехта у тому, що театр – це особлива форма мистецтва. На цьому постійно наполягав видатний східнонімецький драматург Гайнер Мюллер (1929-1995), який продовжив брехтівську театральну практику у другій половині XX ст. Він закликав припинити поводитися так, ніби театр здатен продукувати повідомлення про дійсність, а нарешті усвідомити, що театру притаманна власна реальність. Як і Б. Брехт, Г. Мюллер вимагав оновлення матеріалу, особливо це стосувалося музичного театру, який більшою мірою, ніж драматичний, пов'язаний із традицією. На його думку, опера може бути "оперативним жанром: те, про що ще не можна сказати, можливо, можна вже проспівати" [7: 161]. У процесі розвитку театру від лабораторії до інструменту соціальної фантазії опері належить провідна роль. Г. Мюллер наголошує на комунікативних можливостях музики і тому виступає за впровадження нових музичних технік у театрі. Важливим моментом для драматурга, як і для багатьох інших сучасних театральних продуцентів, була брехтівська вимога незалежності засобів. "Щоб цілість значила більше, ніж її частини, кожна із них спочатку має бути цілістю. Чим пізніше відбудеться поєднання, тим більше закладається реальності й індивідуальності. Чим сильніше складові утверджують свою самостійність, тим комплекснішим є синтетичний твір" [7: 162]. Цей принцип інтерпретує також Г. Гюббельс: "Як режисеру Б. Брехту було зрозуміло, що задоволення глядача полягає у тому, щоб кофронтувати із сильними окремими елементами і побудувати із цього індивідуально іншу цілість... Не будь-яку цілість, а індивідуально відмінну цілість. У цьому полягає велика різниця, суперечність щодо Вагнера" [6: 127]. Відтак особливістю сучасних естетик, для яких брехтівська вимога є засадничою, вважають передбачення формулювання власної позиції, що засвідчують тексти Г. Мюллера. Важливим для Г. Гюббельса у театрі є експериментаторство, відправні пункти для якого сучасний композитор і постановник знаходить також у Б. Брехта. В інтерв'ю "Про незалежність засобів" він ділиться досвідом про те, що найкращими оперними постановками є ті, де співак не має голосу або режисер проголошує роль актора, який захворів. Публіка із задоволенням сприймає таку зміну театральності й реальності та насолоджується тим, як театр переводить власну реальність у площину гри. І в аспекті використання технічних можливостей у театрі Г. Гюббельс слідує Б. Брехту. У музичній постановці "Матеріал Айслера" ("Eislermaterial", 1998) він усуває диригента, оскільки той надміру концентрує на собі увагу музикантів і несе за все відповідальність. Самих музикантів Г. Гюббельс розташовує збоку сцени, залишивши середину порожньою, а співаків розміщує на лавках між музикантами, так що глядачі не відразу помічають, що сприймають живий голос, а не запис. "Диригент відсутній. Оскільки музиканти сидять далеко один від одного, вони змушені комунікувати матеріал майже суспільним чином через пусту середину сцени. Глядачі це бачать і практично заповнюють цей пустий центр, при цьому кожен робить це трохи по-іншому і саме у цьому полягає шанс... Це досвід, який промовляє за публіку, якщо дозволити їй брати участь у монтуванні музики" [6: 131]. Г. Гюббельс вказав також на практику текстового уцілювання Б. Брехта, яку той розвинув, опрацьовуючи драми Шекспіра. Нею майстерно володіє і Г. Мюллер. У співпраці із композитором Вольфгангом Рімом його дев'ятисторінковий текст "Гамлет-машина" ("Die Hamletmaschine", 1952) у 1987 р. став великомасштабним твором музичного театру. В. Рім запропонував візію "театру з духу музики". Його аксіома про те, що музику не слід обмежувати її драматургічними функціями, бо вона вже є театальною дією, доповнює тезу Г. Мюллера – текст сприймається лише тоді, коли актор реалізує, що він має справу з музичним матеріалом. Розмірковуючи у процесі озвучення тексту Г. Мюллера над новим музичним театром, В. Рім відзначає перервний зв'язок музики і тексту. У тексті Г. Мюллера композитора цікавить "паратактична драматургія": "Сцена-образ-звучання створюють ясність іншого виду: світло падає на предмет із різних боків. Водночас" [8: 353]. Свою музично-театральну реформу В. Рім будує на музичному моменті одночасності: "У тексті Мюллера безпосередньо музичним способом заломлюються історія, театр, театральна історія, особиста історія, персонаж і драматургія. Музичний театр стає можливим із духу музики" [8: 355]. Таку драматургію одночасності багатьох текстових рівнів, яка як текстуальна поліфонія змушує до зміни перспектив, композитор коментує як постійний обмін основного тексту і коментарів, посилань, вказівок, заперечень. Різні рівні тексту Г. Мюллера містять не лише історико-політичні, духовно-політичні, внутрішньо-текстові й автобіографічні посилання, але й різного ступеня фігурації суб'єктивності й дистанціювання, аж до самоочуження в текстовій машині. Межові простори поміж цими рівнями, вважає В. Рім, уможливають приєднання музики, композиторський доступ. Композитор, своєю чергою, також помітно використовує стильові алюзії та цитати. Цією технікою він мультиплікує багаторівневість і розщеплений історичний образ тексту Г. Мюллера на музичному рівні. На основі "Гамлет-машини" Г. Мюллера як багаторівневого й переповненого натяків "тексту-насиченості-блоку" (В. Рім) композитор зміг реалізувати ідею іншого музичного театру: "Музичний театр: ні: театр із музикою" [8: 350]. Музика потенціє складність тексту Г. Мюллера. Для цього весь театр

перетворений на звуковий простір, який має свої рівні. Сам драматург відзначив потенціал впливу опери в її іронії як історичній та політичній категорії.

Отже, за допомогою музично-драматичних засад Б. Брехта сучасні автори прагнуть утвердити театр як особливу реальність. Музиці з її вищим смислом і пов'язаними із ним змістами, а також із її драматургічними можливостями відведена при цьому важлива роль.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Takahashi S. Musik und Buhne bei Bertold Brecht. Bericht uber ein Brecht-Symposium in Osaka / Japan // Dreigroschenheft. Informationen zu Bertolt Brecht. – Augsburg, 2008. – № 1. – S. 54-56.
2. Brecht Lexikon / Kugli A., Opitz M. – Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2006.
3. Синтетичний твір // Паві П. Словник театру. – Львів: Вид. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – С. 396-397.
4. Wagner G. Weill und Brecht. Das musikalische Zeitalter. – Munchen: Kindler, 1977.
5. Brecht B. Uber die Verwendung von Musik fur ein episches Theater // Brecht B. Schriften zum Theater 3. 1933-1947. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1963. – S. 267-280.
6. Raddatz F.-M. Brecht fri?t Brecht. Neues Episches Theater im 21. Jahrhundert. – Henschel, 2007.
7. Muller H. Sechs Punkte zur Oper // Muller H. Werke. – Frankfurt am Main, 2005. – Bd. 8.
8. Rihm W. Die Hamletmaschine // Rihm W. Schriften und Gesprache / Mosch U. – Winterthur, 1997. – S. 349-357.

Матеріал надійшов до редакції 15.01. 2009 р.

Маценка С. П. "Театр из духа музыки": музыкально-драматические принципы Б. Брехта в современном театре.

Музыкальное искусство рассмотрено в статье как важное драматургическое начало эпического театра с выделением брехтовского требования самостоятельности музыки, слова и визуального образа, а также важности жестикуляционной музыки как основополагающих в современном театре.

Matzenka S. P. "Theatre out of the Spirit of Music": Musical and Dramatic Ideas of Brecht in Modern Theatre.

The art of music is regarded in the article as a significant dramaturgic principle of epic theatre. Brechtian requirement regarding the independence of the musical, the verbal and the visual as well as the importance of gesticulatory music as founding principles of modern theatre are explored.