

## АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА МОДЕЛЬ ТЕАТРАЛЬНОЇ ВИСТАВИ У КНИЗІ Б. БРЕХТА "АНТІГОНА", МОДЕЛЬ 1948 РОКУ"

*Створена Б. Брехтом модель театральної вистави за п'єсою-обробкою "Антигона" розглядається в статті як авторська інтерпретаційна модель твору театрального мистецтва, що може бути зіставлена з авторськими інтерпретаційними моделями літературного твору. Основні компоненти брехтівської моделі характеризуються як такі, що відображають принципи епічного театру Б. Брехта і водночас проявляють сутність процесу сценічної інтерпретації драматичного літературного твору.*

Книга Б. Брехта "Антигона", модель 1948 року" знаменувала собою важливий момент творчої біографії драматурга, стала необхідним етапом у процесі його повернення у післявоєнну Німеччину. Прибувши у листопаді 1947 року з США у Швейцарію, Брехт у співавторстві з К. Неером здійснив обробку знаменитої трагедії Софокла (496-406 рр. до н. е.) "Антигона", написаної біля 440 р. до н. е. 15 лютого 1948 року у Міському театрі в Хурі (Швейцарія) відбулася перша постановка п'єси, а згодом була створена модель вистави, яка складалася з серії світлин, що були зроблені Р. Берлау і відображали одна за одною мізансцени, та коментарів Брехта. На основі даної моделі надалі було здійснено ряд постановок п'єси-обробки у різних містах Німеччини.

Так звані п'єси-обробки Брехта посідають особливе місце в його творчості [1] і є надзвичайно цікавим явищем з точки зору історії та теорії літератури. Сам факт безпосереднього звернення драматурга ХХ століття до художнього досвіду попередніх епох, художньої практики творців минулого свідчить про виникнення своєрідної рими в ході розгортання літературного процесу, яка виявляє себе не лише на рівні проблематики, що набуває статусу "вічної", "загальнолюдської" й може бути актуалізованою в новому історико-культурному контексті, але й на рівні художньої форми. Так, Брехт не просто зміщує акценти, переосмислюючи трагедію Софокла у зв'язку з проблемою "ролі насильства при розпаді правлячої верхівки" [2: 160] в процесі економічно мотивованої, приреченої на поразку війни та переносячи головну увагу з образу Антигони на образ Креонта, але й розкриває присутній з його точки зору в античній трагедії потенціал епічного театру – "формальні елементи епічного характеру", "деякі прийоми очуження, особливо хорові вставки" [2: 160].

З теоретичної точки зору, обробка виявляється дотичною до кола проблем, пов'язаних з онтологією літературного твору. Вона може бути розглянута як важлива складова художньої інтерпретації драматичного літературного твору, яка супроводжується створенням нового твору, яким в контексті творчості Брехта стає театральна вистава з усіма її "феноменальними" чинниками. За задумом Брехта, текст п'єси-обробки мав бути надрукований в одній книзі з моделлю вистави, – принаймні у випадку з "Антигоною" це було саме так – утворюючи у сукупності інтерпретаційну модель вихідного твору (трагедії Софокла) і авторську інтерпретаційну модель вторинного твору – театральної вистави, режисером якої виступав сам Брехт.

**Метою даної статті** є спроба теоретичного осмислення природи брехтівської моделі театральної вистави.

У процесі інтерпретації будь-якого літературного твору відбувається не просто розкриття закладеного у твір автором сенсу і не заміна іманентного авторського сенсу читацьким – взаємодія горизонту тексту та горизонту інтерпретатора призводить до зміщення й прирощення смислу, зумовленого, передусім, рухом історії. "Якби первинний горизонт минулого життя не був завжди огорнений пізнішим горизонтом нашої сучасності, то тоді не було б можливим і саме історичне розуміння. Бо воно може усвідомлювати минуле в його інакшості тільки тоді і настільки, наскільки інтерпретаторові вдасться вирізнити чужий горизонт від власного. Робота історичного розуміння – це свідоме здійснення поєднання обох цих горизонтів" [3: 279], – зауважує Г. Р. Яусс. Звернення Брехта до "Антигони" Софокла відбувається в момент, коли Німеччина переживає "повний матеріальний і духовний крах" [2: 158], потерпівши поразку у війні, натхненній нацистським режимом. Саме сприйняття античної трагедії німецьким драматургом забарвлюється відчуттям болю за свою "нещасну і таку, що приносить нещастя, країну" [2: 158]. Прагнення розібратися у першопричинах сучасної німецької трагедії, досвід її переживання, накопичені враження і міркування, необхідність особистісного самовизначення щодо політики гітлеризму

впливають на здійснюване Брехтом прочитання-розуміння трагедії Софокла. Але болючі проблеми сучасності не закривають для Брехта твір античного трагіка, а навпаки – проявляють його сутність, примушують краще зрозуміти поставлені ним запитання й запропоновані варіанти відповідей. Горизонт тексту та горизонт інтерпретатора у співвіднесенні розкривають перспективу історичного розвитку людства, ту роль, яку відіграють у ній державна влада, ідеологія, війна, моральна самодостатність людини, здатної піти на смерть заради виконання обов'язку, уявлення про який стають результатом власноруч здійснюваного вибору. Наявна в творі Софокла рівновага між трагічною фігурою Антигони, вибір якої веде її до смерті, й трагічною фігурою Креонта, який внаслідок власного вибору втрачає своїх близьких і виявляється покараним самотністю, у Брехта зміщується в бік однозначної правоти жертви Антигони й однозначної неправоти тирана Креонта. Передумовою такого зміщення стає те нове наповнення, якого набуває війна в контексті "горизонту інтерпретатора", основні параметри котрого задаються вже у "Пролозі", оскільки його дія датована квітнем 1945 року. У примітках до обробки Брехт зауважує: "Великий моральний подвиг Антигони, що постає проти тирана Креонта, міститься в тому, що, керована глибокою людяністю, вона не боїться своїм відкритим протестом піддати небезпеці поразки в загарбницькій війні власний народ" [2: 184].

Текст п'єси-обробки дає нам унікальну можливість познайомитись з зафіксованою у ньому брехтівською інтерпретаційною моделлю "Антигони" Софокла. Літературний твір, як відомо, існує лише в процесі авторського творення та читачького відтворення, які стають необхідними моментами його буття. Читачька інтерпретація літературного твору по суті є динамічною моделлю твору, що існує в свідомості читача. Текст п'єси-обробки займає проміжне положення між так би мовити "віртуальною" інтерпретаційною моделлю, що існує лише в свідомості читача, не набуваючи будь-яких матеріальних форм вираження, та новим літературним твором – результатом художньої інтерпретації твору вихідного. Можна було б сказати, що в певному розумінні будь-яка читачька інтерпретаційна модель літературного твору є його "обробкою" – для здійснення розуміння твору читач використовує свій власний досвід, вписуючи запропонований автором художній матеріал в систему координат власного існування, що забезпечує прирощення сенсу. З іншого боку, будь-який новий художній твір може бути розглянутий на тлі другого (або других), створеного раніше й суттєвого для творчої еволюції автора, його становлення саме як автора, теж як "обробка". Проблема статусу брехтівських "обробок", таким чином, відображає не лише взаємодію традиції та новаторства в процесі художньої творчості, але й діалектику взаємин автора та читача, оскільки кожен автор обов'язково виступає в ролі читача і кожен читач несе в собі потенціал автора, але зовсім не обов'язково реалізує його. У цьому відношенні надзвичайно вдалим виглядає саме визначення – "обробка", яке несе в собі вказівку на виконану щодо вихідного твору роботу, котра створює інтерпретаційну дистанцію по відношенню до нього. Ця дистанція набуває матеріального вираження, виявляється втіленою у текст "обробки", вочевидь зміщений щодо тексту вихідного твору, що проявляє здійснене в процесі інтерпретації переосмислення фабули, образів основних персонажів, мотивів їх дії тощо. Але зазначимо, що для самого Брехта текст "обробки" був лише посередницькою ланкою в процесі створення дійсно нового художнього твору – театральної вистави, досить повне уявлення про яку дає "модель" цієї вистави.

Статус моделі театральної вистави в площині проблеми онтології драматичного твору викликає певні питання. Брехт пояснював необхідність створення моделі, що зв'яже постановника в процесі сценічного втілення нової п'єси-обробки тим, що щодо античної п'єси була застосована не стільки нова драматургія, скільки нова манера гри. Тобто він думав, передусім, не про суто літературні можливості, які розкриває перед драматургом в процесі роботи з матеріалом епізодів драми, а про особливості саме сценічного втілення, їх інтерпретаційний потенціал. У літературному творі авторські інтерпретаційні моделі стають важливою складовою художнього тексту, забезпечуючи перехід читача від одного рівня структури літературного твору до іншого. Публікуючи модель "Антигони" разом з самим текстом "обробки", Брехт намагається зафіксувати, сконструювати текст театральної вистави. "Сценічне дійство як єдність акторів, що діють та здійснюють вчинки, словесних текстів, що ними вимовляються, декорацій та реквізиту, звукового та світлового оформлення уявляє собою текст значної складності, що використовує знаки різного типу та різної міри умовності", – пише Ю. М. Лотман [4: 591]. Цей складно організований текст безпосередньо сприймається глядачем вистави, подібно до того, як безпосередньо сприймається читачем текст літературного твору. Але відмінність полягає у тому, що текст сценічного дійства не здатен звернутися до глядача, долаючи власні часові та просторові обмеження. Прагнення Брехта закріпити на папері модель вистави сприймається як спроба подолати ці обмеження і наблизити в цьому відношенні текст сценічного дійства до тексту літературного твору. З іншого боку, такого роду новаторство містить в собі певний еволюційний потенціал в плані здійснення буття драматичного літературного твору.

Відомо, що емансипація літературної основи сценічного дійства в ході розвитку драми від античності до наших часів відбувалася поступово і переломним для неї моментом виявилось XIX століття, коли драма була осмислена Гегелем, що спирався на весь європейський досвід драматургічної художньої практики, саме як рід літератури (поезії). Після цього осмислення драматичний літературний твір почав

набувати орієнтації на читача – не випадково поширюються так звані "драми для читання", кожне нове значне явище в драматургії породжує сумніви щодо власної сценічності – тобто можливості втілення на сцені, а діяльність режисера (фігури, що виникає в театральному житті на межі XIX та XX століть разом з розвитком нової драми) пов'язується зі здатністю, передусім, разом з акторами прочитати п'єсу. Друкуючи модель вистави разом з текстом п'єси-обробки, Брехт програмує зміну характеру діяльності реципієнта – перехід його від читацького сприйняття до глядацького. При цьому принципового значення набуває настанова на активність реципієнта: знайомий з класичною трагедією Софокла читач має оцінити новаторство "обробки", він неначе отримує запрошення вступити з її автором в суперечку чи змагання (цікаво, що звернення до "Антигони" Софокла в XX ст. відбувались неодноразово), а модель апелює не стільки до уяви потенційного глядача, скільки до інтелекту потенційного режисера-постановника. Таким чином, загальна настанова Брехта на розкриття внутрішнього потенціалу реципієнта, на набуття ним нової якості, пов'язаної з активізацією власної позиції щодо дійсності – і не лише, як ми бачимо, суспільної, але й мистецької – яскраво тут проявляється.

За задумом Брехта, "модель залежить від можливості їй наслідувати та її варіювати", "фактичним результатом роботи з моделлю стає поєднання відтворюваного з безпримірним" [2: 161]. Це означає, що модель запрошує реципієнта до співтворчості – до створення нової вистави за запропонованою моделлю, а також до внесення змін у цю модель: "Зміни, якщо вони зроблені вірно, носять самі характер моделі, учень перетворюється у вчителя, модель видозмінюється" [2: 162]. При цьому найбільш бажані для Брехта зміни пов'язані з вільним вторгненням у постановочну діяльність самого життя, яке зумовлює неперервність творчого процесу, щільні зв'язки між різними його етапами. Якщо провести паралель між створенням вистави як ігрової інтерпретаційної моделі драматичного твору та побудовою інтерпретаційної моделі літературного твору, яка існує лише в свідомості читача, стане зрозумілою функція брехтівських моделей: процес інтерпретації драматичного твору виявляється розімкненим у нескінченність і водночас цілком конкретним, таким, що веде до певних наочних результатів розуміння, які можуть бути підхоплені іншими інтерпретаторами або поставлені ними під сумнів, уточнені, змінені. Отже, брехтівські моделі скеровані на організацію певної інтерпретаційної спільноти, об'єднаної загальними векторами розуміння, наміченими даними моделями, що мають особливу вагу саме як авторські. Коли йдеться про інтерпретацію літературного твору (мається на увазі не-сценічна інтерпретація, інтерпретація, пов'язана з прочитанням та у різноманітних формах втіленим тлумаченням) такого роду спільнота утворюється стихійно, а не організовується, пошук її членів та знайомство з результатами їх інтерпретаційної діяльності (характеристиками створених ними інтерпретаційних моделей тих чи інших літературних творів) вимагає окремих зусиль. Зрозуміло, що брехтівська мрія про заміну "спорадичних та анархічних творчих актів" "творчими процесами з поступовими або стрибкоподібними змінами" [2: 162] певною мірою виглядає як утопічна, але вона моделює реальну неперервність театральної традиції, пов'язаної з постановою на різних сценічних площадках одного драматичного твору, неперервність, яка може мати місце, коли ці постанови здійснюються в системі координат однієї театральної школи.

Такою театральною школою в даному випадку виступає епічний театр Брехта, принципам якого відповідають брехтівські моделі вистав і, зокрема, модель "Антигони". Одним з провідних законів цього театру стає підкреслена умовність театального дійства, яка відповідає настанові Брехта на досягнення ефекту очуження, що працює на введення в дію механізму активного глядацького осмислення запропонованої фабули. Акцентуації умовності підпорядкована, передусім, організація сценічного простору, розділеного на окремі зони: це площадка для гри, відгороджена чотирма палицями з конячими черепами та виділена яскравим освітленням, а також місця для акторів, де вони на очах у глядачів очікують часу своєї репліки. Відсутність театальної завіси, рішення зробити зримою для глядачів звукоапаратуру, що обслуговує виставу, допущена Брехтом можливість розгортати античну дію на тлі зображення руїн сучасного міста – все це мало примусити глядача не стільки співпереживати тому, що відбувається на сцені, скільки аналізувати і робити висновки. Виразний акцент на умовність охоплює всі виділені Брехтом в передмові до моделі складові театального дійства – реквізит замовлявся гарним майстрам, але не для подолання його бутафорського характеру, а просто заради того, щоб показати глядачам красиві речі; актори в процесі репетицій перед своїми репліками вимовляли допоміжні вірші, що мали поставити їх в позицію оповідача й заблокувати перевтілення в персонажів, примусити їх "показувати"; більша, ніж звичайно, кількість гриму теж була покликана "щось розповідати" [2: 165]. Завершуючи передмову до моделі "Антигони", Брехт зауважує, що дійсна сфера моделі – це сфера "поз та груп", саме вона була розроблена найгрунтовніше: "Будь-яке розташування на сцені, навіть відстань, має драматургічний сенс, і в певну мить виконавцю достатньо ворухнути рукою, щоб змінити ситуацію" [2: 165].

Організація мізансцен, групування, рух та дії акторів в усіх зонах сценічного простору, отже, посідає в моделі центральне місце, оскільки найбільш яскраво проявляє зустріч (художній синтез, творче злиття) в процесі театальної вистави тексту п'єси (в даному випадку п'єси-обробки), живої акторської участі-гри, режисерської волі до становлення, розгортання та завершення художньої цілісності театального

дійства та реакції глядачів, без якої феномен цього дійства здійснитися не може. У цій частині моделі знаходиться ядро сценічної інтерпретації, вона проявляє сутність образів і внутрішні механізми розгортання фабули. Опис цього найважливішого в структурі моделі компоненту зумовлює наявність інших компонентів, взаємопов'язаних з центральним.

Передусім, це відтворення тексту п'єси-обробки. Антична традиція нумерувати вірші в тексті, актуалізована сучасним драматургом в обробці, дає Брехту можливість чітко прив'язати коментарі щодо групування та дій акторів до тексту п'єси. Крім цього, найбільш суттєві фрагменти тексту буквально вводяться в текст моделі – наприклад, коли певна дія актора має бути щільно узгоджена з конкретною, надзвичайно вагомою реплікою персонажа, або коли подається розподіл хорової пісні між учасниками хору. Відбувається своєрідне редуковане моделювання художнього тексту п'єси, який неначе перекладається на пластичну мову акторської гри, залишаючись самим собою на початку моделі, в кінці її та у найбільш значущих з точки зору розгортання сценічної дії та глядацького просування в процесі її розуміння моментах.

В якості ще одного структурно важливого компоненту брехтівської моделі вистави за п'єсою-обробкою "Антигона" виступають коментарі щодо акторської гри та інших феноменальних чинників театральної вистави – освітлення, музики тощо. Ці коментарі виявляються щільно пов'язаними з описом мізансцен й органічно продовжують їх. Так, наприклад, характеризуючи дії акторок під час вступних реплік прологу, Брехт дає вказівки щодо особливостей сценічної мови: "Розповідати потрібно просто та з інтонацією віршованої мови, не так, наче оповідачка знаходиться під враженням того, що сталося, а так, неначе їй доводилось розповідати про те, що відбулося, багатьом й часто. Оповідачка повинна звернути особливу увагу на те, щоб її звіт не набував через ігрові партії емоційного забарвлення. Сама гра повинна носити яскраво виражений характер показу" [2: 167].

Слова "оповідачка" та "звіт" підкреслюють наявність програмової для Брехта дистанції між актором та персонажем, яка в свою чергу формує дистанцію між персонажем та глядачем. Ця дистанція має стати передумовою загальної – спільної для актора, що грає у виставі, та для глядача, що сприймає виставу, – інтерпретаційної діяльності, головні вектори якої несе в собі модель вистави. Власне, тому брехтівська модель "Антигони" і може бути охарактеризована як авторська інтерпретаційна модель вистави як твору театрального мистецтва, включена у його експериментальним чином зафіксований текст, що вона містить в собі інформацію про інтерпретаційну діяльність автора, яка має стати взірцем, орієнтиром для глядача. Домінанта цієї діяльності – наявність дистанції між античністю і сучасністю, вихідним твором і п'єсою-обробкою, реальністю життя та умовністю мистецтва, участю у події та її осмисленням, переживанням та рефлексією тощо, дистанційованість як така, що лежить в основі брехтівського театру, зумовлюючи його епічний характер.

Можна було б піддати сумніву визначення брехтівської інтерпретаційної моделі вистави як авторської, адже вона подається Брехтом як результат колективної інтерпретаційної діяльності: текст п'єси-обробки, написаний у співавторстві з театральним художником К. Неєром (зі зазначенням, що в процесі роботи був використаний переклад Ф. Гельдерліна, який теж, таким чином, заочно вводиться в коло співавторів), світліни з мізансценами вистави зробила Р. Берлау, музику для використаного у виставі грамзапису створив Г. Курйель, роль Антигони взірцево зіграла О. Вайгель, а роль Креонта – Г. Гауглер, на що звертається особлива увага у брехтівському коментарі й т.д. Здається, справа тут не лише в тому, що вистава – результат узгодженої роботи цілого колективу митців. Будь-яка інтерпретація завжди виявляється зверненою не тільки до твору, що піддається тлумаченню, до втіленої у ньому авторської інтенції, а й до інших можливих інтерпретаторів й запропонованих ними шляхів розуміння сенсу твору, який вповні розкривається в процесі міжсуб'єктної перевірки інтерпретації. Авторська інтерпретаційна модель, включена в текст літературного твору, вбирає в себе як мінімум дві позиції, які неначе перетинаються, зустрічаються у цій моделі, – це позиції автора та читача, творця твору та його інтерпретатора. Брехтівська модель театральної вистави, співвідносна, як ми бачимо, з авторською інтерпретаційною моделлю літературного твору, вбирає в себе все розмаїття інтерпретаційних позицій і водночас зводить їх до певної єдності. Це діалогічна єдність, що проявляється у питаннях та відповідях, які стають ще одним важливим структурним компонентом брехтівської моделі й неначе матеріалізують зустріч автора та інтерпретатора. Питання та відповіді стосуються найрізноманітніших моментів форми та змісту театральної вистави, намічаючи, так би мовити, зони її росту, вектори подальшого руху крізь час, крізь наступні театральні втілення-інтерпретації. Таке враження виникає навіть тоді, коли відповіді носять підкреслено безапеляційний, вивіреним характер. Не випадково останній діалог, присвячений загальному (фінальному) сенсу протистояння Антигони та Креонта, залишається відкритим:

"... **Питання.** Чи показували ви, як має відноситись індивідуум до держави?"

**Відповідь.** Лише як відноситься Антигона до держави Креонта та старих.

**Питання.** Й нічого більше?"

**Відповідь.** Й дещо інше" [2: 183].

Брехтівська модель театральної вистави значуща, передусім, тому, що в ній знімається протиріччя між "театром драматурга" і "театром режисера" [5], оскільки драматург (автор п'єси – в даному випадку п'єси-обробки) та режисер (автор вистави) виявляються однією особою. Творча здатність цієї особи виступати в обох функціях привела до взаємопроникнення та взаємозбагачення драматургічного та режисерського досвіду. Безумовно, режисерська діяльність Брехта, його прагнення створити у післявоєнній Німеччині відповідний вимогам сучасності суспільно значущий театр визначили характер драматургічного інтерпретаційного опрацювання трагедії Софокла, нову якість брехтівської п'єси-обробки. З іншого боку, драматургічний досвід Брехта, його робота над п'єсами як драматичними літературними творами вплинула на новаторські методи створення вистави, і зокрема проявилась у появі моделі вистави. Остання може бути зіставлена з сукупністю авторських інтерпретаційних моделей літературного твору, які є елементами художнього тексту, покликаними забезпечити перехід читача від одного рівня літературного твору до іншого, і водночас носіями цілісності твору, що намічають вектори його інтерпретації. Модель вистави, отже, виявляється зверненою водночас й до її тексту з усією сукупністю його складників-чинників, і до її інтерпретаційного відтворення в процесі кожної нової постанови та сприйняття.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Фрадкин И. "Обработки" Бертольда Брехта / И. Фрадкин // Брехт Бертольт. Обработки. – М. : "Искусство", 1967. – С. 5–24.
2. Брехт Бертольт. Обработки / Бертольт Брехт. – М. : "Искусство", 1967. – 512 с.
3. Яусс Г. Р. Эстетичний досвід і літературна герменевтика / Г. Р. Яусс ; [за ред. М. Зубрицької] // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів : Літопис, 1996. – С. 278–307.
4. Лотман Ю.М. Семиотика сцены / Лотман Ю. М. // Об искусстве. – Санкт-Петербург : "Искусство – СПб", 2000. – 704 с. – С. 583–602.
5. Слесарь Е. А. Режиссер – драматург : модели их взаимоотношений в зарубежном и отечественном театре конца XIX – XX веков : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. искусствовед. наук : спец. 17.00.09 "Теория и история искусств" / Е. А. Слесарь. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2006. – 27 с.

Матеріал надійшов до редакції 16.06. 2011 р.

#### ***Астрахан Н. И. Авторская интерпретационная модель театрального спектакля в книге Б. Брехта "Антигона", модель 1948 года".***

*Созданная Б. Брехтом модель театрального спектакля по пьесе-обработке "Антигона" рассматривается в статье как авторская интерпретационная модель произведения театрального искусства, которая может быть сопоставлена с авторскими интерпретационными моделями литературного произведения. Основные компоненты брехтовской модели характеризуются как отражающие принципы эпического театра Б. Брехта и в то же время проявляющие сущность процесса сценической интерпретации драматического литературного произведения.*

#### ***Astrakhan N. I. The Authorial Interpretative Model of Theatrical Performance in the Book by B. Brecht "Antigone", Model of 1948".***

*In the article the model of theatrical performance created by B. Brecht after play-treatment "Antigone" is examined as an authorial interpretative model of the dramatic art work which can be compared with the authorial interpretative models of literary work. The basic components of B. Brecht's model are characterized as such that represent principles of B. Brecht's epic theatre and at the same time show the essence of the dramatic literary work stage interpretation process.*