

УДК 82.09

М. Л. Ліпісівський,
викладач

(Житомирський державний університет імені Івана Франка)

"ВІД МАЛОГО МАГАГОНІ" ДО ВЕЛИКОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ СЦЕНИ: ПРО ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК МАЛИХ ТА ВЕЛИКИХ ДРАМАТИЧНИХ ФОРМ У ТВОРЧОСТІ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА

У статті розглядається історія виникнення та постановки відомої опери К. Вейля та Б. Брехта "Розквіт та занепад міста Магагоні" протягом 1927-1930 рр. Переробка одноактного "зонгішпілю" "Малий Магагоні" в трьохактну оперу на вимогу режисера Берлінської Кріль-опери Г. Курьєла є одним з яскравих прикладів для такого поширеного варіанту взаємозв'язку малих та великих драматичних форм як перехід малих драматичних форм у великі, зумовлений вимогами театральної сцени.

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, визначається авторами різних часів.

Так, наприклад, однією з Аристотелевих вимог до трагедії є її відповідний "середній розмір". Дотримуючись свого власного потрактування мімізису 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 завершеної 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 передує мала, свідчить історія виникнення та постановки відомої опери Бертольта Брехта та Курта Вейля "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 вона отримала визнання фахівців та успіх у публіки на Баден-Баденському музичному фестивалі у липні 1927 р. як "Малий Магагоні", невеличкий Songspiel у одному акті, тобто у вигляді малої музично-драматичної форми. Саме жанрове визначення Songspiel було запропоноване Бертольтом Брехтом і мало підкреслювати зонгову природу п'єси, а також обігрувала традиційне жанрове визначення Singspiel (водевіль).

Переробка та розширення так званого "Малого Магагоні" відбулася пізніше на прохання Ганса Курьєла (Hans Cujel, 1924 р. в Карлсруе – † 1974 р. у Цюриху). У той час Г. Курьєл був драматургом та режисером Берлінської опери, так званої "Кріль-опери" ("Krolloper"), яку в 1927 році очолив відомий диригент та композитор Отто Клемперер (Otto Klemperer, 1885 р. у Вроцлаві — † 1973 р. у Цюриху). З кінця 1927 р. по початок 1931 р. Кріль-опера переживає свій найбільший творчий злет. О. Клемперер та його колеги втілюють тут у 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" як раз і є тим твором, який здатний серйозно оновити не лише репертуар Кроль-опери, але й власне підходи до принципів театрального оперного мистецтва. Проте, мала форма її аж ніяк не підходила режисерові через її 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" [2: 10]. Окремий драматичний чи музично-драматичний твір, на думку режисера, повинен "вистачати" на весь театральный вечір. Вистава, як правило, мала мати антракт, що само по собі передбачало багатогранність драматичного твору.

Чи не тому Бертольт 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 "пере-театризовує" все. Само собою зрозуміло, таке домінування має свої економічні причини" [3: 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 4 інших у 1919 р., але єдина була поставлена у 1926 р. у Франкфурті. У цю виставу було включено виконання двох зонгів, 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, написав 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 з огляду на жанрові ознаки. 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 [4: 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.

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 театральный 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" [2: 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 напакковано 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" [2: 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 суспільстві за 2-3 роки до приходу до влади нацистів.

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 – одноактного "зонгшпіль" ("Songspiel") "Малий Магагоні". Після однієї-єдиної вистави 17 липня 1927 р. на Баден-Баденському музичному фестивалі про цей "зонгшпіль" просто забули. Лише у 1962 р. нині прославлені німецькі режисери, а тоді ще зовсім

молоді режисери-початківці Манфред Карге (Manfred Karge, *1938 р. в Брандербурзі на Гавелі) та Матіас Лангоф (Matthias Langhoff, *1941 р. в Цюриху) обирають для свого режисерського дебюту на сцені Берлінського ансамблю легендарний "Малий Магагоні". Як розповів М. Карге під час творчої зустрічі з глядачами в липні 2010 р. в театрі "Берлінський ансамбль", цей 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 ізольованої 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 Гелени Вайгель (Helene Weigel, *1900 р. у Відні; † 1971 р. у Берліні) 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. Малі драматичні твори, на жаль, не розглядаються режисерами 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. Тож після даремних пошуків у Берлінських бібліотеках виявилось, що цілісний, повноцінний текст "Малого Магагоні" зразка липня 1927 р. не зберігся навіть у Брехтівському архіві.

За спогадами очевидців "Малий Магагоні" складався з 5 "зонгових" номерів та епілогу. Окремі пісні з "Магагоні" були опубліковані 1927 р. у збірці віршів "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 "Пісні про Алабаму" та "Пісні Бенарес" (Mahagonnygesang Nr. 1, Mahagonnygesang Nr. 2, Mahagonnygesang Nr. 3, Alabama Song, Benares Song) [5]. 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. Лангоф зважилися власноруч дописати половину тексту для "Малого Магагоні", прем'єра якого відбулася 1963 р. і виявилася напрочуд успішною. Лише після вдалої прем'єри Г. Вайгель дізналася від молодих режисерів про те, яким чином відбулася постановка легендарного "Малого Магагоні".

Тяжіння Б. Брехта до малих драматичних форм далось знаки і при створенні низки окремих драматичних сцен під назвою "Страх та відчай у Третій Імперії". У 1938 р. п'єса складалася з 27 драматичних сцен, які розглядалися Б. Брехтом як матеріал для роботи режисера і згодом навіть були доповнені однією сценою спеціально для постановки в США в 1942-1943 рр. та ще однією сценою для післявоєнної постановки у 1946 році. 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 як з кабарековим ревію кінця 20-х – 30-х рр., так і 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. Але в творчості Б. Брехта можна пригадати і низку одноактівок 1919 р., які так і не були поставлені, 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 поети кальної 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 театральної 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 з 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.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Texte zur Theorie der Literatur. – Stuttgart : E. Klett Verlag, 1975. – 161 S.
2. Brecht war musikalisch im Sinne eines Bänkelsängers : ein Interview mit dem Schweizer Opernregisseur Hans Curjel (1967) // Dreigroschenheft, Jg. 18, H. 1. – S. 9–17.
3. Brecht B. Die Dreigroschenoper : Der Erstdruck 1928. Text und Kommentar / B. Brecht. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2004. – 170 S.
4. Gerhart Hauptmanns Handschriften, 589. Band1. – S. 390–423.

5. Brecht B. Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd.
6. Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny : [Oper in drei Akten] / Kurt Weill ; [Text : Bert Brecht]. – Frechen : Delta Music, 1988.

Матеріал надійшов до редакції 16.06. 2011 р.

Липисевичкий Н. Л. От "Малого Махагонни" до большой театральной сцены: о взаимосвязи малых и больших драматических форм в творчестве Бертольта Брехта.

В статье рассматривается история возникновения и постановки известной оперы К. Вейля и Б. Брехта "Расцвет и упадок города Махагонни" в 1927-1930 гг. Переделка одноактного "зонгишпиля" "Малый Махагонни" в трёхактную оперу по требованию режиссера Берлинской Кроль-оперы Г. Курьела является одним из примеров такого распространенного варианта взаимосвязи малых и больших драматических форм как переход малых драматических форм в большие, вызванный требованиями театральной сцены.

Lipisivitsky M. L. From "Little Magahonny" to the Big Theatre Stage : about the Interrelation of Short and Large Dramatic Forms in the Bertolt Brecht's Works.

The article dwells upon the history of creation and production of the well-known opera by K. Weil and B. Brecht "Rise and Fall of the City of Mahagonny". The remaking of the one act Mahagonny-Songspiel, also known as "The Little Mahagonny", into the three-act opera at the request of the stage director of the Berlin Kroll Opera House Hans Curjel is the good example for such a well-spread variant of interrelation of short and large dramatic forms as a transformation from the short dramatic forms into large, according to the theatrical demands.