



ОРГАН
МІНІСТЕРСТВА КУЛЬТУРИ УРСР
ТА УКРАЇНСЬКОГО
ТЕАТРАЛЬНОГО ТОВАРИСТВА

Головний редактор
Ю. ЛУЦЬКИЙ

Редакційна колегія:
В. ДОБРОВОЛЬСЬКИЙ
А. ДРАК
М. ЙОСИПЕНКО
Л. НОГЕ (відповідальний секретар)
О. КУСЕНКО
О. ЛЕВАДА
А. ПОЛЯКОВ
С. СМІЯН
Ю. СТАНІШЕВСЬКИЙ
Н. УЖВИЙ

Ст. художній редактор
А. КОВАЛЕВСЬКИЙ

Художник
Ю. КУДЬ

«УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР»
журнал по вопросам развития театральной
культуры
(на украинском языке)

Адрес редакции: Киев—15, Январского вос-
стания, 21, корпус 20, тел. 97—63—62.

Киевская книжная фабрика республиканского про-
изводственного объединения «Полиграфкнига» Гос-
комиздата УССР, ул. Воровского, 24.
Формат 54 × 84¹/₈, 2 бум. листа, заказ 728. Ти-
раж 8750. Цена номера 50 коп.

Видавництво «Мистецтво». Виходить раз на два
місяці. Адреса редакції: Київ-15, Січневого пов-
стання, 21, корпус 20, тел. 97-63-62. Рукописи не
повертаються. БФ 29345. Підписано до друку 2.XII
1975 р. Зам. 728. Формат 54 × 84¹/₈, 2 папер. арк.,
4,75 фізичних (в т. ч. вклейки 0,75). 3,99 умовно-
друкарських аркушів, 6,25 обл.-вид. арк. Тираж
8750. Ціна номера 50 коп.

Друк вклеюк здійснено Головним підприємством
республіканського виробничого об'єднання «Полі-
графкнига» Держкомвидаву УРСР
Київська книжкова фабрика республіканського ви-
робничого об'єднання «Поліграфкнига» Держком-
видаву УРСР, вул. Воровського, 24.

На шляху до Брехта

З фестивалю драматургії НДР

Марко Соколянський

До брехтівської спадщини театри нашої республіки звернулися з деяким запізненням. Першими ластівками були «Кар'єра Артуро Уї» в Харківському театрі імені О. Пушкіна (1964 р.) та «Матінка Кураж» у Чернівцях, 1967 року персонажі Брехта з'явилися на сцені Одеського театру імені Жовтневої Революції, який поставив «Пана Пунтілу та його слугу Матті». Через чотири роки на цій же сцені йшла «Тригрошова опера». Подією жодна з цих вистав не стала, але початок було покладено.

У 1974—1975 рр. за постановку брехтівських п'єс взялося одразу кілька театрів. «Кавказьке крейди-не коло» іде у Вінницькому театрі імені М. Садовського, «Кар'єра Артуро Уї» — в Хмельницькому, Тернопільському та Херсонському, «Тригрошова опера» — в Харківському театрі імені Т. Шевченка. Творчість великого німецького драматурга стала «магнітом привабливим» для різних колективів і різних постановників.

На жаль, рамки цієї статті не дають можливості детально проаналізувати кожну з вистав. Що ж до широких узагальнень, то для них, мабуть, час ще не прийшов. Дозволю собі зупинитися на роботі театру із славетними традиціями, театру академічного — на роботі, яка, безумовно, заслуговує на увагу.

Отже, «Тригрошова опера» в Харківському театрі імені Т. Шевченка.

Перше враження від вистави — видовищна виразність. Режисер-постановник І. Гріншпун та художниця Т. Медвідь з першої ж сцени (вихід усіх акторів та сонг про акулу) відтворили карнавальну, народно-балаганну стихію. У цьому ключі вирішені масові сцени, оформлення, костюми і навіть манекени в глибині сцени. Причому театр далекий від романтизації умовного люмпен-пролетарського Сохо. Певна карнавалізація соціальних низів створює органічний фон для розгортання фабульного ряду.

Сцена оформлена винахідливо і разом з тим скупе, в узгодженні з принципами брехтівської поетики. Здебільшого вдалі пересувні щити, сценічний простір не захищений

і використовується на повну глибину. Перебудова його щоразу розв'язується чітко й економно.

Постановник виявив глибоке розуміння музичної драматургії «Тригрошової опери». Її жанр визначений як «мюзикл», і хотілося б відзначити, що це не мюзикл-від-оперетки, але мюзикл-від-драми. Музика Курта Вайля в інтерпретації театру (який, до речі, обходиться у цій виставі без оркестру) не згладжує гострих кутів, а, навпаки, акцентує конфліктність і соціальну проблемність драми.

Виконання сонгів вимагає від актора неабиякої майстерності. У наших музично-драматичних театрах звикли до мелодійності, та й сам Брехт, як відомо, високо цінував музикальність акторів, але в репетиційному залі вивішував гасло «Співати суворо забороняється». Тяжіння до бель-канто протипоказане епічному театрові, і це не завжди усвідомлювали режисери та виконавці (згадаймо хоча б одеські вистави). У харківській постановці багатьом акторам пощастило подолати традицію «виспівування» мелодій на оперетковий зразок. У виконанні сонгів відчутна принадна різноманітність: театр вмів користуватися речитативом, скандуванням і навіть манерою сучасних «урлаторре».

І ще один момент характеризує виставу. У більшості мізансцен виконавці досягають бажаної пластичності (у цьому чимала заслуга постановника і хореографа Л. Котляренко), а за цим стоїть, безперечно, велика й копітка праця. Візьму на себе сміливість сказати, що саме через пантоміму і нестандартність вирішення музичних фрагментів актори харківського театру опанували секрети брехтівської поетики і, зокрема, «ефект відчуження».

Років десять тому театральні критики багато писали про різницю між «психологічним» і «умовним» (зокрема, епічним) театром. Тепер деякі режисери схильні стверджувати, що «не вбачають принципової різниці» між театром психологічним і театром Брехта, оскільки «художня істина — єдина». Справді, істина єдина, тільки шляхи оволодіння нею у мистецтві різні. Відмінності

у театральній-естетичних системах існують об'єктивно, незважаючи на режисерські декларації. Акторам українського театру на початковій стадії знайомства з Брехтом важливо зрозуміти цю різницю між театром прямих життєвих відповідей і театром Брехта. Шлях до цього розуміння нелегкий, і досвід харків'ян ще раз переконує нас у цьому.

Не можуть повністю подолати традицію побутового психологізму виконавці ролі Пічема В. Півненко і В. Партола. Це особливо відчутно в діалогах. Не досить виразно звучить славнозвісний «ранковий хорал», який висловлює життєве кредо Пічема. Йому в харківській виставі бракує масштабності; адже цей король злидарів і, як пише Брехт, — «найбідніша людина у Лондоні» — має сприйматися виключно як іронія. Мабуть, через те, що виконавці цієї ролі ще не оволоділи мистецтвом утримуватися від «вживання у роль», постановникові довелося внести корективи у брехтівський третій тригрошовий фінал, де актор, який грає Пічема, має вийти з образу і прокоментувати акт помилування Мекхіта.

Не відмовилися повністю від побутових жестів та інтонацій А. Свистунова (пані Пічем), В. Висовень (Браун), Л. Захарчук (Люсі), І. Костюченко (священик Кімбл) та деякі інші виконавці. Але мимоволі порівнюючи цю виставу з одеською, констатуємо, що в окремих сценах харківські актори підійшли до Брехта значно ближче, ніж їхні колеги. І хочеться вірити, що цим шляхом вони підуть далі у ході життя вистави. Віриш у це тим більше, бо в ній є ряд безперечних акторських удач.

Це насамперед Поллі Пічем у виконанні О. Копитної. Актриса дуже пластична, уникає одноманітності у виконанні сонгів. Характер своєї героїні подає в розвитку. До того ж вона не «вживається» в образ, але намагається «показувати» Поллі, демонструючи при цьому непогану акторську техніку.

Із справжнім артистизмом веде свою роль В. Малир, який грає Мекхіта. Його Меккі-ніж небезпечний і привабливий, людина Сохо і ари-

стократ за манерами водночас. Особливо вдалися акторові сонги на війнівські теми. Мекхіт у виконанні Ю. Головіна в деяких сценах дещо позбавлений цієї двомірності, проте можливості актора удосконалити свою роботу очевидні. У більшості епізодів переконлива Р. Кірина в ролі пані Пічем.

До окремих удач можна віднести виконання актрисою Л. Стілик ролі Дженні-Малини. Л. Попова у тій же ролі знайшла вірний зовнішній малюнок образу, але їй менше удаються сонги.

Є в «Тригрошовій опері» ролі, які прийнято називати епізодичними, але вони аж ніяк не другорядні. Як не пригадати невеличку замітку самого Брехта «Складність маленьких ролей»? Можливо, не всі виконавці ролей жебраків, бандитів і повій «достатньо володіють технікою, щоб грати маленькі ролі, але завдяки логіці режисерського задуму багато масових сцен позначено необхідною смисловою чіткістю й експресією. Прикладом може бути хоча б виконання «Другого тригрошового фіналу».

У постановці І. Гріншпуна немає вуличного співака — персонажа, який відкриває п'єсу Брехта. В одеській виставі вуличний співак подавав і інтродукційні ремарки. У харків'ян функцію своєрідних ведучих виконують четверо констеблів. У відповідності з брехтівською поетикою відбувається «включення» цих персонажів до фабульної тканини вистави і необхідні «виходи з образу». Таке рішення, на мій погляд, дуже цікаве, хоча виконавцям ролей констеблів ще заважає деяка скованість.

Навіть не дуже досвідченому глядачеві впадає в око прагнення театру «актуалізувати» виставу. Констеблі одягнені у форму сучасних англійських «боббі», деякі жебраки і бандити виглядають як хіппі тощо. Звичайно, важко заперечувати проти цього, адже й Брехт, коли у 1928 році писав п'єсу, не намагався відтворити світ лондонського Сохо в реаліях Англії початку XVIII століття. Але у спробах актуалізації, здається мені, важливо не втратити почуття міри. Так, дотепною знахідкою є ескорт велосипедистів-полісменів, які супроводжують помилуваного Мекхіта, але фігура фоторепортера в сцені страсти потрапила до вистави з іншого ряду — естрадного ревію або капусника.

Прагнення до актуалізації далось знаки й у додаткових куплетах — солдатського сонгу на теми сьогодення. Тут, я вважаю, творці вистави пішли шляхом наймен-



шого опору. Щоправда, сам драматург у 1946 році написав нові слова для цього сонга (враховуючи історичний досвід другої світової війни), але в жодному з своїх численних теоретичних виступів не прокламував права майбутніх постановників вносити доповнення до авторського тексту. Систему Брехта не слід плутати з системою Гоцці, до п'єс якого кожного разу можна писати нові інтермедії. Цю різницю важливо усвідомити кожному театрові, який береться інтерпретувати Брехта.

Я зупинився на окремих прорахунках харківської вистави тому, що в цілому це цікава робота, позначена оригінальністю режисерської думки і творчим ентузіазмом усього колективу, який відчуває радість не тільки під час виходів на оплески, але й у процесі гри (це помітно глядачам). Удачі та прорахунки спектаклю наштвхують на міркування більш загального плану.

Інтерес українського театру до брехтівської драматургії — явище закономірне й відрадне. Воно продиктоване насамперед нашою постійною увагою до передового зарубіжного мистецтва. Проте Брехт не тільки драматург, але й творець нової театральної системи. Ще у 1920-і роки при своєму народженні ця система викликала до життя нових режисерів, акторів, сценографів та композиторів, пізніше до розуміння Брехта прийшли митці, виховані на зовсім інших школах і традиціях.

До 1960-х років в нашій країні брехтівська драма була переважно драмою для читання: вважалося, що традиції Станіславського й «епічний

театр» — речі несумісні. Життя показало, що ніякої апріорної несумісності тут немає, і ми бачили на тих самих підмостках цікаві, але, звичайно ж, несхожі одна на одну постановки драм Чехова і Брехта — цих двох «основних дійових осіб» в сучасному світовому театрі.

Нічого гриха таїти, не перевелися ще й у нас скептичні погляди на можливість освоєння брехтівської спадщини. Мовляв, естетика Брехта несумісна з традиціями українського театру. Думається, цей скепсис — наслідок звуженого розуміння традиції. Як показує досвід Харківського театру імені Т. Шевченка — носія великих традицій в інтерпретації української, російської та зарубіжної класики, ця «несумісність» явище тимчасове. Вона перемагається працею, талантом, творчими пошуками.

І ще одне зауваження. Зустріч з Брехтом корисна для кожного театрального колективу. Адже освоєння принципово нова манера постановки, оформлення, гри. Поповнюється художній арсенал режисерів, акторів, художників, до театру активніше тягнеться молодий глядач, щиро зацікавлений у широті його творчого діапазону. Шлях до освоєння брехтівського театру не обіцяє легких успіхів. Лише серйозне ставлення до авторських настанов, напружена праця і творча цілеспрямованість — запорука успіху будь-якого талановитого колективу. Тільки тоді великий Брехт допоможе театрові збуджувати людську думку і, як закликав драматург, активніше служити «правді, людяності та красі».