

Научная статья

УДК 792.2.03

DOI: 10.36871/hon.202301054

**ЭПИЧЕСКИЙ ТЕАТР: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА
В СПЕЦИАЛЬНОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ***Никита Николаевич Крыгин*

Крымский университет культуры, искусств и туризма
295017, Российская Федерация, Симферополь, улица Киевская, 39
zanni@bk.ru, ORCID: 0000-0002-9560-4776

Театр Б. Брехта хорошо известен среди российских деятелей искусства. На разных этапах развития советского и российского театра отношение к драматургии Брехта и его теориям менялось, изменялись подходы к постановке его пьес на сцене, однако практика аутентичного прочтения теории эпического театра по-прежнему остается малоизученной.

В статье проанализированы наиболее характерные элементы эпического театра Б. Брехта, такие как очуждение и социальный жест; рассмотрены практические аспекты их воплощения (мизансцены, музыкальное оформление спектакля, сценография) в аутентичных или близких к ним театральных постановках, а также театральные формы, в той или иной степени отвечающие целям и задачам, которые ставил перед театром Брехт. Проведен опыт реконструкции системы эпического театра в работе над спектаклем «Трехгрошовая опера» со студентами выпускного курса специальности «Режиссура театра» Крымского университета культуры, искусств и туризма, в процессе которого была дана попытка сценически переосмыслить основы брехтовского театра с позиций современности. В заключение опыт данной работы рассматривается как фактор формирования способностей обучающихся к творческому поиску вне формальных приемов усвоенной в процессе обучения базовой школы русского психологического театра.

Ключевые слова: Бертольд Брехт, «Трехгрошовая опера», очуждение, социальный жест, театральная реконструкция

Для цитирования: Крыгин Н. Н. Эпический театр: теория и практика в специальном образовательном процессе // *Художественное образование и наука*. 2023. № 1 (34). С. 54–63. <https://doi.org/10.36871/hon.202301054>

Original article

**EPIC THEATRE: THEORY AND PRACTICE IN THE SPECIAL
THEATRICAL EDUCATION***Nikita N. Krygin*

Crimean University of Culture, Arts and Tourism
39 ul. Kievskaya, Simferopol, 295017, Russian Federation
zanni@bk.ru, ORCID: 0000-0002-9560-4776

The theatre of Berthold Brecht is well known in the Russian theatrical space. Attitudes towards Brecht's dramaturgy and his theories have changed at different stages in the development of Soviet and Russian theatre art, and approaches to staging his plays in theatres have

© Крыгин Н. Н., 2023

also changed, but the practice of authentic reading of the epic theatre theory still remains poorly understood.

The author systematizes the most characteristic elements of Brecht's epic theatre, such as alienation and social gestus, and considers the practical aspects of their implementation (mise-en-scène, music, scenography) in authentic or closely related theatre productions, as well as theatrical forms, which to some degree meet the goals and the tasks that Brecht set for the theatre. The author reconstructed the system of epic theatre in the work on the play "The Threepenny Opera" with the final year students of the "Theatre Directing" specialty, in which an attempt was made to rethink the foundations of the Brecht theatre from a contemporary perspective. In conclusion, the author considers the experience of this work as a factor in the formation of students' abilities for creative search beyond the formal techniques learned in the basic school of Russian psychological theatre.

Keywords: Berthold Brecht, "The Threepenny Opera", alienation, social gestus, theatre reconstruction

For citation: Krygin N. N. Epic Theatre: Theory and Practice in the Special Theatrical Education. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2023, no. 1 (34), pp. 54–63. <https://doi.org/10.36871/hon.202301054> (In Russian)

ВВЕДЕНИЕ

Задачей дипломного спектакля в театральном вузе является демонстрация полученных за период обучения навыков и умений, а также полноты сформированных компетенций. Дипломный спектакль традиционно является важнейшим этапом в формировании личности будущего актера и режиссера, часто он оказывается некой отправной точкой в его самостоятельной творческой деятельности. В работе над дипломным спектаклем режиссерского курса одновременно с профессиональным владением элементами русской театральной школы студенту-выпускнику принципиально важно продемонстрировать свое понимание текущего театрального процесса, что поможет ему органично развиваться уже за пределами вуза, настроить его внутренний камертон на постоянное движение вперед, на некий собственный эксперимент.

Для дипломного спектакля студентов Крымского университета культуры, искусств и туризма (специальность «Режиссура театра») была выбрана пьеса «Трехгрошовая опера» основоположника теории эпического театра, немецкого драматурга Б. Брехта. Работа над драматургическим материалом началась осенью 2021 года, к постановочной работе студенты приступили в начале следующего семестра, премьера спектакля состоялась в ноябре 2022 года. В процессе анализа пьесы, естественно, была поставлена задача практически изучить основы предложенной Брехтом системы эпического театра, а затем применить эти принципы в постановочном процессе. В рамках теоретических дисци-

плин (курс истории зарубежного театра и теории драмы) студенты уже получили определенные знания в области эпического театра. Во время работы над дипломным спектаклем была поставлена задача углубить знания о теории Брехта и найти точки соприкосновения с современной театральной культурой.

К главным теоретическим трудам Брехта, в которых сконцентрирована суть эпического театра, относятся трактаты «Покупка меди» и «Малый органон». Всестороннее осмысление теории драматурга представлено П. Пави в его «Словаре театра» [5]. Театроведческий комментарий к теории и практике в структуралистском ключе (на примере гастрольных спектаклей театра «Берлинский ансамбль» в Париже в 1957 году) дал Р. Барт [1]. В русском советском театроведении можно выделить монографии Е. Эткин-да [8] и Б. Райха [6]. Среди театральных работ материалом для анализа постановочных приемов послужили спектакли «Берлинского ансамбля» «Мамаша Кураж и ее дети» (постановка 1949 года, телевизионная запись сделана в 1957 году) и «Карьера Артуро Уи» (постановка режиссера Х. Мюллера, показанная в Москве в 1996 году в рамках проекта «Берлин в Москве: мир без границ»), прямо использующие модель брехтовской театральной системы, а также спектакли «Антигона» Ливинг-театра (телевизионная запись, сделанная в 1967 году во время гастролей в Италии) и «Добрый человек из Сезуана» Московского театра на Таганке.

В настоящей статье будут проанализированы теоретические основы эпического театра и практический опыт их применения

как в постановочной практике профессиональных театров, так и в работе над учебным спектаклем в условиях современного театрального процесса.

ИЗЛОЖЕНИЕ ОСНОВНОГО МАТЕРИАЛА

Одной из первых на советской сцене в 1930 году была поставлена «Трехгрошовая опера» в Московском камерном театре (спектакль «Опера нищих», режиссер А. Я. Таиров), но до 1960-х годов пьесы Брехта редко возникали на афишах советского театра. Б. Райх связывает это с настороженным отношением к брехтовскому рационализму и к формальным поискам в области драмы. М.-К. Отан-Матье указывает на прямой запрет со стороны властей, снятый лишь в 1954 году [4].

Успех гастролей в Москве театра «Берлинский ансамбль»¹ в 1957 году привлек внимание советских режиссеров к драматургии Б. Брехта, однако по-прежнему отношение к ней оставалось непростым. Ю. Юзовский цитирует высказывание режиссера Ю. Завадского, считавшего, что Брехт — это «последовательный, от начала до конца выдержанный, строгий экспрессионизм» [9, 275]. Режиссер М. Захаров упоминает о первом впечатлении, которое производила на советское театральное сообщество драматургия Брехта: «...тенденциозный, почти плакатный пунктир каких-то примитивных действий и слов» [2, 539].

По воспоминаниям актера Камерного музыкального театра В. Лисина, после постановки в 1981 году режиссером Б. Покровским оперы «Семь смертных грехов» (как и «Трехгрошовая опера», являющейся плодом творчества Брехта с композитором К. Вайлем) один из провинциальных режиссеров взял у Покровского клавиш оперы, однако вскоре вернул обратно с замечанием, что не знает, как к ней подступиться. В ряду значимых в русском советском театре работ можно отметить музыкальный моноспектакль актрисы Театра им. Вахтангова Г. Пашковой, в 1972 году записанный на телевидении. Объединив в своей работе поэзию Брехта и отрывки из разных пьес, Пашковой удалось воссоздать на сцене полнокровный мир образов и идей немецкого поэта-драматур-

га. Крупным успехом стала постановка пьесы «Добрый человек из Сезуана» на сцене театра на Таганке в 1964 году². Режиссер Ю. Любимов и художник Б. Бланк сумели найти выразительные средства, позволившие им максимально близко подойти к школе эпического театра, сохранив при этом свойственную русскому психологическому театру душевность и эмоциональность.

Для Брехта были очевидными некоторые достижения театра К. С. Станиславского, такие как ансамблевость, метод физического действия, глубокое изучение биографии и особенно влияние на персонажа окружающей его социальной среды. В целом же метод Станиславского принципиально противоречит основным идеям эпического театра — вплоть до того, что, по словам филолога И. Калинина, «основанный на магии перевоплощения, театр Станиславского рассматривается Брехтом как машина по производству фантазмов», а «фигура стремящегося к полному перевоплощению актера представляет собой абстрактную фигуру капитала, идеальная пластичность и текучесть которого позволяет ему перевоплощаться в любую товарную форму» [3]. Реализм в понимании Брехта не есть воспроизведение повседневной жизни, но представление людей, согласно Марксу, в ансамбле общественных отношений.

В практике учебных театров при высших театральных школах также есть несколько ярких примеров обращения к драматургии Брехта. Уже упомянутый выше спектакль Камерного музыкального театра «Семь смертных грехов» рождался на курсе профессора Б. Покровского как дипломный. Мастерская профессора А. Гончарова в 1965 году обращалась к «Трехгрошовой опере». Из относительно недавних работ, показанных на сцене учебного театра ГИТИСа, можно отметить «Семь смертных грехов» мастерской профессора О. Кудряшова (режиссер Е. Гранитова) и «Трехгрошовую оперу» мастерской профессора В. Гаркалина (режиссер А. Курганов). Во всех случаях речь шла о педагогических задачах по подготовке «синтетического» актера, способного легко сочетать в своей игре драматическое пение, танец и сценическую речь в условиях современного музыкально-драматического театра.

¹ Театр, основанный в 1949 году, показал на гастролях спектакли по пьесам «Мамаша Кураж и ее дети», «Жизнь Галилея», «Кавказский меловой круг» и «Барабаны и трубы».

² В книге воспоминаний Т. Александровой «Записки радиота» отмечается, что спектакль Ю. Любимова, поставленный еще со студентами в Щукинском училище, был вдохновлен идеей Г. Пашковой.

Система эпического театра зарождалась и формировалась в политически и социально сложное время. Внутренним импульсом к размышлениям о дидактическом, политически нацеленном векторе искусства стали протест и отчаяние в ответ на события Первой мировой войны. Революционные события в России и Германии, возникший интерес к марксистской теории, затем приход к власти Гитлера и начало Второй мировой войны окончательно утвердили политические мотивы эпического театра и сформировали, а впоследствии определили пути развития его идей.

Другим мотивом для драматургической реформы стала претензия к современному театру, не утратившая актуальности и сегодня. Философ Р. Барт назвал этот театр «лживо-идеологическим», добавив, что здесь «царят законы буржуазного искусства, торжественно поименованные “природой” или “сущностью театра”: примат психологизма [...], сведение всего к проблемам адюльтера или индивидуального сознания, реализм костюмов, актерские чары и сцена, замкнутая, как спальня [...], для которых зритель становится пассивным соглядатаем» [1, 94].

ОЧУЖДЕНИЕ

Первой и важнейшей составляющей эпического театра является отказ от аристотелевской теории катарсиса. Место иллюзии в театре занимает принцип эпического повествования, вовлечению зрителя в действие противопоставляется рациональность, объективность дискурса. Актер на сцене становится рассказчиком, не переживающим *здесь и сейчас*, а повествующем об истории своего героя. Е. Вайгель, выступавшая в спектакле «Берлинского ансамбля» в роли Мамаши Кураж, подчеркивала, что боялась вызвать жалость зрителя к своей героине даже в ущерб проявлению своей актерской индивидуальности. Идентификация зрителя с персонажем, создающая иллюзию реальности, разрушается за счет ряда приемов, таких как прологи и эпилоги, описательные ремарки перед каждым новым эпизодом, остановки действия через введение монологов-комментариев, построенных на обращении актера к публике, и гротескных песенок-зонгов. Индивидуальный конфликт не исключается из сюжета, но помещается в центр социально-политического конфликта, то есть «развлекательный» сюжет пьесы есть суть наглядная историческая действительность, которая

становится поводом для размышления как для публики, так и для актеров. Текст пьесы трактуется не как эпизод реальной жизни, а как некий социальный комментарий.

В произведении Брехта «Карьера Артуро Уи» сюжет о чикагских гангстерах и тресте цветной капусты иллюстрирует этапы прихода к власти социал-демократов во главе с А. Гитлером и трактует гитлеровский фашизм как историю бандитов, действующих в интересах мелкого бизнеса. Каждый эпизод этого политического фарса комментируется документальными отсылками к гитлеровской карьере, которые в спектакле «Берлинского ансамбля» введены в сценический текст: на сцене появляются персонажи с канистрой, предназначенной для поджога Рейхстага, на которой видна надпись «На Москву». В финале первой части спектакля офицер Вермахта под аплодисменты зрителя демонстрирует физическое превосходство арийской расы. В «Трехгрошовой опере» задается сюжетный ход: за бандитом Макхитом гонится полиция, ему угрожает виселица, но он может быть пойман у тарнбриджских проституток. Обстоятельства предлагаются автором так, чтобы герой успел удрать за Хайгетское болото: Макхит предупрежден об опасности, ему дается на это время, но он все равно оказывается в Тарнбридже; там Макхит вновь получает прямое указание на необходимость немедленно бежать и вновь получает на это время, но вопреки логике развития развлекательного сюжета предпринимает безуспешную попытку бегства, лишь когда все пути перекрыты полицией. После побега из тюрьмы он вновь возвращается к тарнбриджским проституткам, где опять же оказывается в руках полиции. Линия действия, таким образом, развивается вопреки логике полицейского детектива и лишь для того, чтобы в финале спектакля герой мог произнести речь о том, что мир не изменился и им по-прежнему правят деньги.

Также эффекту очуждения способствует предложенный Брехтом принцип разъединения элементов. Принцип прямо противоположен идее *Gesamtkunstwerk*, предложенной в XIX веке Р. Вагнером. Если Вагнер говорит о некоем тотальном театре, где все его элементы (поэзия, музыка, танец, живопись, архитектура) объединяются в стремлении дать эстетический идеал высшего, аполлоновского искусства, то Брехт призывает использовать разные виды искусств очужденно один от другого с тем, чтобы они решали

общие задачи различными путями воздействия на зрителя.

ТЕОРИИ МАРКСИЗМА

Из широкого круга вопросов философии Маркса для Брехта первоочередной становится область общественно-исторической действительности, причем не в теоретическом плане, а как основа революционной практики, то есть некоего преобразования социальной действительности. Задача театра — «так показать мир, чтобы вызвать желание изменить его» [2, 105]. И. Калинин видит смысл брехтовского театра в том, чтобы «драматизировать социальную критику Маркса, вывести на сцену фигуры его политической экономии» [3]. Брехт «проводит параллель между действием человека в истории и частным действием персонажа: их характеризует общее развитие через противоречие», — говорит П. Пави, добавляя, что «отсюда следует единство общего (история) и частного (индивидуального), конкретного (реалистического) и абстрактного (критического, философского) видения человека, драматургической теории и сценической практики» [5, 74].

Исходя из этого, можно выделить следующие особенности в брехтовской теории драмы:

1) индивидуалистический (буржуазный) герой Брехту неинтересен, даже в контексте «герой — жертва социальной несправедливости». Значение героя в драме нивелируется, герой полностью лишается героических черт и уступает место коллективу. Герой Брехта есть представитель класса в зеркале исторических событий. В этом контексте и зритель утрачивает свою индивидуальность, растворяясь в коллективном зрителе;

2) сюжет (фабула) содержит в себе два плана, «две истории, одна из которых является параболой (аллегорией) того же текста с более глубоким смыслом» [7].

Так, например, пьеса «Визит старой дамы» Дюрренматта, литературного наследника Брехта, с марксистской точки зрения может трактоваться как аллегория большого капитала, бесчеловечно поглощающего обнищавший капитал. Аналогичным образом воры, нищие и проститутки (*die Bettler betteln, die Diebe stehlen, die Huren huren*) в «Трехгрошовой опере» суть аллегория буржуазии, пролетариата и интеллигенции в марксистской теории классов. Смягчение идеологического подтекста сюжета в экранизации «Оперь» в 1931 году спровоцировало отказ Брехта

от сотрудничества с режиссером фильма Г. В. Пабстом и стало поводом для последующего судебного разбирательства. Известны случаи, когда Брехт запрещал постановки своих пьес, если они лишались социальной проблематики.

СЦЕНОГРАФИЯ

«Декорация [в пьесах Брехта. — Н. К.] представляет социально опознаваемый предмет или пространство», — говорит А. Скидан [7]. Б. Райх отмечает, что сцена оформляется преднамеренно бедно, лишается какой бы то ни было красочности, что драматургия Брехта требует не «художественного оформления места действия», а «оформления сценической коробки» [6, 130]. Р. Барт пишет о нейтральном фоне, цель которого — акцентировать внимание зрителя на более значимых деталях. Сцена в эпическом театре «не выражает действие, а остраивает его» [5, 87]. Вещественный мир Брехта — это мир вещей, «бывших в употреблении», предмет на сцене рассказывает историю его взаимоотношений с людьми. К сценическим приемам, ведущим к разрушению иллюзии, можно также отнести обнажение театральной технологии, таких как отрицание занавеса, вывод из тени машиниста сцены³, яркое освещение и видимость источников света.

В оформлении премьерного спектакля «Трехгрошовой оперы», показанного в 1928 году (художник — К. Неер), можно выделить два больших экрана в красных бархатных рамах, на которых воспроизводились драматургические ремарки и названия зонгов. Сценография спектакля «Карьера Артуро Уи» (художник Х. Й. Шликер) представляла образ холодного, бесчеловечного индустриального мира: постамент, под которым был установлен фабричный турбовентилятор, красные линии и стальные опоры по периметру планшета сцены. Б. Бланк («Добрый человек из Сезуана») решал сцену условно, место действия определялось надписью на табличках «Табак», «Дешевый ресторан»,

³ Здесь можно говорить о некотором влиянии, которое оказало на Брехта творчество Вс. Мейерхольда. Брехт высоко ценил эксперименты Мейерхольда, отмечал его стремление к большему, нежели в традиционном («буржуазном») театре, рационализму и находил у него «настоящую теорию общественной функции театра» [2, 55]. Прием форшиля (*Vor-spiel*), часто используемый Брехтом вместо пролога, созвучен мейерхольдовской предигре.

«Суд» и т. д. и минимальным набором выгородки: пара столов, лавки, стулья. В обоих спектаклях роль задника выполняла оголенная стена арьерсцены.

МУЗЫКА В СПЕКТАКЛЕ. ЗОНГИ

Согласно принципу разъединения элементов музыка в эпическом театре изымается из действия. Зонг, по определению П. Пави, есть «способ остранения, пародийная и гротескная поэма с синкопированным ритмом, текст которой скорее говорится или монотонно читается, чем поется» [5, 109] Брехт подчеркивает необходимость через зонги «доносить до зрителя социальный подтекст сценического действия» [2, 165]. На премьере спектакля по пьесе «Трехгрошовая опера» в 1928 году оркестр размещался на виду у зрителя, зонги исполнялись актерами на авансцене, свет во время их исполнения менялся, на задник проецировались их названия. Музыка к пьесе, сочиненная К. Вайлем, в тот момент работавшим в технике додекафонии, принципиально отвечала общественному вкусу: песенки, хотя и сочинены в атональной системе, подчеркнута мелодичны и близки к кабаретной эстетике, в сочетании с провокационным текстом, ставящим знак равенства между духовностью среднего класса и преступного мира, создают особую форму иронии. В спектакле «Карьера Артуро Уи» первый выход главного героя в образе бродячей собаки (напомним, что это карикатура на Гитлера) Х. Мюллер сопровождается прекрасной музыкой Шуберта, а демонстрацию силы арийской расы в финале первой части спектакля — заводными ритмами, заставляющими зал аплодировать.

МИЗАНСЦЕНА

Как и другие элементы спектакля, мизансцена в эпическом театре преследует цель очуждения и выявления социальной сути. Соответственно изменение в мизансцене предполагается исключительно в связи с изменением ситуации. Мало значащему, случайному нет места, Брехт считает, что нет необходимости в частых сменах картин; он говорит, что в жизни человек не так часто меняет мизансцену, как в классическом театре, а движение на сцене в театре эпическом должно быть даже более скучным, чем в реальной жизни.

В качестве упражнения английский режиссер-педагог А. Пакер предлагает четыре варианта фокусировки внимания в сцениче-

ском диалоге с целью дать мизансцене точную социальную характеристику: актер А смотрит на актера Б, актер Б смотрит на актера А, актеры смотрят друг на друга, актеры стоят друг к другу спиной [об этом см.:13]. Мизансцена в эпическом театре прямо связана с понятием социального жеста.

СОЦИАЛЬНЫЙ ЖЕСТ

Важным в теории и практике Брехта является то, что он сам назвал «сценическим жестом»⁴ (*gestus*), то есть «совокупностью отдельных жестов и высказываний, которая, проявляясь у отдельного человека, вызывает определенные события» [2, 445]. Под этим понятием понимается не сам жест как таковой, а жест в связи с отношением к чему-либо, в частности к другому человеку, и дающий определенную социальную характеристику, раскрывающий взаимоотношения людей.

В более широком смысле эта совокупность собственно физических жестов и характеризующее ими социальное поведение персонажа определяет «социальный жест»⁵, «некий образ действий протагонистов между собой и внутри социального универсума» [5, 564]. Барт трактует *gestus* как «нагруженное мгновение», то есть «присутствие всех отсутствий (воспоминаний, уроков, обещаний), в ритме которых История становится одновременно постигаемой и желанной» [10, 176].

А. Скидан уточняет понятие в марксистском ключе: «...пластика информирует о представляемом индивидууме и его социальном облике, его отношении к миру труда» [7]. В «нагруженное мгновение» мы физически ощущаем биографию персонажа (социальную биографию, конкретно определяющую его существование здесь и сейчас) и в некоторой степени предвидим будущее персонажа. Как яркий пример социального жеста можно предложить игру Е. Вайгель в спектакле «Мамаша Кураж и ее дети». Война лишает маркитанку Кураж всего, включая всех детей, но она продолжает тянуть свою повозку, пытаясь получить от войны еще какую-то прибыль. Социальный жест в исполнении артиста М. Вуттке, замираю-

⁴ Многочисленные комментаторы подчеркивают, что здесь понятие «жест» не равнозначно понятию «жестикаляция».

⁵ В английской терминологии понятие *gestus* часто расшифровывается как «социализированное физическое тело» (*social physilicity*, или *socialized body*).

щего в фигуре, похожей на свастику (в спектакле Х. Мюллера) и вовсе превращает персонажа в узнаваемую всеми маску-символ.

ТРЕНИНГ

Ряд зарубежных театральных школ предлагают различные упражнения.

Для работы над ролью в период «застольной репетиции» и первых сценических репетиций Б. Брехт выдвигает следующие приемы:

1) *фиксирование «не — а»*: разбирая роль, искать не только цепь событий, но и поступки, которые актер совершает и, самое главное, не совершает, то есть сформировать понимание выбора решений, который он делает в тот или иной момент;

2) *частичное перевоплощение*: актер со всей возможной естественностью изображает речь и манеру поведения персонажа, но не допускает полного перевоплощения; текст роли не «рождается на сцене», а произносится как цитата; в качестве репетиционного упражнения предлагается добавлять в диалоге «сказал солдат/учитель» (это делает кто-либо другой по роли в пьесе);

3) *очуждение высказываний и поступков*: в отношении к персонажу используется третье лицо и прошедшее время; роль прочитывается вместе с ремарками и комментариями; «эффекту очуждения» в процессе репетиций актерам способствует перенесение сцен (драматических ситуаций) в обыденную обстановку или разыгрывание этюдов-интермедий, раскрывающих противоречивость ситуаций между основными сценами. Упомянутый выше А. Пакер предлагает наблюдателям со стороны участникам репетиции после сыгранной сцены пересказать, что произошло, задать исполнителям вопросы, а затем повторно сыграть сцену; вариацией упражнения может быть прямой комментарий происходящему (в третьем лице) во время исполнения сцены. Он же дает упражнение: с помощью каких-то особых фраз (например, «прошу прощения») и физического разворота к зрительному залу осознанно выделять в тексте социальный или политический комментарий [об этом см.: 12].

4) *историзация*: все события актер (Брехт уподобляет его историку) изображает как повседневную жизнь героя, сохраняя дистанцию по отношению к событиям и позициям людей в прошлом, то есть подвергает их критике с точки зрения последующей эпохи.

ЭПИЧЕСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ В ПРАКТИКЕ ЛИВИНГ-ТЕАТРА

Ливинг-театр возник в США в 1948 году как театр протеста. Отправной точкой в его создании были идеи политического театра⁶. Путь, который определили для себя его основатели (Дж. Бек и Дж. Малина) — это путь к революции в театре. Бунт против театральной рутины есть образ анархического бунта. Среди ведущих положений в эстетике Ливинг-театра было отрицание реализма, который ассоциировался с ценностями верхушки среднего класса, уничтожение четвертой стены и размывание границ между пространством актера и зрителем. Принципиальное расхождение с театром эпическим заключалось в том, что Ливинг-театр не апеллировал к рациональному зрителю, а стремился воздействовать на его подсознание. Драматургия Брехта в репертуаре театра представлена постановками пьес «Что тот солдат, что этот» и «Антигона».

Драма «Антигона» является адаптацией пьесы Софокла в авторском переводе Ф. Гельдерлина. Для Брехта обращение к античной драме имело своей целью «вырвать древнюю трагическую поэзию из ее “идеологического тумана”, и [он] приступил к демонтажу и устранению того, что называл “элементом судьбы”, то есть ключевого содержания трагического мифа как такового» [11]. Постановочная работа над спектаклем, впервые показанном Брехтом в городе Кур (Швейцария) в 1948 году, была зафиксирована в так называемой «Модель-бух», которая предполагалась как модель для будущих постановок пьесы⁷.

К «Антигоне» (во второй редакции) Дж. Малина обратилась в 1957 году, когда она находилась в тюрьме за политический протест. Малина заменила реалистический пролог Брехта пластической композицией, представляющей битву между Фивами и Аргосом. Актеры, представлявшие античный хор, скандировали и гудели, прежде чем разделиться на антагонистические группы и закружиться вокруг друг друга в ритуальном танце. Основой для мизансценического

⁶ Создатели театра Дж. Бек и Дж. Малина были слушателями курсов Э. Пискатора, предложившего концепцию политического театра.

⁷ Использование модели не является безусловным требованием; в конечном счете она должна помочь трактовать пьесу с позиции ее социальной функции.

рисунка и общей трактовки произведения использовалась форма «Модель-бух». В качестве политического жеста, призванного спровоцировать сравнения немецкой фашистской агрессии с действиями американских военных во Вьетнаме, зрители «Антигоны» Малины принуждались принять участие в драматическом действии, выступая в роли членов аргивской армии, которая атаковала Фивы. Шокирующие мизансцены (социальные жесты) должны были спровоцировать зрительский скандал.

В 1968 году Ливинг-театр был приглашен для выступлений на Авиньонский фестиваль. Спектакль «Рай сегодня» («*Paradise now*»), представленный на фестивале на фоне студенческих протестов в Париже, стал агрессивной политической акцией, в результате которой городские власти потребовали от труппы покинуть Авиньон. Шокирующие мизансцены можно увидеть и в спектакле «Карьера Артуро Уи» Х. Мюллера: кроме упомянутой выше сцены с офицером гестапо, это сцена соблазнения Артуро вдовы Дольфита Бетти (здесь Брехт отсылает зрителя к «Ричарду III»). Как и в пьесе Шекспира, герой соблазняет женщину около гроба убитого им же мужа. Мюллер обостряет мизансцену: в кульминационный момент Артуро бросает Бетти прямо на тело покойного мужа, но оказывается физически неспособен совершить насилие.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПОСТАНОВОЧНОЙ РАБОТЫ СО СТУДЕНТАМИ КРЫМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВ И ТУРИЗМА НА ПРИМЕРЕ СПЕКТАКЛЯ «ТРЕХГРОШОВАЯ ОПЕРА»

Сценическая коробка освобождена от всей одежды сцены, ее пространство превращено в выставочный зал, где экспонируется невыразительная с точки зрения искусства живопись — цветочные композиции, акварельные портреты, посредственные копии европейских мастеров, то есть все то, что может олицетворять плохой вкус верхушки среднего класса.

В центр композиции спектакля помещается перформативная акция группы художников, выступающих против несправедливого устройства мира (первый план спектакля). В этом мире жизнь приятна,

если ты богат, а богатство достигается путем эксплуатации «беднейших из бедных». Этот театральный прием был использован как аллюзия на ранние постановки Ливинг-театра. Зритель приглашен слушать «оперу», в ожидании начала представления его слух услаждает музыка композиторов Венской классической школы, но спустя лишь нескольких минут все «искусство» будет превращено в свалку ненужного хлама. Входы и выходы закрываются, зрителя принуждают через новое, «анархическое» искусство взглянуть на проблемы расслоения общества. Построение первого плана спектакля отталкивается от юношеского максимализма студентов и основывается на поиске их личностного конфликта с миром и искусством. Общим внутренним манифестом становится стихотворение Ю. Шевчука «Поэт». Пьеса Брехта оказывается кульминацией этого действия, спектаклем в спектакле (второй план).

Прямая или косвенная романтизация бандитского мира в постановках «Трехгрошовой оперы» часто становится камнем преткновения в трактовке драматургического материала. Какую бы сатиру ни вкладывал в образ Макхита В. Плучек (постановка 1980 года), личное обаяние артиста А. Миронова так или иначе переносилось на его персонажа⁸. Между тем у зрителя не должно возникать иллюзии в отношении происходящего на сцене: абсолютно все персонажи, которых представляют актеры, должны вызывать неприязнь и даже чувство брезгливости. При этом внутри спектакля остается принципиальное разделение: это — персонажи социальной пьесы Брехта, а это — мы, художники, пришедшие к вам, зрителям, чтобы их показать. Монологи и зонги есть формы выхода из сюжета пьесы. Это или обособленные, саркастически оценивающие действие микроспектакли на основе гротеска (часть зонгов) или манифестные монологи от первого лица. Социальный жест призван подчеркнуть отношение к персонажу: например, когда Полли Пичум восхваляет дружбу вора Макхита и шефа лондонской полиции Брауна. Поза Макхита на корточках и поза цепного пса у Брауна раскрывает истинные социальные отношения этих персонажей.

⁸ В этом отношении исполнению роли Макхита А. Мироновым можно противопоставить игру К. Райкина в спектакле театра «Сатириконт» 1996 года, который отождествил Мэкки-Ножа с российскими бизнесменами, заполнившими самые дорогие места в театре.

Единая стилистика речи, фонетически повторяющаяся характер звучания немецкого языка (за счет имитации «взрывных согласных» и усиленной артикуляции, определенное чередование длинных и коротких гласных) объединяет всех персонажей первого плана и переносится на второй план спектакля. Ряд фраз, неоднократно повторяющихся в спектакле («В Скотленд-Ярде на Мака нет материала», «тюрьма Олд-Бейли», «Кто такой Мэкки-Нож/Пичум?») независимо от сцены и персонажа, которому они принадлежат, произносятся демонстративно одинаково. Второй тип разделения речи определяется степенью очуждения.

Прием, заявленный в прологе, таким образом проводится через весь спектакль и разрешается эпилогом. Перед последней сценой пьесы происходит один из кульминационных переворотов: если до этого момента действие пьесы Брехта и перформанс разъединялись (все исполнители находились в открытом пространстве сцены, но присутствовала дифференциация по типам «играющий», «ожидающий выхода», «ассистирующий», «высказывающийся»), то в последней сцене два плана спектакля объединяются. Актера, играющего Макхита, который по сюжету пьесы готовится к казни, в перформативном действии подготавливают к жертвенной смерти во имя нового мира. Сцена прощания с приговоренным идентична в обоих сюжетах: художники покидают зал, оставляя на сцене своего лидера. Последний монолог Макхита произносится в зал как политическое высказывание. Вслед за его прощанием со зрителем срабатывает часовой механизм на поясе главного героя. Спектакль-перформанс окончен.

ВЫВОДЫ

П. Пави отмечает, что брехтовский театр не застывшая форма, а система, позволяю-

щая «ставить пьесы в соответствии с требованиями конкретной эпохи и в необходимом идеологическом контексте» [5, 29], при этом предостерегает от «имитации стиля» вне анализа исторической действительности. Историческая действительность (то есть некие значимые события прошлого) должна рассматриваться исключительно в контексте событий современности. Результатом проведенной аналитической и практической работы автора статьи стал кафедральный показ студентами-выпускниками дипломного спектакля, в котором были реализованы все основные элементы эпического театра на основе социальной идеи столкновения идей гуманистической и капиталистической моделей мироустройства.

Профессорско-преподавательский состав кафедры театрального искусства Крымского университета культуры, искусств и туризма отметил аутентичную форму и актуальность произведения в ситуации острой англо-саксонской экономической и культурной экспансии. Спектакль также принимал участие в фестивале-конкурсе негосударственных театров Республики Крым «Серебряный Грифон». Для заполнившего зал непрофессионального зрителя, привыкшего к реалистическим формам театра, восприятие спектакля оказалось затрудненным, многие элементы трактовались с позиций логики реализма и традиций психологизма. Вместе с тем отметим, что эффект очуждения тем не менее был достигнут, и социальное высказывание затронуло аудиторию, вызвав в ней даже некоторое замешательство.

Для студентов-выпускников, воспитанных на принципах школы Станиславского, работа в спектакле продемонстрировала возможность эксперимента и поиска новых форм и выразительных средств, неотделимых от активной гражданской позиции.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Барт Р.* Работы о театре. М. : Ад Маргинем Пресс, 2014, 176 с.
2. *Брехт Б.* Теория эпического театра. М. : Академический проект; Гаудеамус, 2019. 560 с.
3. *Калинин И.* Сценография капитала // Газета платформы «Что делать?». 2006. № 11. С. 10
4. *Отан-Матье М.-К.* Восприятие Брехта в СССР. URL: https://hum.hse.ru/lyubimov/otan_matye/obrecht (дата обращения: 15.01.2023)
5. *Пави П.* Словарь театра. М. : Прогресс, 1991. 504 с.
6. *Райх Б. Ф.* Вена — Берлин — Москва — Берлин. М. : Искусство, 1972. 456 с.
7. *Скидан А.* Анахронизм Брехта // Газета платформы «Что делать?». 2006. № 11. С. 4
8. *Эткинд Е.* Бертольд Брехт. Л. : Просвещение, 1971, 184 с.
9. *Юзовский Ю.* О театра и драме: в 2 т. Т. 1. Л. : Искусство, 1980. 311 с.

10. Как всегда — об авангарде. Антология французского театрального авангарда / сост. С. Исаев. М. : ГИТИС, 1992. 288 с.
11. Duarte B. C. Rhythm and Structure: Brecht's Antigone in Performance. URL: <https://www.performancephilosophy.org/journal/article/view/95/141> (дата обращения: 22.12.2022)
12. Brecht. Alienation Exercises. URL: <https://youtu.be/UNvPoETpX9Q> (дата обращения: 15.01.2023)
13. Brecht. Gestus Exercises. URL: https://youtu.be/UFoHWRuLm_g (дата обращения: 15.01.2023)
5. Pavis P. Slovar' teatra [Dictionary of the Theatre]. Moscow, 1991. 504 p. (In Russian)
6. Raikch B. Vena — Berlin — Moskva — Berlin [Vienna — Berlin — Moscow — Berlin]. Moscow, 1972. 456 p. (In Russian)
7. Skidan A. Brecht's Anachronism. *Gazeta platformy "Chto delat?"* [Newspaper of the platform "What Is to Be Done?"]. 2006, no. 11, pp. 4. (In Russian)
8. Edkind E. Berthold Brecht. Leningrad, 1971. 184 p. (In Russian)
9. Juzowski J. O teatre i drame [About Theatre and Drama : in 2 vol.]. Vol. 2. Leningrad, 1980. 311 p. (In Russian)

REFERENCES

1. Barthes R. Raboty o teatre [On Theatre]. Moscow, 2014. 176 p. (In Russian)
2. Brecht B. Teoriya epicheskogo teatra [Epic Theatre Theory]. Moscow, 2019. 560 p. (In Russian)
3. Kalinin I. The Scenography of Capital. *Gazeta platformy "Chto delat?"* [Newspaper of the platform "What Is to Be Done?"]. 2006, no. 11, pp. 10. (In Russian)
4. Autant-Mathieu M.-C. Vospriyatie Brekhta v SSSR [Perception of Brecht in the USSR]. (In Russian). Available at: https://hum.hse.ru/lyubimov/otan_matye/obreht (accessed: 15.01.2023)
5. Isaev S. (ed.) Kak vseгда — ob avangarde. Antologiya frantsuzskogo teatral'nogo avangarda [About the Avant-Garde as Always. Anthology of the French Theatrical Avant-Garde]. Moscow, 1992. 288 p. (In Russian)
11. Duarte B. C. Rhythm and Structure: Brecht's Antigone in Performance. (In English). Available at: <https://www.performancephilosophy.org/journal/article/view/95/141> (accessed: 22.12.2022)
12. Brecht. Alienation Exercises. (In English). Available at: <https://youtu.be/UNvPoETpX9Q> (accessed: 15.01.2023)
13. Brecht. Gestus Exercises. (In English). Available at: https://youtu.be/UFoHWRuLm_g (accessed: 15.01.2023)

Информация об авторе:

Крыгин Н. Н. — старший преподаватель кафедры театрального искусства.

Information about the author:

Krygin N. N. — Senior Lecturer at the Department of Theatre Arts.

Статья поступила в редакцию 30 января 2023 года; одобрена после рецензирования 22 февраля 2023 года; принята к публикации 27 февраля 2023 года.

The article was submitted January 30, 2023; approved after reviewing February 22, 2023; accepted for publication February 27, 2023.

