

## **"Die Köpfe oder Das noch kleinere Organon" Гельмута Байєрля як спроба осмислення власного творчого доробку**

**Анхим О.І.**

Творчість і новаторство великого німецького драматурга, поета, прозаїка, театрального діяча, теоретика мистецтва і засновника театру «Берлінер ансамбль» Бертольта Брехта не залишається поза увагою і на сьогоднішній день. Значення Брехта як засновника епічного театру і який вважається справжнім його реформатором не піддається сумніву, а його п'єси продовжують з'являтися на світовій сцені. Його творчістю займалися і продовжують займатися багато науковців, серед яких центральне місце посідають Вальтер Гінк, Ганс-Тіс Леман, Вернер Гехт, Ян Кнопф, Олександр Чирков, Євгенія Волощук та інші.

Бертольт Брехт залишив після себе багато учнів та послідовників, які продовжують його традиції. Наприклад, брехтівський епічний театр розвивають такі драматурги молодшого покоління як Гельмут Байєрль, Петер Гакс, Гайнер Мюллер та інші. Вони були представниками «дидактичного театру», який заявив про себе у другій половині 50-х років і який являв собою не стільки намір наставляти і повчати глядача на тих чи інших прикладах, скільки спробу показати дійсність у всій її суперечливій складності, щоб спонукати тим самим глядача до активних роздумів над її проблемами. Значний імпульс дидактичному театру дала драматургія Брехта [5: 326].

В НДР «учні» слідували своєму «вчителю» Брехту перш за все відносно концепції комедії: Ервін Штріттматтер із «Katzgraben» - найпряміше, Фолькер Браун, напр. з «Hinz und Kunze», – найвірніше, Петер Гакс передусім зі своїми п'єсами «Die Schlacht bei Lobositz» і «Mority Tossow» - найтрадиційніше і Гайнер Мюллер зі своїми ранніми театральними

п'єсами «Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande» і «Weiberkomödie» - найрадикальніше [4: 26].

Але чи не найбільшим послідовником Брехта став саме Гельмут Байєрль (1926-2005), який був німецьким письменником, драматургом, перекладачем і віце-президентом академії мистецтв НДР і якому, після того як він став завідувати літературною частиною театру «Берлінер ансамбль», відкрилися більш широкі можливості професійної сцени. Саме це і допомогло йому використовувати накопичений досвід для роботи у великих жанрових формах.

Він вважається представником соціалістичної літератури, яка підпорядковувалася державному органу НДР та її ідеології. Зі своїми п'єсами, які були розроблені спільно з колективом театру «Берлінер ансамбль», наприклад, «Die Feststellung» (1958), «Frau Flinz» (1961), «Johanna von Döbeln» (1969), «Leo und Rosa» (1983), Байєрль опирався на політичний театр Бертольта Брехта з його навчальними п'єсами. Він вірив у брехтівську діалектику мистецтва і громадянську переміну.

П'єси Гельмута Байєрля – це сильні праці з комічними елементами, які відповідали інтересам партії. 1961 року він написав для Гелени Вайгель і театру «Берлінер ансамбль» свою найуспішнішу п'єсу «Пані Флінц», в якій, на противагу матінці Кураж, Флінц своїх дітей втрачає не на війні, а під час побудови соціалізму і при цьому змушена сама змінитися [1].

Комедія Байєрля «Пані Флінц» явилася вершиною драматургії тих років; крім того, цією роботою автор, по суті, вже вийшов за рамки «дидактичного театру» [5: 327].

Гельмута Байєрля вважають прямим послідовником Брехта через його творчість.

Але щоб обґрунтувати свою відмову від такого епігонства, яке йому приписували протягом багатьох років, і підкреслити свою оригінальність, Байєрль у 1974 році пише автобіографічну книгу «Die Köpfe oder Das noch kleinere Organon», яка вважається одною з найбільших прозових робіт автора.

У цій праці, яка написана у вигляді історій-спогадів про театр Бертольта Брехта «Берлінер ансамбль», де Гельмут Байєрль працював з 1958 по 1968 як автор, завідувач літературною частиною театру і секретар партійної організації, він побачив себе «просто змушеним» розповісти на свій лад про той період історії театру, який він як «політичний голова» (Politischer Kopf) Гелени Вайгель пережив на власному досвіді.

Вже на початку своєї книги в іронічній передмові Байєрль говорить про те, чому він написав цю книгу і просить читача сприймати все написане так, як є, а оскільки у книзі не називаються правдиві імена, то кожний збіг з реальними особами чи подіями потрібно відкидати як абсурдний: «...*jeder Bezug zu lebenden oder verstorbenen Personen, zu hiesigen Orten und Handlungen, soweit sie nicht mit ihrem wirklichen Namen benannt sind, schon a priori als absurd abgelehnt werden muß*» [2: 7].

Підсумовуючи передмову, автор запевняє, що він нічого іншого не написав ніж звичайну, водночас веселу і сумну, правду: «...*versichere ich, daß ich nichts geschrieben habe als die einfache, reine, verschlungene, harte, schöne, traurige, lustige und ehrliche Wahrheit*» [2: 8].

У своїй книзі Байєрль описує все, що відбувалося з ним в «Берлінер ансамбль» протягом 10 років: від моменту прийняття Геленою Вайгель на роботу і аж до моменту його звільнення.

Автор дає можливість читачам заглянути за куліси і відчутти атмосферу, яка там панувала. Йому це вдається за допомогою численних ефектів очуження і комічних розповідей про «голів» театру. Розповідаючи веселі історії про «ефект очуження», «спостереження», «знаходження фабули», «боротьбу класів», «антагонізми», «протиріччя» і т.п., він показує своє відношення і до театру, і до Бертольта Брехта, який мав на нього все ж дуже великий вплив.

Спроба пародійно перевернути брехтівське бачення методу очуження, вдається автору знову ж таки вдало, як в свій час (1961) він вражаюче перетворив фігуру матінки Кураж, яка для Брехта була невиправною, у

фігуру пані Флінц, яка мимовільно змінюється в умовах боротьби за цілі НДР.

Як було уже зазначено, у даній праці Байєрль не називає імен, а лише дає прізвиська: наприклад, Брехт виступає як «великий курець» («der Große Raucher»), Гелена Вайгель як «шефиня» («Prinzipalin»), Манфред Векверт як «теоретичний голова» («Theoretischer Kopf») та ін. Актори також не називаються по імені, а величаються як «найкращий мовець» («der beste Sprecher») (Еккегард Шалль) чи «великий лицедій» («der große Mime») (Вольф Кайзер). П'єси Брехта мають відповідно дотепні назви, наприклад, «Madam Muth und ihre Gören», «Matka» і «Der Bleierwerb». Сам «Берлінер ансамбль» він називає «театром великого курця» («das Theater des Großen Rauchers») [3].

Байєрль робить спробу в стилі таких комічних історій, які розповідалися в східноберлінських театральних кружках, а також беручи до уваги власні спогади про Гелену Вайгель і її співробітників, дати читачам чітке уявлення про все, що відбувалося в театрі «Берлінер Ансамбль» в 60-х рр. ХХ ст.

У своїй книзі він згадує про безліч неписаних законів, які існували у театрі «великого курця» і які мали порівняно з писаними більше значення: *«Denn im Reiche des Großen Rauchers herrschten ungeschriebene Gesetze. Ungeschriebene Gesetze haben gegenüber den geschriebenen den unbedingten Vorteil, daß man sie schneller und genauer kennt und absolut befolgt. Wir hatten in der Republik in den Gründerjahren einen Haufen geschriebener Gesetze, sehr guter, aber die wenigen ungeschriebenen, behaupte ich, die brachten uns überhaupt voran»* [2: 29].

В одному з таких законів йшлося про те, що авторитет в театрі досягався лише в тому випадку, коли той чи інший міг доказати, що він може створити ефект очуження, а це вдавалося небагатьом: *«Am Theater des Großen Rauchers gab es ein ungeschriebenes Gesetz: Einem Kopf, egal, welchem, wurde*

*erst dann Autorität zugebilligt, wenn er bewiesen hatte, daß er den V-Effekt produzieren konnte. Einige wenige konnten es»* [2: 10].

Саме спроба створити свій власний ефект очуження і прохання Гелени Вайгель написати їй роль: «*Schreibst mir a Rolln!*» [2: 13], привело його до написання п'єси «Пані Флінц», яку в книзі він іронічно називає «*Witwe Zins*».

У своїй історії про «ефект очуження» («V-Effekt») він описує спочатку, в чому полягає сама суть цих ефектів: «*Sein Wesen besteht geradezu darin, vom Zuschauer bemerkt zu werden*» [2: 13], а потім те, як він намагався створити їх у своїй праці «Пані Флінц», використовуючи при цьому власні методи і принципи, але накладаючи їх на уже відому п'єсу Бертольта Брехта «Матінка Кураж та її діти». Отже, за допомогою принципів «*die Umkehrung der Umkehrung*» і «*die Umdrehung der Umdrehung*» [2: 13], при цьому взявши за основу працю свого вчителя, Байерль створює власну п'єсу, яка приносить йому всесвітню славу. У цьому він порівнює себе з Брехтом, який у свій час на основі всесвітньовідомого роману Максима Горького «Мати» написав однойменну п'єсу.

В дещо алегоричній формі він також описує велике значення жесту (Gestus) в «театрі великого курця»: «*Ohne Gestus, hieß es, sei gar nichts zu machen, man wisse weder, wie man den Finger über der Schreibmaschine halten müßte noch wie den Finger über der brennenden Zigarette*» [2: 16] і приходять до власного висновку, в якому говорить, що жест є поєднанням правди, постави і критики: «*Ja, Gestus, Herrschaften, das ist eben alles zugleich: Wahrheit, Haltung und Kritik*» [2: 23].

Байерль звертає нашу увагу і на значення фабули та спостереження в театрі. При цьому він вказує, що всі п'єси, які ставилися в «Берлінер ансамбль», повинні обов'язково мати фабулу, оскільки вона була «*...das Hauptunternehmen des Theaters*» [2: 24]. Він порівнює її з хитрою жінкою-нелегалкою: «*... ich entdeckte mit großem Aha, daß sie eine ganz vertrackte, hinterrückische Dame ist, eigentlich eine Illegale, die man nur zur Analyse und*

*Selbstverständigung ans Licht der Oberfläche zerren durfte und nur, um sie gleich wieder in ihre Unterbödigkeit zurückschnellen zu lassen»* [2: 26].

У своїй книзі Байерль дає характеристику кожному з «голів» театру і акторам. Наприклад, про Манфреда Векверта (Theoretischer Kopf) він говорить, що той намагався практично у всьому наслідувати Брехта, при цьому був дуже розумний, відповідальний («*neben der Prinzipalin trug er ja auch die gesamte künstlerische Verantwortung*» [2: 38]) і завжди міг найти вихід з будь-якої неочікуваної ситуації.

Гелену Вайгель (Prinzipalin), яка завідувала «театром великого курця» і була прекрасною людиною («*Sie war ein großartiger, lebenserfahrener Mensch von ausgeprägt farblichen Geschmack...*» [2: 123]), Байерль, а також інші члени театру, називали «матір'ю всіх матерів» («*Die Mutter der Mütter*»), оскільки вона навіть за межами НДР була відома як «мати і помічниця всіх безхатків»: «*Die Prinzipalin war über die Grenzen unseres Landes hinaus als rührige Mutter und Helferin Obdachloser bekannt*» [2: 107].

Враховуючи специфіку театру «Берлінер ансамбль» і постановку п'єси, Байерль в дещо іронічній формі говорив, що не обов'язково бути актором, щоб грати ту чи іншу роль: «*Man brauchte nicht Sch. zu sein, um ihn zu spielen*» [2: 49], а самих акторів він вважав людьми, які займаються своїм хобі.

Але чи не найбільше він говорить про самого Брехта, на якого намагалися рівнятися всі «голови» театру. В даній праці ми дізнаємося про знайомство Байерля з Брехтом, яке відбулося на одній із репетицій п'єси «Schneeschlacht», оскільки, як відомо, репетиції в «Берлінер ансамбль» були відкритими і кожен бажаючий міг зайти і подивитися на гру акторів і послухати вказівки драматургів. Байерль називає Брехта генієм і справжнім майстром ефекту очуження, який, крім цього, був ще й надзвичайним оповідачем і дуже критичною людиною.

В алегоричній формі говорить про Брехта і Манфред Векверт (Theoretischer Kopf), який порівнював «великого курця» з карикатурою: «*Der*

*große Raucher ... sei selbst eine Karikatur, und die Verfremdung bestünde gerade darin, ihn nicht zu verfremden» [2: 17].*

При цьому Байєрль наводить безліч цитат Брехта, тим самим підкреслюючи його авторитет і новаторство: «*Kunst muß überhaupt mit Spaß geschehen» [2: 47], «...das Schicksal des Menschen der Mensch sei...» [2: 107]* та інші, серед яких і відома максима «великого курця», в якій він закликав до постійного навчання, яке повинно бути передусім діалектичне: «*Bewußt der Maxime des Großen Rauchers, stets im Leben bei jeder Gelegenheit zu lernen und vor allem dialektisch das Lernen zu lernen...» [2: 127].*

Майже кожен свою історію Гельмут Байєрль починає з того, що вказує на основні принципи, які існували у всесвітньовідомому театрі «Берлінер ансамбль». Автор говорить про високі вимоги до розповідей, жартів, критики, які були дуже важливими при постановці п'єс. Підсумовуючи все сказане, Байєрль говорить, що в «театрі великого курця» можна було всьому навчитися: «*Am Theater des Großen Rauchers konnte man alles lernen» [2: 111].*

Прославляючи Брехта, він все ж мав підозру, що великий майстер, який мав учнів, не так хотів розвинути їхні таланти, як просто утвердити свої: «*Ich konnte den Verdacht nicht loswerden, daß sie alle vom Meister nicht so sehr für die Nachfolge als vielmehr zur Stabilisierung der eigenen Arbeit herangesucht worden waren» [2: 39].*

Прочитавши книгу, можна скласти уявлення і про самого Байєрля, який був оптимістичною людиною з прекрасним почуттям гумору і який, як він сам про себе говорив, абияк виконував свої обов'язки «політичного голови», особливо, коли йшлося про організаторські речі: «*Ich bekleidete seit einigen Jahren die Funktion des Politischen Kopfes, die ich schlecht und recht erfüllte, besonders, wenn es um organisatorische Dinge ging» [2: 21].*

По закінченню своїх історій, Байєрль звертається до читачів, використовуючи кожного разу слово «панове» («Herrschaften»), і дає оцінку тій чи іншій події, що відбувалася з ним в театрі «Берлінер ансамбль». Наприклад, закінчуючи свою історію про «боротьбу класів», він говорить про

особливі потреби мистецтва в людях: «...*Kunst braucht Menschen, Herrschaften, die sich erregen können und die sie erregen kann*» [2: 45].

Ця книга дає нам можливість подивитися на театр «Берлінер ансамбль» очима його працівника. Гельмут Байерль був людиною, яка охоплена внутрішніми протиріччями, і своєю книгою «*Die Köpfe oder Das noch kleinere Organon*» він намагався показати не лише дійсність, яка панувала в театрі, а й своє відношення до неї. Мова автора є як зухвалою, так і спокійною, залежно від його ставлення до подій. Зухвалою вона є тоді, коли йдеться про класового ворога в капіталістичному закордоні, про паризьку публіку і т.п., і спокійною, коли потрібно наголосити на лояльному відношенні до державної влади.

Своєю працею Гельмут Байерль ще раз підкреслив своє прагнення слідувати інтересам соціалізму і показав взаємовідносини між особистістю та суспільством у всій їхній суперечливій складності.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Augstein R. Helmut Baierl / R. Augstein // *Der Spiegel* – 2005. – №38. – S. 186.
2. Baierl H. *Die Köpfe oder Das noch kleinere Organon* / Helmut Baierl. – Berlin / Weimar : Aufbau-Verlag, 1974. – 152 S.
3. Baierl H. *Die Köpfe oder Das noch kleinere Organon* // Rezension: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. – Frankfurt am Main, 12.11.1974. – S. 5L.
4. Vaßen F. *Das Lachen und der Schrei oder Herr Schmitt, die Clowns und die Puppe. Versuch über die Krise der Komödie im 20. Jahrhundert* / Florian Vaßen // *Korrespondenzen: ...Lehrstück...Theater...Pädagogik...*, Heft 7/8, 1990/1991: *Lachtheater*. – Hannover: Gesellschaft für Theaterpädagogik, 1991. – S. 22 - 30.
5. Дмитриев А. *История немецкой литературы*. В 3-х т. Т. 3. Пер. с нем. / Общ. ред. А. Дмитриева. — М.: Радуга, 1986. — 464 с.