
МАТЕРИАЛЫ
И СООБЩЕНИЯ

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДИАЛОГ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА И ЮРИЯ ЛЮБИМОВА

© 2012 г. Е. М. Васильев (Украина)

Статья посвящена парадоксам рецепции и интерпретации драматургии Брехта на советской сцене в 1930–1960-е годы. Исследуется сосуществование различных театральных традиций (Вахтангова, Станиславского, Брехта) в спектакле Ю. Любимова “Добрый человек из Сезуана”. Анализируется как оригинальное использование приемов и средств брехтовского эпического театра в ткани спектакля, так и изменения и нововведения Любимова, внесенные в текст драмы Брехта.

The article deals with the paradoxes of the reception and interpretation of the Brecht drama on the Soviet stage in the 1930–1960's. The co-existence of various theatrical traditions (Vakhtangov, Stanislavsky, Brecht) in the performance of “The Good Person of Szechwan” by Y. Lyubimov is looked into. There are analyzed both the original methods and techniques of Brecht's epic theatre, woven into the texture of the play, and changes and innovations brought into the text of Brecht's drama by Lyubimov.

Ключевые слова: рецепция, интерпретация, эпический театр, зонги.

Key words: reception, interpretation, epic theatre, songs.

При жизни Брехта его отношения с советским театром складывались, мягко говоря, не особенно удачно. Основными причинами были идеологическое и эстетическое неприятие официальным театром брехтовских художественных поисков, а также парадоксальность, неудобность фигуры Брехта, изрядно раздражавшего власти. Взаимное непонимание и даже неприязнь была обоюдной. С одной стороны, в 1920–1950-е годы пьес Брехта отечественные театры почти не ставили (о редких исключениях поговорим далее). С другой, знакомство самого немецкого драматурга с советской театральной практикой не раз повергало его в уныние.

Вот, например, как описывает Л.З. Копелев поездку Брехта в СССР в мае 1955 г. (драматург прилетел в Москву, чтобы получить присужденную Международную премию мира): «Брехт, Вайгель и Рюликэ смотрят несколько спектаклей в московских театрах. Больше всего им нравится “Баня” в Театре сатиры. Возрождение боевых сатирических пьес Маяковского тоже одна из новых особенностей московской жизни. Теперь здесь опять говорят вслух о Мейерхольде, о Таирове. В Художественном театре они смотрят “Горячее сердце”; ансамбль работает с точностью часового механизма. Стиль постановки Брехт считает старомодным, но его восхищает артист Грибов: умный, сильный и веселый талант прорывает все тесные

покровы натуралистического правдоподобия. Из других театров Брехт уходит насупленным – на сцене говорят о социализме, о современности, а в спектакле наивный мещанский натурализм замешивают высокопарной декламацией; оформление такое же примерно, как было в Аугсбурге еще в кайзеровские времена – нарочитые схематичные мизансцены. А ведь когда он в первый раз ехал в Москву, его берлинские приятели говорили: “Едешь в театральную Мекку”. С тех пор прошло больше двадцати лет, но здесь некоторые ухитрились вернуться на полвека назад. И называют это борьбой против формализма. *Ему все более понятно, почему именно в эти годы здесь не издали ни одной его книги, не поставили ни одной пьесы* (выделено нами. – Е.В.). Это тем более нелепо, что именно Москва, Советский Союз так часто были для него источниками новых мыслей и надежд» [1, с. 401–402].

Идентичные “показания” о впечатлениях Брехта от театральной Москвы приводит и известный немецкий брехтовед Эрнст Шумахер. В своей книге “Жизнь Брехта” он отмечает: «Во время посещения московских театров он особо отметил постановку “Бани” в Театре Сатиры, обнаружил “повсюду эффекты очуждения, комический пафос”». В Художественном театре “с огромным удовольствием” он смотрел “Горячее сердце” Островского с Грибовым в роли Хлынова: “Здесь

было видно все величие Станиславского»; другие же постановки совсем не понравились ему своим “бессодержательным пафосом” и “патетическим натурализмом” [2, с. 273].

Но, пожалуй, еще большую ценность представляют свидетельства Э. Шумахера о том, что Брехт обсуждал в Москве с Бернгардом Райхом (его он специально пригласил в столицу, чтобы встретиться после долгих лет разлуки), Ильей Фрадкиным (ему он доверил заботу о переводе своих произведений), Николаем Охлопковым (еще в 1935 г. Брехт высоко оценил его постановку “Аристократов” Н. Погодина, а двадцать лет спустя советовал возобновить ее). А обсуждал он, видимо, давно мучивший вопрос: «какие режиссеры и актеры могли бы наконец взяться в Советском Союзе за постановку его пьес, так как после постановки “Трехгрошовой оперы” в 1930 г. на сцене не было ни одного его произведения <...> Брехт выражал большое сожаление, что до сих пор не представилось возможности увидеть свои пьесы на советской сцене» [2, с. 274].

Очевидно, что и неоднозначное отношение к советскому театру в целом, и горькое сожаление от полнейшего отсутствия в нем его, брехтовских пьес, резко контрастировало с впечатлениями драматурга от театральной Москвы двадцатилетней давности. Это может подтвердить, например, такое его откровение образца 1935 г.: “Я познакомился с театральной жизнью Парижа и Лондона, тамошний театр, похоже, застыл на уровне 1930 года. Он неинтересен, скучен, бесплоден. Сейчас истинно театральный город в мире лишь один – это Москва” [2, с. 111–112]. Едва ли стоит сомневаться в искренности Брехта, как и усматривать гиперболизированность в этом лишь на первый взгляд дифирамбическом высказывании. Ведь в 1935 г. в Москве действовали не только МХАТ СССР им. Горького, но и Театр Всеволода Мейерхольда, и Камерный театр Александра Таирова, и Реалистический театр Николая Охлопкова, и связанный с именем Михаила Чехова МХТ Второй [3], и ГОСЕТ Соломона Михоэлса, ликвидированные, а точнее разгромленные в последующие несколько лет...

Отметим, что при жизни Брехта осталось несуществующим еще одно его страстное желание – привезти на гастроли в СССР “Берлинер ансамбль”. Первые гастроли театра Брехта состоялись только через год после его смерти.

Вышеупомянутый спектакль “Трехгрошвая опера” (1930), как это ни кажется неправдоподобным, действительно был первым и почти за тридцать лет единственным театральным прикосновением к драматургии Брехта в Советском Союзе! Уже только поэтому он заслуживал хотя бы беглого упоминания. Но у первого советского брехтовского спектакля была и необычная история.

Летом 1929 г. из Берлина вернулся Александр Таиров, куда он выезжал в связи с намечавшимися длительными гастролями Камерного театра. Таиров был воодушевлен встречей с Бертольтом Брехтом, который передал ему свою новую пьесу “Трехгрошвая опера” с музыкой Курта Вайля. Он готов был сразу же приступить к ее постановке, над переводом трудились Вадим Шершеневич и Лев Никулин. И тут возникло непредвиденное осложнение. Каким-то образом пьесу Брехта получил и Театр Сатиры, который немедленно приступил к работе. Одновременная постановка в двух московских театрах одной и той же пьесы не устраивала ни сами театры, ни театральное начальство. Началась тяжба. Как вспоминает исполнитель роли Мэкки-ножа, актер таировского театра Юлий Осипович Хмельницкий, “Таиров доказывал, что пьеса Брехта как будто специально создана для Камерного театра – театра синтетического, осуществившего ряд комедийных, сатирических и музыкальных спектаклей, что актеры театра владеют искусством острого рисунка. Кроме того, почти готово оформление, сделанное по макету братьев Стенбергов. Наконец, у Таирова в запасе был еще один очень веский аргумент. Будучи в Берлине, он приобрел ряд музыкальных инструментов, позволявших оркестру вносить в музыку джазовые интонации, что диктовалось партитурой Курта Вайля. В те годы джаз в нашей стране не был в почете, и такие инструменты достать было невозможно. В итоге тяжба с Театром Сатиры закончилась в пользу Камерного театра” [4].

Премьера первой в СССР брехтовской постановки состоялась в Камерном театре 24 января 1930 г. Она шла под названием “Опера нищих” (по первоисточнику Джона Гея). Как вспоминает тот же Ю. Хмельницкий, “рисунок спектакля был очень острым и многоцветным. В нем звучали и ирония, доходящая подчас до сарказма, и пародия; иногда зрелище приобретало трагикомический, а порой и жуткий характер, особенно сцены нищих, где блестяще игравший великолепный актер

Лев Фенин создавал зловещую, на грани гротеска, фигуру Пичема... Все исполнители обладали голосами, были поющими. И отличные музыкальные номера Курта Вайля звучали прекрасно” [4].

А дальше – тишина... Брехт оказался в советском меловом круге. Лишь на рубеже 1950–1960-х годов, уже после его смерти, появляются редкие постановки его пьес. Среди первых и наиболее значительных следует упомянуть: “Сны Симоны Машар” в Московском театре им. М. Ермоловой в постановке Анатолия Эфроса (1959); “Мамаша Кураж и ее дети” в Московском академическом театре им. Вл. Маяковского (постановка Максима Штрауха) (1960); “Добрый человек из Сезуана” в Ленинградском академическом театре им. Пушкина (1962, режиссер – Рафаил Суслевич); “Карьера Артуро Уи” в Ленинградском Большом драматическом театре им. Горького (1963, режиссер – Эрвин Аксер).

Однако эти и некоторые другие оттепельные постановки Брехта меркнут перед значением одного учебного студенческого спектакля. В 1963 г. юные вахтанговцы, студенты третьего (!) курса¹ Театрального училища имени Б.В. Щукина, представили плод своей шестимесячной работы – спектакль “Добрый человек из Сезуана” в постановке педагога курса Юрия Любимова. Успех его был ошеломляющим. В последний год оттепели, в небольшом зале щукинского училища на Старом Арбате (позже его играли и на других сценических площадках Москвы) спектакль посмотрели И. Эренбург, К. Симонов, А. Вознесенский, Е. Евтушенко, Б. Окуджава, Б. Ахмадулина, В. Аksenov, Ю. Трифонов, А. Галич, О. Ефремов, М. Плисецкая, Р. Щедрин... Казалось бы, очередная студенческая постановка была воспринята московской публикой не только как театральная прорыв, но и как своеобразный общественный манифест, знамя сулившего перемены времени. Весьма симптоматично, что через год, 23 апреля 1964 г., любимовский “Добрый человек из Сезуана” откроет новый театр – Театр на Таганке, в котором он идет и по сей день (с 1999 г. – в новой сценической редакции, с обновленным составом исполнителей, среди которых есть и те, кто был

участником самых первых спектаклей, например, А. Васильев).

Историками театра, да и самими участниками легендарного спектакля (это и сам Ю. Любимов, и актеры В. Высоцкий, А. Демидова, В. Золотухин, В. Смехов и др.) немало сказано и написано о резонансе и значении “Доброго человека”, который на долгие годы стал ассоциироваться с эстетической и общественной свободой, царившей на Таганке. Нас же интересует прежде всего тот диалог, который повел с “неизвестным” и “неудобным” для отечественного театра Брехта режиссер Ю.П. Любимов, формы и средства этого диалога между драматургом и постановщиком, автором и интерпретатором.

Еще в 1965 г. театровед Марианна Строева отмечала, что студенческий спектакль Любимова стал “первым истинно брехтовским спектаклем советского театра” [6, с. 99]. От себя прибавим – *единственным*. Подобного любимовскому, режиссерского художественного постижения Бертольта Брехта на советской (и современной российской, как и в целом постсоветской) сцене не было. Однако, на наш взгляд, и глубина этого постижения, и многослойность сценической интерпретации “Доброго человека из Сезуана”, и, в конечном итоге, беспрецедентное долгодетие спектакля обусловлены несколькими парадоксальными, на первый взгляд, факторами.

Во-первых, та отмеченная нами “неосвоенность” советским театром драматургии Брехта стала для Ю. Любимова скорее положительным моментом, ибо она даровала постановщику как эстетическую раскованность, так и свободу от каких-либо влияний. Сам Любимов в книге воспоминаний “Рассказы старого трепача” отмечал: «Для Москвы это была необычная драматургия. Брехт ставился очень мало, и Москва плохо знала его. Я не видел “Берлинер ансамбля” и был совершенно свободен от влияния. Значит, делал его интуитивно, свободно, без давления традиций Брехта. Я почитал, конечно, о нем, его произведения, его всякие наставления. Но все равно, хорошо, что я не видел ни одного спектакля... Спектакль (“Добрый человек из Сезуана”. – *Е.В.*) был таким, как мне подсказывала моя интуиция и мое чутье. Я был свободен, я никому не подражал» [5, с. 233]. Эту же, безусловно, важную для себя мысль о свободе от влияний режиссер высказывал неоднократно. “Когда я ставил Брехта, ни разу не видел ни одного его спектакля” [7, с. 289], – признался он известнейшему американ-

¹ Обычно, вспоминал Любимов, “диплом сдается на четвертом курсе, а я убедил разрешить моим студентам сдать диплом на третьем курсе. Это было очень трудно сделать, мне понадобилось убедить кафедру. Они разрешили мне показать фрагмент на тридцать-сорок минут, и если их этот фрагмент удовлетворит, то они разрешат мне сделать диплом” [5, с. 233].

скому слависту Джону Глэду в 1986 г. И в одном из своих недавних (июнь 2009 г.) интервью на вопрос миланских журналистов об отличии его спектакля от “Доброго человека” в постановке Дж. Стрелера Любимов ответил: “Моя постановка отличается от всех. Я ничего не знал, когда делал эту постановку, поэтому на меня не мог кто-то повлиять. Я как понял, так и ставил. И это самое ценное в искусстве, когда ни на кого не похоже. Перенимать – это уже обезьянье качество” [8].

Во-вторых, залогом продуктивности диалога с “неизвестным” Брехтом было то, что Любимов был едва ли не единственным из советских театральных интерпретаторов немецкого драматурга, кто попытался, с одной стороны, отойти от привычной и канонизированной системы Станиславского, а с другой – проникнуть в театральную систему самого Брехта. Что касается еретического “отхода от Станиславского” (столь часто декларируемого Любимовым и в настоящее время), от его “театра перевоплощения”, то в 1960-е годы он был чреват немалыми неприятностями. Так, студенческий спектакль, по воспоминаниям режиссера, прорабатывали внутри училища и решили “закрывать спектакль как антинародный, формалистический” [5, с. 229]; “закрывали не власти, а кафедра, где я был преподавателем” [7, с. 290]. Весьма симптоматично, что, несмотря на преданность студентов-вахтанговцев своему педагогу, некоторые из них не принимали новаций Любимова, его отхода от единственно дозволенной системы (“ходили некоторые на меня жаловаться, на кафедру, что я разрушаю традиции русского реализма” [5, с. 235]). “Я занимался очень много пластикой, ритмом, – вспоминал Ю.П. Любимов, – а студентам казалось, что это идет в ущерб психологической школе Станиславского. К сожалению, система Станиславского в школьных программах очень сужалась, он сам был гораздо шире, и сведение системы только к психологической школе очень обедняет ремесло, снижает уровень мастерства” [5, с. 236].

Характерный, яркий эпизод времени постановки в шукинском училище “Доброго человека из Сезуана” – конфликт режиссера с ректором. После борьбы кафедры с Любимовым Борис Захава, когда-то любимейший ученик Евгения Вахтангова, стал исправлять спектакль. «Студенты его не слушали, – вспоминает Ю. Любимов. – Тогда он вызвал меня. У меня было там условное дерево из планок. Он сказал:

“– С таким деревом спектакль не пойдет, Если вы не сделаете дерево более реалистичным, я допустить это не могу. Я говорю:

– Я прошу мне подсказать, как это сделать.

Он говорит:

– Ну, хотя бы вот эти планки, ствол заклейте картонкой. Денег у нас нет, я понимаю. Нарисуйте кору дерева.

– А можно я пушу по стволу муравьев?

Он взбесился и говорит:

– Уйдите из моего кабинета”» [5, с. 235].

Эта почти анекдотическая ситуация прекрасно характеризует нравы официального советского “театра времен”, канонизированность “системы”, закоренелость обветшавшего академизма, противостояние искусства “разрешенного” и созданного “без разрешения”, если вспомнить известную формулу Осипа Мандельштама.

В этой борьбе с заскорузлой традицией Любимов и открывал для зрителей, актеров, самого себя новый тип театра – театр Брехта. Весьма показательное следующее воспоминание режиссера: “Открывая для себя драматургию Брехта, я искал и новые приемы работы со студентами – я поставил дипломный спектакль на третьем курсе, чтоб они могли еще целый год встречаться со зрителем и играть. И они фактически весь этот год учились разговаривать с публикой. Потому что Брехт без диалога со зрителем, по-моему, не возможен. Это, в общем, помогло во многом развитию всего театра, потому что тогда это были новые приемы для школы и для студентов. Новая форма пластики, умение вести диалог со зрительным залом, умение выходить к зрителю... Полное отсутствие четвертой стены” [5, с. 236]. Поэтому и созданный Любимовым Театр на Таганке, который, кстати сказать, первое время играл только спектакль “Добрый человек из Сезуана”, возник, с одной стороны, по словам Владимира Высоцкого, “в протесте всеобщей мхатизации, которая процветала в пятидесятых-шестидесятых годах в Москве” [9], а с другой – именно как театр Брехта. Тот же Высоцкий отмечал: “Новый театр обычно создается с новым драматургом. Так возник Театр Шекспира, Театр Горького, Театр Чехова... Мы начали создавать Театр Брехта...” [9].

И, наконец, в-третьих. Многомерность любимовского “Доброго человека из Сезуана” и его поистине неиссякаемый рецептивный ресурс об-

условлены, на наш взгляд, тем, что в этом спектакле удачно синтезировано несколько театрально-эстетических, казалось бы, малосовместимых традиций. Спектакль, который, по словам Вениамина Смехова, “уже на первых сдачах ругали за формализм, трюкачество, осквернение знамени Станиславского и Вахтангова” [10, с. 125], как раз весьма плодотворно использовал и возрождал их традиции.

Конечно, наиболее ощутима в “Добром человеке из Сезуана” вахтанговская традиция, связанная с театральностью и праздничностью. Как отмечал В. Смехов, “вахтанговской школе на роду было написано стать генератором игрового зрелища”. И было вполне закономерным, что “ученик вахтанговской школы, Ю. Любимов естественно сближал Брехта с Вахтанговым” [6, с. 98].

И, наконец, несмотря на любимовский протест против реалистического, психологического театра, полного отторжения от Станиславского в спектакле не было². Права выдающаяся актриса Алла Демидова (игравшая в “Добром человеке” мать летчика Суна, госпожу Янг), говоря, что в спектакле, «“представляя”, отчуждаясь от роли, я тем не менее полностью растворяюсь в ней, “переживаю”». И далее: «Любимов соединил тогда в училищном спектакле две системы, Станиславского и Брехта: у Станиславского – действие, у Брехта – рассказ о нем; у Станиславского – перевоплощение (я – есть...), у Брехта – представление (я – он...); у Станиславского – “здесь, сегодня, сей час”, у Брехта – “не здесь, может быть, сегодня, но не сей час”» [11, с. 34].

Нельзя не отметить, что в ткани спектакля Любимова вообще мощно заявляет себя русская культурная (причем не только театральная) традиция. О ее присутствии размышляет и сам режиссер. С одной стороны, к созданию “русского Брехта” привела вышеозначенная “свобода от влияний”: “И потому что я не видел ничего Брехта, я был чист и получился такой русский вариант Брехта”

² Примечательным является воспоминание В. Смехова о реакции на таганский период творчества Любимова знаменитого вахтанговского актера Николая Гриценко: «Я Юру не видел год, как он ушел от нас, а тут застучал его возле машины и кричу: “Юрка! Я такого о тебе наслушался, понять не пойму! Чтобы Юра Любимов, дотошный станиславщик, самый прожженный правдист – и вдруг сделался ярым формалистом! Говорят, Брехта поставил так, что Станиславский во гробе перевернулся! Говорят, песни поют, пантомиму играют – и никакой психологии! И я не пойму – это тот Юрка Любимов или другой?” А он мне: “Тот, тот”, – и укатил на Таганку!» [10, с. 161].

[5, с. 233]. С другой, Любимов пытался развенчать советский театральный миф о Брехте как драматурге слишком дидактичном и рассудочном (“в России... Брехт вообще считался занудным автором” [8]), чуждом “бурному русскому темпераменту”: “...тут создавали мнение, что нам этот автор не годится: он очень рассудочный, он с нашей мощной русской душой не имеет ничего общего... Но это чушь” [8]. “Добрый человек из Сезуана” в постановке Любимова ярко продемонстрировал, что талантливое и вдумчивое режиссерское прочтение способно не только парадоксальным образом “примирить” разные театральные школы, но и по сути сделать изоморфными элементы далеких национальных культур. В. Гаевский точно подметил: “Это Брехт, преломленный через иной национальный темперамент и иной национальный стиль, через традицию полупричитаний-полупроклятий, через Марину Цветаеву (недаром ее стихи введены в спектакль); это Брехт, в которого добавлена капля женской крови, Брехт кровоточащий, – такого Брехта мы еще не знали” [12, с. 112].

Отметим, наконец, что синтез разнородных, но в то же время органично сплетенных театральных и национальных традиций, функциональных для любимовской постановки “Доброго человека из Сезуана”, символизируют и четыре портрета, висящих в фойе Театра на Таганке со дня его основания и до наших дней. На них изображены Станиславский³, Вахтангов, Мейерхольд и Брехт.

Остановимся подробнее собственно на диалоге Любимова с Брехтом, на творческом, оригинальном использовании приемов и средств брехтовского эпического театра в рисунке спектакля, а также на изменениях, внесенных режиссером в драматический текст.

В своем спектакле Ю. Любимов своеобразно и ярко использовал такое брехтовское завоевание, как *зонги*. Эта мощная форма “эффекта очуждения” прекрасно вписывалась в эстетическую программу Театра на Таганке с его неизменными установками на поэзию и музыку (достаточно вспомнить такие спектакли, как “Антимиры” А. Вознесенского, “Послушайте!” В. Маяковского, “Пугачев” С. Есенина, “Владимир Высоцкий” и др.). В зонгах “Доброго человека из Сезуана”

³ Интересно, что первоначально портрета Станиславского в фойе отремонтированного здания не было. Но в райкоме партии настояли, а Любимов не стал сопротивляться: “Станиславский так Станиславский, старик тоже был революционером в искусстве” [13, с. 92].

на” два этих атрибута Таганки – “поэтический театр” и театр “музыкальный” – слились воедино. “Зонги – это стихи, положенные на ритмическую основу, – объяснял в одном из телеинтервью В. Высоцкий ... Их можно было просто прочитать со сцены, а можно было и исполнить. Мы пошли по второму пути... они поются на протяжении всего спектакля. Их исполняют почти все персонажи. Музыка к этим зонгам написали актеры нашего театра, Борис Хмельницкий и Анатолий Васильев” [9].

Зонги были действенным способом создания брехтовского деиллюзионистского театра, разрушения “четвертой стены”, переходу от театра переживания к театру представления. Владимир Высоцкий, например, игравший в спектакле роль безработного летчика Янг Суна и потрясающе исполнявший зонг “Песня о дне святого Никогда”, ставший благодаря ему знаменитым, признавался: “...ближе всего для меня – это песни персонажей. Это похоже на то, что я делаю. Это песни действующих лиц, которые поются от первого лица. Их поет актер, но не от себя, а от персонажа, роль которого он исполняет” [9]. В этом и проявлялся брехтовский принцип актерской игры “если бы он”, противостоящий принципу театра Станиславского “если бы я”.

Заметим, что Ю. Любимов подошел к зонгам своего спектакля весьма творчески. Наряду с присутствующими зонгами в тексте пьесы (“Песня о дыме” в 1-й картине, “Песня о дне святого Никогда” в 6-й, “Песне о восьмом слоне” в 8-й), режиссер осуществил и ряд текстовых изменений. Так, “Песня водоноса во время дождя” звучит не только в 3-й картине (как у Брехта), но и в Прологе. Исполняемая Шен Те “Песня о беспомощности богов и добрых людей” из интермедии перед картиной 5 в спектакле отсутствует вовсе. А принадлежащий богам семистрочный стихотворный текст “О слабый Добросердечный, но слабый человек!” превращается в зонг, который один из богов-исполнителей объявляет как “Псалом 13”, а другой сопровождает комическими приговорками. Причем, исполняется он не только в 1-й (как у Брехта), но и в 3-й картине.

Подлинная режиссерская смелость проявилась и во включении в спектакль ряда зонгов, не входящих в текст пьесы Брехта. Так, в интермедию перед 5-й картиной Любимов ввел раннее брехтовское стихотворение “О хлебе и детях” (1920) (“Они и знать не хотели О хлебе в простом шкафу...”) – этот зонг исполняет Мальчик. А в 7-й

картине персонажи студенческого спектакля пели “Зонг о баранах”, который Любимов смонтировал из двух текстов Брехта: “Бараний марш” (из пьесы “Швейк во Второй мировой войне”, 1943) и “Три параграфа веймарской конституции” (“Власть исходит от народа...”, 1931). Позднее, уже в Театре на Таганке, произошла еще одна перемонтировка текста: “Бараний марш” соединился с “Песней о классовом враге” (1933) (в таком виде он идет в театре и сейчас). “Зонг о баранах” имел самый сильный резонанс у зрителя. Режиссер вспоминал, что, когда студенты спели «“Шагают бараны в ряд, Бьют барабаны, – Кожу для них дают Сами бараны”, а особенно второй зонг “Власти ходят по дороге. – Кто лежит там на дороге... Э, да ведь это народ!”, публика стала топтать ногами и орать: “Пов-то-рить! Пов-то-рить! Пов-то-рить!” – и так минут пять, я думал, училище развалится» [5, с. 229].

И еще одной находкой Любимова был зонг, звучащей в 5-й картине спектакля. После того, как З. Славина – Шен Те осознала свое крушение (“Лавка пропала! Он не любит!”), два актера, которым доверено музыкальное сопровождение спектакля (в 1960-е это были Б. Хмельницкий с аккордеоном и А. Васильев с гитарой), начинают петь: “Вчера еще в глаза глядел...” Так неожиданно, “очужденно” и от Брехта, и от Шен Те (ибо не она исполняет ее) звучит поэзия Марины Цветаевой, девятая песенка из ее пьесы “Ученик” (1920). Транскрипция стихотворения таким образом лишилась резкой экспрессии и открытой эмоциональности, которые характерны для поэтического стиля Цветаевой и стиля игры Сладиной⁴, но неприемлемы для режиссера. Парное мужское исполнение, как отмечает О. Мальцева, “привело к лишению стихов прямого личностного, лирического высказывания. В них появилась эпичность, чему способствовала интонация, которая снимала все восклицания, и задававший ее аккомпанемент, суховатый, но при этом подчеркивающий ритмический рисунок стиха” [14].

Спектаклю Ю. Любимова были присущи и другие неотъемлемые элементы эпического театра Брехта, например, социальная и политическая заостренность. Сама тема *доброты*, хотя и была

⁴ Многие театральные критики отмечали, что Зинаиде Сладиной особенно удалась именно “женская” часть роли, дающая возможность раскрыть эмоциональный потенциал. В то же время Любовь Селютина, нынешняя исполнительница заглавной роли, по нашему мнению, играет в более рассудочной, суховатой манере, и ей лучше удалось воплотить мужское начало роли – “кузена” Шой Да.

маркирована заголовком пьесы-параболы, но все же оказалась настолько заезженной казенными образцами искусства социалистического реализма, что нуждалась в новом, опять-таки “остранненном” звучании. “Призыв к доброте в то время, как советская власть учила людей почти семьдесят лет жестокости” [7, с. 291], – заметил сам Ю. Любимов. Нельзя не согласиться с Давидом Боровским, легендарным художником Театра на Таганке: «Конечно, спектакли Любимова противостояли фальши и лжи, изничтожали бюрократическую чиновничью тупость. Но при всем этом больше всего они были добрыми. Неспроста первый спектакль назывался “Добрый человек из Сезуана”. В этом был манифест» [15, с. 320]. И как манифест звучали со сцены многие брехтовские фразы. Например, огромный эмоциональный и социальный резонанс имел крик Зинаиды Славной – Шен Те, обращенный к залу: “Все видят и все молчат!”

В любимовском спектакле актуализация мотивов и реалий советской действительности была сквозной⁵. Но основным ее источником являлись не реплики, принадлежащие перу Б. Брехта, а оригинальные режиссерские “интерполяции” – словесные вкрапления в драматургический текст. Чаще всего они принадлежали трем богам. К примеру, когда в прологе боги рассуждают о том, дать или нет Шен Те денег, они решают вопрос при помощи привычного советского голосования: “Кто за? Против? Единогласно”. В интермедии между 3-й и 4-й картинами вместо брехтовской фразы “Блюда букву закона, а уж потом его дух” один из богов произносит видоизмененную реплику “Блюда форму, а содержание подтянется”. В этой же интермедии боги говорят: “мы вынуждены будем подать в отставку”. А в интермедии между 6-й и 7-й картинами боги дарят публике целый каскад аллюзий. Вполне безобидная фраза Третьего бога “много высоких принципов” в интерпретации Любимова превратилась в диалог, напоминающий скорее беседу двух высокопоставленных партийных чиновников. Один из богов вместо слова “принципов” произносит “показателей”, а другой артикулирует слово так, как имел обыкно-

вание произносить малограмотный Н.С. Хрущёв (“прынцыпов”)⁶.

Подобные вкрапления отлично знакомой зрителям советской действительности содержатся и в репликах других действующих лиц. К примеру, госпожа Шин совершенно в манере определенной части советских граждан гневно обращается к Шен Те: “Думать стала, интеллигентка поганая!” (картина 7). А реплика Полицейского “мне поручено осмотреть упомянутую комнату” изменена на “мне поручено осмотреть упомянутую камеру” (картина 9). Отметим, что подобные интерполяции, безусловно очуждающие брехтовский текст, всегда вызывают бурную реакцию зрителей.

В то же время китайские реалии в пьесе – у Брехта и так весьма условные – в любимовском спектакле еще более редуцированы. Например, Сезуан порой обобщенно называют “этот город” (сцена 6), а про Пекин, который фигурирует в брехтовском тексте 17 раз, в спектакле нет ни единого упоминания. Выскажем предположение, что и более привычное для русских переводов пьесы название провинции “Сычуань” превратилось в “Сезуан” по той же причине – из-за стремления максимально абстрагировать и “декитаизировать” реалии текста.

Вообще для любимовского спектакля характерно мощное комическое начало, лишь одна из сторон которого маркирована введением реалий советской действительности. Нарастание комизма наблюдается уже во второй картине, где предстают колоритные комические характеры: Полицейский с его незабываемой речевой манерой акцентировать слова, Старушка, повторявшая реплики будто заевшая пластинка. Позднее к ним присоединяются Старик – продавец ковров, которого неподражаемо играл Б. Хмельницкий, с его небрехтовскими репликами “и я попал” и “что у тебя там заедает?” (обращенными к Старушке-жене) и Цирюльник (который, по мнению Е. Эткинда, даже излишне комиковал, прибегая к “внешним эффектам” зрелищности [18, с. 457]). Заметим, что сам текст параболы Брехта не таит

⁵ Хотелось бы привести остроумное наблюдение драматурга Александра Володина: “Любимов ненавидел начальство и не скрывал этого... Но он одевал свою ярость в такие праздничные фантастически-изобретательные театральные одежды, что иной раз и начальству хотелось думать – мол, это не про них, про их начальство” [16, с. 615].

⁶ Соломон Волков приводит в связи с этим выпадом рассказ самого Любимова про донос на “издевательство над вождем”. Режиссер так описывал вызов наверх и свое “первое объяснение с властями”: «И говорю им: “А вы знаете, кто так говорит? Так говорят малограмотные люди... Пусть учатся, как правильно по-русски говорить”... Пока опешившее начальство решало, как наказать неожиданно строптивного режиссера, Хрущева сменил Брежнев, сохранивший и в будущем благожелательное отношение к театру Любимова» [17, с. 236].

в себе откровенной смеховой стихии – недаром итальянская девушка-интервьюер Ю. Любимова недоумевала: “Когда я читала эту пьесу в Италии, я не смеялась. На вашем спектакле зрители смеются”.

Думается, тут как раз и сказалась вахтанговская закваска Юрия Любимова, состоящая и в импровизационном начале, и в атмосфере праздничного спектакля-капустника. “Доброго человека из Сезуана” в любимовской постановке не зря иногда сравнивали с легендарной “Принцессой Турандот”. И действительно, разве не напоминают комичные фигуры богов (в разное время их роли исполняли такие блестящие актеры, как Готлиб Ронинсон, Семен Фарада, Алексей Граббе, Константин Желдин) с их постоянным рефреном “Повернулись... пошли”, военным приказом одного из богов двум другим “встать в строй”, сентенциями вроде “я могу сказать тебе совершенно точно: не знаю”, каламбурами типа “Бог подаст” и доминошным “пусто-пусто” (всего этого у Брехта, естественно, не было) или же вышеупомянутыми реалиями эпохи? И разве не похоже на театральный капустник звучат появившиеся в тексте спектакля реплики домовладелицы Ми Цзи (ее долгое время играла блестящая актриса Инна Ульянова), которая называет себя “председательницей попечительского общества для девственниц” (картина 10), или растерянного летчика Суна – Высоцкого, не могущего вспомнить профессии Вана: “Водолаз... водовоз... водонос!” (картина 9).

О том, что режиссеру удалось “переиродить Ирода” может свидетельствовать и то, что даже по мнению Елены Вайгель, Любимов “слишком вольно обращается” с Брехтом [7, с. 289]. Тотальная эпизация и разнообразнейшие формы эффекта очуждения пронизывают все структурные элементы спектакля – в буквальном смысле от Пролога до Эпилога. В Прологе, например, еще до появления Вана, сцену наводняют актеры, которые обосновывают сценическую форму спектакля – “театр улиц”. Они же впервые произносят знаменитое двустушие, которым завершается текст пьесы Брехта: “Плохой конец – заранее отброшен. Он должен, должен, должен быть хорошим!” После чего озвучивается на немецком языке (с последующим переводом) побочный текст о месте действия пьесы, в котором “обобщены все места на земном шаре, где человек эксплуатирует человека”. В Эпилоге же в роли актера, произносящего финальный монолог, выступает водонос Ван, что выглядит более чем логично и оправданно: ведь

он и открывал действие в Прологе. А весь спектакль сопровождает его бессменный вот уже на протяжении 48 лет символ. Это ставший легендой иронический портрет то ли улыбающегося, то ли раздражающегося Брехта работы художника Б. Бланка. Бесспорный элемент эпического театра, он на долгие годы связал две выдающиеся фигуры – автора и режиссера.

Ю. Любимов еще трижды обращался к пьесам Брехта: в Театре на Таганке режиссер поставил “Жизнь Галилея” (1966) и “Турандот, или Конгресс обелителей” (1979), а в Национальном театре Будапешта “Трехгрошовую оперу” (1981). Эти спектакли могли бы стать темой отдельного разговора.

Сложно предугадать, как будет развиваться в дальнейшем диалог Брехта и Любимова в изменившихся условиях (напомним, что в июле 2011 года после конфликта с актерами театра на гастролях в Чехии Ю.П. Любимов был освобожден от должности художественного руководителя и директора Театра на Таганке по собственному желанию). Но хотелось бы верить, что еще долго будут актуально звучать строчки Владимира Высоцкого из известного юбилейного посвящения Любимову: «Твой “Добрый человек из Сезуана” Живет еще. Спасибо, что живой!».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Копелев Л.З.* Брехт. М., 1966.
2. *Шумахер Э.* Жизнь Брехта. М., 1988.
3. МХАТ Второй. Опыт восстановления биографии. Под ред. И.Н. Соловьевой, А.М. Смелянского, О.В. Егошиной. М., 2010.
4. *Таиров Александр.* Режиссер и его театр // <http://www.tvkultura.ru/news.html?id=22234>
5. *Любимов Ю.П.* Рассказы старого трепача. М., 2001.
6. *Строева М.* На подступах к Брехту // Вопросы театра. Сб. статей и материалов. М., 1965. С. 81–101.
7. *Глэд Джон.* Беседы в изгнании. Русское литературное зарубежье. М., 1991.
8. Интервью с Юрием Петровичем Любимовым (Театр на Таганке, 14 июня 2009 г.) *Universita Degli Studi di Milano* // <http://taganka.theatre.ru/history/performance/dobriyechelovekizsezuana/14557/>

9. Владимир Высоцкий о спектакле “Добрый человек из Сезуана” // <http://taganka.theatre.ru/history/performance/dobriychelovekizsezuana/13014/>
10. *Смехов В.* Театр моей памяти. М., 2001.
11. *Демидова А.С.* Заполняя паузу. М., 2010.
12. *Гаевский В.* Флейта Гамлета. М., 1990.
13. *Смелянский А.* Предлагаемые обстоятельства. Из жизни русского театра второй половины XX века. М., 1999.
14. *Мальцева О.Н.* “Деконструкция” произведений М. Цветаевой в спектаклях Юрия Любимова // <http://taganka.theatre.ru/history/performance/dobriychelovekizsezuana/13478/>.
15. *Боровский Д.Л.* Убегающее пространство. М., 2006.
16. *Володин А.М.* Осенний марафон: Пьесы, сценарии, проза. М., 2005.
17. *Волков С.* История русской культуры XX века от Льва Толстого до Александра Солженицына. М., 2008.
18. *Эткинд Е.* Комментарии // *Брехт Б.* Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. Т. 3. М., 1964.