

Мой Брехт.

(опыт субъективного очерка)

Есть нечто притягательное в простых вопросах. И не потому, что они в своей незамысловатости граничат с детской наивностью, а потому, что их простота зачастую обнажает суть проблемы и заставляет нырнуть в глубины, о которых ранее и не подозревал. Итак, некоторые из них...

Почему память сохранила имена античных поэтов, писавших для театра, но канули в Лету имена актеров, этот театр творивших? Почему говорим: эпоха Шекспира, но не скажем: эпоха Бербеджа? Почему актер умирает раньше своей биологической смерти, а драматург продолжает жить и после нее?

Только ли потому, что искусство актера мимолетно, не фиксировано, а искусство поэта запечатлено в слове? Но почему тогда память сохранила имена трех великих трагических поэтов древней Эллады, но не сберегла множество имен тех, кто вступал с этими великими в состязаниях? И вообще, почему в одни и те же времена рождаются *единицы* бессмертных (тех, кого благодарные потомки назовут классиками), и *множество* смертных, (тех, кого на сей раз уже неблагоприятные потомки просто забудут, позволив времени стереть в памяти их имена и дела)?

Почему Брехт *волнует* сегодня и будет волновать завтра, а об Эрнсте Буше, легендарном исполнителе роли Галилео Галилея *вспоминают* только историки театра.

У Брехта есть два стихотворения, почти совпавших во времени, но принципиально различных по смыслу и по пафосу. Вот они.

"Похороны актера"

Когда *Изменявшийся* умер,

Они положили его в побеленной каморке

С окном на цветы – для гостей,

К ногам его на пол они положили

Седло и книгу, взбивалку коктейлей и ящичек с
гримом,

Прибили к стене железный крючок –

Чтобы накалывали записки

С незабытыми дружескими словами, и

Впустили гостей.

И вошли его друзья

(А также те из родственников, которые желали ему
добра),

Его сотрудники и ученики, чтобы наколоть на крючки
записки

С незабытыми дружескими словами.

Когда они несли Изменявшегося в *дом мертвецов*,

Впереди него они несли маски

Из пяти его больших представлений –

Из трех образцовых и двух опровергнутых.

Но покрыт он был красным флагом,

Подарком рабочих –

За его заслуги в дни переворота.

И у входа в дом мертвецов Представители Советов огласили текст его

увольнения

С описанием его заслуг и отменой Всех запретов, и призывом к живым —

Подражать ему и Занять его место.

Потом *погребли* его в парке, где скамьи стоят

Для влюбленных.

"Песня драматурга"

Я – драматург. Показываю то,
Что видел. На людских базарах
Я видел, как торгуют людьми. Это
Я показываю, – **я** драматург.
Как они в комнаты входят друг к другу с планами,
Или с резиновой дубинкой, или с деньгами,
Как они стоят на улицах и ждут,
Как они готовят западни друг для друга, Исполнены надежды,
Как они заключают договоры,
Как они вешают друг друга,
Как они любят,
Как они защищают добычу,
Как они едят –
Показываю.

О словах, которыми они обращаются друг к другу,
я повествую
О том, что мать говорит сыну,
Что подчиняющий приказывает подчиненному,
Что жена отвечает мужу,
Обо всех просительных словах и о грозных,
Об умоляющих и о невнятных,
О лживых и о простодушных,
О прекрасных и об оскорбительных,
Обо всех повествую.

Я вижу, как обрушиваются лавины,
Я вижу, как начинается землетрясение,
Я вижу, как на пути поднимаются горы,
И как реки выступают из берегов, — **я** вижу.
Но на лавинах красуются шляпы,
У землетрясений в нагрудном кармане бумажник,
Горы вылезают из экипажей,
А бурные реки повелевают полицейским отрядом.
И я все это разоблачаю.

Изменявшегося актёра можно уволить, можно призывать подражать ему и даже занять его место хотя бы потому, что изменявшийся – становится "вечно вчерашним".

Драматурга уволить невозможно, как невозможно занять его место, потому что его "Эго" вызывает не только и не столько к подражанию, сколько к использованию созданного им для того, чтобы новый творец, постигая "Я" предшественника, смог раскрыть свой собственный мир. Драматурга невозможно отправить в дом мертвецов хотя бы потому, что созданное им – живет в вечном "сегодня". Скажем так: когда умирает актер, творец уходит в небытие. Когда умирает драматург, творец только начинает жить.

Актера невозможно интерпретировать, его исполнение роли можно только описать, как это делал В.Г.Белинский, составляя по его определению "*отчет* об игре Мочалова"

Драматурга же можно (и более того) должно интерпретировать. В противном случае постановщик превратится в банального копииста, пересказывающего всем хорошо известное. Режиссер, растворившийся в драматурге, забывший о своем собственном "Я", – уже не художник. Этот путь напрочь отвергал Брехт.

Не потому ли и распространенная практика современного режиссера – создание собственного сценического варианта даже классически совершенного. В противном случае все постановки одного и того же драматического произведения будут являть собой однойцовых близнецов – театрално безликих и лишенных "лица не общего выражения".

Понимаю: можно сказать: это – хрестоматия. Согласен: это банальная хрестоматийная истина. С ней практически спорить невозможно. И эта практика личностного прочтения режиссером

"работает", когда мы говорим о сценических прочтениях Софокла, Шекспира, Гете.

Но когда приближаемся к Брехту, эта истина почему-то не срабатывает: свои суждения о его драматургическом наследии, как правило, сверяют и проверяют его же высказываниями об эпическом театре и принципах сценической реализации эпических драм. Брехтовские "модели" становятся настольными для режиссеров и литературоведов, а маркеры его теории: "если бы он", сонг, очуждение используются с якобы благой целью: прочитать либо поставить Брехта по-брехтовски. Но это в принципе сделать невозможно. Брехта по-брехтовски мог ставить и пояснять только Брехт. Остальные могут ставить и осмыслять Брехта по-своему, совершенно лично и совершенно индивидуально, поскольку нет и не может существовать реинкарнации интеллекта. Он-то всегда индивидуален. Ведь далеко не случайно сам Брехт предостерегал тех, кто, слепо следуя советам и якобы беспрекословно принимая открытое, не научился им пользоваться: "Модели не избавляют от необходимости думать, наоборот, они должны будить мысль; они не заменяют художественного творчества, а, наоборот, настоятельно его требуют".

Но именно такой подход к наследию мэтра театра и драмы XX века и дает возможность в уже ставшем традиционным (А Брехт – это уже устоявшаяся и, более того, канонизированная традиция) увидеть иные, потенциальные, непознанные еще возможности. Более того, в поисках своего пути в искусстве идти дальше Брехта, опираясь на его плечо – это ли не увлекательное учение?..

Например, о рациональной природе эпической драматургии (театра и драмы) говорено и переговорено, причем, с обязательными ссылками на Брехта и с цитацией его суждений.

Но так ли это? И дает ли Брехт основания для подобного утверждения?

Мой Брехт – драматург и режиссер – художник не просто эксплуатирующий эмоции, а строящий и свои эпические драмы и эпический театр, прежде всего, на эмоциональной основе. Он – страстен и как человек, и как драматург.

О Брехте сегодня пишут и говорят, как о человеке и о творце, буквально съедаемом двумя страстями: к женщинам и к театру (или к театру и женщинам). Кто-то сегодня предпочитает писать о гареме Брехта, кто-то – о Брехте-художнике. Хотя, думается, страстно возделующий любви женщины не может быть холодным в творчестве. Поверьте старому мужчине...

Брехт был страстен в свои юные гимназические годы, когда писал баллады о девке Ивлин Ру, о семи повешенных или о матери-детоубийце. Не потому ли он шокировал уважаемую публику, что страсть его переливалась в слушателей и вызывала у них, прежде всего, пусть негативные, но эмоции? Ведь человек воспринимает мир вначале чувствами, а потом уже разумом. Это существующее на инстинктивном уровне состояние человека – вечно. Это – природа его, которая не изменилась с тех времен, когда человек был еще частью природы, а не ее царем.

Только сам испытавший потрясение, мог написать неистово страстные, пронзительные строки на смерть своей матери (1 мая 1920):

"Многие уходят от нас, и мы их не удерживаем,

Мы сказали им все, и уже ничего не осталось между ними и нами, и лица у нас были тверды в миг разлуки.

Но мы не сказали самого важного, мы упустили необходимое.

О, почему же мы не говорим самого важного, ведь это было бы так легко, ведь не говоря, мы себя обрекаем проклятью!

Эти слова были так легки, они скрывались там, за зубами вплотную, они упали от смеха, и поэтому мы задыхаемся с перехваченным горлом.

Вчера умерла моя мать, вечером Первого мая!

Теперь ее и ногтями не выскрести..."

Только личность одержимая страстью исторической справедливости, могла в зрелые годы направить западногерманскому бундестагу известное письмо: "Против кого готовится третья война? Против французов? Поляков? Англичан? Против русских? А может быть, против немцев? Мы живем в атомный век, и двенадцать дивизий не могут выиграть войну – однако могут, чего доброго, ее начать. Но возможно ли, чтобы при всеобщей воинской повинности дело ограничилось двенадцатью дивизиями?!

Неужели вы действительно хотите сделать первый шаг, первый шаг к войне? Тогда последний шаг, шаг в никуда, мы сделаем уже все вместе.

Но ведь мы знаем, что имеются мирные возможности для объединения страны, разумеется,

только мирные. Нас разделяет ров, так что же, нужно расширять его? Нас разъединила война, но не война может нас объединить снова".

Какое обилие риторических вопросов, как формы выражения не потаенной – открытой страсти художника и мыслителя!

Только художник не просто равнодушный к судьбам искусства, а болеющий болями его мог в 1954 году не сказать – заявить во весь голос: "Либо у социалистического реализма будет множество разновидностей стиля, либо один-единственный, который погибнет от монотонности (удовлетворяя слишком мало потребностей)". "Лед всегда на солнце тает", – иронизировали ваганты. "Карфаген должен быть разрушен", – утверждали те, для кого неприемлемы были литературные догматы и каноны.

Бунт Брехта всегда был эмоционально страстным. И когда он писал школьное сочинение на слова Горация "Сладко и почетно умереть за отчизну", и когда он слагал балладу о мертвом солдате, и когда не принял третий Рейх, когда полемизировал с давно ушедшими мыслителями или же со своими оппонентами-современниками – всегда, когда отстаивал свое право на собственную позицию, собственное мнение.

Великий еретик Брехт не знал спокойных тонов и пастельных красок. И если Жоржи Амаду считал, что Брехт принес на сцену голос грома и молнии, то это невольно воспринимается, как поэтическая формула сущности брехтовского человеческого и художественного естества.

И в драматургических своих опытах Брехт предельно эксплуатирует эмоциональную избыточность, дабы достичь желаемого ему, художнику и мыслителю, результата своего творчества.

Именно это. Но лучше – обратиться к текстам. Хотя бы к одному, хотя бы к хрестоматийно известному и ныне изучаемому в любой школе – к "Матушке Кураж". Сторонник шекспировской многоэпизодичности, Брехт создает 12 сцен, каждая из которых имеет свой определяющий ее суть эмоциональный накал, свою обжигающую страсть. При желании можно составить своеобразную партитуру этих эмоциональных состояний, доминирующих в каждом из эпизодов.

Эпизод 1-ый: страх потерять деньги, которые предлагаю вербовщики.

Эпизод 2-ой: радость матери, ставшей свидетельницей триумфа сына.

Эпизод 3-ый: ужас маркитантки, боящейся за будущее своего сомнительного бизнеса.

Эпизод 4-ый: смирение Кураж...

Актер не может играть философию. Он воплощает и решает на сцене только конкретные, действенные задачи и простые чувства. Но из суммы этих чувствований в спектакле рождается философия его. Это уже парафия режиссера, стремящего спектакль к логическому выводу.

Причем, если бы можно было составить своеобразную кардиограмму пьесы, то зубцы ее были бы запредельно (то есть предынфарктно) высоки, а в участках своих кардиограмма фиксировала бы перепад эмоциональных уровней (высокое бы сменялось низким, благородное – подлым, свет – тьмой, чистота – грязью), ибо по всем законам типично аристотелевской драмы каждый эпизод имеет свой заверченный и хорошо структурированный сюжет, свое "узнавание" и свои "перипетии", которые мчат действие эпизода к вполне оправданному финалу – причем, как правило, эмоционально неожиданному для зрителя. Но от этого не менее впечатляющего и поражающего. Так в пьесе возникает некий иной, невербальный сюжет, условно назовем его – сюжет чувств. И основой этого "сюжета чувств" есть динамически развивающийся основной эмоциональный тон эпизода, который проявляется в всей своей полноте становится явственным и осязаемым только к концу эпизода. И это – закономерно: потрясение (или, как говаривал Аристотель, очищение) наступает в момент исчерпанности сюжета, совпадающего с трагическим исходом его.

Достаточно вспомнить 12 сцену из "Матушки Кураж": Анна Фирлинг, склонившись над телом погибшей Катрин, поет:

Баюшки-баю!

Солома шуришит...

Другие детки плачут,

Моя — крепко спит...

Другие — все в рогоже

С дырой на боку,

А ты — как ангел божий —

Вся в белом шелку!

*Другие просят корку,
А ты — ешь пирожки,
А хочешь, дам и торт
Из белой муки!*

Это ли не апофеоз трагической судьбы матери, потерявшей ребенка? И не несет ли эта песня в себе трагический эмоциональный заряд, как бы этот сонг не исполнялся? Может ли эта сцена прощания матери с дочерью оставить хоть кого-то равнодушно холодным? Ответ, думается, лежит на поверхности.

Иными словами, в брехтовской драме "сюжет чувств" функционирует на уровне эпизода, а они, в системе взятые, составляют сюжет чувств всего драматического произведения в целом.

И роль сонгов в этом процессе трудно переоценить.

Даже подчеркнуто очужденное исполнение их отнюдь не значит, что песня у Брехта – вне эмоционального наполнения и не влияет на эмоциональный мир зрителя. Скорее, речь может идти о другом: эмоции, заключенные в сонге, как правило, не совпадают с эмоциональным наполнением последующего (или предшествующего) эпизода. Два разновеликих и полярно заряженных эмоциональных накала просто вступают в отношения дополнительности по принципу: противодействие-противоборство. И именно оно вызывает (или, по крайней мере, должно вызывать) очужденное восприятие зрителем эпизода. Но это отнюдь не значит, что очужденное – следовательно рациональное.

В "Страхе и нищете в Третьей империи" есть потрясающая по своему драматическому накалу сцена "Шпион", в которой речь идет о родителях, которых обуял страх перед возможным доносом сына. Этой сцене предшествует сонг (или, как это называл я в дни моей научной младости – промежуточный ан-но кёген).

Профессоры маршируют,
Их лоботрясы муштруют
И жучат, отставкой грозя.
Зачем для безусых отребий
Знать о земле и о небе,
Когда им думать нельзя?
Идут прелестные детки,
Что служат в контрразведке,
Доносит каждый юнец,
О чем болтают и мама и папа,
И вот уже мама и папа — в гестапо,
И маме и папе конец.

Да, это говорит автор. Но этот автор не безразличен к предмету разговора. Он саркастичен? Да! Он возмущен? Да! Он гневен? Да.

А актеры, исполняющие роли матери и отца? Они растеряны? Да! Они потрясены возможным предательством сына? Да!! Они в ужасе? Да!

Но ведь это два различных по своей сущности эмоциональных пласта. Они разновекторны по своей направленности, но едины в своей страстности.

Зритель же из этих двух страстей не избирает, нет, формирует свою позицию, но позицию страстную.

Ведь эмоциональная память остается памятью. Но памятью – эмоциональной, а не холодно рассудочной... И в этом я вижу особенность брехтовского очуждения, которое позволяет не только драматургу, не только режиссеру, но и зрителю занимать позицию не столько спокойно покуривающего наблюдателя, сколько позицию страстного мыслителя, у которого разум и чувства – в гармоническом единении.

Подобной гармонизации призван служить и знаменитый эффект очуждения. Но о нем-то я как раз и умолчу, поскольку это станет, насколько мне известно, предметом рассуждений режиссера-практика Петра Авраменко, разбирающегося в тонкостях сценического искусства куда более профессионально, чем я.

Замечу только одно: очуждение у Брехта не исключает эмоции, а предполагает наличие их. Только эти эмоции не всегда и во всем совпадают с эмоциями зрителя или персонажа.

Страстный поэт Брехт... Он вызвал нешуточные страсти в мире, весьма далеко от театра. Его превращали в изгоя, его вызывали на судилища, его одни объявляли "певцом бардаков и проституток", а иные ужасались, что такой самый выдающийся поэт, как Брехт, принадлежит ГДР

Это были времена, в которых я жил и о которых можно говорить отдельно и долго. Но именно в те времена меня потрясла суровая истина, сформулированная Брехтом в известной статье "Пять трудностей пишущего правду". "Каждому, – писал Брехт, – кто в наши дни решил бороться против лжи и невежества и писать правду, приходится преодолеть по крайней мере пять трудностей. Нужно обладать мужеством, чтобы писать правду вопреки тому, что повсюду ее душат, обладать умом, чтобы познать правду вопреки тому, что повсюду ее стараются скрыть, обладать умением превращать правду в боевое оружие, обладать способностью правильно выбирать людей, которые смогут применить это оружие, и, наконец, обладать хитростью, чтобы распространять правду среди таких людей".

Вспомнилось мне не случайно. Мой Брехт... В нынче далекие мои юношеские годы нечто оставалось для меня в нем если не загадкой, то вопросом, на который двадцатилетний студент не мог найти ответ, а мои учителя очень осторожно и весьма неохотно на некие темы говорили по вполне понятным причинам. И среди таких вопросов – почему так настороженно относятся к Брехту официальные круги и официальная пропаганда? Почему Брехт эмигрировал не в СССР, как это сделал, например, Бехер, а, подобно многим – в США? Почему он не принял гражданство ГДР? Почему, будучи "левым" художником, он не связал свою судьбу членством в компартии, а затем – в СЕПГ?

Эти вопросы и привели меня к моему Брехту... Мой Брехт – это человек. Мыслитель и художник верующий. Верующий в веру, им сотворенную.

И это – удивительная вера. Вера, основанная не на непререкаемости собственных догматов, а вера бесконечного поиска и сомнений, сомнений и поиска. Вера, основанная на постановке вопросов, на которые ответить предстоит уже идущим за ним, за Брехтом.

Ведь далеко не случайно сам Брехт в свои зрелые лета со свойственной ему убежденностью утверждал: *"...термин "эпический театр" слишком формален для задуманного (и отчасти осуществляемого) театра. Для предлагаемых размышлений эпический театр – исходная посылка, однако сам по себе он еще не открывает творческих возможностей и способности к изменению, которые заключены в обществе и представляют собой основные источники эстетического наслаждения, поэтому термин "эпический театр" должен быть признан недостаточным, и мы не можем предложить другой"*³. Эту же мысль Брехт повторил в 1955 году, но в более категоричной форме: *"В применении к н о в е й ш е м у театру от термина "эпический театр" следует от к а з а т ь с я"*.

Вспомним, что Роберт Стурау позволял себе из светлой трагедии "Ромео и Джульетта" сделать трагедию жестокости. Не случайно, поэтому он предупреждал актеров, занятых в этом спектакле: "Все переводы ("Ромео и Джульетты" Шекспира – А. Ч.) на русский язык романтизированы, облагорожены. Пастернак, чей перевод мы играем, часто врет, намеренно смягчая шекспировскую брутальность. У меня будет очень много откровенных сексуальных сцен, много грубости... Шекспир определил пьесу как трагедию, а не как веселую итальянскую штучку, которая только кончается трагично. *Мы стараемся сделать очень жесткий спектакль (курсив мой – А. Ч.)*".

Изменяющийся, но не изменяющий себе Брехт. Но именно такой смог многих обратить в свою веру, ибо в основе ее – Библия. Библия – как книга книг. И "Малый органон" – библия эпического драматурга.

Именно Библию Брехт назвал, по свидетельству г. Вицислы, самой важной для себя книгой. И это было сказано им не в последние годы жизни, а еще в 1928 году.

В своем юном возрасте он написал пьесу "Библия", в которой имел смелость и мужество заявить: Бога убивают ежедневно, ежечасно те, кто не зрят его в силу либо догматизма мышления, либо потому, что игнорируют истину, заключенную в великих творениях прошлого, закрывая тем самым ей путь в майорат старшим рода человеческого. Библейские мотивы, образы и сюжеты сопровождали его практически все его творчество, начиная с "Барабанов в ночи" и завершая "Галилео Галилеем".

И не эта ли вера предопределила его обращение к притче, насытив и наполнив эпические драмы его мудростью веков. Он, Брехт, начертал новые скрижали нового театра, как формы выражения его, Брехта, веры...

Но постичь ее может тот, кто исповедует суть и сущность брехтовской библии искусств: "Нет никакого смысла создавать эстетику, выдумывать ее, склеивать из известных понятий и ждать, что

авторы пьес станут поставлять затем то, что выдумали эстетика. Особенно плохо сколачивать модель того самого произведения искусства, сидя за письменным столом. Тогда художественные произведения начинают разбирать только с точки зрения их соответствия этой модели". В этом, действительно не стоит искать смысл, ибо смысла в этом нет.

Да, Брехт создал теорию эпического театра. Но значит ли это, что его драматургическое наследие не может существовать вне этого эстетического поля. Отнюдь. Оно существует. Ведь не случайно Брехт полагал, что система Станиславского во всяком случае нуждается еще в одной системе, которая обслуживает круг задач его, брехтовского театра. И уж совершенно не исключал возможности вывести ее в теоретическом плане из системы Станиславского. Как не случайным есть и то, что аристотелевская формула катарсиса не то что противопоказана, а, напротив, показана эпическому театру. Как естественным есть и то, что, по собственному признанию Брехта Матушку Кураж" можно ставить и в старой, то есть в аристотелевской манере

Его драматические творения так же самодостаточны, как самодостаточен и созданный им "Берлинский ансамбль", а посему и могут существовать и жить в других художественно-эстетических системах. Более того, в восприятии сущих и грядущих театральных творцов и литературоведческих исследователей его драмы могут быть осмыслены не только в контексте брехтовских театральных воззрений. Они так же открыты для личностного восприятия и личностной интерпретации. Как и творения Шекспира.

Бертольт Брехт – этот Шекспир XX века – нуждается в такой же коррекции художников и мыслителей. Если речь идет не о превращении его в музейный экспонат, который руками, как известно, трогать воспрещается, в живого современника грядущих времен. Ибо только тот остается в веках, кто, повествуя о своем времени, многое проясняет во временах иных. А тут без интерпретации не обойтись. Интерпретации вольной, смелой, без оглядки на модели и традиции.

Кто-то скажет, да ведь это разгул субъективизма, это убийство Брехта. Я смотрю на сие несколько иначе – в этом бессмертие Брехта. Я за личностное, субъективное прочтение Брехта. Ведь его пиршественный стол не менее роскошен, чем стол Гомера, и каждый может взять у Брехта ровно столько, сколько может взять. И взять то, что он хочет взять. Если подойти к Брехту с таких позиций, то он воистину есть не только поэт ХХХ столетия (как говаривал Фейхвангер), но и всех последующих. И это не убийство Брехта, а утверждение его непреходящей востребованности. А, следовательно, и бессмертия.

Классик есть классик – и этим все сказано...