

Надежда Ефремова

## ПРИВИДЕНИЕ С БАРАБАНОМ

Повторное обращение Юрия Бутусова к Брехту на сцене московского театра имени А.С. Пушкина не стало неожиданным. Режиссер всегда находит повод для высказывания в поэзии и драматургии великого немца XX в. Брехт придумал собственную теорию, а также модель театра, назвав первую – «эпическим», вторую – «Берлинским ансамблем».

В «Добром человеке из Сезуана» Бутусов сложил свой актерский брехтовский ансамбль, обучив исполнителей взаимодействовать с образами, то притираясь к ним, то дистанцируясь от них. Следом появились «Барабаны в ночи». Правда, центральную мужскую роль пришлось доверить актеру театра Сатирикон Т. Трибунцеву. Призванный «варяг» играет в спектакле солдата, пропавшего без вести в самом начале Первой мировой войны, но через четыре года объявившегося в доме своей невесты – чужака, неизвестного, в котором никто не хочет ни узнать, ни признать прежнего Андреаса Краглера.

Пьеса эта ранняя, без основательной сценической репутации. Брехт не слишком ее ценил, хотя она и принесла ему первую театральную известность (одну постановку в Мюнхене, другую в Берлине и престижную драматургическую премию им. Г. Кляйста; все три события относятся к 1922 г.).

Вскоре после столь удачного дебюта пьеса была забыта – так улечиваются с подмостков, а заодно из памяти современников произведения, нарочито приближенные к переживаемому моменту, вознесенные на гребень политической злободневности тем эпизодом национальной истории, участники которого стремятся как можно быстрее



Сцена из спектакля  
«Барабаны в ночи».  
Фото Г. Фесенко

преодолеть и забыть его трагизм. Война, жертвы войны; разногласия в стане социал-демократов, столкновения левых, правых и умеренных; провозглашение советских республик в немецких землях, их уничтожение; уличные бои и новые жертвы – не самые приятные воспоминания. Вслед за революционным брожением 1918–1919 гг. настает время общего умиротворения, призрачного и недолгого общественного перемирия в Веймарской республике, в которых новая энергия идейных разногласий и политических разломов, по старинной привычке немцев, точно подмеченной молодым Брехтом, снова копится по кафе и пивнушкам.

«Барабаны в ночи» (1919) – комедия сумеречного времени. Ее действие, согласно ремарке автора, привязано к определенному дню, точнее сгущающейся ночи с 8 на 9 ноября 1918 г. Герои попадают в роковое мгновение истории. Для Брехта оно – факт лично пережитого опыта. Он не свидетель (и тем более не участник) уличных боев в Берлине, он – очевидец революционных событий в Баварии, где накануне (7–8 ноября) было объявлено о низложении короля и образовании республики. Берлин в ту ночь только закипал: война проиграна, но не завершена, кайзер отрешен от власти, но не отрекся, переговоры о перемирии в Компьене еще не начались, Второй рейх пока существует, республика не объявлена. За развитием событий в разрываемом гражданской войной Берлине молодой Брехт наблюдал издали, и в рядах политических радикалов-«спартаковцев» не был, хотя, безусловно, сочувствовал левым. Не измени Брехт названия пьесы и сохрани прежние – «Спартак», – получился бы нарочитый гротеск, убийственная политическая пародия на тех, кто в ноябрьские дни шел за «Союзом Спартака». Однако 15 января 1919 г. внесло литературную правку в название – политическими убийствами Карла Либкнехта и Розы Люксембург, лидеров коммунистической группы в Берлине.

Пьеса точна исторически и полна биографических пересечений автора с его персонажем. Она – плод честного, лишенного снисходительности самонаблюдения Брехта и отражение его умонастроений в переходную эпоху – от сумерек революции к неведомому рассвету. В комедии человек действует в предложенных историей обстоятельствах, с их незавершенной смутой, исход которой пока неясен, а герой уже затребован к выбору. В вооруженных столкновениях левые и правые станут биться за столицу обрушившегося Второго рейха так долго и упорно, что местом для принятия новой демократической конституции летом 1919 г. будет избран тихий и спокойный, славный своими культурными традициями родной город немецкой классики – Веймар. Так в реальности эстетика одолевает историю.

Для понимания комедии важны не только фон нарастающего революционного движения, но и обстоятельства личной жизни Брехта. За плечами начинающего драматурга пацифистское школьное сочинение 1916 г. «Сладко и почетно умереть за отечество» – иронично-конфликтная интерпретация слов кайзера Вильгельма II, грозившая ученику выпускного класса реальной гимназии Аугсбурга отчислением (императивы из арсенала патриотической пропаганды германского монарха войдут затем в текст пьесы и отзовутся в репликах мамы Балике). Несколько военных месяцев после окончания школы Брехт проводит в канцелярии военного ведомства. Став студентом Мюнхенского университета, где поначалу штудировал медицину, он попадает под мобилизацию, но отправляется не солдатом в окопы Первой мировой, а санитаром в инфекционный госпиталь родного Аугсбурга. Оттуда же избирается в ноябре в городской Совет рабочих и солдатских депутатов. В скромный, без героической позы военный и революционный сюжет его биографии той поры вмешиваются и любовные обстоятельства – мучительный роман с Паулой Банхольцер (горько-сладкой Би),

рождение внебрачного сына Франка, названного в честь обожаемого Ведекинда (погибнет на Восточном фронте во время Второй мировой).

Война, любовь и революция сплелись в судьбе Брехта не менее драматично, чем в истории Андреаса Краглера; оба, выбирая между героической гибелью за новый мир в городской сточной канаве и обывательским прозябанием в уютной съемной квартирке с чистым постельным бельем, предпочли жизнь. Бытие отдельного человека в условиях запущенного механизма разрушения-обновления сделалось у Брехта поводом для эстетической рефлексии. Социальная усталость и политическая апатия, испытанные автором, преодолевались на путях поэзии, драмы и театра. Так уже было в истории Германии: травму Тридцатилетней войны в XVII столетии мучительно, но успешно изживали лирика и барочная трагедия.

Брехт после 1919 г. – больше не депутат городского Совета и не деятельный участник строительства республики. Уличным баталиям он предпочитает колонку театрального критика в аугсбургской «Народной воле», органе Независимой социал-демократической партии Германии, литературные дискуссии и выступления в кафе Штефани в Мюнхене, сотрудничество с кабаре Труды Хестерберг и Карла Валентина. Его личный выбор сделан – он должен сочинять (*ich muss dichten!*), а не громить газетные кварталы. Он жаждет литературной славы и театрального признания. Не в Мюнхене, в Берлине.

Документальная хроника событий, дотошная конкретность топографии взбужденной столицы Германии, множество привязанных ко времени намеков, смысл которых всегда уходит вместе с эпохой, делают пьесу малоподатливой современному российскому театру. В воссоздании исторической атмосферы она слишком обстоятельна и многословна. Кому сегодня важно, что цвет солдатской униформы кайзеровской армии в начале Первой мировой был

синим, где именно в Африке сражался под имперскими знаменами Краглер, почему его путь домой проходил через Алжир, Марокко и Испанию, где те газетные кварталы, в которых бушевала революция, тот бар «Пикадилли», в котором отмечалась помолвка Анны и Мурка, та пивнушка Глубба, из которой подвыпившие завсегдатаи выходили поучаствовать в уличных протестах, та Шоссештрассе, на которой поселился Брехт после возвращения из эмиграции в восточный сектор Берлина, и на кладбище, расположенном на ней же, был похоронен, где тот воинственный «Спартак», орущий навстречу пулеметам и строящий новый мир?

В спектакле Ю. Бутусова исторический фон пьесы практически не выявлен: он либо замещен, с осознанным сдвигом во времени, документальной кинохроникой послевоенной Германии 1940-х и 1960-х гг., либо занятно совмещен с хрестоматийным метафорическим рядом из блоковской поэмы «Двенадцать» (январь 1918). Русский поэт у Бутусова неожиданно театрально отозвался в немецком. У молодого студента Брехта, как и у интеллигента Блока, революция – природная стихия. Это улица, ночь и ветер... Между русским январем и немецким ноябрем 1918-го – кратчайшая временная и историческая дистанция: в третьем акте комедии (названном «Полет валькирий») упоминаются большевики, расстреливавшие без разбора всех, у кого на ладонях не было мозолей. Тема «русского большевизма» в революционной Германии актуальна (с декабря 1918 г. здесь в качестве политического советника левых находится уполномоченный от Советской России Карл Радек), и потому использована Брехтом.

В спектакле об ужасах, творимых скорыми на расправу большевиками, беседуют, справляя малую нужду, двое коммерсантов-мошенников. Через мгновение они покачиваются на воображаемой виселице в компании семи других участников представления – у Бутусова между девятью актерами распределены роли всех действующих лиц.

Увы, ни у кого из девяти персонажей нет натруженных пролетарских рук, и вращаются они обмякшие, с поникшими головами на мнимой карусели – то ли мертвецы, то ли марионетки, отыгравшие свое в балаганной комедии.

В «Полете валькирий» Брехт настаивает на приеме очуждения, и режиссер послушно следует за ним. В этом эпизоде нет ничего героически возвышенного, романтического и, главное, нет ни единой ноты от Вагнера! Из глубины сцены, от обнажившейся фронтальной стены красного кирпича, начинают свою погоню за «героем» восемь карнавальных «валькирий» (именно столько было у Вагнера тех воинственных дев, что реют над полем брани в поисках павших героев, чье место в Вальгалле). Меж ними замешивается неспешно ступающий персонаж в терновом венце (вспомним блоковское: «нежной поступью надвьюжной...»). Разноконфессиональные небеса перемешаны – это не укрупнение событий, поднимаемых до уровня мифа. Скорее наоборот – снижение мифа до пародии.

Полет «валькирий» за Краглером, действительно, карнавален. Их гонит вперед, будто легкие бумажные листы, бушующий ветер. Не они владеют стихией, а стихия владеет ими. Полет решен остроумно и даже иронично – две Анны бегут за Краглером. Одна в платье невесты с кринолином (А. Урсуляк), другая в красной юбочке-шопенке, черном кургузом пиджачке и бантом на голове (А. Лебедева). Первая – девочка из добропорядочного семейства, она же куколка из балаганного театра, в образе которой появляется Анна в начале спектакля. Вторая – не настоящая, травестированная, взявшая напрокат костюм первой и занявшая на время ее место. И все бы ничего, если бы столь неожиданно раздвоившаяся дева-валькирия не была беременной. Сестрицы Брунгильды, как известно, этим временным недугом не страдали!

Брехт, отправляя в полет за героем брюхатую Анну, как раз и имел в виду пародию

на мифологическое девство. Обессиленная влюбленная валькирия в подвенечном платье готова подарить герою рай на земле, оставив проблему с беременностью своей *alter ego* в красной юбочке. Затем она исчезает «как белый парус, как чистая идея, как последняя строфа, как опьяненный лебедь, пролетающий над водами...». Брехт определенно несерьезен в выспренных поэтических метафорах – он поэт, и знает им цену. А то, что ныне представляется экспрессионизмом в брехтовской пьесе – всего лишь плотная вязь выразительных, искривленных, порой возвышенных, порой заземленных (если не сказать хтонических) образов, но в ней всегда найдется узкая лазейка для трезвой интеллектуальной и стилистической оценки, которая в обязательном порядке включает в себя иронию. Не стоит забывать, что по жанру «Барабаны в ночи» – комедия.

Свои «Барабаны в ночи» Брехт позволил пародировать Карлу Валентину – мастеру «речевого анархизма» и «словесной акробатики», как величали его немецкие критики 1920-х; в новом театральном эксперименте – на площадке кабаре – автор проверял действенность «эффекта очуждения», к которому прибег в «Барабанах». Зашифрованные Брехтом названия актов и сцен диссонируют с драматическим действием, конфликтуют с движением сюжета, выносят на поверхность смысловой подтекст. Ключ к ним отыскать не просто. У Бутусова он зачастую остается не обнаруженным.

Пытаться овеществлять метафоры Брехта на сцене – занятие бессмысленное. Образы его комедии увядают в пространстве подробной, детализованной сценографии, поэт сопротивляется избытку сценической материи, требуя от нее лаконичности и ненавязчивости. Ведь одним из самых существенных и театрально привлекательных мотивов этой пьесы является расхождение между сценой и жизнью. «Барабаны в ночи» предлагают дискуссию о кажущемся и настоящем, об актере и его



Сцена из спектакля  
«Барабаны в ночи».  
Фото Г. Фесенко

персонаже, герое и человеке, причем обсуждение этих проблем отчетливо перерастает из эстетической в политическую и этическую плоскости.

Сценография, предложенная А. Шишкиным, артистично условна – это подмостки кабаре, с тускло поблескивающей зеркальной полоской пола, в раме-гирлянде из ярко светящихся ламп. В нее вписываются и квартира семейства Балике, и respectable бар «Пикадилли», и пивнушка (только ее хозяин – не Глубб, а босоногая, брутального вида дама в красном, поддельная африканка, которая, как выясняется, в ноябре тоже сочувствовала левым). Представляющий ее С. Кудряшов в другой картине исполняет роль проститутки Мари; что характерно, обе красотки предпочитают в одежде красный цвет, невзирая на сезонность революционных событий.

Когда нужно, на сцене появляются столы и стулья, рояль, барабаны, микрофоны (явно из 1950-х); подмостки то окутываются черным бархатом, зияя пустотой обширного пространства, то демонстрируют краснокирпичную кладку задней стены. То вдруг, отслоившись от нее, на зрителя надвигается вторая – бутафорская кирпичная стенка, то на авансцене появляется легкий намек на уютное жилище.

Пространство сценограф и режиссер оставляют нейтральным по отношению к метафорике брехтовской комедии: в нем нет ни навязчивой багровой луны, которую кто только не поминает, нет штор, за которыми ревет и полыхает революция, нет дверей, через которые врывается ее ветер, нет бюргерского уюта, потревоженного ею. У Бутусова и Шишкина все происходит только на сцене. Но ровно до тех пор, пока сохраняется театр: странный, яркий, кабаретный, захватывающий режиссерской фантазией и изобретательностью актерских задач, затейливой игрой в образы. Как только игра заканчивается – исполнитель и персонаж сливаются, герой психологически очеловечивается, укореняется в реальности. И на сцену является мелкотравчатая правда здравомыслящего человека, лишенная какого-либо (пусть и театрального) блеска.

Это произойдет в последнем акте пьесы – «Постель». А до того есть только игровое пространство, в котором ансамбль невеселых клоунов, балаганных шутов с серьезной миной, кто с выбеленным лицом, кто в парике, кто с фальшивой косой, приколотой к мужской шевелюре, аккомпанирует солистам – Андреасу Краглеру (Т. Трибунцеву) и Анне Балике (А. Урсуляк).

Из числа аккомпаниаторов выделяются предприимчивый жених Мурк (А. Матросов) и сублильный, мило картавящий официант Манке (А. Лебедева). Оба персонажа в черных фрачных парах, обоим дано право «конферировать» по ходу действия. Выходя из рамы светящихся фонарей на авансцену и оказываясь перед закрытым занавесом, они превращаются в своеобразных «слуг просцениума», лиц от театра.

На общем сборе восьмерки исполнителей Александр Матросов – Фридрих Мурк легким взмахом рук объявляет открытым кабаре Фридрихштадтпаласт. И начинается всеобщая танцевальная вакханалия под ритмичную мелодию современной немецкой группы «Club des Belugas». Ее бразильский микс «Skip to the Bip» пройдет лейтмотивом через весь спектакль – от первой сцены до парада-алле, в котором комедианты будут азартно выстукивать ритм мелодии на барабанах.

В здании на Шиффбауэрдамм, где квартировал когда-то Фридрихштадтпаласт, были и рынок, и цирк, и театр. Там работал Рейнхардт, Энгель трудился над первой постановкой «Трехгрошовой оперы», наконец, в 1954 г. там обосновался Берлинер ансамбль Брехта. Ради собственного театра именно в этом здании, на этой улице драматург вернулся в Восточный Берлин. Призрак демократичного искусства – дух балагана и кабаре – всегда витал над этим местом. И, вполне вероятно, этим обстоятельством Бутусов оправдывал для себя решение поставить «Барабаны» в ключе откровенной эклектики. Соединяя сюжет комедии с кадрами поздней кинохроники, исполнением популярного французского шансона «Под небом Парижа», декламацией лирики Б. Пастернака, цирковыми номерами, интермедиями и пантомимой, с приземленным бытовым театром, режиссер пытался разгадать эстетику раннего «сбивчивого» Брехта.

Придуманная Н. Реутовым хореография спектакля предписывает исполнителям

судорожные, конвульсивные жесты, которые выглядят пластически дискретными, независимыми друг от друга. Выразительность ансамблевого движения достигается лишь в «полете валькирий» и предшествующей ей пантомиме «на виселице». Может быть, потому, что в этих сценах пластика проясняет смысл. Чего нельзя сказать про трогательную пантомиму-интермедию с погребением младенца. Сама по себе она замечательна. Ее отлично исполняет А. Матросов, отделенный от образа Мурка цирковой деталью – накладным красным носом клоуна. Однако неожиданный сентиментальный акцент в спектакле остается необъяснимым. Случайная вставка ради обнажения приема игры с образами? Знак выхода персонажа из сюжета «любовного треугольника», в котором Мурк и Краглер борются за обладание Анной?

В последнем акте комедии Брехт этот треугольник отменяет. Мурк уходит, Андреас победил. Бутусов, однако, расставаться с этой равновесной фигурой решительно не желает. Место третьего в финале занимает некто, сменивший несколько ролей. Персонаж А. Лебедевой на вид – хрупкий застенчивый подросток. Он заполнял вынужденные антракты, связанные с переменной декорации; он был сведущим и заинтересованным комментатором действия, который складно излагал смысл происходящего на сцене, выводил растерянного зрителя из лабиринта темных реплик и неясных взаимоотношений героев. В образе официанта Манке он взывал к справедливости, сочувствовал фронтовику Краглеру, потерявшему возлюбленную. Он и становится лишним третьим после того, как режиссер прекращает кабаре-театр.

Мурк, бодро начав песенку Мэкки-ножа и вытянув изящным жестом факира из левого кармашка у сердца красную ленточку, не в состоянии допеть зонг до конца. Он стирает с лица белый грим и уходит в темноту. Эта усталость от актерского фиглярства становится демонстрацией выхода из образа.



Сцена из спектакля  
«Барабаны в ночи».  
Фото Г. Фесенко

Переставший изображать Фридриха Мурка, артист Матросов дает сигнал к окончанию балагана.

Почти весь спектакль Бутусов пытается держаться за текст брехтовской комедии. На щитах световой рекламы появляются названия сцен, ремарки, некоторые из них проговаривают актеры. Но финал четвертого и пятый акт режиссер переделывает. Никто не отправляется из портового кабака на прогулку по газетным кварталам – Бутусову не нужны пространство улицы и пейзаж ночного города, не нужно многолюдье сцен. Ему не важна даже логика стремительно приближающихся к развязке событий.

Любовная история Анны и Андреаса театрально завершилась в пивной, где проститутка Августа (та же А. Урсуляк) вдруг становилась Анной, и двое обретших друг друга влюбленных руку об руку шли разве что не под венец. Дивная зимняя сказка. Сверху медленно спускались сияющие белые шары, такие же, как в порталной раме, только напоминающие крупные снежные хлопья. Но как-то неожиданно жених, только недавно в приступе африканской страсти зачерненный ваксой, с красными жирными губами, иступленно бивший в свой барабан, обмякал и валился навзничь. Он рассыпал-

ся в прах – то ли дикий африканец в чужой стране, то ли восставший из могилы вояка.

Этой сцене предшествовала демонстрация хроникальных кадров с панорамой разрушенного войной города. Не суть, какого: Берлина, Кельна, Гамбурга, Дрездена. Руины всех городов после войны похожи друг на друга. И лукавство – верить в возможность того, что прежняя жизнь в них продолжится. Жизнь, конечно, будет, но другая – в других стенах, на другом месте. Инаковость нового бытия новых героев показывает хроника – аргумент, подлинность которого кладет на лопатки любой театральный балаган.

Природа условности последнего акта комедии в спектакле изменена. После зимней сказки с печальным концом на развернутом полотне появится вторая документальная проекция – кинохроника возведения Берлинской стены (1961). Поразителен энтузиазм, с которым рабочие социалистического государства на немецкой земле огораживали свой новый мир, деловито проверяли натяжение колючей проволоки, без ностальгии оставляя в западной части города и Тиргартен, и газетные кварталы – слабые места ноябрьской революции 1918-го. К образу неведомой Брехту (он умер в 1956)

Берлинской стены у Бутусова обращена филиппика официанта Манке из бара «Пикадилли», реплика, рожденная в другое время и в другой связи, но оказавшаяся пророческой: «Так, значит, нас надо поставить к стенке, которую мы сложили своими руками, чтобы вы, устроившись тут же поудобнее, могли лакать вишневку?».

Жизнь за стеной уютна. Ей не нужны, даже противопоказаны бунтующие герои. Маленький бытовой вырез из нее предстанет на авансцене – комнатный цветок, чайник, стакан, телевизор, покойное кресло перед ним. По «ящику» транслируют оперу. В кресле расположились трое. В центре – Краглер, на подлокотниках – две женщины в нейтральном, никакой образной нагрузки не несущем, трико. Они жмутся к Андреасу, словно взятые в дом благодарные уличные зверушки. Так воплощает себя мечта героя, который отделил себя каменным барьером от физической смерти. Это – триумф его плоти, «человеческого, слишком человеческого» в нем, венец борьбы за признание права на реальное существование в царстве балаганных марионеток, благопристойное завершение той истории, что металась и у Брехта, и у

Бутусова между условностью театра и реальностью жизни. Что бы ни происходило за стеной, за которой остался вулканический мир театра, герой будет магнетически прикован к своему телевизору, даже когда закончится картинка и побегут титры.

В отличие от Брехта, Бутусов не оставил Краглера со спутницами на бесприютной улице застывшего в сумерках города. Он досочинил финал за автора. Сюжетную линию героя режиссер завел в тупик уютного быта, из которого не может быть никакого героического выхода. Персонаж – призрак, вернувшийся с того света, пытался убедить всех в своей подлинности. Трибунцев–Краглер отчаянно возгонял свой темперамент, декламируя лирическое «Мне хочется домой, в огромность...» Пастернака и пацифистскую «Легенду о мертвом солдате» Брехта, лупил в огромный барабан, рвал на груди рубаху так яростно, что вверх летели пуговицы, обнажался, демонстрируя почерневшую от могильной земли или от африканского солнца кожу. Он не хотел любви, романтически лирических отношений с недождавшей его возлюбленной, он требовал Анну по праву сочувствия и жалости.



Сцена из спектакля  
«Барабаны в ночи».  
Фото Г. Фесенко

Краглер начала спектакля – нелепое привидение с барабаном, ряженая, повидавшая виды Коломбина в светлом кисейном платье и женских сапогах на высоком каблуке с алым бантиком нарисованных губ. Дистанция между этой куклой и образом вернувшегося домой солдата кажется непреодолимой. С каждой следующей сценой Т. Трибунцев эту дистанцию сокращает. Своего героя актер театрально оживляет, энергично выталкивая в зал метафоры – и брехтовские, и пастернаковские, – накачивает героя то растерянностью и беспомощностью, то яростью и отчаяньем, бесконечно трагестрирует образ.

На руках Анны он превращается в слепого калеку с забинтованным лицом, на котором зияют пустые кровавые глазницы. Этот образ не дотягивается до сакрального значения, которое, по всей вероятности, подразумевал режиссер. В отлично организованном Бутусовым ансамбле балагана он работает как пластический знак Пьеты, но не выстреливает ее смыслом. Тут вибрирует жалость, а не скорбь. Ритм спектакля слишком упруг, энергичен и стремителен, чтобы взять паузу и дать отзвучать метящей в высоту ноте.

Череда актерских переодеваний, смена личин, переходы из одного образа в другой, присочиненные к тексту театральные интермедии, преодоление разрывов между отдельными сценами, их взаимное перетекание – все это разрушает незатейливый сюжет комедии, подвергая сомнению рационализм композиционного построения автора. Бутусов не ищет рифмующихся образов внутри брехтовского текста, не нацеливается на выявление и, тем более, воспроизведение его структуры. Наоборот, он – противник любой структурности, безукоризненно прямого следования сюжету. Он сохраняет его линию пунктирно, вписывая в разрывы зашифрованные режиссерской фантазией эпизоды. Так рассредоточивается не только сюжет, приобретающий особую сценическую вязкость, но и стоящие за ним смыслы.

Размышления о бутусовских спектаклях легче начинать с выразительных деталей и отдельных сцен, с периферии сценического действия, чем с изложения смысла целого, которое генерируется с трудом, растворяясь в подробностях. Режиссер рассказал нам историю о признавшем себя негодным к призыву в герои Андреасе Краглере, который демобилизовался в постель, где достигнет бессмертия размножением.

Сражаясь за право считаться человеком, а не призраком или ожившим трупом, протагонист претерпевает ряд превращений и становится, наконец, невзрачным, щупленьким господином в очках и клетчатом пиджаке. На все героические вызовы времени и истории две спутницы его новой жизни отвечают за него неприличным, но красноречивым жестом отказа, направленным прямо в зал.

Барабан, который он носил впереди себя и за которым все время спектакля шел, привел его, наконец, к себе настоящему – наблюдателю прекрасной и безмятежной виртуальной реальности, данной в телекартинке.

P.S.

Самый известный брехтовский барабан в ночи зазвучал в одиннадцатой сцене «Мамаши Кураж» (1938). Его дробь – голос, данный взамен немоты, знак тревоги, призыв к бдительности и сопротивлению. Отважный алармист безоружен, в его руках – барабанные палочки, он уязвим и должен погибнуть. Со времени написания «Барабанов в ночи» прошло девять лет. И это были другая Германия, с развязанными в Мюнхене руками и «хрустальной ночью», другая Россия, с «бухаринским» политическим процессом и карагандинским А.Л.Ж.И.Р.-ом, и это был канун другой войны...