

Элла МИХАЛЕВА

## ДВА БРЕХТА МОСКОВСКОЙ СЦЕНЫ

...17 апреля 1940 года Б. Брехт с семьей на паровом катере покинул Стокгольм и направился в Хельсинки. Отъезд оказался почти спешным: Брехт был уверен, что угроза вторжения гитлеровской Германии в Скандинавские страны – дело ближайшего времени.

Почти весь предшествовавший тому 1939 год, драматург с помощью коллег изыскивал возможности для получения въездной визы в США. География совместных действий по его вызволению из Европы, обширна: от Скандинавии до Голливуда и от Мексики до Нью-Йорка, а перечень людей, подключившихся к хлопотам, весьма внушительен: Ганс Эйслер, пребывавший в ту пору в Мексике, американский писатель Хоффман Р. Хейс, Лион Фейхтвангер, Эрвин Пискатор, живший в тот период в Нью-Йорке, Фриц Ланг, учредивший в Голливуде, совместно с Лили Латте, фонд в поддержку Брехта и его семьи, Оскар Гомолка и еще ряд видных деятелей культуры.

Брехт рассчитывал уладить все въездные формальности к июню 1939 года. Однако время шло, но и к весне следующего года проблемы выдачи въездных документов в Америку и материального обеспечения драматурга и его семьи на период проживания там не были решены.

Весной 1940 года, полагая, что дальше тянуть с отъездом из Стокгольма невозможно, Брехт, по его собственному признанию, оставившийся со Швецией «будто с родиной», оставляет на попечение друзей имущество, мебель и библиотеку и принимает – уже не первое к тому времени – приглашение финской писательницы Хеллы Вуолийоки на переезд в Хельсинки. Приютить драматурга и его семью позволило личное знакомство Х. Вуолийоки с тогдашним (с 1940 по 1944 гг.) президентом Финляндии Ристо Рюти, к счастью для немецкого драматурга, видевшего его «Трехгрошовую оперу», которая президенту очень понравилась. Рюти лично выдал

Брехту с семьей разрешение на въезд и вид на жительство.

В Финляндии Б. Брехт впервые за время изгнанничества оказался в нелегком положении настоящего беженца. Со скудным багажом, с минимумом финансовых средств, которые он успел перевести, и без личных вещей. Но с архивом рукописей, составлявшим единственную и главную ценность.

В тот самый апрельский день 17 числа, когда Брехт с Еленой Вайгель и детьми ступили на палубу парохода, увозившего их из Стокгольма, Эрвин Пискатор из Нью-Йорка послал ему телеграмму с долгожданном известием: в США наконец-то нашлась работа для Брехта – должность лектора «по литературе» в нью-йоркском университете Новая Школа. Наличие гарантированного заработка облегчало получение въездных документов.

Сам драматург впоследствии характеризовал период жизни в Финляндии как «промежуточный». Судя по сохранившимся свидетельствам, записям, стихам, все его помыслы безраздельно занимал расширяющийся театр военных действий. В Хельсинки Б. Брехт впервые увидел репродукцию «Герники» П. Пикассо, которая произвела на него огромное впечатление.

Однако, несмотря на «промежуточность» пребывания в Финляндии (писатель живет поначалу совсем скромно: в Тёёлё – рабочем квартале Хельсинки, в маленькой квартирке, которую помогли обустроить финские коллеги, многие из которых прежде не были лично знакомы с Брехтом), он пишет две значительные пьесы на одну тему – о личном моральном выборе и самой возможности выбора в пользу морали и общественного блага («добра») в современном мире. Это пьеса-парабола «Добрый человек из Сычуани» и народная драма на финском материале «Господин Пунтила и его слуга Матти».

Глобальные проблемы мира и войны, тектоническое столкновение политических систем,



Сцена из спектакля  
«Добрый человек из  
Сезуана».  
Театр им. А.С. Пушкина

происходившие на его глазах трагедии целых государств, которые занимают драматурга в финский период, в творчестве неизменно масштабно мыслившего автора теории «эпического театра» преобразовались в две пьесы, почти камерно сфокусировавшие проблемы времени на жизнь и личность главных персонажей «Доброго человека» и «Пунтилы».

Вероятно, не лишено какой-то скрытой загадочной закономерности, что обе пьесы сравнительно недавно появились на московской сцене рифмой, как рифмой были созданы драматургом. Два московских театра обратились к «финским» произведениям драматурга. Правда, Брехт первым написал «Доброго человека из Сычуани», а потом завершил работу над «Господином Пунтилой», премьеры же состоялись в обратной очередности.

Сначала Театр им. Вл. Маяковского показал «Господина Пунтилу» в постановке художественного руководителя театра Миндаугаса Карбаускаса. Следом Театр им. А.С. Пушкина сыграл премьеру «Доброго человека из Сезуана» в постановке приглашенного Юрия Бутусова (в спектакле Театра им. Пушкина использована более привычная нашему зрителю, благодаря постановке Ю. Любимова, транскрипция названия провинции «Сычуань»).

Ответ на вопрос, найден ли ключ к современной трактовке драматургии Б. Брехта,

очевидно отрицательный. Ситуация с практической сценической реализацией его драматургического наследия сегодня выглядит значительно хуже, чем во времена «социалистического лагеря», когда проблема постановки его пьес обитала преимущественно в плоскости эстетической: в области театральной формы и актерской школы.

С уходом с политической арены системного марксизма и радикальным изменением иерархического места и самого содержания левых идей, помимо естественного художественного вопроса «как ставить и как играть?», на первый план вышла более сложная проблема – массивное и кажущееся неодолимым идеологическое «приданое» драматургии Брехта.

Как представляется, спектакль Юрия Бутусова «Добрый человек из Сезуана» благополучно угодил в расставленную временем ловушку: риск потерять автора в стремлении как можно дальше уйти от Брехта, ставя Брехта, и в желании как можно дальше отодвинуться от идейности Брехта в пользу широты и универсальности смысла. В результате чего Брехт покинул сцену Пушкинского театра совсем.

Гораздо менее «атакующая» и «аутентичная» работа Миндаугаса Карбаускаса, отказавшаяся от зонгов, дающая основание упрекать

спектакль в «длиннотах», «медленности» и «хуторской» основательности, при всем внешнем пренебрежении «правильными» представлениями об эстетике и поэтике Брехта, подошла к нему вплотную.

Одним из художественных импульсов, подвигнувших Б. Брехта к замыслу «Доброго человека из Сычуани», стали репетиции Макса Рейнгардта. Брехт с огромной заинтересованностью следил за работой Рейнгардта над спектаклем по пьесе «Игра снов».

Стриндберговский сюжет повествует о спустившейся на землю дочерью Индры, которая послана отцом взглянуть, как живут люди и действительно ли тяжела их доля. Брехт принял этот сюжет за отправную точку, полностью его преобразив и категорически не согласившись с выводами, к которым пришел в финале «Игры снов» Август Стриндберг.

Декларативная, «видимая» часть «Доброго человека из Сычуани» – «действие происходит в любом месте на земле, где человек эксплуатирует человека» – скрывает за собой более широкую и тонкую проблематику. Тему, о которой Брехт интенсивно размышлял, работая и над «Добрый человек», и над «Пунтилой». Тема эта связана не столько и не только с политико-социальной областью, сколько с философской и по-брехтовски радикальной ревизией христианской морали. «К заповеди о любви к ближнему добавить заповедь любви к самому себе, к призыву “будь добрым к другим” – “будь добр к самому себе”», – так рассуждал во время работы над пьесой Б. Брехт<sup>1</sup>.

Помимо общих материалистических взглядов автора, исключавших веру в посмертное спасение и награду за очищающие земные страдания, Брехта волновали вопросы более фундаментальные и превосходящие возраст теорию марксизма: практическое применение и осуществимость на практике заповеди о любви к ближнему. Любовь к ближнему, как действенное чувство, за которым стоят дела и реальные усилия человека, теряет шансы на реализацию, поскольку сам «добрый человек» испытывает давление окружающих обстоятельств и социального мира. Сила этих обстоятельств такова, что на возможность

помощи ближнему у доброго человека просто не остается сил и возможностей: все резервы личности тратятся на нескончаемую борьбу за себя самого.

Общее недоверие к Брехту как к автору прямолинейно-идеологизированному и сужение проблематики пьес до его личного мировоззрения закономерно увело Ю. Бутусова от пьесы «Добрый человек из Сезуана» и привело к ее косвенной литературной подоплеке – «Игре снов» Стриндберга. Три бога, остро и индивидуально-характерно выписанные автором, более чем практичные в суждениях и поступках, на сцене вновь превратились в метафизическое существо, хрупкую небесную дочь Индры, для которой нестерпимо тяжел и пагубен земной воздух. И проблематика Брехта вернулась к проблематике Стриндберга: земля, не подлежащая рукотворному улучшению, – юдоль страданий, от которых только смерть является избавлением. Экзистенциальный брехтовский вопрос о возможности действенного добра, лежащий в первую очередь в сфере христианства и практического приложения библейских заповедей к повседневной жизни человека, и только во вторую – в области социальных теорий, у Юрия Бутусова транспонировался в глобально пессимистическую и твердую позицию априорной невозможности существования доброго человека и отсутствия добра в реальности.

Оригинальные зонги на музыку Паула Дессау (звучащие в рок-обработке в исполнении ансамбля солистов «Чистая музыка» под руководством Игоря Горского и артистов театра), которые призваны убедить зрителя, что на сцене все-таки Брехт, а не Стриндберг, ситуацию изменили мало. Взять их любой театр обязан по закону об авторском праве, но зонги (сам Брехт называл их «народные песни больших городов») превратились в самодостаточную художественную формальность. Музыкальные фрагменты спектакля предстали в виде ярких номеров дивертисмента, не объединенных с тканью основного действия и общей концепцией спектакля.

Миндаугас Карбаускис шел совершенно иным путем. Легко узнаваемые коды «брехтовости» (зонги, социальная ярость и



Сцена из спектакля  
«Господин Пунтила».  
Театр им.  
Вл. Маяковского.  
Фото Д. Жулина

М. Филиппов –  
Пунтила.  
Фото Е. Люлюкина

заостренная актуальность, которых всегда сознательно и бессознательно ждут от Брехта) режиссера, судя по сценическому результату, волновали несильно. Намерение «отбить» Брехта у обветшавших марксистских идей, по всей вероятности, тоже не входило в специальную задачу.

В отличие от «Доброго человека», «золотой легенды» с богами в качестве действующих лиц и Китаем в качестве места действия, пьеса о сельском богатее Пунтиле – совершенно «земная», основанная почти что на фольклоре и решающая проблему убеждений человека и их соответствия его образу жизни с полярной «Доброму» стороны.

Чем больше размышляешь над спектаклем Карбаускиса, тем больше обнаруживаешь точных, глубоко продуманных деталей, кровно связывающих спектакль и его обманчиво «не брехтовское» решение с авторским замыслом.

Брехт уже после войны дописал своеобразное послесловие к пьесе в форме авторских разъяснений и рекомендаций – «Заметки по поводу цюрихской премьеры» (1948). Сценограф Сергей Бархин отнесся к этим рекомендациям (уникальный в современном театре случай внимания к воле драматурга) с чрезвычайной бережностью.

Контрастные цвета с преобладанием белого и черного, «березовый» задник, постоянный яркий свет на сцене, позволяющий избежать «мертвенности» актерских лиц, возникающей при локальном освещении, водочные бутылки в качестве одной из доминант оформления



и иные авторские пожелания-подсказки – все соблюдено с зорким тщанием и переосмыслено художником в оригинальные сценические образы.

Внимание к деталям прослеживается в работе сценографа Сергея Бархина и, в не меньшей мере, в режиссуре М. Карбаускиса. Оно ведет, как по вешкам, к сути брехтовской пьесы. Господин Пунтила, прагматичный и жестокий хозяин, превращающийся под воздействием

водочных паров в добряка и гуманиста – это другой ракурс волновавшей драматурга проблемы. Если в «Добром человеке из Сычуани» невозможность жить в соответствии с идеалами терпит крах из-за непосильной тяжести внешних обстоятельств, то в «Господине Пунтиле» Брехт исследует «помехи», находящиеся внутри самого человека.

Наличие «крепкой веры», как определила бы классическая русская литературная традиция, или убеждений, как было бы ближе самому Брехту – не только проблема противодействия давлению внешней среды, но выражение силы или слабости воли самого человека.

Пунтила – человек без «убеждений». Предлагаемые обстоятельства (в его случае – водка) способны в один миг обратить его в полную противоположность самому себе. И в каждом персонаже пьесы живет свой Пунтила. Точнее сказать – таится ровно до той поры, пока ему не представится возможность заявить о себе в полный голос. Самый очевидный пример внезапного перевертыша – слуга, шофер Пунтилы – Матти. Обаятельный, мягкий, полная противоположность хозяину, мгновенно приобретает черты своего крайне несимпатичного хозяина, когда разыгрывает перед дочкой Пунтилы Евой сцены их возможной совместной жизни.

М. Карбаускис всегда основательно и глубоко работает с актерами. В брехтовской постановке самым интересным в ансамбле стал дуэт Михаила Филиппова (Пунтила) и Анатолия Лобозкого (Матти), через который реализована магистральная идея пьесы и спектакля – возможность внезапной метаморфозы и полная ненадежность человека, если у него нет сознательных нравственных убеждений. М. Филиппов играет Пунтилу в полном соответствии с ремаркой автора: актера, исполняющего эту роль, Брехт просил не позволять зрителю ни на секунду поддаться симпатии к Пунтиле в те моменты, когда он превращается в «добряка». А. Лобозкий безукоризненно достоверно играет обаятельного и вызывающего безоговорочное расположение Матти. Ровно до той сцены, пока из-под образа полностью положительного человека внезапно не

проглянет его «трезвый» хозяин. После сцены с Евой Матти возвращается к себе прежнему, но уже не вызывает нашей прежней доверчивой благосклонности.

Брехтовская тема «крепкой веры» и повседневного следования ей – один из мотивов творчества самого Карбаускиса. До «Пунтилы» эта проблема стала предметом раздумий режиссера в «Будденброках» Томаса Манна, поставленных им в РАМТе. Там вера рассматривалась как потерявшая жизненную силу и всякую связь с реальными потребностями людей беспощадная система жестких правил, крушащая под «идеальный» шаблон души и судьбы. В «Будденброках» – избыток нравственного регламента, сместившегося из сферы человеческого духа во внешнюю бытовую среду, превращающийся в абстрактную, губительную (и по результату безнравственную по отношению к отдельной личности) силу. В «Пунтиле» недостаток того же морального регламента, превращающий человека в безвольную и опасную игрушку предлагаемых обстоятельств. Эти постановки Карбаускиса, сойдись они на одной сцене, под крышей одного театра, могли бы составить своеобразную дилогию.

Характерно, что среди претензий, высказанных по отношению к «Пунтиле» Миндаугаса Карбаускиса, преобладает упрек в отсутствии политики и социальной остроты. На глаза попала даже прямая просьба добавить спектаклю русофобии в качестве необходимого (по мнению автора просьбы) нашему социуму лекарства. Эпически широкий брехтовский взгляд на проблему, притчевая (тоже по-брехтовски) универсальность трактовки пьесы показали части аудитории не брехтовским решением.

Думается, что сценическая методология М. Карбаускиса предложила перспективный смысловой путь к современному прочтению Брехта, автора, отнюдь не исчерпанного театром, несмотря на груз идеологии, которой он честно стремился следовать, но шире которой по природе был.

<sup>1</sup>Эрнст Шумахер «Жизнь Брехта», М. «Радуга», 1988. С. 149.