

БРЕХТ И «ЭПИЧЕСКИЙ ОПЫТ» РУССКОЙ СЦЕНЫ

В статье исследуется вопрос о соотношении брехтовской теории эпического театра и повествовательных сценических форм, которые развивались параллельно на отечественной сцене, вводится и анализируется понятие «границы» между иллюзорным действием и повествованием.

Ключевые слова: Брехт, Немирович-Данченко, граница, иллюзорное, повествовательное.

Вопрос о взаимовлиянии тех или иных театральных систем — это не всегда вопрос прямого воздействия: общеизвестно, что отечественный театр и драматургия были «облучены» идеями Брехта лишь в 1960–70-х гг., опыт этот имеет уже достаточно широкое освещение в нашем брехтоведении. Цель моих размышлений — собрать и осмыслить факты, показывающие, что «эпическое» под маской «повествовательного» возникает на русской сцене задолго до начала практик и теоретических размышлений немецкого реформатора, а сегодня — обогащенная брехтианским опытом — русско-говорящая новейшая драма поддерживает и развивает эту традицию.

По мнению Ролана Барта — известного французского филолога и философа-постструктуралиста, начинавшего свою карьеру в качестве театрального критика, — реформатор немецкой сцены показал, что возможности театра несоразмерно больше, чем рассказ увлекательной истории: «Брехт лишил меня всякого интереса к несовершенному театру и приблизительно с этого момента я в театр больше не хожу», — писал Барт в 1954 году после гастролей Берлинер ансамбль в Париже [1, с. 10]. Сущность революционного брехтианского поворота в технике драмы автор авторитетного сочинения по теории драмы второй половины XX века Петер Шонди определял тем, что к фабуле Брехт добавил т. н. «субъект эпической формы» [2]. Мне же представляется продуктивным рассмотреть брехтианские формулы в контексте сценических выразительных средств, о которых в последнее время часто и много рассуждают теоретики театра, для этой цели необходимо ввести и обосновать понятие т. н. «границы».

Граница — принципиальное понятие для сцены, пространство которой всегда делилось на несколько разнофункциональных частей: зал, где находятся зрители, площадка, где играют актеры, а также интервал между ними — часть, которую видят и зрители, и актеры, пространство «за кулисами» — то, что видят актеры, но не видит зритель. Интервал между «сценой» и публикой в античные времена назывался «оркестра» — пространство, занимаемое хором. Интервал этот в музыкальном театре сохранился и по сей день, он именуется теперь «оркестровой ямой» — в ней находятся музыканты. Но и в драматическом театре есть «атавизм» оркестры — пространство, где вместе со

* © Скороход Н.С., 2016

Скороход Наталья Степановна (naskorokhod@yandex.ru), кафедра драматургии и киноведения, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения (СПбГИКиТ), 191119, Российская Федерация, г. Санкт-Петербург, ул. Правды, 13; кафедра русского театра, Российский государственный институт сценических искусств (РГИСИ), 191028, Российская Федерация, г. Санкт-Петербург, ул. Моховая, 34.

своим оборудованием помещаются свето-, радио-, а теперь еще видеотехники, они в чем-то подобны античному хору: включаются в спектакль в определенные моменты его действия, и *границы* пространств, где они находятся, можно осмыслить драматургически.

Недавно в Театре Наций появился спектакль «#СОНЕТЫШЕКСПИРА» (2014), где режиссер Тимофей Кулябин обыграл подобную *границу* в драматургии зрелища: общая патетика представления ловко снижалась здесь тем, что параллельно с артистами зритель видел бытование монтировщиков, обслуживающих спектакль: режиссер открыл для зрителя их пространство.

Разумеется, сценическая *граница* и задолго до Брехта неоднократно становилась объектом театральной игры. Яркий пример тому — знаменитый «Мудрец» С. Эйзенштейна, получасовой финал которого — десятиминутная «фильма» — первый кинематографический опыт будущего автора «Броненосца “Потемкина”». Действие начатое на сцене, при помощи киносъёмки переносилось на крышу особняка, где помещался театр Пролеткульта, и продолжалось во дворе, на трамвайной остановке, где один из персонажей садился в трамвай и окончательно вырывался *за границу* видимости камеры. Зритель же воспринимал действие в его непрерывности, поддаваясь обману, веря, что границы сцены попросту раздвигаются и сужаются. Несомненно, эта — во многих отношениях новаторская постановка — явилась прообразом самых радикальных сценических опытов игры со сценическим пространством и его *границами*.

С точки зрения сценических средств выразительности граница — важнейшая материя сцены, для драматурга, режиссера, сценографа здесь представлено поле возможностей, и вопрос, какую выбрать стратегию в этом отношении, стоит перед авторами спектакля всегда. Простейший случай традиционного театра — это, конечно же, четвертая стена: персонажи делают вид, что зрителя нет, зритель им подыгрывает, поклон в финале спектакля — единственная точка, где все перестают притворяться. Да, конечно, публика иногда пробует заявить о себе, встречая и провожая аплодисментами известного актера, порой незатейливый простак кричит из зала, что ему ничего не видно или не слышно, однако актеры, как правило, оставляют эти попытки прорвать границу безо всякого внимания. Многие великие пьесы прошлого написаны в расчете именно на такую стратегию, но в истории театра существовали и другие варианты, когда граница между публикой и сценой была прозрачна: на любую акцию с одной стороны границы следовала немедленная реакция. На эти-то стратегии, по общепринятому мнению, во многом опирался, создавая теорию эпического театра, Бертольд Брехт.

Отрицая катарсис и увлечение публики драматическим сюжетом, Брехт вводит в пьесу т. н. зоны *очуждения*, которые должны создать дополнительные границы по ходу действия спектакля. В «Трехгрошовой опере», например, Дженни-Малина, только что сдавшая полиции своего дружка бандита Мэкки-ножа проститутка, исполняет *зонг* «О Соломоне Мудром», суть которого сводится к рефлексии на тему только что произошедшего события: царя Соломона сгубила мудрость, Цезаря — смелость, Брехта — правдивость, а ее дружка-бандита — чувственность. Очевидно, что такая эрудиция и способность к суждению об идеализме с исторических позиций выходит за границы опыта этой героини. Но кто тогда адресует зрителю зонг о «Соломоне Мудром»? Актриса, играющая Дженни? Некий «субъект повествования»? Или сам Бертольд Брехт?

Известнейший российский литературовед и историк театра Борис Зингерман в умном и тонком анализе этой пьесы замечает: «Разрушение органической непрерывности действия усиливается тем, что и без того разрозненные, не спаянные между собой эпизоды прерываются эстрадным пением (зонгом), совершенно не обязательным для развития сюжета... <...> Зонг разваливает сюжет и убивает сценическую иллюзию [3, с. 224–225]. Признав разрыв границ иллюзорного действия, Зингерман однако весьма осторожно рассуждает о феномене «выхода актера из роли»: «В зонге дают себя знать неизвестные

нам нравственные качества героя и его скрытые душевные резервы; им не дано проявиться в узких рамках существующих житейских отношений — в предустановленных границах драматического сюжета» [3, с. 255]. Здесь мы окунаемся в сложную в теоретическом отношении материю — что есть граница персонажа? Как ее определял и понимал сам Бертольд Брехт? Очень часто брехтовский зонг понимается у нас как абсолютный «выход из роли» и обращение в зал от лица самого актера. Но так ли это? У Брехта мы можем прочесть: «Совсем недостаточно разработать образ лишь настолько, насколько это необходимо по ходу действия данной пьесы. В нем должно быть еще что-то конкретное, неповторимое, позволяющее догадываться, что в определенных социальных условиях это лицо может действовать и по-другому» [4, с. 121].

Предположу: выходя за границы иллюзорного действия, актер не вполне «обнуляет» свойства персонажа, и, превращаясь из объекта в субъект истории, то есть в частицу повествования, еще несет в себе «след» героя, в шкуре которого только что побывал. Таким образом он делает *границу* между «событием изображаемым» и «событием изображения» размытой, в этом, как мне кажется, основная загадка брехтианского зонга. И при продолжении рассуждений на тему границ эпического и иллюзорного представляется продуктивным сравнить технологий эпического театра с практиками работы над «большими романами» одного из основателей МХТ Вл.И. Немировича-Данченко¹.

Анализируя истоки брехтовской теории, и зарубежные, и отечественные исследователи справедливо связывают его с практиками советского авангардного театра, но не замечают огромный опыт инсценизации прозы на сценах театров традиционных, но, на мой взгляд, этот опыт имеет к теории эпического театра непосредственное отношение. Общеизвестно, что именно в стенах МХТ еще в начале XX века появились очертания сценического *повествования*. В 1910 году Вл.И. Немировича-Данченко выпустил двухчастный «спектакль-роман» «Братья Карамазовы», этот опыт и стал с моей точки зрения, первой практикой осмысления *границы* между сценической иллюзорной историей и повествованием на основе прозы. Видевший премьеру «Карамазовых» критик Юрий Беляев назвал спектакль едва ли не «первым опытом «инсценированного романа», не побывавшего в лапах у “перделывателей”» [5, с. 313]. Радикализм режиссера состоял в том, что он откровенно признавался зрителю, что переносит на сцену роман, жанр спектакля в афише был обозначен как «отрывки из романа Достоевского». Свой замысел и его воплощение Немирович-Данченко описывал так: «Играли в 2 вечера. Если бы цензура разрешила старца Зосиму — играли бы в три вечера. Там присутствовал т. н. чтец, образованный читатель, филолог, современник зрителей. Чтец будет Званцев. Ему много надо читать, очень тонко, в тон вступать. <...> Чтец иногда выступает среди действия. Кажется, это выйдет эффектно» [6, с. 72].

После первой части «Братьев Карамазовых» другой театральный рецензент — Сергей Яблоновский — начал статью в газете «Русское слово» с описания самого необычного элемента этой постановки — границы между иллюзорным пространством и пространством Чтеца. «Сцена в этот вечер представляла собой большие отклонения от известной картины: большой передний занавес отсутствовал; сама сцена была укорочена: от нее отнята приблизительно четвертая часть в длину. Эта четвертая часть отделена колоннами. <...> На возвышении — задрапированная кафедра; на ней — лапма; за кафедрой г. Званцев и читает своим богатейшим басом... Остающиеся для действующих лиц три четверти сцены также необычны: сцена уменьшена...» [7, с. 279]. Критик подчеркивает, что эта — дотоле нигде не виданная — форма спектакля просто ошарашила публику. Далее он подробно описывает, что партия Чтеца-Званцева и начинала спектакль: «Он сделал крошечное вступление о том, что Алешу послал в мир старец Зосима, и затем он раз пять прерывал действие вставка-

¹ Подробно работа Вл. И. Немировича-Данченко над романами «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского и «Воскресение» и «Анна Каренина» Л.Н. Толстого описаны автором статьи в книге «Как инсценировать прозу» [10].

ми...» [7, с. 280]. Фигура повествователя и форма его презентации в спектакле, отдельная «выгородка» для Чтеца вызвали оживленную полемику не только среди рецензентов и образованной публики, в дискуссию вокруг инсценизации романа включились такие великие умы, как Вяч. Иванов и Д. Мережковский. Полярность мнений только подтверждала несомненность открытия Немировича-Данченко: одни видели в «Карамазовых» покушение на природу театра, другим — напротив, спектакль казался возвращением к его историческим истокам: в Чтеце Званцева предполагали возрождение античного хора.

Вскоре после премьеры режиссер сравнил успех «Братьев Карамазовых» с триумфом мхатовской «Чайки», Владимир Иванович был уверен, что МХТ стоит на пороге театрального открытия: «Мы все ходили вокруг длинного забора и наконец-то вышли на свет», — писал он Станиславскому. Он полагал, что прием, который он использовал в «Братьях Карамазовых» способен разрушить прежнюю сценическую форму, и отныне великий роман может быть освоен сценой с помощью выхода на сцену Чтеца, возможности которого неограниченны. И что пройдет совсем немного времени, «как вам даже Островский покажется скучным своими театральными условностями... даже Чехов!» [6, с. 71].

Принципиально, что подобная проба «эпизации» театра сделана в 1910 году, когда двенадцатилетний Бертольд Брехт еще не помышлял о своих принципиальных разногласиях с Аристотелем. Интересно, что границу между повествованием и иллюзорной историей режиссер на этом этапе воспринимал буквально: когда звучал бас Званцева, жизнь на соседней площадке, где находились «субъекты истории», замирала. Впрочем, и здесь одномоментно было сделано еще одно открытие. Дело касалось сцены суда над Митей Карамазовым: судьи в те годы не могли появиться на сцене по причине цензуры, так вот — именно Званцев и читал реплики не представимых персонажей, которые были необходимы для нормального течения истории, о чем с недоумением, восхищением или возмущением отмечалось в рецензиях. Надо сказать, что этот прием считается необычным и по сей день: в недавней инсценизации «Войны и мира» (2015), предпринятой московским режиссером Виктором Рыжаковым на сцене БДТ им. Товстоногова персонаж «эпической формы» — наша современница Наталия Ильинична, в исполнении легендарной Алисы Фрейндлих, которая, как когда-то актер МХТ Званцев, ведет нас по роману и иногда «подает реплики» Наташи Ростовской — героиня эта в иллюзорной истории спектакля отсутствует вовсе.

Почему же Немирович-Данченко не стал «русским Брехтом» и не совершил открытия «театра эпической формы»? Думаю, причин можно найти множество, но самая главная из них состоит в том, что Владимир Иванович пришел в режиссуру из литературы и на всю свою жизнь остался убежденным литературоцентристом. После «Карамазовых» его окрылила сама возможность переноса «романа на театр», без неизбежных при драматизации потерь. И применяя при постановке Достоевского радикальнейшие приемы, режиссер не рискнул осмыслить свои практики с точки зрения сценической, театральной. Пришедший через три года неуспех «Ставрогина» (1913) — следующего опыта постановки прозы «разочаровал режиссера в своем открытии.

Однако через двадцать лет — в другую экономическую, социальную и культурную эпоху — Немирович-Данченко вновь берется на постановку «большого романа», на этот раз «Воскресения» Л.Н. Толстого. Один из величайших театральных исследователей и теоретиков прошлого века Константин Рудницкий сравнивал две постановки режиссера именно с точки зрения наличия «субъекта эпической формы»: «Замысел его спектакля “Воскресение” развивал идею, некогда столь удачно реализованную в “Братьях Карамазовых”»: форму спектакля-романа и здесь скрепляла сквозная роль чтеца, выступавшего от имени автора. Но если в “Братьях Карамазовых” чтец сопровождал действие спектакля, то в “Воскресении” “лицо от автора” активно вело за собой весь спектакль, иногда приостанавливало его ход, затем вновь приводило в движение и непринужденно связывало между собою пространство сцены с пространством зрительного зала, персонажей толстовского романа — со зрителями 30-х годов» [8, с. 35].

Мы видим, что идея «границы» между повествованием и иллюзорной историей была осмыслена Немировичем иначе: если раньше она была «твердой», определялась пространством и закреплялась сценографически, то в «Воскресении» граница уже «прозрачна», она создается и разрушается особым положением Лица от автора, роль которого с блеском исполнял В.И. Качалов.

В спектакле по Толстому были построены иные отношения между субъектом эпической формы — Лицом от автора — публикой. Если Званцев, как известно, читал роман беспристрастно, то «Лицо от автора» Качалова было лишено нейтральности по отношению к фабуле. Очевидец спектакля писал, что Качалову «...принадлежали не только слова, авторский текст, но и идея спектакля, вся эмоциональная сила, весь темперамент и нерв автора; необходимо было заразить зрителя своим отношением к происходящему и в то же время помочь действующим лицам раскрыть идейную сущность романа» [8, с. 212].

И в этом — идеологическом — отношении опыт «Воскресения» можно считать более брехтианским, поскольку формальные приемы, и в частности игры с границей между иллюзорным и рассказанным, сочинялись Брехтом с конкретной содержательной целью. «Брехт не захотел облекать революционное содержание в старые театральные формы ... он отвоевал для театральной материи совершенно новый статус, полностью подчиненный действию политических сил» [1, с. 95], — справедливо утверждал Барт.

Надо принять во внимание, что премьера «Воскресения» состоялась 30 января 1930 года, и в том же январе 1930-го Александр Таиров выпускает в Камерном театре первого «русского Брехта»: «Оперу нищих» — «Трехгрошовую оперу» Брехта в переводе Вадима Шершеневича и Льва Никулина. Пьеса, которую Зингерман назвал «Чайкой» эпического театра, дается всего в нескольких кварталах от мхатовской сцены, но никаких параллелей, естественно, никто не проводит: слишком далекие друг от друга типы театра предъявляли миру тогда Таиров и Немирович-Данченко, и мысль о совпадениях могла показаться не просто неверной — кощунственной.

Однако теперь настало время отметить тот факт, что в 1930 году размышления и открытия Немировича-Данченко шли параллельно созданию теории эпического театра. Не касаясь в этой статье собственно таировского спектакля по Брехту и оставляя за скобками тему проникновения и укоренения собственно брехтианских идей на советском театральном пространстве, зафиксируем сходство в формальном и сущностном построении *субъекта эпической формы* у Брехта и Немировича-Данченко.

Так, оттачивая свои идеи на «Трехгрошовой опере», Брехт как будто заявлял публике: вот вам трехгрошовая история с пыльной полки истории английского театра, а вот какие мысли вызывает она у нас сегодня, в 1928 году, с точки зрения нашего марксизма. Но приблизительно те же задачи ставит перед собой и режиссер «Воскресения»: «вытряхнув» из романа все богоискательство «дореволюционного» Толстого, Немирович-Данченко, а вернее, его Лицо от автора представляет зрителям трактовку «пыльного» романа как отрицание буржуазных институтов и межличностных отношений и утверждение гуманизма. В схеме такая интерпретация была не чем иным, как «точкой пересечения» отношений к толстовскому роману Немировича-Данченко и советской цензуры: идеологически-выверенной официальной версией «осовещенного марксизма» начала 1930-х гг.

Таким образом, российская сцена в первой половине XX века фактически вела параллельные поиски в области театра «эпической формы»: в одной стороны, развивая практики авангардного театра, с другой — занимаясь воплощением принципиальных для русской культуры повествовательных текстов.

Библиографический список

1. Барт Р. Работы о театре / сост., пер. с фр. и послесл. М. Зерчаниновой. М.: ООО «Ад маргинем пресс», 2014. 116 с.

2. Szondi P. *Theorie des modernen Dramas: 1880–1950*. 18 Aufl. Frankfurt am Main, 1987.
3. Зингерман Б.И. *Очерки истории драмы XX века*. М.: Наука, 1979. 392 с.
4. Брехт Б. *Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания*: в 5 т. Т. 5/2. М.: Искусство, 1965.
5. Беляев Ю.Д. *Статьи о театре*. СПб.: Гиперион, 2003. 432 с.
6. Немирович-Данченко Вл.И. *О творчестве актера*. М.: Искусство, 1984. 623 с.
7. МХТ в русской театральной критике: 1907–1917 / сост. О.А. Радищева, Е.А. Шингарева; вступ. к сезонам и примеч. О.А. Радищевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. 878 с.
8. Рудницкий К.Л. *Проза и сцена*. М.: Знание, 1981. 111 с.
9. Билинкис Я. *Роман Толстого: спектакль, фильм // Театр и драматургия*. Л.: ЛГИТ-МиК, 1971. Вып. 3. С. 206–222.
10. Скороход Н.С. *Как инсценировать прозу: Проза на русской сцене. История. Теория. Практика*. СПб.: Петербургский театральный журнал, 2010. 344 с.

References

1. Barthes R. *Raboty o teatre [Works on the theater]*. Complier, translation from French and afterword by M. Zerchaninova. М.: ООО «Ad marginem press», 2014, 116 p. [in Russian].
2. Szondi P. *Theorie des modernen Dramas: 1880–1950*. 18 Aufl. Frankfurt am Main, 1987 [in German].
3. Zingerman B. *Ocherki istorii dramy XX veka [Studies on the history of XX century drama]*. М.: Nauka, 1979, 392 p. [in Russian].
4. Brecht B. *Teatr: P'esy. Stat'i. Vyskazyvaniia: V 5 t. T. 5/2 [Theatre: Plays. Articles. Statements: In 5 Vols. Vol. 5/2]*. М.: Iskusstvo, 1965 [in Russian].
5. Belyaev Yu. D. *Stat'i o teatre [Articles on the theater]*. SPb.: Giperion, 2003, 432 p. [in Russian].
6. Nemirovich-Danchenko V.I. *On actor's creative work*. М.: Iskusstvo, 1984, 623 p. [in Russian].
7. МКХТ в русской театральной критике: 1907–1917 [Moscow Art Theatre in Russian drama criticism: 1907–1917]. Compliers O.A. Radishcheva, E.A. Shingareva; introductory words to seasons and notes by O.A. Radishcheva. М.: Artist. Rezhisser. Teatr., 2007, 878 p. [in Russian].
8. Rudnicki K.L. *Proza i stsena [Prose adaptation on the stage]*. М., Znanie, 1981, 111 p. [in Russian].
9. Bilinkis Ja. *Roman Tolstogo: spektakl', fil'm [Tolstoy's novel: the play and the film]* in *Teatr i dramaturgiia [Theatre and drama]*. L.: LGITMiK, 1971, Issue 3, pp. 206–222 [in Russian].
10. Skorokhod N.S. *Kak instsenirovat' prozu: Proza na russkoi stsene. Istoriia. Teoriia. Praktika [How to adapt prose for the stage. History. Theory. Practice]*. Spb.: Peterburgskii teatral'nyi zhurnal, 2010, 344 p. [in Russian].

*N.S. Skorokhod**

BRECHT AND RUSSIAN «NARRATIVE EXPERIENCE»

The article explores the question of relationship between the Brecht theory and the ideas of the so called “theatre narrative” created in Russian theatre in a parallel. The author introduces and examines the concept of “boundaries” between action and narration in drama and theatre.

Key word: Brecht, Nemirovich-Danchenko, boundary, illusory, narrative.

Статья поступила в редакцию 15/XII/2015.
The article received 15/XII/2015.

* *Skorokhod Natalia Stepanovna* (naskorokhod@yandex.ru), Department of Dramaturgy and Cinematology, St. Petersburg State University of Film and Television, 13, Pravda Street, St. Petersburg, 191119, Russian Federation; Department of Russian Theatre, Russian State Institute of Performing Arts, 34, Mokhovaya Street, St. Petersburg, 191028, Russian Federation.