

Вторник, 14 февраля 1978 г., № 37.

МУЖЕСТВЕННЫЙ ТАЛАНТ

К 80-летию со дня рождения Б. Брехта

«Кто хочет понять художника, должен побывать в его стране». Мало кому уместней применить гетеговскую заповедь, чем к Брехту, творчество которого продолжает вызывать восхищение одних и ярость других, опасливую настороженность противников и безграничное уважение друзей. Особенности брехтовского искусства неотделимы от условий его возникновения. Театр Брехта — детине классового искусства, его духовное оружие в этой борьбе. Вот уже почти 30 лет — после того, как фургон мамы Кураж выехал на подмостки «Берлинского ансамбля» — Брехта числят среди классиков XX века. Но менее всего пристало создавать вокруг него атмосферу музейного благоговения и отрешенного почитания.

Важнейший источник творческой мощи Брехта — в глубоком постижении марксизма, в смелом применении принципов научного социализма, в вытекающем из них понимании миссии художника — не только изображать мир, но и изменять его. Брехт оттачивал свое мастерство в рабочих аудиториях Германии, насыщал свое искусство тематикой из текущей политики, превращая пьесы в средство классовой пропаганды.

Накануне 1933 года, в момент острейшей борьбы с фашизмом, разгорелась вокруг спектакля Брехта «Мать» (по роману М. Горького) настоящая битва. Националисты и фашисты требовали его запрета. В секретном полицейском донесении «Мать» была определена как «коммунистическая пьеса, пропагандирующая легальные и нелегальные способы подготовки вооруженного восстания». Понятно, что правящие круги буржуазной Веймарской республики чинили всевозможные препятствия для такой «красоты».

И все же жизнеспособное искусство Брехта находило своего зрителя. Когда была намечена постановка этой пьесы в одном из общественных помещений пролетарского района Берлина — Моабит — в феврале 1932 года, полиция запретила ее, якобы из соображений противопожарной безопасности. Но этот запрет был обойден с помощью брехтовской находчивости: актеры стали играть пьесу без каких-либо театральных средств (костюмов, реквизита, декораций). Время от времени на сцену приваливали полицейские и требовали, чтобы не использовали занавеса, а затем и вовсе предписали не передвигаться по сцене, а читать текст, сидя на стульях. «Несмотря на это, — говорилось в органе Компартии Германии «Роте Фане», — воздействие спектакля было отменным. Благодаря «подыгрыванию» полиции впечатление даже значительно усилилось».

Много споров и кривотолков вызывает рационалистичность брехтовского искусства, смыкающаяся с его тенденциозностью. Да, Брехт не был в искусстве всепрошенцем, резко и зло отзывался о пусто-развлекательных подделках (о «кулинарном театре»), о спекуляциях на страхах и страданиях (он называл это «эмоциональным изнурением зрителей»), о ложном пафосе «гипсово-мону-

ментального стиля». В рационализме сходятся важные начала брехтовского театрального дела: его «подрочная» полезность, тяга к мыслящему зрителю, стремление вооружить его научным мировоззрением пролетариата и повысить его социальную активность, задача исследовать не явления, законы жизни.

Неотрастность этого метода художественного познания, разительную логику языка Брехта — лаконичного, суховатого, строгого и емкого — прекрасно ощущали не только его сторонники, но и недруги.

Все свое искусство Брехт посвятил делу освобождения человека от несправедливых социальных законов и бремени предрассудков. Устремленное в будущее, оно опиралось на образы героических натур и борцов. Но его же искусство сурово-взыскующе относилось к «маленькому человеку», к «человеку из толпы» с его трусливым «здоровым смыслом». Свою тревогу и опасения по поводу пассивного соглашательства и активного пособничества злу этих «героев компромисса» Брехт прозорливо высказал еще накануне зловещного распространения в Европе «коричневой чумы». По сути, он разрушал спасительную ложь о «маленьком человеке», раскрывая всю полноту ответственности каждого за происходящее в мире.

Созвучность Брехта нашей эпохе основана на точном диагнозе болезней буржуазного общества и на выверенном — революционном — способе их искоренения. Особый смысл в наши дни приобретает тема борьбы против фашизма, и Брехт вновь разит банду кровавых гангстеров («Артуро Уи»), издевается над призрачным величием «фюреров» («Швейк во II мировой войне»), клеймит позором трусость и предательство их подручных («Страх и отчаяние в III империи»).

Брехт одним из первых забил тревогу по поводу страшного, антигуманного перерождения науки в буржуазном обществе, растущего разрыва в «атомный век» между целями и совестью ученых Запада. Он осудил отступничество великого физика в драме «Жизнь Галилея» (толчком к написанию ее послужило сообщение о расщеплении атома, а ее постановка состоялась после взрыва над Хиросимой). Кажется, сегодня, когда по миру ширится возмущение «новым словом» западной науки — «чистой», нейтральной бомбой, — произнесены слова Брехта: «Целью исследования является чистое исследование, результат же исследования куда менее чист... Ученые притягивают на безответственность машины».

Много сил Брехт отдал борьбе за мир, видя в войне не стихийное порождение темных сил, а последнюю ставку обреченного класса. Он заклеймил милитаристов всех мастей в гротескных суждениях о том, что «гражданское население стало для военных серьезной проблемой» и «лишь стопроцентное устранение народов делает возможным пра-

вильное ведение войны с полным использованием новейшего вооружения» («Разговоры беженцев»). Вклад Брехта был отмечен в 1954 году присуждением ему международной Ленинской премии мира — «высшей, по его признанию, наградой из всех существующих».

Активное освоение наследия Брехта в Советском Союзе началось в 50-е годы. К чести карельского театра следует сказать, что постановка «Господина Пунтилы и его слуги Матти» в 1959 году на сцене Финского театра (режиссер Т. Ланкинени) была одной из первых в нашей стране. Как эта памятная премьера, так и другая — блестящая «Трехгрошовая опера» в Русском драмтеатре в 1967 году (постановка Н. П. Петрова) — показали растущий уровень режиссуры и актерского мастерства, стали удачной разведкой в своеобразном «эпическом театре» Брехта. Эти работы подчеркнули важные стороны театральной практики в целом — поиски более действенных форм сценической выразительности, открытие в зрителе соучастника действия и приобщение его к искусству гражданской-активной мысли. Раскрытию темы ответственности человека перед обществом и историей, борьбы против войны была посвящена постановка 1966 года «Мамаша Кураж и ее дети» в Финском театре, где запомнился трагически-монументальный образ главной героини в исполнении Е. Томберг. К этим работам — векам в истории карельского театра — примыкает и опыт публицистического воплощения Брехта на сцене Народного театра Петрозаводского университета («Страх и отчаяние в III империи», 1967 год).

Брехтовскому искусству чужды некритичная легковёрность и упоение иллюзиями. Но творчество великого драматурга одухотворено оптимизмом, корни которого — в познании исторических закономерностей эпохи. Его вера обоснована научным предвидением, и потому так убежденно звучат его слова в финале «Доброго человека из Сезуана»: «Плохой, конец заранее отброшен. Он должен, должен, должен быть хорошим».

Произведения Брехта — участники нынешней битвы идей. В Берлине открылся международный симпозиум, программно названный «Брехт: искусство и политика», ибо эти сферы были драматургу, по словам К. Феллина, «однаковой дороги». Брехт придавал своим работам значение и смысл практического средства преобразования мира. Он стремился конкретно и действительно помогать улучшению искусства жить на земле. Его мужественный, мудрый, взыскательно-добрый талант обладал бесценным качеством — жадной созидательного глупа: «Говорить правду — часто значит критиковать. Но сказать всю правду — это значит и предложить что-то новое». Самой высокой оценкой своего дела Брехт считал признание, сформулированное им от лица потомков:

«Он вносил предложения. Мы принимали их».

Л. МАЛЬЧУКОВ.