

УДК 821.112.2.01-2

«МЕЩАНСКАЯ СВАДЬБА» БЕРТОЛЬТА БРЕХТА: ДРАМАТУРГИЯ И СЦЕНОГРАФИЯ

Н. В. Семенова

Тверской государственный университет
кафедра теории литературы

Рассматривается экспрессионистская поэтика пьесы Б. Брехта «Мещанская свадьба» и спектакля Тверского академического драматического театра. Определяются режиссерские приемы «элитаризации» зрителя: «разделение элементов», использование приема «очуждения», визуальные и музыкальные символы, кинопроекции.

Ключевые слова: *экспрессионизм, «очуждение», «разделение элементов», массовый зритель, Тверской драматический театр.*

Имя Брехта не часто появлялось на театральных афишах Твери. Исключение составляют «Трехгрошовая опера» в Театре юного зрителя в 2002 г. (режиссер Лариса Лебянова) и «Мещанская свадьба», поставленная в Тверском драматическом театре дважды. В 1969 г. зритель увидел Брехта в спектакле «Три свадьбы» (режиссер Ю.К. Николаев), где первые две истории основывались на «Свадьбе» Чехова и водевиле Ильфа и Петрова «Сильное чувство». Почти полвека спустя, в сезон 2014–2015 гг., «Мещанскую свадьбу» в Твери поставил режиссер Валерий Персииков.

Между тем Брехт никогда не исчезал из репертуара мировых театров, хотя пик интереса к нему в нашей стране пришелся на 60–70 гг. XX в. Тогда же западным интеллектуалам стало ясно то, что в России еще только начинает осознаваться, – эстетический масштаб этой фигуры. Ролан Барт, посвятивший Брехту ряд работ, пережил сокрушительное воздействие театра Брехта во время парижских гастролей «Берлинского ансамбля» в 1954 году, после чего, оставив прежних кумиров европейской публики – Беккета и Ионеско, перестал ходить в театр, осознав несовершенство абсурдистской драмы [4]. И сегодня Брехта относят к «самым радикальным художникам XX в.» [4, с. 265] («Брехт – фигура, созвучная Аристотелю <...> по значимости для искусства» [4, с. 255]).

Критики отмечают еще одну особенность – преобладающий в XXI в. интерес к ранним пьесам Брехта, где драматург, испытавший влияние экспрессионизма, вступал с ним в неоднозначный диалог. Наиболее востребованной пьесой на польской сцене оказывается «Ваал» – проекция сегодняшнего «ваализма», понимаемого как свобода без границ [7]. В России же всегда не была обделена вниманием другая ранняя пьеса – «Мещанская свадьба», самой резонансной постановкой которой оказался спектакль в Ташкентском театре «Ильхом» (1979). Пьеса продержалась в репертуаре более трех десятилетий, есть и телеверсия спектакля, поставленного молодым тогда режиссером Марком Вайлем. Молодой актерский состав, великолепные актерские работы, комедия, поставленная на малой сцене, где зрители – почти участники трапезы, свадьбы, свадебного скандала, когда гости упиваются и, забыв о

женихе и невесте, начинают выяснять отношения. Все это было знакомо советскому зрителю и близко. И смешно. Публика на той же эмоциональной волне, что и актеры, сопереживала происходящему. Прекрасный спектакль, но... не совсем брехтовский.

Да и что называть «брехтовским» в ранних пьесах, что их объединяет? Объединяют интертекстуальные переключки (о «Ваале» говорят персонажи «Мещанской свадьбы», в «Мещанской свадьбе» цитируется финал «Барабанов в ночи»). При этом «Ваал» написан как пародия на нацистскую пьесу Ганса Йотса «Одинокий» (и этот претекст отзовется в тверской постановке 2014 г.). Пьеса «Мещанская свадьба», в отличие от «Ваала», эстетически неоднородна: экспрессионистская в отдельных своих проявлениях, она содержит уже признаки «эпического театра». И влияние Стриндберга здесь угадывается, и объектом пародии она станет в свой черед у драматургов-абсурдистов («Стулья» Эжена Ионеско; наблюдение Е.П. Беренштейна).

Спектакль «Мещанская свадьба» в Твери привлек внимание зрителей яркой театральностью, и это при том, что конфликт в пьесе не прописан, интриги нет, и поломка мебели – единственное, чем движется действие от сцены к сцене. Сегодня, когда постмодернизм определяет направление поисков в театре, наряду с традиционной, «интерпретационной» практикой постановок, все большее распространение получает практика «сочинительская». И если в первом случае режиссер ставит своей задачей донести до зрителя авторский замысел, воссоздать характеры, то во втором – сочинить «сценическое действие» с использованием разнообразных театральных эффектов. Страдает в этом случае авторский текст. Так, если сегодня в европейских оперных спектаклях Онегин не стреляется на дуэли с Ленским, это воспринимается только как минимальное искажение в сюжете либретто. В спектакле «Мещанская свадьба», где текст остается в неприкосновенности, присутствие автора режиссером подчеркнуто: в финале портрет Брехта проецируется на задник сцены – символический жест [6, с. 125]! Что касается театральной публики, пришедшей на спектакль, то поведение ее подтверждает, что «элитаризация» массового зрителя – процесс неоднозначный. Как пишут критики, «с устранением Автора в культуре XX в. – полный порядок. А вот с возвышением зрителя все не так» [4, с. 265].

Пьесы Брехта всегда принимали две категории зрителей: зритель эстетически утонченный и наивный. Спектакль Тверского драматического явно рассчитан на первых. Принцип «разделения элементов», основанный на «взаимоочуждении» [1, с. 548], определяет эстетику спектакля. «Очуждаются» текст и актерское исполнение, вербальный и визуальный компоненты. Этот брехтовский прием очуждения / отчуждения в спектакле распространяется даже на паратекст. Озвучивается афиша, и озвучивается по-немецки. «Mutter», «Vater», «Schwester», «Freund» («Мать», «Отец», «Сестра», «Друг»), – представляют себя персонажи, делая в сторону друг друга указующий жест. Действительно, в перечне действующих лиц пьесы нет имен, хотя потом в диалогах некоторые имена возникают. Цитаты из немецкого паратекста создают коннотацию немецкости, причем персонажи в спектакле называются дважды: по-немецки и по-русски (Муж: «Жена», Жена: «Frau»). С самого начала вместо индивидуальностей задаются обобщенные фигуры. Эпизод с представлением завершается немой сценой и световым эффектом, имитирующим фотовспышку. В дальнейшем мгновенная вспышка в спектакле будет фиксировать этапы «сценического действия». Все это в соответствии с принципами экспрессионистской драмы («Stationendrama»), где действие не развивается постепенно, а продвигается от одной сцены к другой.

Сюжет пьесы прост. Молодые на свадьбу пригласили гостей, которые по ходу дела ломают сработанную женихом мебель и при этом «жрут, пьют, курят, треплются и не собираются уходить» [2]. Муж и Жена в пьесе – аллюзия к Стриндбергу: Муж, «мученик брака», и Жена, совершающая «психическое убийство», – роли, которые не могут быть сыграны без углубления в психологию героев. Конфликт Жены и Мужа передается с помощью «глухого» диалога (речь идет о нерожденном ребенке, о том, что женщина игнорирует свое главное назначение):

«Жених. На то барахло, которое продают в магазинах, положиться нельзя.

Муж. Право, это хорошая мысль. Так ведь и крепче привязываешься к вещам. И лучше следишь за ними. (Жене) Хотел бы я, чтобы ты сама делала нам вещи.

Жена. Ну, конечно же, я, а не ты. Вот он какой.

Муж. Я вовсе не это имел в виду. Ты сама знаешь» [2].

Кульминация этого конфликта («она мученица, а я жестокий грубиян» [2]) – исполненный самоуничижения монолог Мужа: «Со дня свадьбы становишься... нет, нет, не животным, которое служит госпоже, человеком, которое служит животному. От сознания этого так опускаешься, что и впрямь себе заслуживаешь все, все...» [2].

Психологические аффекты, которые демонстрирует игра актера Бориса Михни, в этом дуэте соседствуют с гротескными сценами. Жена свистит в свисток, напоминая о своем неусыпном контроле над Мужем; Муж бросается щеткой в Жену и, промахиваясь, разбивает вазу; Жена, побитая Мужем, не может повернуть головы. Разную степень реализма демонстрирует игра других актеров. Отец (заслуженный артист России Николай Бутрехин), Мать (народная артистка России Ирина Андрианова), Невеста (артистка Елена Филатова), Жених (артист Дмитрий Новоселов) создают реалистический рисунок роли. Молодой человек (артист Алексей Майский), Сестра (артистка Виктория Козлова) – образы скорее гротескные (механическая, кукольная походка сестры, козлиные прыжки Молодого человека). Брехт, отмечая, что контакт между публикой и сценой обычно устанавливается как следствие перевоплощения, отрицал «психологический акт» [3] в процессе показа спектакля, отводя ему место на репетиции. Актер должен исполнение роли сопровождать «отчетливой демонстрацией показа» [3]. Однако когда создавалась «Мещанская свадьба», теория «эпического театра» еще не сложилась, и, может быть, некоторой изначальной эклектичностью пьесы и обуславливается не до конца достигнутая ансамблевость актерской игры. В роли Друга очуждающим элементом выступает уже матросский костюм (и в танце в какой-то момент начинает звучать мелодия «Яблочка»). Самопрезентация – немецкое «Freund» – странным образом не вяжется с русской надписью на бескозырке. Этот самый брехтовский персонаж в пьесе и спектакле (не семантизируется только матросский компонент) исполняет зонг после безудержного танца с невестой, когда включается зонговое освещение и персонажи спускаются со сцены. «Балладой о мартовском целомудрии», с ее парадоксальной моралью, достигается запланированный эффект скандала, сопровождавший постановки пьес Брехта в Германии. И во время каждого спектакля Тверского драматического театра часть зрителей после исполнения зонга покидала зал. Брехт подобную реакцию зрителей провоцировал сознательно, включив в «Мещанскую свадьбу» автоцитату:

«Молодой человек. А вы смотрели в театре пьесу “Вaal”?»

Муж. Эта пьеса – свинство.

Молодой человек. Но все-таки она сильна.

Муж. Значит, это сильное свинство. А сильное свинство хуже слабого. Если у кого есть талант к свинству, разве это можно считать простительным? Вам-то вообще не следовало смотреть такие пьесы.

Молчание.

Отец. Эти современные авторы всегда вываливают в грязь именно семейную жизнь. А ведь это самое лучшее, что есть у нас, немцев» [2].

«Баллада о мартовском целомудрии» контрастирует с музыкальным лейтмотивом спектакля – немецкой рождественской песней «Stille Nacht, Heilige Nacht...» («Тихая ночь, святая ночь...»). В спектакле песня должна маркировать семейную идиллию, однако, когда во время диалога Невесты и Жены мелодия начинает искажаться и включается фон – громкий треск разваливающихся стульев, идиллии приходит конец. Вообще акустический компонент в спектакле выделен и усилен: дребезжит посуда в начале спектакля, раздается шум воды в ватерклозете, включается каждый раз громкий звук разваливающейся мебели.

Режиссер предлагает зрителю два финала. Гротескно искажается пространство. Шкаф – оплот мещанского благополучия, после того как из него выламывается замок и створки раскрываются, трансформируется в окно. Вид из окна – сценическая метафора, привнесенная из немецкого романтизма. В спектакле распахнутый мир явлен взамен душевной, пропахшей столярным клеем квартирки. За окном сияющее небо, клубящиеся облака, космос, вселенная возникают как контраст к маленькому мещанскому счастью. Снова, как и в начале спектакля, используется марлевый занавес, маркирующий границы дома (в финале – границы спальни). Это свобода не безграничная, но в определенном своем проявлении – свобода: от гостей, родителей, общественного мнения.

Но настоящий финал спектакля – другой. Кинопроекции на заднике сцены – заранее отснятые кадры – служат в соответствии с принципами экспрессионистской режиссуры дополнением к драматической игре актеров и элементом декорационного оформления. Когда кадры с поющими хором «Оду к радости» Бетховена персонажами (еще один музыкальный лейтмотив спектакля) проецируются на задник сцены, происходит мгновенная аберрация: раскрывающиеся рты, агрессивный посыл в зал ассоциируются не с хоровым пением, а с марширующими колоннами штурмовиков. Идея равенства людей перед богом, объединения народов оборачивается злой иронией, и актуализируемая здесь политическая аллюзия слишком очевидна: «Ода к радости» Бетховена с 1993 г. является официальным гимном Европейского Союза.

«Антинемецкий спектакль» – одно из мнений о постановке «Мещанской свадьбы». «Наверное, мы до этого не доросли», – реплика, подслушанная в фойе после спектакля. К этому можно добавить: современное режиссерское прочтение Брехта, спектакль, где яркая театральность не противоречит принципу «театра почтения».

Список литературы

1. Березкин В.И. Театр художника. Немецкий вклад // Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм. М. : Росспэн, 2008. С. 524–548.
2. Брехт Б. Мещанская свадьба / Пер. Е. Лепко // Б. Брехт [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kamerata.ru/pages/page849.html>. (Дата обращения: 18.02.2015.)
3. Брехт Б. Новые принципы актерского искусства [Электронный ресурс]. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Brecht/T5_2/T5_2_i.htm. (Дата обращения: 18.02.2015.)
4. Климов В.М. Бертольт Брехт и Ролан Барт (к истории постмодернизма) // Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм. М. : Росспэн, 2008. С. 255–268.

5. Ткачева Е.А. Режиссеры немецкого экспрессионизма. От театра к кино [Электронный ресурс]. URL: http://www.terrahumana.ru/arhiv/13_03/13_03_37.pdf. (Дата обращения: 18.02.2015.)
6. Ищук-Фадеева Н.И. Жест как высказывание // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2011. № 3. Вып. 1. С. 119–126.
7. Якубова Н. Ваал, или ненасытность [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. 2007. № 2 (48). URL: <http://ptj.spb.ru/archive/48/premieres-48/vaal-ili-nenasytnost/>. (Дата обращения: 18.02.2015.)

***A RESPECTABLE WEDDING BY BERTOLT
BRECHT: DRAMATIC ART AND SCENOGRAPHY***

N. V. Semenova

Tver State University
the department of theory of literature

The article discusses the expressionistic poetics of Bertolt Brecht's play *A Respectable Wedding* and its staging in Tver Academic Drama Theatre. The director's devices of spectators' «elitarization» are determined: «element division», «estranging» device, visual and musical symbols, film projections.

Key words: «*element division*», «*estranging*», *mass audience, Tver Drama Theater.*

Об авторе:

СЕМЕНОВА Нина Васильевна – доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы Тверского государственного университета (170100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: ninasemenova@yandex.ru.