

М. Туровская

На границе искусств

Брехт и кино

М. Туровская

Брехт и кино

На границе
искусств

ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
КИНОИСКУССТВА ГОСКИНО СССР



Москва
«Искусство»
1985



М. Туровская

На границе
ИСКУССТВ

Брехт И КИНО

ББК 85.53 (3)
Т 88

Рецензенты:

доктор философских наук **А. Г. Дубровин**,
доктор филологических наук **И. М. Фрадкин**

4910020000—105
Т **025(01) — 85** свод. пл. подписных изд. 1985 г.

© Издательство «Искусство», 1985 г.

Судьба и эпоха, казалось, приуготовили Бертольту Брехту, революционеру и просветителю в искусстве XX века, почетную вакансию одного из пионеров нового искусства, приобретшего особо важную роль в эпоху великих революционных движений XX века, — искусства кино.

В то время, когда Брехт начинал свою деятельность, кинематограф на фоне кризиса буржуазного театра, вызывавшего ярость реформатора своим «кулинаризмом», все больше завоевывал массовую аудиторию.

По сравнению со сценой кинематограф был оснащен новой техникой («аппараты», в терминологии Брехта), и это тоже не могло не импонировать ему как поэту большого города индустриальной эпохи.

В отличие от многих деятелей искусства и литературы той поры, даже передовых, Брехт был свободен от суеверного восторга перед техникой, с одной стороны, и от предрассудков и предубеждений против «низменности» массовых средств и брезгливости к тривиальным жанрам — с другой. К тому же техника открывала перед искусством новое качество на путях реализма, получившее название документальности, а Брехт испытывал пристальный интерес к революционирующим возможностям «аппаратов» в искусстве.

Логично было бы предположить, что из имеющихся муз Бертольт Брехт изберет самую юную — музу кино. Увы, логические предпосылки в искусстве мало что значат, ибо поэзия, как заметил Маяковский, «пресволочнейшая штукавина». И, все понимая про место и возможности кино, Брехт остался до кончиков ногтей поэтом театра. Ему суждена была другая историческая миссия в искусстве XX века.

Вольфганг Герш (ГДР), автор фундаментального исследования «Брехт и кино», справедливо замечает, что было бы неверно приписывать Брехту «несчастную любовь» к кино. И, отдав должное его ранним опытам в седьмом искусстве, заключает: «...эта практическая

причастность к кино проходит к 1923 году — то есть как раз тогда, когда он отдается театру¹.

Стоит вспомнить, что Эйзенштейн в свою очередь, начав с театра, пройдя через опыт режиссерской мастерской Мейерхольда, в противоположность Брехту покидает театр для кино.

Тем более симптоматичным представляется, что, исследовав все аспекты отношений Брехта с седьмым искусством, Герш дал своей работе подзаголовок «Теоретическая и практическая полемика Брехта с кино». Этот подзаголовок отражает реальное место кино в реформаторской деятельности немецкого поэта.

С другой стороны, если Брехт называл свой театр широко — «театром эпохи науки», — то с тем же правом он мог бы назвать его и «театром эпохи кино» или даже «средств массовой коммуникации» — «эпохи СМК». Более того, как ни спорадично было обращение Брехта к собственно кинематографическим проблемам, нельзя не заметить, что вся его теория театра складывалась под самым прямым воздействием сопредельных древнему искусству сцены новых «технических искусств».

«Длившаяся с юношеских лет полемика с кино, — пишет Герш, — протекала не только в аспекте кино, но в равной мере и неотъемлемо в аспекте «эпического театра», который «немало обязан» кино. Это воспринятое осознанно взаимодействие искусств есть выражение марксистской фундированности брехтовского театра, который как эстетически революционизированное политическое искусство работал на уровне развитых производительных сил².

До недавнего времени творческое наследие Брехта не занимало существенного места в разработке теории кинематографа. Упомянутое выше исследование Герша является первой обобщающей работой на эту тему, хотя литература о Брехте во всем мире огромна.

Поэтому если в истории кино «трехгрошовый процесс», связанный с экранизацией «Трехгрошовой оперы», и фильм «Куле Вампе», снятый совместно с режиссером Златаном Дудовым, составили самостоятельную и своеобразную страницу³, то в разработке теории кино наследие Брехта мало принималось в расчет.

¹ Gersch W. Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film. Berlin, 1975, S. 13.

² Ibid., S. 7—8.

³ Сошлюсь на работы Германа Герлингхауза (ГДР), посвященные этому опыту Брехта в кино и предвавшие интерес к теме «Брехт и кино»: "Zlatan Dudow — sein Frühwerk" ("Film", 1961, N 4, S. 703—770), «Иден Октября — Брехт, Дудов, «Куле Вампе» (Октябрь и мировое кино. М., «Искусство», 1969, с. 69—83).

Это неудивительно. В те годы, когда Брехт впервые начал нащупывать принципы «эпического театра», революционный кинематограф — его практика и его теория — расцветал в Советской России. Но при несомненном влиянии советского кино 20-х годов на Брехта, при почти дословных совпадениях некоторых мыслей Брехта и Эйзенштейна сам Брехт на этих совпадениях не делал специального акцента¹.

Учтем еще и тот факт, что в послевоенные годы, когда Брехт, вернувшись из эмиграции на родину, впервые получил возможность выйти во всеоружии теории и созданной им драматургии на сцену собственного театра, он ясно сознавал, что любимое им искусство сцены должно было защищать свое право на существование рядом с кино и уже теснящим его телевидением.

Каждое из этих зрелищ — театр, кино и телевидение — яростно осознавало себя в присутствии других, и демаркационная линия теоретических дискуссий проходила не столько внутри каждого вида зрелища, сколько вовне, на его онтологических границах.

С 50-х годов «Берлинский ансамбль», потом драматургия, а потом и взгляды Брехта на театр начали завоевывать мир.

С другой стороны, именно в эти годы был подвергнут критике «монтажный» и «интеллектуальный» экран 20-х годов. Неореализм, восставший из пепла и развалин послевоенной Европы, заставил взглянуть по-новому на кино. Именно тогда был сформулирован прямо противоположный подход к седьмому искусству. В работах крупнейших западных теоретиков был генерализован взгляд на кинематограф как на «мумифицированное время» (Андре Базен) или на «реабилитацию физической реальности» (Зигфрид Кракауэр).

Само собой разумеется, что в том кинематографе, где, по словам одного исследователя, «контроль самосознания как сила, определяющая ход мыслей и умозаключений, у кинозрителя ослаблен»², где, как соглашался другой автор, персонажи экрана становятся, «естественно, объектами отождествления, тогда как персонажи сцены, скорее, являются объектами мысленного противопоставления»³, наследие Брехта не могло вызвать к себе никакого интереса.

¹ Впрочем, и С. Эйзенштейн, по свидетельству его исследователя Н. Клеймана, всего один раз на одной из лекций упомянул имя Брехта.

² Кракауэр З. Природа фильма. М., «Искусство», 1974, с. 217—218.

³ Базен А. Что такое кино? М., «Искусство», 1972, с. 169.

Интерес к кинематографическому наследию Брехта на Западе после волны молодежных движений и майских событий 1968 года взорвался, как бомба. В конце 60-х годов имя Брехта, никогда прежде не связывавшееся с седьмым искусством, замелькало на страницах газет, в интервью режиссеров «нового авангарда», в специальных изданиях. Английский теоретический журнал «Скрин» посвятил Брехту даже специальный выпуск, рассмотрев в ряде статей как предложенную им «модель» «Куле Вампе», так и некоторые аспекты его отношения к кино¹. Леворадикальные теоретики пытались найти в Брехте очередного союзника, а в его теоретическом наследии — очередной инструмент тотального ниспровержения и деконструкции всей системы европейской культуры нового времени, всех ее структур, начиная от «аппаратов» (кинокамера «как идеолог») и кончая философскими основами².

При всех издержках этого периода киномобректанства обнаружившаяся прямая и обратная связь между его идеями и седьмым искусством побудила исследователей всерьез заняться разработкой наследия реформатора европейской сцены применительно к кинематографу.

В частности, и наша наука обратила внимание на возможные уроки, которые кино могло бы вынести из теории и практики Брехта. Здесь надо упомянуть статьи А. Дымшица «Уроки одной эстетической теории (Учение Бертольта Брехта и проблемы кинодраматургии)»³ и Ю. Кузнецова «Брехт и эпический кинематограф»⁴, очень интересную публикацию «О кинематографе», сделанную В. Ключевым⁵ и включающую не только мысли Брехта о кино, но и сценарий «Шишка» — экранизацию «Трехгрошовой оперы».

В эти же годы ученые из ГДР Вольфганг Герш и Вернер Хехт собирают воедино и издают сохранившиеся в архиве Брехта многочисленные «экспозе» (то есть краткие либретто) и три ранних сценария, оставшиеся

¹ См.: "Screen", 1974, Summer, vol. 15, N 2.

² Проблемам леворадикальной критики кино в левом киноведении посвящено немало материалов, в том числе: Б о ж о в и ч В. Кино, наш экстремизм и судьбы искусства. — «Иностр. лит.», 1970, № 11; О н и ж е. Метаморфозы «Кайе дю синема». — Вопросы киноискусства. Вып. 16. М., «Наука», 1975; К о з л о в Л. Еще один ниспровергатель. — «Искусство кино», 1975, № 7; М е л ь в и л ь Л. Критика леворадикальной эстетики французского кино. — В сб.: Экран и идеологическая борьба. М., «Искусство», 1976; О н а ж е. Подводя итоги «параллельного кино» на Западе. — «Искусство кино», 1980, № 4; Я м п о л ь с к и й М. Метаморфозы леворадикальной кинотеории. — Кино и время. Вып. 4. М., «Искусство», 1981.

³ См.: Кинематограф сегодня. М., «Искусство», 1967.

⁴ См.: «Искусство кино», 1971, № 1.

⁵ См.: Вопросы киноискусства. Вып. 11. М., «Наука», 1968.

неосуществленными, равно как и сценарии, послужившие основой для фильмов¹.

Эта работа послужила Вольфгангу Гершу основанием для упомянутого выше всестороннего исследования «Бреخت и кино». Книга Герша с полнотой на сегодня исчерпывающей рассматривает всю сумму отношений поэта с седьмым искусством. Автор предлагает читателю марксистский анализ как самих опусов Брехта и его общего развития, так и его попыток вступить в практические взаимоотношения с кино. В ней также сделана попытка показать влияние Брехта на современное кино.

Именно поэтому настоящая книга не ставит своей целью анализ всего кинематографического наследия Брехта, что уже сделано Гершем. Она предлагает вниманию читателя взгляд на проблему в целом, «общим планом», как говорят в кино, и три самостоятельных ракурса отношений Брехта с кино и, шире, взаимодействия кино и театра. Иначе говоря,— некоторые актуальные проблемы взаимовлияния зрелищных искусств, рассмотренные через призму творчества Брехта.

¹ См.: Brecht B. Texte für Filme, Bd. 1—2. Berlin und Weimar, 1971.



Общим
планом

Брехт и кино

Брехт никогда не занимался теорией кино специально. Оставив разработанную до частных и мелочей теорию «эпического театра», на территорию седьмого искусства он вторгался лишь эпизодически и по конкретным поводам. Столкнувшись с трудностями кинопроизводства в разное время и в разных обстоятельствах, он по своему обыкновению пытался осмыслить их и на теоретическом уровне, но никогда не суммировал свои наблюдения в сколько-нибудь стройную систему. Да у него такой системы и не было. Наблюдения над функционированием кино, так же как и радио, служили ему, скорее, строительными лесами для изучения возможностей театра. Они касаются не столько кино как искусства, сколько кино как средства массовой коммуникации — самых разных ее сторон. Но прозорливость Брехта в этих — разрозненных даже — наблюдениях еще и сегодня поражает.

Единственная сколько-нибудь объемная работа Брехта о кино — «Трехгрошовый процесс» — тоже обязана своим появлением на свет вполне конкретному поводу.

21 мая 1930 года «Брехт-ферлаг Блох-эрбен» заключил договор с компанией «Нерон-фильм АГ» на экранизацию «Трехгрошовой оперы» Брехта — Вайля, ставшей театральной сенсацией. Этот контракт, на основании которого известный немецкий режиссер Георг Вильгельм Пабст снял фильм под тем же названием (к этому фильму мы обратимся позднее), повлек, однако, неожиданные следствия не только для практики, но и для теории кино.

Дело в том, что оба автора — текста и музыки, Берт Брехт и Курт Вайль, — придя в противоречие с компанией «Нерон-фильм», подали в суд. Суть процесса, включающего моменты как социально-политические, так и профессиональные, — особая тема, и мы отсылаем читателя к книге Вольфганга Герша¹.

«Процесс существует уже тем, — отметил тогда же, в 1930 году, известный немецкий журналист (впоследствии историк и теоретик кино) Зигфрид Кракауэр, — что он привлекает внимание к безмозглости, с какой индустрия кино обращается с произведениями определенного уровня»².

Вайль свой процесс выиграл. Брехт проиграл, и неудивительно. «Никто не станет ввязываться в борьбу

¹ См.: Gersch W. Op. cit., S. 58—67.

² Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Texte, Materialien, Dokumente. Frankfurt am Mein, 1960, S. 208.

против 800 000 марок в пользу чего-то столь мало постижимого и, во всяком случае, трудно доказуемого, как искусство»¹, — писал Петер Зуркамп. Это побудило Брехта обжаловать свои разногласия с индустрией кино и юстицией в следующей инстанции «гигантского идеологического комплекса, называемого культурой» — в печати. Так появилась на свет статья «Трехгрошовый процесс».

Брехт недаром дал своей статье подзаголовок «Социологический эксперимент». Основная ее часть, «Критика представлений», посвящена в меньшей степени специфике самого кино и в большей — тем процессам, которым искусство в целом подвержено в эпоху самой широкой его «технической воспроизводимости»²: отношениям искусства с набирающей силу и власть «индустрией культуры»³, отношениям искусства и публики — короче, тем поистине глобальным проблемам, которые в наши дни встают в связи с теорией и практикой так называемой массовой культуры.

В этих вопросах, достаточно непростых уже тогда, Брехт был в полном смысле пионером. Он осмелился подойти к искусству с социологической меркой в то время, когда критерий эстетический казался единственно возможным. Он указывал на Маркса как на своего наставника.

При своей видимой мозаичности и многотемности «Критика представлений»⁴ имеет все же внутреннее единство. Брехт осмелился подвергнуть своей жесткой, плебейской, реалистической «критике» не только ходячие представления об искусстве, но и самые термины «искусство», «художественность» в том их значении, какое они приобрели на Западе в позднебуржуазную эпоху. Он часто употребляет их в иронически-poleмическом смысле, в очуждающих кавычках.

Понятие очуждения, эффекта очуждения или V-эффекта, как чаще всего пишет Брехт (*Verfremdungseffekt*), настолько универсально в его теории и практике⁵, что помимо него рискуют остаться непонятыми

¹ Bertolt Brechts Dreigroschenbuch, S. 217.

² Выражение близкого Брехту теоретика культуры Вальтера Бенямина, который так и назовет свою статью — «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (см.: Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Mein, 1963).

³ Выражение Теодора Адорно, обосновавшего его в статье «Резюме к индустрии культуры» (Adorno T. Resumé über Kulturindustrie.— In: Adorno T. Ohne Leitbild. Frankfurt am Mein, 1967).

⁴ См.: Брехт В. Трехгрошовый процесс.— В кн.: Кино и время. Вып. 2. М., «Искусство», 1979.

⁵ Хотя сам термин был конституирован позже, практически Брехт использовал V-эффект с первых своих шагов.

сами тексты Брехта. «Так называемый «эффект очуждения» (то есть изображение хорошо известного явления в таком виде, чтобы оно предстало незнакомым и провоцировало зрителя на серьезные размышления социального характера), — пишет, предвывая публикацию Брехта «О кинематографе», советский исследователь В. Ключев, — это не только определенный прием Брехта, но и его метод, осуществленный в драматургической и режиссерской практике»¹.

Этим методом Брехт так же охотно пользовался и как теоретик культуры. Он чувствовал себя выразителем не только эстетических, но и социальных потрясений всей области искусства в целом, а не отдельных его родов. Появление кино было одним из мощных факторов этого потрясения.

Понимание того, что сам факт появления «механических искусств» — фотографии, радио, кино — есть проблема искусства в целом; что это обстоятельство, свысока не замеченное жрецами «святого искусства», хотя они этого или нет, радикально меняет ситуацию любых, самых древних и самых развитых видов искусств, пришло к Брехту очень рано. Ибо «старые формы передачи не могут остаться неизменными с появлением новых и не могут выдержать конкуренции с ними. Тот, кто смотрит кино, по-другому читает рассказы, — замечает он. — Но ведь и тот, кто рассказы пишет, тоже зритель кино»².

Кинематографичность казалась Брехту универсальным качеством для всех родов искусства и — как это ни парадоксально, — может быть, даже более важным для них, чем для самого кино. Кино ведь более зависело от индустрии, чем театр или литература. «Можно себе представить, что литераторы других жанров — драматурги или романисты — станут работать кинематографичнее, чем киношники. Они сохраняют независимость от средств производства. На самом деле и они зависят от кино: от его прогресса или регресса. Средства же производства писателей в кино насквозь капитализированы (durchkapitalisiert)»³.

То, что кино, будучи искусством по своей функции, оказалось и отраслью индустрии, сделало для Брехта лишь наиболее наглядным новое положение дел в буржуазной культуре, которая еще самонадеянно делила

¹ Вопросы киноискусства. Вып. 11, с. 190.

² Кино и время. Вып. 2, с. 221.

³ Там же, с. 221—222.

себя на область массового развлечения — кино — и на традиционные высокие сферы «святого искусства». В критике этого «представления» Брехт оказался прозорливее не только наивных жрецов «святого искусства», но и последующих идеологов элитарной культуры.

Пройдет время, и с концентрацией издательского дела, с вовлечением писателей в работу массовых средств информации они все меньше станут ощущать себя «свободными художниками». Но Брехт критиковал эти несостоятельные представления еще в ту пору, когда они господствовали в обыденном сознании, равно как и в самосознании художников: «На самом деле все искусство без исключения попадает в новую ситуацию: оно должно бороться за себя как целое, а не по частям; ибо как целое оно превращается в товар или не превращается»¹.

Но, умозаключив, что *Durchkapitalisierung* есть общий процесс искусства, Брехт делает еще более радикальный вывод: он догадывается, что процесс этот захватывает не только художника, творца, как принято было тогда говорить, но и читателя, зрителя, которые таким образом превращаются в потребителя (*Consumer*).

Именно это превращение ляжет впоследствии в основу способа функционирования массовой культуры в буржуазном обществе. И это же наблюдение Брехта привлекает к нему столь пристальное внимание «новых левых», которые увидят проклятие буржуазности в самой камере и — не без демагогии — предадут ее за это анафеме.

Брехт, как мы видели, склонен был приветствовать «аппараты» и «технофикацию» искусства. Но он же очень остро ощущал опасности, которые они в себе таят.

Помимо способа производства в самом феномене кино, в его имманентных свойствах было нечто внушающее тревогу, нечто потакающее, податливое. Нечто, что заставит впоследствии даже такого апологета кинематографа, как Андре Базен, отдать преимущество театру с точки зрения этической: «...мы вынуждены признать, что радость, которая остается в душе после

¹ Кино и время. Вып. 2, с. 223. Проблему превращения искусства в товар Брехт, а за ним и Вальтер Беньямин ставят неоднозначно. По Брехту, этот способ поступления произведения в обращение имеет свои хорошие стороны, так как способствует коммуникации. Беньямин видит в новых массовых средствах информации конец прежнего обоснования искусства на культовых представлениях (в этой связи он выдвигает понятие «ауры») и необходимость обосновать его на политике. Эти положения он развивает в статьях «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» и «Автор как производитель».

того, как опускается театральный занавес, несет в себе нечто невыразимо более живительное и, признаемся, более благородное — а, может быть, следовало сказать: более нравственное... Кажется, будто мы уносим из театра более чистую совесть». Спускаясь с уровня онтологии на уровень психологии, Базен объясняет это тем, что даже тогда, когда театр «обращается к самым низменным инстинктам, он все же до известной степени предотвращает формирование психологии толпы... ибо требует активного индивидуального сознания, тогда как фильм удовлетворяется пассивным сочувствием»¹.

Может быть, и это различие, среди прочего, всегда отталкивало Брехта от кино и привлекало к искусству сцены; но он формулировал его в других терминах, сделав акцент на разнице взаимоотношений, складывающихся между зрителем и зрелищем в кино и в театре: «Главное, я полагаю, в том, что воздействие работы художника на зрителя не зависит от воздействия зрителя на художника. Публика в театре регулирует спектакль. В частности у кино есть ужасные слабости, которые представляются принципиально непреодолимыми». Далее следуют замечания о технических несовершенствах камеры, которые формально могли бы послужить поводом для споров о «камере как идеологе», если бы не очевидная побочность их для Брехта: «Это — смещение (*Dislokalisierung*) звука (слушатель должен сам вкладывать каждую реплику персонажу в рот). Затем жесткая фиксация перспективы: мы видим только то, что видит один глаз (камера)». Легко заметить, что Брехт не придает этому наблюдению идеологического значения, помещая его в ряд других технических несовершенств кино, в частности его механичности. Фундаментальным кажется ему другое: «Публика не имеет больше возможности изменять работу художника, она видит не производство (*Produktion*), но результат производства, который возник в ее отсутствие»².

Однако если на уровне онтологии и психологии Брехт и делал различие между кино и театром, то он понимал, что на уровне социальном оба вида зрелища в позднекапиталистическом обществе выполняют сходную функцию: «До тех пор, пока не будет подвергнута

¹ Базен А. Указ. соч., с. 169—170. Нетрудно заметить, что в этой оппозиции «театр — кино» театр занимает то место, которое в брехтовской оппозиции театра «аристотелевского — неаристотелевского» занимает неаристотелевский театр. Несомненно, кино своим иллюзионизмом и подтолкнуло Брехта на борьбу с ним.

² Bertolt Brechts Dreigroschenbuch, S. 999.

критике общественная функция кино, всякая критика кино будет лишь критикой симптомов и будет носить симптоматический характер. Она берет начало в области вкуса и остается в пределах классовых предрассудков. Она не осознает вкус как товар или как орудие борьбы определенного класса, но возводит его в абсолют (каждому доступно то, что он может купить, даже тогда, когда не каждый может это купить). Правда, в н у т р и определенного (а именно: платежеспособного) класса вкус может быть и продуктивным, если он создает нечто подобное «стилю жизни»...

Но резкая противоположность между трудом и досугом, присущая главным образом капиталистическому способу производства, разделяет все виды духовной деятельности на обслуживающие труд и обслуживающие досуг, причем последний превращается в системы воспроизводства рабочей силы. Досуг не должен заключать в себе ничего из того, что заключает труд. Отдых в интересах производительности посвящен непроизводительности. Разумеется, единый стиль жизни так не создать. Ошибка не в том, что искусство тем самым вовлекается в сферу производства, а в том, что оно вовлечено в нее не полностью и должно создать островок «непроизводительности». Тот, кто купил билет, превращается перед экраном в тунеядца и извлекателя дохода (Ausbeuter). Он становится — поскольку нажива заключается в нем самом, — так сказать, жертвой вовлечения (Einbeutung)¹.

Таким образом, предметом критического анализа Брехта становится не «камера как идеолог», но «камера как социолог»².

Прозорливо отвергнув соблазн признать возможность духовной независимости за культурой элитарной, Брехт избежал в своей «Критике» еще одной типической ошибки будущих исследователей «массовой культуры» — стремления «улучшить» ее: «Но вкус публики не улучшится, если фильмы очистят от безвкусицы, зато фильмы станут хуже. Ибо кто знает, что отбрасывается вместе с безвкусицей? Безвкусица масс коренится глубже в действительности, чем вкус интеллектуалов.

¹ Кино и время. Вып. 2, с. 230—231. Неологизм "Einbeutung" образован Брехтом по аналогии с "Ausbeutung" («эксплуатация») и означает — в противоположность выжиманию сил — нечто вроде вжимания в него впечатлений.

² Такое заглавие дал своей статье о сценарных опытах Брехта Вальтер Хенк. Оно является парафразой замечания самого Брехта к сценарному варианту «Трехгрошовой оперы»: «Аппарат выскивает мотивы, так сказать, для себя; он — социолог».

При известных общественных условиях утонченность средств наслаждения ведет к их ослаблению»¹.

Это замечание Брехта, которое еще и сегодня звучит как парадокс, на самом деле гораздо глубже, чем может показаться.

Оно предполагает некоторый механизм массового восприятия, который остается (и по сей день) вне сферы внимания традиционной эстетики.

Мы предполагаем — полвека спустя после замечания, прозорливо оброненного Брехтом, — что существует глубинный слой восприятия, наследуемый от долитературных времен и основанный на других культурных кодах, которые мы назвали бы фольклорными. Эстетическая система фольклора искусству во многом противоположна: сюжетные стереотипы, постоянные эпитеты — все, что в искусстве называется уничижительным словом «штампы», естественно в фольклоре. Мы предполагаем, что «массовая культура» основывает свое воздействие на инстинктивной, хотя во многом хищнической эксплуатации этих кодов. Но это всего лишь наше предположение, ожидающее исследования.

Брехт мог иметь что-то другое в виду, но механизм «массовой культуры» занимал его.

К феномену массового восприятия Брехт в сфере теории больше не вернулся. Зато эта проблема нашла отражение в его практике — в постоянном интересе Брехта к так называемым «тривиальным жанрам»: комической, бурлеску (он даже пытался сотрудничать со знаменитым Карлом Валентином, великим немецким клоуном), мелодраме, народной балладе, наконец, к криминальному жанру. В этом, как и во многом другом, Брехт не был одинок — вспомним ли мы манифест «фэксов» или того же Эйзенштейна. Это определило и ранние его сценарные опыты. Но иррациональность воздействия тривиальных жанров мешала ему, противореча установке на пробуждение критической способности зрителя. Единственный способ вернуть потребителя в сферу духовной деятельности Брехт видел в том, чтобы из досуга сделать ее именно деятельностью, из островка «непроизводства» превратить ее в своего рода труд — в сотрудничество с искусством, сотрудничество, которое — одно — способно вернуть искусству смысл и достоинство. Не только автор должен был быть производителем, но в какой-то мере и зритель, творящий вместе с ним.

¹ Кино и время. Вып. 2, с. 228.

Принадлежа к культуре демократической, Брехт видел отличие ее от нарождающейся «массовой культуры» не в удалении на высоты элитарности, а в творческом, сотворческом характере. В попытке более требовательных отношений с залом.

Таким образом, его реализм был обращен со сцены в зрительный зал, он хотел показывать мир изменяемым и одновременно изменять зрителя в процессе совместного творчества: ставить его в критическую позицию по отношению к реальности, заставляя спорить, делать выбор.

Поэтому для Брехта так существенна оказалась документальность, заимствованная им как новый способ изображения из «технических искусств».

Как человек, презревший «кулинарное» буржуазное искусство, Брехт сразу оценил документальные возможности, предлагаемые новой техникой. Это не такое уж общее место, если вспомнить, что радио, кино — а уже на наших глазах это заново повторилось с телевидением — первоначально каждый раз воспринимались как способ ретрансляции традиционных искусств. Понадобился мощный революционный взрыв, чтобы Вертов и Эйзенштейн — каждый со своей точки зрения — оценили эстетический смысл кинодокумента.

В своих «Предложениях директору радиовещания» (1927) Брехт намечает программу, которая в такой же, если не в большей степени могла бы относиться к кино, нежели к радио: «С моей точки зрения, вы должны были бы попытаться придать радио подлинно демократический характер. В этом отношении вы достигли бы многого, если бы, например, перестали сами изыскивать материал для тех замечательных аппаратов, которые имеются в вашем распоряжении, а приблизили бы их к актуальным событиям. Вполне понятно, что люди, которые вдруг получили такую технику, сразу же развивают кипучую деятельность, чтобы дать материал этой технике, изобретают нечто вроде нового художественного ремесла, которое обеспечит ее искусственным материалом. Я с тревогой наблюдал, как везут в Нойбабельсберг громоздкие сооружения, изображающие египетские пирамиды и дворцы индийских раджей, чтобы заснять их там аппаратом, который человек легко мог бы положить в рюкзак»¹.

Разумеется, были свои основания — экономические,

¹ Брехт В. Театр, т. 5, полутом 1. М., «Искусство», 1965, с. 216—217.

социологические, эстетические, — почему египетские пирамиды снимали в Нойбабельсберге и почему кино в иные времена предпочитает павильонность натурности. Но на фоне немецкого, сугубо павильонного фильма 20-х годов брехтовское понимание натурной природы кинематографа было и существенно и знаменательно. Он настолько точно уловил направление развития техники и ее социальные аспекты как средства гласности, что программу, предложенную им директору радиовещания, удалось выполнить только три десятилетия спустя, причем новому средству связи — телевидению, а некоторые пункты, например «обратная связь», пока еще скорее желаемое, чем действительность.

Пройдет тридцать лет, и теоретики и практики телевидения будут открывать те же идеи заново, но первый шок прямого воспроизведения реальности «с помощью аппаратов», испытанный революционными художниками, очень многое изменил в их традиционных эстетических представлениях.

«Оценивая действительность как критерий и предмет искусства, — писал Вольфганг Герш, — Брехт в своих эстетических размышлениях отводит документальности решающее место, которое нашло отражение в обозначении нового театра, им задуманного: «...великий эпический и документальный театр, которого мы ждем»¹.

Действительно, в той борьбе за новые формы, которую Брехт начал с современным ему театром, иллюзионистским, по его терминологии, ссылаясь главным образом на опыт и авторитет предшествующей литературы (отсюда термин «эпический»), документальность занимала гораздо большее место, нежели он сам мог сформулировать (осознать кино как своего предшественника даже такому революционеру, как Брехт, показало бы в свете существовавшей тогда культурной традиции странам).

Потребность в документальности ощущалась Брехтом очень остро — и при этом с самых разных точек зрения. Когда он запальчиво писал: «Наша надежда основывается на спортивной публике... Непонятно, почему бы и театру не иметь своего «хорошего спорта»², то меньше всего он имел в виду упразднение театра как института и замену его стадионом. Он исходил из

¹ Gersch W. Op. cit., S. 46.

² Брехт В. Театр, т. 5, полутом 2, с. 7. (Статья так и называется — «Вольше хорошего спорта!»)

той же посылки, что и Эйзенштейн, который объяснял живучесть цирка тем, что тот «ограничивает себя показом ловкости, силы, владения собой, волевой целеустремленности и смелости.

И как раз в этом находит неизменный живой отклик в заложенных в нашей природе естественных устремлениях к наиболее полному гармоническому развитию воли нашей и физических наших свойств»¹.

Иначе говоря, дело шло о честности, с какой цирк и спорт дают то, что они дают, об адекватности их самим себе: сила и ловкость в формах самой силы и ловкости. Для Брехта при этом притягательность спорта была еще и в его дезиллюзионизме, в его документальности по сравнению с театром. Сравнение, с точки зрения Брехта, было не в пользу театра, но, разумеется, делалось для пользы театра.

Иллюзия, против которой с такой язвительностью и страстью ополчался молодой Брехт, не была для него только сценическим иллюзионизмом декораций или «вживания» актера в образ. Дело шло прежде всего о «великой иллюзии» буржуазного общества с его традиционными ценностями — верой в бога и монарха, в незыблемость собственнической морали, — рухнувшими в первой мировой войне и революции, победившей в России и подавленной в Германии.

Точно так же и документальность понималась им в очень широком значении этого термина.

«Использование фильма как чистого документа сфотографированной действительности, как совести, эпический театр должен еще испытать»², — писал Брехт, заключая статью об эксперименте Пискатора, введившего киноэкран как фон в свои спектакли. Развитие эта мысль получает в статье того же 1926 года «Маленький совет: создавайте документы», где под изготовлением литературных документов Брехт понимает «монографии о выдающихся людях, очерки общественных структур, точную и пригодную к немедленному использованию информацию о человеческой природе и героическое изображение человеческой жизни, — все с типических точек зрения и так, чтобы форма не уничтожила возможности практического применения этих произведений»³.

Свой излюбленный термин «ценность документа»

¹ Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 3. М., «Искусство», 1964, с. 436.

² Брехт В. Театр, т. 5, полудом 2, с. 40.

³ Брехт В. О литературе. М., «Худож. лит.», 1977, с. 52.

(Dokumentwert) Брехт понимает широко, относя его к большому кругу явлений — от Чаплина до «великих стихотворений», которые тоже «обладают ценностью документов»¹. Иначе говоря, возможность движения к новому и более действенному виду реализма он видит как движение всего искусства в целом через новое качество — документальность.

Интересно, что Герш, который в своей диссертации «Брехт и кино» писал, что «документальное в кино должно быть понято как приближение (в той или иной степени) к непосредственной действительности»², в книжной редакции своей работы, призывая «по причинам методическим и фактическим» не отказываться от понятия документальности, называет его «трудно поддающимся определению и имеющим различные значения»³.

Это, разумеется, так, ибо, с одной стороны, мельесовская ветвь кино на документальность никак не претендует, а, с другой, самое фантастическое изображение по своей природе все равно фотографично, то есть по-своему документально.

Но для нужд данной работы нам все же придется определить смысл, вкладываемый в «трудноопределимое» понятие документальности. В дальнейшем мы будем понимать документальность как новое эстетическое качество, возникшее с новыми техническими средствами информации (фотография, печать, радио, кино, телевидение), способными передавать действительность в непретворенном виде, но не тождественно ей.

Технические средства позволяли достигнуть приближения к действительности как бы на новом уровне, но эстетическое качество при этом возникало всякий раз на границе достигнутого тождества и современное понятие документальности столько же обязано совпадению изображения с реальностью, сколько и несовпадению, различию, связанному каждый раз с временным несовершенством техники.

Дальнейшее движение техники вносило некоторые поправки в понятие документальности (и кто знает, как будет оно меняться еще!), но для описываемой эпохи в целом оно все же имеет некоторую общую эмпириче-

¹ Брехт Б. Театр, т. 5, полутом 2, с. 212.

² Gersch W. Film bei Brecht. Diss. für Erlangung des akademischen Grades doctor philosophiae verlegt der gesellwissenschaftlichen Fak. der Wissenschaftlichen Rates der Humboldt Univ. zu Berlin, S. 55.

³ Gersch W. Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film, S. 45.

скую определенность. При всей растянутости диапазона представлений, употребляя понятие «документальный», мы имеем в виду не столько степень тождественности изображения действительности, сколько степень доверия, ощущения достоверности, возникающего у зрителя в процессе восприятия. При этом знаком достоверности, документальности становится подчас как раз неполнота, отступление от тождества.

Когда Эрвин Лейзер делал свой фильм «Майн кампф», он вставил в него непрофессиональные любительские кадры Варшавского гетто с ржавыми пятнами испорченной эмульсии — технический брак. Но именно эти дефекты пленки придали изображению эстетическое качество достоверности и вызвали эмоциональное потрясение в зрительном зале.

Трюффо в фильме «Жюль и Джим» одним из первых использовал сочетание игрового сюжета с подлинной хроникой: он вставил в фильм ставшие хрестоматийными кадры сожжения нацистами книг перед университетом, растянув обычную хронику до широкого кадра; здесь растяжка, деформация изображения создала особое ощущение подлинности.

Разумеется, это примеры экстраординарные. Но с тех пор, как введение кинодокументов в игровые ленты стало одним из излюбленных приемов современного кино, выделились и некоторые общеэстетические признаки документального, легко прочитываемые всяким зрителем.

Так, к примеру М. Швейцер делает документальный пролог, экранизируя «Время, вперед!» В. Катаева. С. Соловьев пользуется черно-белыми кадрами хроники, снимая «Егора Булычова», чтобы вернуть пьесу Горького в исторический контекст.

Н. Михалков в фильме «Раба любви» прибегает к черно-белому кадру не только для выделения хроники, снятой оператором эпохи гражданской войны, но и для всего эпизода подпольного просмотра этой хроники и даже для операции по вызволению пленки из рук контрразведки, как бы противопоставляя документальность историко-революционного кино условному жанру своей ленты.

Во всем этом нет ничего сенсационного, все это известно каждому кинематографисту и даже многим зрителям, да и само понятие документальности на сегодняшнем экране отчасти девальвировано. Но даже и в

таким, девальвированном виде оно обнаруживает эстетическую устойчивость, берущую истоки в тех первых открытиях, которые совершили поборники документализма Вертов и Эйзенштейн. И следовательно, в том самом времени, когда начинали складываться понятия Брехта о новых формах реализма на театре.

Возникнув первоначально из фотографии, из верстки газетной полосы или иллюстрированного листка, из черно-белого плоского изображения на экране, документальность очень скоро абстрагировалась от них — подобно тому как образ времени абстрагируется от геометрической фигуры циферблата в знаменитом примере Эйзенштейна — и стала самостоятельным эстетическим качеством.

Она приобрела не только непосредственно-изобразительный, иконический, но и знаковый смысл, годный к переносу в любой другой, в том числе нетехнический вид искусства и вступающий во взаимодействие с другими его средствами.

В литературе о кино много написано о том, как его документальная природа перерастает в образ¹. Между тем в искусстве XX века сама документальность стала одним из самых устойчивых образных мотивов.

Прямое включение киноэкрана в театральное представление, предпринятое Пискатором и описанное Брехтом, так и осталось частным случаем, приемом, время от времени «просыпающимся» в истории театра². Но влияние документальности как нового эстетического качества на драму и сценические идеи Брехта, а через него на весь последующий театр было очень существенно. Не случайно появление технических средств информации много дало Брехту для его «эпического и документального театра», который потом по каналам обратной связи вернул влияние «документального театра» театрализованному кинематографу середины 70-х годов.

В свете всего сказанного уже не покажется парадоксом утверждение, что широкая «документализация» театра, предпринятая Брехтом, вовсе не была направлена на усиление иллюзии реальности, на «улучшение» традиционных форм реализма, а нужна была как раз для совлечения привычных покровов иллюзии с реальностью. Брехт отчетливо понимал, что «документальный»

¹ См., например, книгу Г. Франка «Карта Птолемея» (М., «Искусство», 1975).

² Впоследствии этот прием был использован, например, С. Юткевичем и В. Плучеком в спектакле Театра сатиры «Баня» по пьесе В. Маяковского для изображения «машины времени».

меньше всего означает «тождественный реальности». Так, предлагая для деревенской комедии Эрвина Штритматтера «придать декорациям документальный характер», он отнюдь не имел в виду воспроизвести на сцене трехмерное подобие реальной деревни; напротив, речь шла о том, чтобы «написать их так, чтобы они напоминали фотографию». Именно с этой целью, то есть для того, чтобы «лишний раз вызвать ассоциацию с документальной фотографией», и решено было «для задников сделать раму, которая напоминала бы паспарту»¹.

Видимо, Брехт исходил при этом из тех же представлений, что впоследствии и Кракауэр, который отмечал, что «эстетическая ценность фотографии является в какой-то мере следствием ее разоблачительной функции»². Это свойство фотографии было широко использовано в эпическом театре и в других случаях.

Но и там, где сценические задачи вовсе не требовали эффекта сиюминутной «хроникальности», документальная эстетика, идущая от ассоциаций с фотографией, экраном, коллажем, властно владела воображением Брехта. Те, кто был свидетелем первого приезда в Москву «Берлинского ансамбля», конечно, помнят почти шоковое впечатление документальности, репортажности, лаконичности, которое вопреки ожиданиям произвел тогда этот театр. Черно-белая монохромность «Мамаши Кураж», где на пустом круге сцены при ровном свете катился настоящий фургон маркитантки, отчетливо напоминала кино в театре³. Под стать этому была и игра Вайгель, непривычная странным сочетанием обобщенности и скрупулезной натуралистической подробности, выделенной и подчеркнутой, как крупные планы в кино. Кинематографичность заметна была не только на уровне постановки и актерского исполнения — она продолжалась и на уровне самих пьес, была очевидна даже в драматургической технике Брехта. Так, в «Галилее» целую (и притом кульминационную) сцену составляло постепенное облачение папы — образ власти, создаваемый не актером, который оставался здесь только объектом, а строго определенным, ритуальным сочетанием «неодушевленных предметов», о которых З. Кракауэр пишет как об исключительном владении экрана:

¹ Брехт Б. Театр, т. 5, полумот 2, с. 481—482.

² Кракауэр З. Указ. соч., с. 49. Об этом же, то есть о том, что «фотография приобретает характер вещественного доказательства на процессе истории», писал Вальтер Беньямин (Benjamin W. Op. cit., S. 24).

³ Однажды, комментируя предстоящие гастроли театра в Лондоне, Брехт оговорился, что тамошняя публика увидит «своего рода немой фильм на сцене». — это, разумеется, была метафора языковой разности, но и она не случайна.

«Сценическое творчество неизбежно сосредоточено на актерском исполнении, тогда как кинематограф способен задержать наше внимание на каких-то деталях его внешнего облика и подробно показать окружающие его предметы. Свободно пользуясь правом выносить неодушевленный предмет на первый план и возлагать на него задачи дальнейшего развития действия, кино лишь подтверждает свою особую потребность исследовать не только человека, но и все физическое бытие»¹.

Как бы в пику этому тезису теоретика кино Брехт выносит в другой, кульминационной и, может быть, самой драматической сцене «Галилея» на первый план гуся, присланного в подарок пленнику инквизиции, и возлагает на этого гуся «задачи дальнейшего развития действия»². Эпизод, когда Галилей (в исполнении Эрнста Буша) со вкусом обгладывал гуся, мог служить примером кинематографического, документального способа изображения, где трагикомизм ситуации был реализован через сумму скрупулезно разложенных на мельчайшие подробности отношений героя с неодушевленным предметом.

Можно умножить примеры подобных вторжений кинематографической документальности на всех уровнях брехтовской театральной системы, и к этому мы еще вернемся.

«Он (театр.— М. Т.) употребил в дело эпические, жестовые и монтажные элементы, которые входили в фильм,— писал Брехт,— он употребил в дело само кино, оценив в нем документальность материала»³.

Но, употребляя в дело те или иные документальные элементы, театр Брехта менее всего хотел уподобиться кинематографу или «перефильмить» сам фильм. Наоборот, он бдительно отграничивал себя от «технических искусств», утверждая свою самостоятельность на их фоне, ибо если в сфере кинематографа (фото, радио и т. д.) документальность принадлежала их онтологии, то на сцене она была одним из самых действенных инструментов очуждения.

¹ Кракауэр З. Указ. соч., с. 75.

² Иногда совпадения кракауэровской теории кино с брехтовской теорией эпического театра доходят до курьезов. Так, цитируя Леже, Кракауэр отмечает, что «только киносъемка очень крупным планом способна раскрыть неожиданные возможности, тающиеся в шляпе...» (там же), а несколькими страницами позже резюмирует: «По пристальному вниманию к мелочам кинематограф можно сравнить с наукой» (там же, с. 81). Ср. с этим фрагмент Брехта под названием «Старая шляпа», где он рассказывает, как в Париже во время репетиций «Трехгрошовой оперы» некий молодой актер выбрал шляпу для роли бродяги Фильча. Вот поистине где раскрыты «неожиданные возможности, тающиеся в шляпе!» «Вот это,— подумал я радостно,— и есть актер нашего века, века науки,— заключает Брехт. (Брехт Б. Театр, т. 5, полудом 2, с. 522). И в этом курьезе тоже видна кинематографичность мышления Брехта.

³ Цит. по кн.: G e r s c h W. Op. cit., S. 143.

«Полемика брехтовского театра с кино, — справедливо замечает Герш, — означает усвоение и самое сильное отталкивание одновременно, элементы кино не служат приближению изображения к действительности — в смысле достоверности непосредственного наблюдения. Они способствуют в гораздо большей мере «эпизированию» игры, ее жестово-очуждающему характеру»¹.

Но если пока что отвлечься от задач и целей собственно театральных, от «утверждения театра» как такового, то обращение Брехта к документальности «технических искусств» имело и более общий смысл — прежде всего с точки зрения предпринятого им обновления арсенала реализма.

Документальность была огромным шагом вперед на пути к жизнеподобию. Но одновременно она была, как ни странно это может показаться, и его ограничением, переходом от целостности классического реализма к неполноте, фрагментарности документализма.

Брехт очень остро ощущал эту особенность «технических искусств». Сошлюсь на его сравнение старой техники дагерротипа и новой техники светочувствительной фотографии: «Старые аппараты... достигали большего богатства выражения; полученная фотография давала выражение более обобщенное, живое и отчасти функциональное. И все же было бы неправильно утверждать, что новые аппараты хуже старых... а может быть, они пригодны для чего-то другого, не для портретов? А может быть, все-таки для портретов? Они больше не дают обобщенного образа — а надо ли его обобщать? Быть может, есть способ фотографии, доступный новым аппаратам, который может показать лицо аналитически?»² (Брехт употребляет глагол *zerlegt* — буквально «разложенный», в точности как это делал, допустим, Пикассо в своих портретах.)

Таким образом, на пути своих исканий Брехт влился в более широкие и общие процессы изменений стиля, свойственные искусству XX века. Распад «большого стиля» критического реализма, максимальное приближение к действительности, с одной стороны, и частичность, фрагментарность изображения — с другой, характерны для установок отдельных крупных художников и для целых течений позднебуржуазного времени (дадаизм, сюрреализм). Задача создания социального типа больше не требует обеспечения его полнокровным

¹ Gersch W. Op. cit., S. 169.

² Кино и время. Вып. 2, с. 235.

реалистическим характером, как цепь событий не требует причинно-следственного их обоснования; картина мира теряет в этом искусстве свою целостность и непреложность¹.

Брехт же как раз сознавал тактический и временный смысл отказа от целостности перед лицом новых тем и задач, поставленных жизнью. Он писал: «Уже для инсценировки простой газетной заметки далеко не достаточно драматической техники Геббеля и Ибсена. Это отнюдь не триумфальная, а печальная констатация истины. Объяснить сегодняшний персонаж, сегодняшнее событие чертами и мотивами, которые годились во времена наших отцов, невозможно. Мы помогали себе (времененно) тем, что вообще не исследовали мотивов... чтобы по крайней мере не приводить мотивов неверных, и показывали события просто как феномены. По-видимому, некоторое время нам придется изображать персонажи без характерных черт, тоже времененно»².

Это признание он сделал еще в 1929 году, подтвердив тем самым, что предпринятый им путь обновления реализма через документализацию театра был одновременно путем сознательных самоограничений, приятием некоторых общих эстетических постулатов искусства XX века, с тем чтобы заставить их работать на революционное преобразование действительности.

В споре Брехта с Лукачем на эту тему³ были правы по-своему обе стороны: Лукач — в смысле эстетическом, ибо фрагментарное, «феноменологическое» искусство не охватывало больше реальности в ее целостности, Брехт же — в социологическом аспекте, ибо непомерно усложнившаяся действительность и впрямь выпирала во все стороны из-под покровов традиционного искусства и требовала новых подходов.

Описание старого типа не могло больше охватить выдвинутые видоизменяющейся действительностью новые темы — темы «биржи, войны, денег, нефти», — они требовали какой-то новой техники самого искусства. Преобраз ее Брехт тоже нашел в кино — на этот раз именно в кино, — с дискретностью его кадров, лишь в

¹ См. об этом статьи о Чехове и об Антониони в моей книге «Да и нет» (М., «Искусство», 1966), о Джеймсе Бонде и о массовых журналах в моей книге «Герои безгеройного времени» (М., «Искусство», 1971).

² Брехт В. Театр, т. 5, полутом 2, с. 45.

³ См.: Mittenzwei W. Die Brecht — Lukács Debatte. — "Sinn und Form", 1967, № 1; подборку высказываний Брехта о формализме и реализме см.: Брехт В. О литературе. М., 1977.

восприятию зрителя складывающихся в единое целое (аналогия с квантовой и волновой физикой в этом случае не только наглядна, но в некотором смысле и содержательна). Но если кинематограф стремился преодолеть дискретность кадра, то Брехт положил ее в основу новой техники прерывного, «жестового» описания явлений.

Признав более чем кто-либо другой «ценность документа» для искусства, Брехт раньше других уловил и скрытые возможности «дедокументализации», в нем заложенные. «Фотография заводов Круппа или АЕГ почти ничего не говорит об этих учреждениях,— писал он.— Их подлинная реальность ускользает в их функциональность. Овеществляя человеческие отношения, фабрика, к примеру, не выражает эти последние вовне. Тем самым оказывается необходимо нечто сконструировать, «нечто искусственное», «постановочное»¹.

Между тем проблемы, которые интересовали Брехта, были как раз из той области, требовавшей уловления реальности, которая имела тенденцию ускользать в функциональность предмета. «Сегодняшний человек мало знает о закономерностях, управляющих его жизнью... Живя в быстро меняющемся мире и сам быстро меняясь, сегодняшний человек не обладает картиной этого мира, которая бы соответствовала действительности и на основании которой он мог бы действовать с видами на успех»².

Если в поздние годы, пережив приход к власти нацизма, эмиграцию, горький опыт своих отношений с Голливудом, который готов был (как и в случае с Эйзенштейном) купить его имя и его труд, но отнюдь не его идеи,— если, пережив все это, Брехт избавился от некоторой переоценки искусства как способа изменять мир, то все же он продолжал думать, что нужно и можно «подвести театр к такому состоянию, чтобы он с помощью художественных средств мог набросать образ мира, создать модели человеческого общежития, которые позволили бы зрителю понять его социальную среду и освоить ее разумом или чувствами».

В приведенном рассуждении выделим слово «модель» (примелькавшееся нам в последние годы в связи с успехами кибернетики — для Брехта оно имело иные, гораздо более реальные обертоны и оттенки смысла).

¹ Кино и время. Вып. 2, с. 225.

² Брехт Б. Театр, т. 5, полутом 2, с. 92.

В понятии «модели» он искал возможности добраться до реальности, ускользающей в функциональность — через саму эту функциональность. Слово «модель» выражало для него гуманистическую, дидактическую направленность его искусства. В иных случаях он употреблял его как синоним слова «пример» или как синоним слова «образец» — образец для подражания.

Так или иначе, но понятие «Modellwert» — «ценность модели» — так же существенно для Брехта, как «ценность документа». Для своих пьес Брехт будет создавать подробнейшие режиссерские разработки, сложившиеся в практике его театра и предлагаемые автором вниманию других театров, — их он тоже назовет «моделями». Текст пьесы будет в них оснащен сверхподробной — в свою очередь документальной — фиксацией игры актера, носителя некоего эталона (Елена Вайгель, Чарлз Лафтон), причем фиксирован будет не всякий, а именно социальный жест. Это своего рода театральные сценарии, и их коллективность, по Брехту, отвечает коллективному принципу кино, как и всего искусства новых времен.

Единственному своему авторизованному фильму, «Куле Вампе», созданному коллективом специалистов и любителей вне капиталистического способа производства, Брехт придаст «ценность модели» — или образца для подражания — с самых разных точек зрения: экономической, производственной, структурной, наконец, просто житейской — как примера пролетарского образа жизни.

Наконец, как явствует из приведенного выше рассуждения, сами свои театральные опыты — пьесы и постановки — Брехт считал моделями человеческих взаимоотношений.

Так же как документальность есть частичное, неполное, но в этой частичности точное воспроизведение внешней стороны действительности, так модель есть частичное, неполное, но функциональное воспроизведение ее механизмов. Как брехтовская документальность обращена на социально значимые объекты, так его модели имеют в виду столкновение главных противоречий, их диалектику — революционное изменение и изменяемость мира.

Частичность и фрагментарность документальности с ее способностью воспроизводить внешнюю сторону вещей (в чем, кстати, Брехт усматривал универсальное

значение кинематографа для искусства) преодолевает-ся с помощью моделей.

Здесь можно было бы сказать — с помощью монта-жа, остановив внимание читателя еще на одном элемен-те построения вещи в искусстве XX века, необычно актуализированном в связи с появлением «технических искусств».

В самом деле, если Брехт называл свой театр доку-ментальным и «литераризированным», то столь же справедливо было бы назвать его монтажным (то есть опять-таки театром эпохи «технических искусств»). Все построение брехтовской сцены, вся структура брехтов-ской драмы, все его принципы содружества и сотвор-чества режиссера, актера, художника, композитора от начала до конца монтажны, и это относится даже в боль-шей мере к классическим брехтовским пьесам (к этому мы тоже еще вернемся).

Введение в спектакли поясняющих надписей, пере-бивка действия зонгами¹, контрапункт актера и декора-ции, действия и музыки, отчетливое членение действия на жесты, нигде не превращающееся в спонтанную бытовую жестикуляцию, сопоставление фрагментов по эйзенштейновскому принципу не «суммы», но «про-изведения»² — все эти детально разработанные Брехтом приемы очуждения так же точно находят аналогии в принципах кино- и фотомонтажа, как его документаль-ность — в уроках камеры. При этом в полном согласии с теми теоретиками кино, которые считают, что на экра-не актеры только члены общего мира, что в кинемато-графе они «вещи среди вещей»³, Брехт в свою очередь рассматривает все элементы своего театрального монта-жа как равновеликие. «О строителе сцены (так называет Брехт художника.— *М. Т.*) можно сказать, что он рабо-тает в согласии с остальными творцами спектакля... и актеры становятся для него составными элементами оформления сцены»⁴.

«Монтаж становится исходным, фундаментальным элементом антиаристотелевской, функциональной брех-товской драматургии... в этом эпическом принципе мон-тажа реализуется влияние кино в основополагающем

¹ «Брехт не изобрел зонга, — пишет Ю. Кузнецов в своей статье «Брехт и эпический кинематограф», — когда он им воспользовался в своих спектаклях, зонг уже был «тради-ционной формой», «народной песней больших городов» (Брехт В. Театр, т. 5, полу-том 1, с. 326). Таким же искусством, порожденным городом, был кинематограф, а прямым предшественником брехтовского театра и кино был балаган» («Искусство кино», 1971, № 1, с. 134).

² См.: Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 2, с. 158.

³ См.: Крака уэр З. Указ. соч., с. 141.

⁴ Брехт В. Театр, т. 5, полутом 2, с. 151.

его значении, которое делает все прочие мотивы производными»¹, — пишет Герш.

Сходство очуждающей техники Брехта с монтажными принципами Эйзенштейна, равно как и противоположность их установок — на эмоциональное потрясение, с одной стороны, и на удивление, критическую силу разума — с другой, — столь очевидны, что не требуют доказательств. Вообще тема Брехт — Эйзенштейн, чрезвычайно богатая и важная для искусства XX века в целом и для социалистического искусства в особенности, настоятельно требует своего исследователя².

Приемы кино- и фотомонтажа, перенесенные в трехмерное пространство сцены и развивающиеся таким образом в двух направлениях — пространственном и временном, — как и в случае с документальностью, послужили мощному самосознанию, самоопределению театра. На сцене они создали подвижное, нежесткое единство элементов, в котором сопоставимы были не только их смыслы, но и сами уровни условности. Когда Елена Вайгель, играя Кураж, резко отделяясь от действия, выходила на авансцену, чтобы исполнить «Песнь о великой капитуляции», осуществлялся монтаж не только на уровне «пьеса — вставной музыкальный номер», но и на уровне самого исполнения Вайгель.

От ранних пьес Брехта к поздним монтаж элементов становился все более подвижным, глубинным, и в этом тоже есть некое соответствие пути Эйзенштейна, который в статье «Монтаж 1938» видел в монтаже *«задачу связно последовательного изложения темы, сюжета, действия, поступков...»*³.

Отвергнув психологическое развитие драмы, Брехт заменил его монтажом, как наиболее эффективным механизмом для своей модели. Сюжет при этом все более обретал черты параболы, как теперь говорят.

В самом общем виде можно сказать, что сценическая документальность как элемент неподвижный преодолевается в функциональной, рабочей модели Брехта с помощью монтажа, складывающего сюжет-притчу.

Не случайно, что, всегда имея в виду сегодняшнего зрителя, который «сегодня ест сегодняшнюю говядину», Брехт между тем чем дальше, тем больше отодвигает

¹ Gersch W. Op. cit., S. 166—167.

² См. главу «Монтаж Эйзенштейна и метод Брехта» в книге Т. Суриной «Станиславский и Брехт» (М., «Искусство», 1975, с. 122—136).

³ Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 2, с. 156.

действие своих пьес либо во времени, либо в пространстве (в эпоху Тридцатилетней войны, в условные Китай или Грузию). «Историзация» есть для него один из любимых способов очуждения. Поскольку мотивы психологические, имеющие в основе столкновение характеров, по мнению Брехта, утратили силу, то причинно-следственная схема с однозначным результатом теряет для него свой смысл. Сюжет-парабола служит у Брехта обнаружению диалектических противоречий на социальном уровне и развивается по законам монтажа. Параболическая фабула обеспечивает цельность структуры, состоящей из суммы эпизодов.

«Парабола как раз и есть пример драматургической альтернативы документальной способности кинематографа к отражению, его (вымышленному или документальному) способу изображения человека в непосредственном, непосредственно схваченном окружении»¹, — справедливо замечает по этому поводу Герш.

Своеобразие брехтовской театральной техники, сложившейся в присутствии и при участии кино, как раз в том и состоит, что она объединяет в искомой «модели» документальную способность отражения кинематографа и параболу сюжета.

«Театральная пьеса разворачивается, можно сказать, на д уровне физического бытия, тогда как фильм стремится пройти прямо с к в о з ь него...»², — замечает З. Кракауэр. Брехтовский театр, вобрав в себя уроки «технических искусств», стремится пройти с к в о з ь уровень физического бытия своих героев, чтобы на уровне монтажа, на уровне фабулы подняться н а д ним и пригласить зрителя к совместной работе осмысления изменяемой действительности.

При этом отсутствие психологических мотивировок создает люфт между «жестом» героя и общим движением фабулы, то свободное пространство, которое Брехт так ценил в искусстве китайских художников. Подвижными оказываются не только монтажные сочленения эпизодов и элементов спектакля — брехтовский спектакль гораздо больше меняется от встречи с новым декоратором, исполнителем, зрителем, нежели обычная постановка; по существу, сам Брехт создавал разные варианты своих пьес в зависимости от того, играл ли Галилея Лафтон или Буш, Кураж — Вайгель или Гизе, делал ли декорации Каспар Неер или Макс Горелик.

¹ Gersch W. Op. cit., S. 162.

² Кракауэр З. Указ. соч., с. 300.

Так же подвижны у Брехта сочленения героя и фабулы; степень зависимости героя внутри фабулы несравненно ниже обычной нормы. Он гораздо свободнее в своих мотивировках, нежели в обычной пьесе.

Емкость найденной формы сделала ее «амбивалентной». Но классическая брехтовская «модель» амбивалентна не только в отношении театральной системы. Она также амбивалентна в отношении своих собственных героев и в отношении зрителя. Иначе говоря, театр Брехта предлагает зрителю не сюжеты, хотя бы и служащие разоблачению буржуазных отношений, иллюзий и предрассудков, — он предлагает ему конкретные примеры человеческих взаимоотношений, где все, начиная от частных бытовых поведения и кончая закономерностями общественного бытия героев, может и должно быть осмыслено и оспорено зрителем, а не принято на веру, ибо во внутреннем просторном и разомкнутом в зал пространстве пьесы, с ее резкими, но ненавязчивыми монтажными сопоставлениями, с ее взаимно очуждающими отношениями элементов, с частичностью всех ее частей, есть место для альтернативных решений, поступков, оценок. Даже сочиняя свой «Памятник», Брехт захотел оттенить именно это:

«Мне не нужно надгробия, но
Если вам для меня оно нужно,
Я хочу, чтоб на нем была надпись:
Он давал предложения. Мы
Принимали их.
И почтила бы надпись такая
Всех нас».

Именно так и только так хотел Брехт разговаривать со своим зрителем, приглашая его к сотворчеству. В этом была, по его представлениям, искомая форма реализма новой эпохи, форма, годная чтобы составить единственную реальную альтернативу тотальной массовой культуре, силу которой, работая в Голливуде, он узнал в полном объеме. Ведь капитализм обладает силой обращать в наркотик — незамедлительно и постоянно — яд, который бросают ему в физиономию, и получать от этого удовольствие! Это горькое признание, сделанное Брехтом, еще раз обнаружило в нем одного из самых пронизательных социологов «массовой культуры», желающего не только открывать ее законы, но и противостоять им в своей практике.

Ракурс первый



Брехт

**и тривиальные
жанры**

Ранние сценарные опыты Брехта, предпринятые им в надежде на заработок и опубликованные впервые в двухтомном издании «Текстов для кино», обнаруживают близкое родство с репертуаром немецкого экрана начала 20-х годов и вкус к тому, что принято называть «тривиальными жанрами» или «кольпортажным фильмом»¹. Из этих опытов сохранились три сценария и одно экспозе, хотя на самом деле замыслов было несравненно больше. «Из его заметок, писем и сообщений угадывается, во всяком случае, большая активность, целый ряд проектов, из которых кое-что было в работе, а четыре сохранились...

Кинематографические идеи юного Брехта — идеи изобразительные. Искусство движущихся изображений, фотографических зарисовок, возможности монтажа дразнят его, воспаляют фантазию, которой он не дает еще никакого определенного мировоззренческого направления. Его возбуждает сам предмет, само занятие»².

Ранние сценарии Брехта действительно обнаруживают больше всего интерес к движущимся картинкам, к их возможностям, к «оптической культуре» как таковой — удовольствие от самого кино, по выражению Герша. Но так же очевидно в них удовольствие от тривиальных жанров, интерес к их возможностям. Уже написаны первые пьесы — «Ваал» (на пари) и «Барабаны в ночи» (как Брехт объясняет Фейхтвангеру, — тоже для денег). Сочиняются стихи, песни и баллады, которые войдут потом в «Домашние проповеди». «Литературная генеалогия «Домашних проповедей» восходит к разным источникам, — пишет Л. Фрадкин. — Брехт развивает традицию уличных романсов и баллад, то наивно-сентиментальных, то насмешливо-пародийных, нравоучительных и циничных одновременно, традицию эстрадно-песенной поэзии, так называемого бенкельзанга, представителями которого в недавнее время были Франк Ведекинд и поэты знаменитого мюнхенского кабаре «Одиннадцать палачей». Вместе с тем в стихах молодого Брехта ощутимо влияние Франсуа Вийона, Артюра Рембо, Редьярда Киплинга, Франка Ведекинда»³. Стихами Вийона и Киплинга Брехт воспользуется для «Трехгрошовой оперы» прямо,

¹ От немецкого глагола *kolportieren* — продавать вразнос, преимущественно книги. Образовано по аналогии с «кольпортажным романом», что означает — «чтиво».

² Gersch W. *Op. cit.*, S. 19—20.

³ Цит. по кн.: Брехт В. Стихотворения, рассказы, пьесы. М., «Худож. лит.», 1972, с. 11.

а традиция уличных романсов и баллад, кольпортажного фильма, от которого захватывало дух у зрителей, приобщавшихся к искусству через этот новый, более демократичный, чем театр, вид развлечения, будет питать всегда театр Брехта.

1. Ранние сценарии и тривиальные жанры немецкого кино

Если оставить в стороне упоминаемые Брехтом замыслы экзотического сценария «Дочь Индры», экранизацию «Отца Горио» Бальзака, «Королевских детей», рассчитанных на Ольгу Чехову и Альфреда Абеля, «Дочь Мары» с двойной ролью для Марианны Цофф¹ и обратиться к сохранившимся трем сценариям и одному экспозе, то надо констатировать, что все они принадлежат к популярным на немецком экране в эти годы жанрам — приключенческому (экспозе «Робинзоиана на Ассунсионе», сочиненное совместно с Арнольтом Бронненом), жанру психологической драмы («Трое в башне») и уголовно-детективному («Пожиратель бриллиантов» и «Тайна бара «Ямайка» с популярным детективом Стюартом Веббсом).

«Робинзоиана на Ассунсионе», рассказывающая историю любовного треугольника на острове, ставшем необитаемым в результате стихийной катастрофы, непосредственно примыкает к теме города-джунглей, которая занимала в это время Брехта (свою следующую пьесу он так и назовет — «В джунглях городов»). Либретто сценария реализует эту метафору буквально. Остров в Тихом океане превращен извержением вулкана в развалины, где остатки цивилизации соседствуют с джунглями и по улицам рыщет голодный тигр, которого однажды можно встретить за поворотом с модным манекеном в пасти. В этом городе-джунглях трое уцелевших — губернатор Де Нава, его жена Анджела и комендант города Мак О'Кин — ведут борьбу за существование и между собой.

Идею, набросанную «крупными чертами» в кратком либретто, сами авторы формулируют следующим образом: «Новая робинзоиана — техническая; будет сжато показана новая дикость: разрушенный город»².

¹ См.: Gersch W. Op. cit., S. 20.

² Brecht B. Texte für Filme, Bd. 2, S. 12.

На самом деле в либретто как бы противопоставлены два пути: О'Кин уходит в джунгли и там оборудует пещеру, куда уводит Анджелу. Напротив, Де Нава хочет спасти оставшихся от тигра-людоеда и сообщить внешнему миру о случившемся с помощью электричества, заново монтируя технику. Но эта противоположность (как впоследствии и в пьесе «В джунглях городов») не снимает общего во «внутренней, психологической фабуле», где главным становится борьба за женщину: «Упадок трех значительных фигур, которые должны превратиться в хищных зверей; и чем более они технически способны продлить свою жизнь, тем более это одновременно ее разрушает»¹.

Эта же «внутренняя, психологическая фабула» — борьба за женщину, но уже не столько в приключенческом, экзотическом, сколько в психологическом варианте с оттенком экспрессионизма — осуществляется в сценарии «Трое в башне», где Капитан, обнаружив взаимный интерес своей жены и Лейтенанта, стреляется и прячется в шкаф, исчезая бесследно из их жизни. «Упадок значительных фигур» — Лейтенанта и Женщины, а заодно и всего гарнизона башни продолжается, пока Лейтенант не находит в шкафу смердящий труп. Это освобождает обоих для любви.

Сюжет отчасти очуждается за счет заголовков, данных каждому из пяти актов, например «Акт первый. «Ужин крокодила», или «3—1=2», или «Что меня кусает?». Но этот черный юмор, в высшей степени свойственный ранней лирике Брехта, почти не находит адекватного отклика в разработке самого сюжета и существует как бы отдельно, рядом с фабулой. Автора больше занимают эффекты освещения с помощью бумажного четырехугольного фонаря (заимствованного им у Гойи²), свечи, рефлексы стекол и проч. Актерская игра, описанная через систему физических действий, если не считать обертонов того же черного юмора, вполне отвечает традициям немецкого экрана, которые принято связывать с экспрессионизмом.

Но в полном смысле «удовольствие» от тривиальных жанров обнаруживается в двух сценариях, примыкающих к традиции уголовно-приключенческой, к серийному фильму, к сюжетам и персонажам «дна».

Оба сценария — «Пожиратель бриллиантов» и «Тайна бара «Ямайка» — писались почти одновременно

¹ Brecht B. Texte für Filme, Bd, 2, S. 12.

² Ibid., Bd. 1, S. 24.

но, чтобы не сказать параллельно, в начале бурного для Брехта 1921 года, в разгаре сложного романа с актрисой Марианной Цофф, которой он предназначал то одну, то другую роль в своих кинопроектах. Он писал их в тщетной надежде на заработок, необходимый ему в тот момент не для красного словца, а вполне практически и позарез. На страницах дневника отразились волнения этих дней, надежды, денежные расчеты, которые не оправдались, и краткие деловые упоминания об обоих сценариях¹.

Интересно, что Зигфрид Кракауэр, историк и проницательный социолог немецкого кино, в своей книге «От Калигари до Гитлера» не уделяет специального внимания криминальному жанру и не относит его к числу «сюжетов-эталонов» национального экрана. Если среди них оказывается, к примеру, «Доктор Мабузе — игрок», — несомненно, классический и очень ранний образец триллера, — то как картина, входящая в «галерею тиранов».

Кракауэр мотивирует это принципиальной невозможностью присвоения образа сыщика, канонизированного в фигуре Шерлока Холмса, немецким экраном: «Это объясняется тем, что классический детектив — показатель уровня либеральной демократии. Ведь он, единолично действующий сыщик, своим разумом разрывающий паутину иррациональных сил и с достоинством торжествующий над темными инстинктами, выступает настоящим героем цивилизованного мира, который верит в могущество просвещения и индивидуальной свободы...

Поскольку у немцев никогда не существовало демократического режима, они не были в состоянии создать национальный вариант Шерлока Холмса. Но укоренившаяся в их душах восприимчивость к зарубежной жизни позволила им тем не менее насладиться уютным мифом английского великого детектива»².

Таким мифом великого английского детектива был на немецком экране сыщик Стюарт Веббс, которого, впрочем, играл немецкий актер Эрнст Райхер. Именно его приключениям была посвящена «Тайна бара «Ямайка», сочиненная Брехтом.

Но если немецкий экран и не создал своего, незаемного образа сыщика, который мог бы претендовать на

¹ См.: Brecht B. Tagebücher 1920—1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920—1954. Berlin und Weimar, 1976, S. 75—113.

² Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. М., «Искусство», 1977, с. 27.

нарицательность и всеобщность, то нарушителей законов, божеских и человеческих, он изобрел без числа. Уголовно-криминальный жанр — наряду с типичными для немецкого кино костюмно-историческим фильмом («Мадам Дюбарри»), ориентально-приключенческим («Индийская гробница») и фильмом романтическо-мистическим («Пражский студент») — занял свое существенное место в табели о жанрах послевоенной Германии. Знаменитый «Мабузе-игрок» входил не только в галерею тиранов, но отчетливо и очень рано сформировал оригинальный тип триллера, где преступник и полицейский, стоящие по разные стороны закона, в то же время в смысле моральном не столь уж отличаются друг от друга и оба представляют варианты морального нигилизма — ситуация, вскоре очужденная Брехтом в отношениях Мэкки-Ножа и Тигра-Брауна и нашедшая, как мы увидим, продолжение на немецком экране.

Но «Доктор Мабузе — игрок» — высшая точка, тот специфический для немецкого кино узел, где кольпортажный фильм, оснащенный мощной режиссерской концепцией, высокой художественной культурой и, наконец, темой, вынесенной наверх из недр послевоенного национального разлома, становится киноискусством. Вокруг этого шедевра раннего немецкого кино располагается целое облако всякого рода уголовных фильмов. Несмотря на свое разнообразие, они тем не менее имеют некоторую весьма условную общность структуры, тем и мотивов, на фоне которых и надо представить себе ранние сценарные опыты Бертольта Брехта.

Сюжеты этих ранних фильмов, перешедшие (если даже они делались по оригинальным сценариям) со страниц кольпортажных романов, были обычно очень сложны и многолинейны. Простота и гомогенность экранного «каммершпиля» («Последний человек»), которая иногда воспринимается чуть ли не как примитивность, была, напротив, очень большим завоеванием кино.

Движущим мотивом уголовного сюжета, как правило, служит материальный интерес. Любовь чаще выступает аккомпанирующим элементом, изредка лишь заводя пружину фабулы (для этого типа фильмов она вообще не обязательна). Спрятанные сокровища, наследство, шантаж, просто ограбление — обычные мотивы уголовного фильма. Это делает его одним из самых реалистических жанров, как ни странно это может показаться, раннего немецкого кино. Действие его развер-

тывается обычно в буржуазной среде, начиная от ее состоятельных верхов и кончая нищим, но от этого не менее корыстным дном. Идеализация люмпенства, как правило, так же чужда немецкому уголовному фильму, как и идеализация детектива.

Когда Фриц Ланг приписывал международный успех своего «Доктора Мабузе» документальным достоинствам фильма, он был не так далек от истины, и уж тем более это не столь не существенно, как считал Кракауэр¹. «Мабузе-игрок» не только «документ эмоций» нации, замороженной образом тирана. Это в полном смысле документ лихорадочной послевоенной действительности — с ее модными салонами «а-ля экспрессионизм», с подпольными рулетками, кабаками, притонами, с шикарными гостиницами, с научно-популярными лекциями о гипнозе, автомобилями (откровенная павильонность некоторых сюжетных комплексов ощущения документальности не отменяет).

Брежневская метафора города-джунглей тоже имеет прямое отношение к уголовному жанру кино. С одной стороны, в нем происходит беспардонная, хищная борьба; с другой — уголовный фильм, как правило, оснащен последними достижениями техники и модными проблемами науки. Всякого рода сигнализация, движущиеся стены, подслушивающие устройства, не говоря уже о мчащихся поездах и автомобилях, составляют урбанизированную, технизированную среду уголовного фильма. Кроме традиционных мотивов наследства в нем появляется мотив кражи индустриального секрета (то, что впоследствии назовут «промышленным шпионажем»), научной формулы. Проблемы фатальной наследственной преступности, столь популярные в начале века, гипноз, оккультные науки, интерес к которым возрос в смутное послевоенное время, — все это составляет существенный фон уголовного фильма. Разумеется, эти мотивы граничат с собственно приключенческими стереотипами — двойниками, переодеваниями (прием особенно частый), подставными лицами и проч. Но технизированность уголовного фильма в свою очередь придает им черты современности.

И наконец, немаловажный мотив равноправия женщины, укоротившей юбки, севшей в эти годы за руль автомобиля, способной не только выполнять роль возлюбленной, жены или хозяйки дома, но управлять фирмой, показывать чудеса смелости и ловкости наряду с

¹ См.: Кракауэр Э. Психологическая история немецкого кино, с. 87.

мужчиной, — все это сделало ее равноценной участницей уголовного сюжета.

Таким образом, ранний уголовный фильм немецкого кино — это менее всего привычный «крими» — история с трупом, распутываемая пронизательным детективом. Это, как правило, сложно разветвленная история борьбы за наследство или промышленный секрет с трагическими переживаниями, подслушиваниями, переброской действия из богатых салонов в притоны дна, с бегствами и погонями в поездах и автомобилях, с учеными дискуссиями о наследственности и измерением черепов, с доверчивыми психиатрами и решительными девицами, с профессиональными взломщиками и профессиональными сыщиками, не слишком от них отличающимися, с опасными пьяницами, бродягами, люмпенами — экранные фантазии ушедших в небытие постановщиков, но и достаточно реалистическая картина послевоенной действительности.

К ней по-разному примыкают ранние сценарии Брехта: «техническая» «Робинзонада на Ассунсионе», приключенческая «Тайна бара «Ямайка» и разыгрывающийся на дне «Пожиратель бриллиантов».

Ближе всего канонам жанра, узаконенного экраном, «Тайна бара «Ямайка», где есть все положенное: банда Падука, похищающая обманом светских дам и прячущая их в баре «Ямайка»; технический трюк исчезновения бара, вместо которого преследователи находят лишь пустынную набережную; чрезвычайно предприимчивая миссис Меллвил, более энергичная, чем сам Веббс; гротескные фигуры гардеробщицы, помогающей похищениям, и кучера, который в конце концов помогает их разоблачить; театр, увеселения в баре, экстравагантный миллионер, ловкий сыщик, переодевающийся в женское платье, традиционное сочетание светской жизни и дна. Все же этот сценарий остается наиболее подражательным, что неудивительно: фильм должен был вписаться в существующую серию Стюарта Веббса. Более странно, что автор не обозначил сколько-нибудь явственно мотива всех этих остроумных переодеваний, исчезновений и погонь: не слишком ясно, какой именно корыстный интерес преследует банда Падука, похищая дам.

В этом, как и в других отношениях, «Пожирателя бриллиантов» можно считать самым интересным и самостоятельным из уцелевших сценариев Брехта. В нем наиболее непосредственно представлена эмпириче-

ская реальность дна с теми, довольно примитивными, корыстными интересами, которые владеют его обитателями. Фабула его, сплетенная из двух главных линий, относительно проста, место действия ограничено; экранное действие, включающее элементы грубо-комические, тем не менее подчинено единому стилю, связанному с фигурой главного героя — наглого, жадного, но витального главы банды Латте-апельсинщика (первоначальное название, под которым сценарий появляется на страницах дневника, — «Пожиратель апельсинов»).

Выше мы говорили, что ограничение — места действия, сюжетных линий, персонажей, всего «содержимого» фильма — означает в этот момент движение вперед. «Пожиратель бриллиантов» представляется нам наиболее существенным в небольшом сценарном наследии Брехта еще и потому, что персонажи и мотивы дна, затронутые в нем, несколько лет спустя принесут ему славу автора «Трехгрошовой оперы».

Интерес Брехта к самому что ни на есть кольпортажному из жанров немецкого экрана был, разумеется, не случаен. Выше мы приводили его беглое и, однако, полное смысла замечание о «безвкусице масс», которая коренится глубже в действительности, нежели «вкус интеллектуалов». Уголовный немецкий фильм со всеми его характерными особенностями отвечал на своем уровне потребности Брехта в каком-то примитивном, но бесспорном реализме, противостоящем психологизму, основанному на приоритете характеров. В уголовном фильме герои действовали, осуществляя «великолепный индуктивный метод» кино. Характеры и причинков. Если они были нелогичны, противоречивы или даже нелепы, то тем хуже для характеров, — значит, таковы обстоятельства, иначе говоря, такова жизнь. Пройдет немного времени, и Брехт обобщит этот стихийный закон жанра в Первом трехгрошовом финале — «О ненадежности житейских обстоятельств». Он сохранит и дальше этот пристальный интерес к жанру, обладающему столь современным инструментом познания нелогичной действительности. Уже в 30-е годы он напишет «маленькое исследование» «О популярности детективного романа», где обоснует этот интерес аналогией схемы детективного романа с методами работы физиков: «Мы видим здесь приближение к научной точке зрения и огромный отход от психологического романа,

основанного на самонаблюдении». Брехт найдет в нем даже связь со сложными произведениями Джойса, Дёблина и Дос Пассоса. «Но если эту связь увидеть, тогда становится ясно, что, при всей своей примитивности (не только эстетической), детективный роман даже больше отвечает потребностям людей в эпоху науки, чем произведения авангарда»¹. Найдя, что главная операция детективного романа — установление возможной причинности по разрозненным фактам, Брехт формулирует суть своего интереса к популярному жанру: «Свой жизненный опыт мы получаем в условиях катастроф. На материале катастроф нам приходится познавать способ, каким функционирует наша общественная совместная жизнь... За событиями, о которых нам сообщают, мы предполагаем другие события, о которых нам не сообщается. Они и есть *подлинные события*...

Только история может вразумить нас по поводу этих подлинных событий... История пишется *после* катастроф»².

Разумеется, ранние экранные опусы в детективном жанре, равно как мимолетные, почти случайные сценарные опыты Брехта, далеки от этих глобальных обобщений, для которых популярный жанр служит, скорее, поводом. Тем более что в дальнейшем Брехт к нему практически не возвращался. «Процессы за спиной других процессов» (выражение Брехта) он исследовал в своем «театре эпохи науки» иными способами.

Но свой интерес к жанру, пришедшему на экран из кольпортажного романа, пришедшего в роман со страниц газеты, перешедшего в газету из изустного городского фольклора, он реализовал однажды и сполна в «Трехгрошовой опере», которая принесла ему, может быть, самый шумный успех за всю его жизнь. Она вообрала и опыт «Ваала», и ранней лирики, и долго оставшихся «за кадром» сценариев. Как и многое другое, Брехт использовал их уроки для строительства своего «неаристотелевского театра».

2. Тривиальные жанры и «Трехгрошвая опера»

«Трехгрошвая опера» Брехта—Вайля, сыгранная впервые 31 августа 1928 года в театре на Шиффбауэр-

¹ Брехт Б. О литературе, с. 272.

² Там же, с. 275.

дамм, стала первым и самым значительным мировым триумфом неаристотелевского театра. Как это нередко бывает в искусстве, здесь сошлось множество случайностей — благоприятных и неблагоприятных. История постановки, изложенная новейшим биографом Брехта в ФРГ Клаусом Фёлькером, вкратце такова. В начале 1927 года Георг Кайзер (единственный почитаемый Брехтом в числе его учителей представитель экспрессионизма) привел к нему молодого композитора Курта Вайля, ученика Бузони. Ему нужны были тексты для композиции, которую он готовил к музыкальному сезону в Баден-Бадене. Брехт предложил зонги, которые он успел сочинить к задуманной им опере «Махагони» (они вошли в книгу лирики «Домашние проповеди»). Новые соавторы смонтировали их в «зонгшпиль», он был представлен в рамках баден-баденской «Немецкой камерной музыки» в их собственной постановке и вызвал бурную полемику. Сцена изображала боксерский ринг, а на задник проецировались рисунки Каспара Неера. Таким образом, первый эскиз будущей «анти-оперы» «Махагони» на самом деле предшествовал «Трехгрошовой опере».

Сотрудничество Брехта и Вайля в пародийном жанре оказалось неожиданно удачным, хотя Вайль до этого числился среди серьезных композиторов, сочинявших атональную музыку, а Брехт с насмешкой относился к иллюстративной и «кулинарной» музыке и даже придумал для нее специальное издевательское словцо «мызука» (Misuk вместо Musik).

В том же 1927 году Элизабет Гауптманн, одна из постоянных помощниц Брехта, наткнулась на «Оперу нищего» Джона Гея, поставленную впервые в 1728 году (ей как раз исполнилось 200 лет) и вновь с успехом прошедшую в Лондоне в 1920 году. Сюжет заинтересовал Брехта и Вайля, которые после «Махагони» решили сочинить полнометражную оперу: прежняя музыка Пепуша к «Опере» показалась им недостаточно острой. Брехт между делом стал обрабатывать старый сюжет, используя для зонгов и баллад стихи любимых им Вийона и Кипплинга, когда в апреле 1928 года к нему обратился антрепренер Эрнст Йозеф Ауфрихт, которому нужна была пьеса для открытия театра на Шиффбауэрдамм. Брехт изложил было ему сюжет «Джо-мясоруба», над которым работал, но он уже был обещан Эрвину Пискатору. Зато шесть сцен оперы «Сволочь» (так называлась первоначально «Трехгрошвая опера») были

готовы, и Брехт предложил их Ауфрихту. Премьера была назначена на 31 августа, и работа началась, хотя Ауфрихт с подозрением отнесся к Вайлю, считая его слишком «академичным» авангардистом. Драматург и композитор уехали срочно дописывать оперу сначала на Ривьеру, потом на Аммерзее, покуда Ауфрихт и режиссер Эрих Энгель собирали нужных актеров. В начале августа приступили к репетициям.

Случайности продолжали подстергать «Оперу» во все время репетиций. У Каролы Неер — блестящей Полли Пичем — умер от туберкулеза муж, поэт Клабунд, и роль в самый последний момент взяла Рома Бара. Попала в больницу Елена Вайгель, и роль бандерши из Тарнбриджа оказалась практически вымарана из пьесы. Были и другие протори и убытки.

Зато опереточный премьер Гарольд Паульсен, приглашенный для исполнения Мэкки-Ножа, своими капризами неожиданно принес спектаклю самый большой его выигрыш. Любимец публики желал играть бандита Мэкки в костюме с небесно-голубым галстуком и требовал от Брехта эффектного выхода. Брехт с трудом переносил подобный тип актера, а тут он вдруг сказал: «Пусть остается слащавым шармером. Мы с Вайлем проведем его через Moritat¹, где будут обсказаны его гнусные деяния, чтобы он со своим голубым бантом воздействовал тем ужаснее»².

Так возникла знаменитая Moritat Мэкки-Ножа. Moritat — так назывались разбойничьи песни в куплетах, которые издавались с картинками, наподобие русского лубка, и исполнялись уличными певцами под шарманку в сопровождении тех же картинок на специальных досках. Именно такого уличного певца с досками и шарманкой вывел Брехт в прологе к «Трехгрошовой опере» взамен геевских Нищего и Актера.

Было еще немало недоразумений, но на премьере, когда Макхит и Тигр-Браун завели свою солдатскую песню, определился тот нарастающий сенсационный успех, который в жизни Брехта не повторится уже никогда. «Трехгрошовой опера» (так переименовали «Сволочь» по совету Лиона Фейхтвангера) осталась и по сей день самой популярной из его пьес.

Этот бум «Трехгрошовой» вызвал у автора даже некоторую рефлексию. «Я войду в литературу, как

¹ Слово "Moritat" происходит от "Mordtat", то есть убийство.

² Völker K. Bertolt Brecht. Eine Biographie. München — Wienn, 1976, S. 142.

человек, который написал стих: «Жратва сначала, а мораль потом», — когда Брехт вздохнул на этом месте, по свидетельству Ганса Майера, то лишь потому, что эти нахально-веселые стихи из Второго трехгрошового финала, пропетые разбойником Макхитом и Дженни-Малиной, принадлежали к тем многочисленным крылатым строчкам из «Трехгрошовой оперы», которые восторженная публика снова и снова принимала на ура с кулинарным наслаждением. Ревностному поборнику антикулинарной театральной теории очуждения это не могло прийти по вкусу»¹, — комментирует в своем докладе «Брехтовская диалектика жратвы и морали» Герберт Кнуст.

На самом деле сногшибательный успех «Трехгрошовой» (заметим, что успех Брехт, даже молодой и радикальный, не столь уж презирал; недаром он противопоставлял кулинарному искусству «хороший спорт») зависел от сочетания многих исторических обстоятельств, подробно рассмотренных Б. Зингерманом². Но нас в данном случае будет интересовать совершенно особая сторона этого успеха, связанная с тем, что «Трехгрошсовая опера» кроме всех прочих своих качеств принадлежит к одному из тривиальных жанров, хотя и в пародийной обработке. И следовательно, Гарольд Паульсен, со своим дурацким голубым галстуком и премьерскими претензиями, побудил Брехта и Вайля к одной из самых точных их авторских находок. Moritat Мэкки-Ножа не только стала всемирным и неувядающим шлягером, но и камертоном всей пьесы. Она отсылала зрителя к той традиции городского фольклора, которая, пусть в рудиментарном виде, продолжала бытовать «в джунглях городов». Находка эта была тем более точна, что для балладной оперы Гея уличная баллада была одним из существенных первоисточников.

Сама «Опера нищего» представляет собой достаточно интересное жанровое образование. Известно, что мишенью сатиры Гея, сподвижника Свифта, был всеильный и продажный министр сэра Роберт Уолпол и коррупция придворной клики. В качестве сатирического приема автор использовал традиционное приравнивание высших классов к уголовному дну. При этом ни сюжетные мотивы, ни нравы дна Гея не выдумал. Он воспользовался тем, что мы теперь назвали бы «доку-

¹ К н у с т Г. Brechts Dialektik vom Fressen und von der Moral. In: Brecht heute — Brecht Today. Jahrgang 3 (1973/74), S. 221.

² См.: З и н г е р м а н Б. Очерки истории драмы 20 века. М., «Наука», 1979 (глава «Случай «Трехгрошовой оперы», с. 218—267).

ментальными материалами». А именно протоколами полиции, протоколами судебных сессий и обвинительными актами по делу знаменитого скупщика краденого Джонатана Уайлда, повешенного в 1725 году, после того как он отправил на виселицу своих сообщников, среди них — не менее знаменитого разбойника Джозефа Блейка¹. Интересно другое: подлинные факты этих авантюрных биографий тут же попадали в сферу низовых городских жанров, так что авторы «Оперы нищего» имели перед собой не только материал действительности, но и его первоначальную жанровую обработку.

Если объектом сатиры балладной оперы Гея—Пепуша была политическая система Англии, то объектом пародии стала опера Генделя. Перефразируя Бахтина, можно сказать, что опера здесь не жанр, а предмет изображения, герой пародии². Уличная баллада по отношению к опере то же, что Джонатан Уайлд по отношению к Роберту Уолполу,— инструмент снижающего очуждения. Уличная баллада при этом не высмеивается, не пародируется, напротив: низовой жанр выступает в качестве трезвого комментария к «высокому жанру» оперы — ее ситуациям, ее персонажам, ее мотивам. Вот почему пародийная «Опера нищего», если она, согласно тому же Бахтину, как всякий жанр, «помнит прошлое», то это прошлое авантюрного, криминального жанра. Его приманок, его шоков, его моральных устоев. Не случайно, что в следующей пьесе, «Полли», героиня «Оперы нищего» может выступить уже в качестве идеального характера, утопии естественного человека.

Брехт, переписывая «Оперу нищего», не только сдвинул время действия, перенес его в умозрительную викторианскую Англию,— он поменял объекты пародии, о чем речь впереди. Но в жанровом отношении «Трехгрошовая опера» не изменила своей «памяти», и Moritat Мэкки-Ножа способствовала не только эффектному появлению героя, но и ориентировке публики на жанр. Вот почему, если бы даже «Трехгрошовая опера» не была впоследствии экранизирована и тем самым непосредственно введена в сферу кино, она все равно должна была найти свое место в данной работе.

Если в развитии Брехта — моралиста и социального

¹ См.: Ступников И. О Джоне Гее, Полли Пичем и джентльменах с большой дороги.— В кн.: Гей Д. Опера нищего. Полли. М., «Искусство», 1977, с. 15.

² См.: Бахтин М. Из предьстории романного слова.— В кн.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., «Худож. лит.», 1975, с. 418.

мыслителя «эта анархически-абсурдная Freßsmoral означает, в конце концов, лишь заострение, а не разрешение искаженных социальных отношений»¹, то в его отношениях с тривиальными жанрами, оставившими свои следы в юношеских сценариях, это до некоторой степени конечная станция, результат, опыт освоения тривиальных жанров для нужд неаристотелевского театра. И ее непреходящая популярность и неувядающая жизненная сила есть в то же время свидетельство их плебейской витальности.

«У Брехта — сначала в пьесе «Что тот солдат, что этот», а потом в «Трехгрошовой опере» — исследуется новый общественный организм (новая структура, как сказали бы сейчас) и новая общественная проблема: «ложный, дурной коллектив («банда») и его притягательная сила»², — пишет Б. Зингерман.

На самом деле «ложный, дурной коллектив» появляется еще прежде на страницах брехтовских сценариев. Это солдаты в сценарии «Трое в башне», которые постепенно спиваются и выходят из повиновения, пока наверху разыгрывается многозначительная драма ревности и смерти; это безымянные «люди Падука» в «Тайне бара «Ямайка»; и это в полном смысле «банда» в «Пожирателе бриллиантов», который, как мы показали, принадлежит к традиции раннего немецкого криминального фильма.

Действие «Пожирателя бриллиантов» происходит в городских трущобах, примыкающих к гавани, в полицейских участках, в подозрительных мебелированных, где ютятся парочки в поисках запретной любви, в уютном притоне «У крокодила», выходящем окнами на канал. Это в полном смысле «дно». Не очужденное дистанцией пространства и времени, как английское Сохо в «Трехгрошовой опере», а отчасти документальное, отчасти гротескное Milieu немецкого фильма.

«Пожиратель бриллиантов» представляет «дурной коллектив» — банду в сюжете острым, но еще, так сказать, не осмысленном в механизме своих внешних и внутренних отношений. То, что в «Трехгрошовой опере» выступит в качестве идеологии — банды ли или поставленного на деловую ногу предприятия, — здесь присутствует в своем не слишком преображенном эмпирическом бытии. Немецкая действительность 20-х годов не жалела материала для подобных сюжетов.

¹ См.: Knust H. Op. cit., S. 228.

² Зингерман Б. Указ. соч., с. 229—230.

Сценарий описывает один день (вернее, ночь) банды. Люди Латте, торговца апельсинами вразнос, — Фриц-Кабак, Пол-литра-Герман и Желток — грабят прохожих. Они снимают с пальца какого-то господина кольцо, и Латте, вынув из кольца бриллиант, прячет его в апельсин. Одновременно светская парочка — молодой человек и его возлюбленная Гертруда — бежит в гавань, чтобы дожидаться там билетов на пароход и утром отплыть в роскошной каюте-люкс за океан. Они оказываются в том же притоне «У крокодила», где собираются Латте-апельсинщик и его банда. В поисках спрятанного бриллианта бандиты режут апельсины, швыряются корками, жрут, и Жирный — брат барменши Анны, возлюбленной Латте, — воровато проглатывает бриллиант.

Между тем отец Гертруды пускает полицейских по ее следу, и пока в харчевне разыгрывается погоня за бриллиантом, полиция производит облаву в трущобных кварталах в погоне за парочкой.

В «Пожирателе бриллиантов» можно отметить как явные признаки влияния приемов кино на Брехта, так и поиски ощупью приемов будущего неаристотелевского очужденного зрелища. С одной стороны, уже в этом раннем сценарии он использует прием «литераризации» не только в тексте (в сценарии «Трое в башне» каждый «акт» имел иронический заголовок), но и на экране. Действию предшествует пролог — представление действующих лиц:

«1

На фоне белой стены: неподвижный Латте-апельсинщик со своим лотком. На лотке надпись: «Латте-апельсинщик». Изображение бледнеет.

2

У стены: деревянная скамья без спинки. В ряд — en face — Анна, Фриц-Кабак, Пол-литра-Герман, Грязнуля, Желток, хозяин, Жирный. Их имена наподобие вывесок над ними. Они пьют друг за другом слева направо ускоренным движением из одной пивной кружки. Потом уходят в затемнение, кроме

3

Анны и Жирного. Последний поворачивается и говорит Анне что-то злобное. Изображение бледнеет.

4

Господин в цилиндре с зажженной сигаретой: из левого нижнего угла в правый верхний бегут буквы:

«Господин, который будет убит». Они как будто перечеркивают его. Изображение бледнеет.

5

Молодой человек и дама en face, сидящие на постели. На спинке кровати: «Влюбленная парочка». Изображение бледнеет.

6

На фоне стены Комиссар и два полицейских гонят стайку не слишком одетых парочек. Изображение бледнеет.

7

Латте-апельсинчик. Анна бежит к нему, обнимает. Жирный — ускоренная съемка — злобно отрывает ее¹.

Этот прием «представления» персонажей получил широкое распространение в немом кино. Брехт использует в своей поэтике его очуждающую силу, и прежде всего — принцип «литераризации», последовательно проведенный в прологе «Пожирателя бриллиантов». Столь важный для его театра, этот принцип был опробован им в киносценариях.

Не менее интересно то авторское введение, которым Брехт предваряет этот экранный пролог.

«Харчевня «У крокодила» — старая, источенная червями постройка на канале в портовом городе. В комнатах ее нет обоев, ее переходы кривы, извилисты, неровны, наклонны; в помещениях редко что есть, кроме стола и стула. Ее паразиты — злые, неотесанные парни, ленивые и грубые — шутят свои шутки с чертовской серьезностью. Ночь, когда разыгрывается эта история — жестокая, скотская пьяная потеха, — не представляет для этого места ничего особенного, не носит характера выходящей из ряда вон жути. Именно в этом ужас происходящего»².

В этом авторском введении одинаково существенны как реминисценции знаменитого «Кабинета доктора Калигари» и всего изобразительного стиля «калигаризма», присущего немецкому экрану («переходы кривы, извилисты, неровны, наклонны»), так и брехтовская ориентация на способность кино доподлинно отражать гримасы жизни (ничто «не носит характера выходящей из ряда вон жути. Именно в этом ужас происходящего»).

Действительно, то, что происходит в этой зловещей харчевне — при всех кинематографических трюках и иронических деталях, измышленных Брехтом, — амо-

¹ Brecht B. Texte für Filme, Bd. 1, S. 49—50.

² Ibid., S. 49.

рально, жестоко, но пока не освещено той дерзкой, профанирующей иронией, которая отличает подобные (и гораздо более жестокие) гротески ранней брехтовской лирики. В сценарии с его мрачным колоритом дна нет мятежного буйства родственной раннему Брехту поэзии Вийона и Рембо, хотя характер главного героя — Латте-апельсинщика — вроде бы целиком находится в русле этой традиции аморальной витальности. Его аморальность иного, натуралистического свойства.

Это отличие всей группы сохранившихся сценариев от ранней лирики очевидно как в целом, так и в каждой отдельной молекуле сюжета и может быть проиллюстрировано на примере, где прямое совпадение мотивов особенно наглядно.

Сюжет сценария «Трое в башне», обнаруживающий влияние Стриндберга, основан на том же исходном анекдоте, что и баллада «Апфельбек, или Лилия в долине»: труп, спрятанный в шкафу и издающий зловоние. Некоторые иронические обертоны этой явно абсурдной ситуации в лучшем случае оттеняют (не очуждают!) две основные линии сценария — мелодраматическую (приключения и переживания Женщины и Лейтенанта) и документальную (деградация всего гарнизона башни), не меняя его общего мрачного колорита.

Баллада «Апфельбек», вошедшая в «Домашние проповеди», как и многие ранние стихи Брехта на подобные «жестокие» сюжеты, выдвигает вперед именно абсурд, профанирующую аморальность происходящего.

«С лицом невинным Якоб Апфельбек
Отца и мать убил в родном доме
И затолкал обоих в гардероб,
И очень скучно сделалось ему».

Там, где в сценарии — после самоубийства Капитана — начинается главное: приключения Женщины и деградация гарнизона, то есть развивается мелодраматический сюжет, в балладе не происходит ничего или, вернее, происходит Ничего.

«Шел день за днем, а ночи тоже шли,
И в тишине, не ведая забот,
У гардероба Якоб Апфельбек
Сидел и ждал, как дальше все пойдет».

В сценарии (хотя в башне все время попахивает и обитатели — то один, то другой — зажимают носы) мотив убийства приобретает традиционный для немецкого

кино демонический характер: Капитан преследует Женщину и Лейтенанта в виде призрака, чуть не сводя их с ума, пока последний не находит в шкафу полуистлевший труп. И тогда совершается бурное освобождение живых от хватающего их мертвого:

«45. Кадр: спальня Лейтенанта.

Они врываются, бросаются к шкафу, Лейтенант погибает, высоко поднимает труп, несет его на постель, набрасывает край покрывала, ищет глазами Женщину. Она поднимается, тяжело дыша, отбрасывает волосы со лба, воздевает руки. Ее качнуло в сторону Лейтенанта, который ее подхватывает. Они стоят одно мгновение, устремленные вверх, в черной спальне; гардины вздуты ветром. Потом Лейтенант испуленно швыряет Женщину на постель и падает на нее. Затемнение»¹.

Если здесь и совершается аморальное торжество эротики над смертью, то в демоническом варианте, столь свойственном немецкому экрану, — недаром в нескольких фразах этого финала так часто встречается слово «hoch». В «Апфельбеке», напротив, торжествуют грубо-комические и житейски-профанирующие стороны анекдота. На вопрос молочницы Якоб сообщает, что в шкафу испортилась телятина, а на вопрос, зачем он это сделал, малютка с тем же невинным видом отвечает, что не знает сам. Балладу заключает абсурдный, квазисентиментальный финал:

«Молочница вздохнула через день,
Когда весь этот шум слегка утих:
«Ах, навестит ли Якоб Апфельбек
Могилку бедных родичей своих?»²

Еще с большим правом тот же сравнительный ряд можно выстроить на материале «Пожирателя бриллиантов» и «разбойничьих» стихов Брехта.

В «Пожирателе бриллиантов» содержатся все необходимые сюжетные мотивы для изображения Freßmoral. Сценарий мог бы быть переложен в Moritat.

Бандиты из шайки Латте-апельсинщика выманивают молодого человека под предлогом билетов на паром, раздевают его, оглушают и запаковывают в его собственный кофр. Они развлекаются, наряжая в его визитку портновский манекен: бурлескные игры с этой куклой, так же как облава полиции, вытаскивающей

¹ Brecht B. Texte für Filme, Bd. 1, S. 46.

² Brecht B. Стихотворения, рассказы, пьесы, с. 45—46. Пер. М. Ваксмахера.

из меблирашек раздетые парочки, составляют зловеще-комический фон уголовной истории.

Сама история состоит в том, что Латте догадывается о местонахождении бриллианта (Брехт прибегает к «кинематографическому» приему: он как бы просвечивает желудок Жирного), используя Анну, заманивает обладателя бриллианта в ее спальню, убивает его и достает камень¹. Но потом он точно так же предает Анну и своих сообщников. Он забирает билеты, принесенные посыльным влюбленной парочке, поднимается в комнату, где Гертруда ждет возлюбленного, не зная, что бесчувственное тело его находится здесь же, в кофре, хватает полуобморочную женщину, переодевается в костюм молодого человека и уезжает с ней на авто в порт, в то время как полиция врывается в притон.

«Банда выступает как единое целое только в отношениях с внешним миром, в ее собственных рядах господствует атмосфера деспотизма и предательства,— пишет Зингерман,— один в другом нуждается, один другого подозревает и запугивает»². Все эти черты «дурного коллектива» присутствуют в «Пожирателе бриллиантов». Жирный стремится обмануть сообщников и увести сестру, сестра предает его ради любовника, любовник предает ее, как и всю банду, и т. д.

Присутствует в «Пожирателе бриллиантов» и еще более существенный брехтовский мотив — относительность целостной человеческой личности, иначе говоря, обусловленность поступков обстоятельствами, а не характером. Гертруда, которая бежала от отца с молодым человеком, послушно следует за бандитом Латте.

Итак, весь материал уголовного дна, структура криминального жанра как бы уже приурочены для «Трехгрошовой оперы». Есть аморальность в эмпирическом своем бытии. Не хватает Морали: той проблемы Жратвы и Морали, которая уже присутствовала в ранних балладах, хотя бы в «Песне висельников»:

«...У нас грехи — и ничего иного.
Зато мораль — мораль, она у вас»³.

Тот комический фон, который составляют облава полицейских или забавы с манекеном, если и отличает «Пожирателя бриллиантов», как и прочие сценарии

¹ Вольфганг Герш в своей книге «Брехт и кино» указывает, что мотив проглоченного бриллианта, возможно, является пародией на пьесу Геббеля «Бриллиант» (см.: Gersch W. Op. cit., S. 28).

² Зингерман В. Указ. соч., с. 230.

³ Брехт В. Стихотворения, рассказы, пьесы, с. 32. Пер. Ю. Левитанского.

Брехта, от обычного кольпортажного фильма, то лишь в частности. Генерального осуждения, которое могло бы заставить работать мысль в сторону главных вопросов бытия, не происходило. Шло опробование жанра, материала, отдельных приемов, пригодных для неаристотелевской сцены.

Таким образом, то сложное, противоречивое единство, то особенное сочетание «разъединенных элементов», которое осуществится в «Трехгрошовой опере», как бы накапливалось, с одной стороны, в сценариях в виде жизненного материала и канонов тривиальных жанров, с другой стороны, в ранней балладной лирике в виде мощного заряда отрезвляющего цинизма.

Особый и потому, быть может, особенно интересный случай соотношения кино и лирики дает сюжет о Ханне Каш, обработанный в жанре баллады и в том же 1921 году мелькнувший на страницах брехтовских «Дневников» в качестве «фильма».

Предполагаемый фильм (Брехт описывает, по-видимому, финал картины) кончается драматической нотой, кадрами «с настроением», подобным странствию корабля-призрака, несущего чуму, которое так мощно воссоздал в «Носферату» Мурнау. «В последней части перепившаяся команда валяется в трюме парусника, а она поднимается наверх. Вечереет, безлюдная палуба, серое, исполосованное дождем море, ничего не видно». Ханна Каш бежит на капитанский мостик, где прежде стояли по очереди солдат, хозяин харчевни, негр, но никого уже нет. С дрожью и любопытством она глядит вниз, на воду. «Это последний вечер, ее последний вечер на этом свете и это вода последнего вечера».

Описание последних кадров — почти стихотворно, оно посвящено только настроению, и ничему другому. Ханна ложится у руля на палубу, а корабль «поднимается и опускается, проходит время, часы и еще часы, настает ночь, все вверх и вниз, и ничего не видно, ничего не видно, дождливо, серо и страшно, кругом вода и вода, уже совсем ничего не видно, только нечто серое, затерянное, призрачное: вверх и вниз, вверх и вниз»¹.

Самое удивительное, что это записано 18 марта 1921 года, а фильм «Носферату, симфония ужасов», где можно было увидеть обезлюдевший, призрачный корабль, был показан впервые 5 марта 1922 года.

«Баллада о Ханне Каш», в отличие от «фильма»,

¹ Brecht B. Tagebücher 1920—1922, S. 88—89.

воссоздает канонический для тривиальных жанров образ «невесты разбойника» приемом тотального очуждения представлений и норм буржуазной жизни. И бедная судомойка, у которой нет ни туфель, ни рубашки, ни даже молитвы, и Джек-Нож, который увел ее с собой из матросского кабака, — персонажи, с которыми нам предстоит встретиться в «Трехгрошовой опере».

V-эффект, еще, впрочем, не открытый, иногда проступает в «Балладе» сквозь текст кавычками, прямо очуждающими общепринятые представления о буржуазных отношениях.

«Они «познакомились ближе» между дичью и рыбой,
Чтобы «пройти жизнь рука об руку».

Но у них не было ни постели, ни стола,
И сами они не имели ни рыбы, ни дичи —
У них не было даже имен для детей»¹.

По поводу своего героя Ваала Брехт напишет позже, что он асоциален, но в асоциальном обществе. Пока что Брехт, используя канон тривиальных жанров как могучий рычаг очуждения, создавал своих асоциальных героев — морских разбойников и бандитов, Ваала, Ханну Каш, бездомную, «как кошка, заброшенная в большой город, / как маленькая серая кошка, защемленная между бревен, / между трупами в черных каналах».

Пройдет немного времени, и эти отбросы общества социализируются в асоциальном обществе, приобретут в свою очередь буржуазные привычки и статус, как Мэкки-Нож в отличие от нищего Джека-Ножа. Осознают канон тривиальных жанров как свой идеализированный имидж, не совпадающий с трезвой реальностью купли-продажи (Полли Пичем изображает свою любовь к Мэкки в духе верной Ханны Каш, но не дает денег на побег мужа из тюрьмы). И, наконец, поставят в очуждающие кавычки все то, что неразрывно связывало Ханну Каш с Джеком-Ножом.

«И шепот проклятый: «Милый, прижмись же ко мне!» И старая песня: «Куда ты, туда и я с тобой, Джонни»², — как поют супруги Пичем, знающие, чем кончаются «баллады» на самом деле. Отрезвляющий цинизм низовых жанров все еще был слишком романтический для неромантической действительности.

¹ В прекрасном переводе «Баллады о Ханне Каш» Д. Самойлова некоторые обороты, существенные для нашей темы, опущены, поэтому мы даем подстрочный перевод.

² Брехт В. Театр, т. 1. М., «Искусство», 1963, с. 175—176. Пер. С. Алта.

Но для того, чтобы старый канон, описав полный круг, мог быть возвращен в буржуазную реальность, чтобы случай «Трехгрошовой оперы» мог случиться, Брехту понадобилось еще испытать человеческую природу на оселке социального насилия, создать рабочую модель абсолютной ее относительности в тисках социальной структуры (пьеса «Что тот солдат, что этот»)¹.

Можно посчитать, что Брехт избирал «далековатое» место и время действия для своих пьес в интересах дистанцирования, ввиду очуждающей эстетики эпического театра. Но иногда кажется наоборот: абстрагирующему, обобщающему способу видения Брехта не давался поток житейских подробностей. У него была та прирожденная художественная дальнзоркость, которая способствовала выявлению смыслов, а не жизненных форм, принуждала к масштабу притчи, а не семейного повествования. Может быть, поэтому, любя кино, он был театральным автором по преимуществу. Подробности жизни интересовали его ровно настолько, чтобы, обнажив их механизм и приведя его *ad absurdum*, использовать их как примеры в проповеди. В высшей степени национальный гений Брехта пришелся ко двору в XX веке, придавшем всеобщность его теории эпического театра, вытекающей из врожденной особенности его зрения. Так что можно сказать и наоборот: эпическая теория Брехта была отвлечением, абстракцией его же практики.

По этой причине «низовые» жанры всегда привлекали Брехта: в них была та же тенденция к универсализации опыта и к использованию его в развлекательных и морализаторских целях.

Сюжет Джона Гея оказался чрезвычайно плодотворен для Брехта. Он сразу отбросил все, что относилось к области политической сатиры, — намеки и аллюзии его не интересовали. Зато его, как и Вайля, увлек жанр «Оперы нищего» и возможности, которые предоставляла его подвижность, гибкая, открытая структура. Разумеется, о пороках аристократии речи не было — этот «объект» был для Брехта неактуален, так что сдвиг на каких-нибудь сто лет вперед был ему необходим. Все же по отношению к концу 20-х годов XX века оставалась еще приличная «дистанция». Викторианская Англия устраивала его еще и как цитадель буржуазной морали,

¹ Русское название не соответствует немецкому "Mann ist Mann", ирония которого более скрыта и более обобщающа, тотальна, касается человеческой природы вообще, так же как социальной природы человека. Игра слов в заголовке (Mann — и «мужчина» и «человек») непереводима.

которая выступала от имени морали общечеловеческой. «Трехгрошовая опера» — всесторонняя пародия на Мораль, которую Брехт испытывает соляной кислотой своей плебейской трезвости и разрушительного цинизма.

Если насмешка Гея была направлена на итальянскую оперу, которая выступала в качестве «героя» пародии, в то время как «низкий» жанр был ее инструментом, то в брехтовском варианте тривиальный жанр сам выступал в качестве «героя» пародии. Особенность «Трехгрошовой оперы» в том, что это есть с а м о п а р о д и я ж а н р а.

Эрнст Шумахер указывает, что годы, когда родилась «Трехгрошовая», были годами возрождения популярности Генделя в Германии, и этот генделевский культ 1925—1930 годов состоял «на службе политической реакции»¹. Это обстоятельство, по-видимому, подогрело интерес к прототипу. Но «героем» «Трехгрошовой» Генделя, разумеется, не сделало. Герберт Йеринг в статье 1928 года довольно точно указывает те конкретные шлягеры буржуазной публики, которым Брехт и Вайль противопоставили свой «антикулинарный» опыт — популярное ревю Шифера—Шполянского «Это носится в воздухе» и постановку Рейнгардта «Артисты»². Это наверняка так, но это тоже частный случай. На самом деле объектом пародии стала не та или иная постановка (чего Йеринг, впрочем, и не утверждает), а все то, что называется *Gebrauchsmusik* (бытовая музыка).

«Банальность современной легкой музыки строжайшим образом подвергается контролю, чтобы ее продажа могла быть обеспеченной, что налагает на нее печать вульгарности... Вульгарность состоит в отождествлении с тем принижением, которого не может превозмочь пленное сознание, ставшее его жертвой. Если так называемое низкое искусство прошлого более или менее бессознательно осуществляло такое принижение, если оно отдавало себя в распоряжение униженных, то теперь само унижение организуется, управляется, а отождествление с ним осуществляется по плану. Вот в чем позор легкой музыки, а не в том, в чем ее упрекают, — в бездушии или несдержанной чувственности»³, — писал Адорно в своем «Введении в социологию музыки».

Можно спорить с Адорно в его тотально-пессимисти-

¹ См.: Bertolt Brechts Dreigroschenbuch, S. 211.

² Ibid., S. 198.

³ Пер. А. Михайлова.

ческой оценке «массового искусства»¹, но наблюдение его касательно эволюции «низкого искусства» в эпоху технизации нельзя не признать верным. Картина успела измениться за какие-нибудь двести лет.

Низовые жанры городского фольклора, которые были питательной почвой для Гея, вели остаточное существование на окраинах асфальтовой культуры. Зато появление «аппаратов», как их называл Брехт, — кино, радио, механической записи — актуализировало старые популярные жанры, превратив их в кольпортаж, в становящуюся «массовую культуру».

Наверное, точнее всего будет предположить, что не ревью, не оперетта, не кино с его криминальными сюжетами, не граммофонная музыка с ее шлягерами, а все это вместе — весь этот «легкий жанр», все это кулинарное, потребительское искусство, пронизавшее жизнь «бурных двадцатых», — стало для Брехта и Вайля объектом пародии.

Сенсационность «Трехгрошовой» была не в том, что в ней торжествовали насилие, секс, материальный интерес, деловитость — отнюдь не «новая» — и человек обескураживал своей равной и одновременной готовностью как к злу, так и к добру. Это существовало, уже было описано в брехтовских сценариях, с одной стороны, в балладах — с другой. Сенсационность была в том, что все это было сопоставлено и взаимно очуждено, возвращено механизмом наружу, продемонстрировано, прокомментировано, оркестровано и пропето в соответствии с законами жанра. И в полную противоположность им.

Но для того чтобы эта игра противоположностей была внятна зрителю, жанр должен был быть заявлен со всей определенностью с самого начала. Вот почему Гарольд Паульсен, своим пошлым голубым галстуком и модным приталенным пиджаком вызвав к жизни самый скороспелый, но и самый знаменитый из шлягеров «Трехгрошовой», оказал пьесе важную услугу. Разумеется, смысл *Moritat* не столько в том, чтобы описать ужасные деяния Мэкки, сколько именно в заявке на жанр — его самоопределении и самопародии. Это обстоятельство, общее для целого ряда зонгов

¹ См. работы Ю. Н. Давыдова «Искусство и элита» (М., «Искусство», 1966, с. 326—343) и «Критика социально-философских воззрений Франкфуртской школы» (М., «Наука», 1977, с. 77—123, 148—202), а также статьи А. В. Михайлова «Концепция провозведения искусства у Теодора В. Адорно» в сборнике «О современной буржуазной эстетике» (вып. 3, М., «Искусство», 1972, с. 156—259) и «Музыкальная социология: Адорно и после Адорно» в сборнике «Критика современной буржуазной социологии искусства» (М., «Наука», 1978, с. 176—238).

Брехта — Вайля, очень точно подметил Хельмут Карасек в своей книге «Бертольт Брехт. Новейшее явление классика театра». «Moritat Мэкки-Ножа изображает героя не таким, каков он есть, а таким, каким он представляется понаслышке. Таким образом, Moritat дает не портрет, а имидж, не живописует действительность, а олитературирует, фальсифицирует ее. Баллада изображает разбойника в перспективе ужаса и вожделения женской прислуги, демонстрирует, во что тривиальная литература превращает жизнь»¹.

Недаром балладе предшествует ремарка: «Ярмарка в Сохо. Нищие нищенствуют, воры воруют, проститутки занимаются проституцией. Певец Moritat поет Moritat».

На фоне этой иронической стилизации бульварной романтики Макхит мог выступить уже не в качестве «благородного разбойника», каким отчасти был он даже у Гея, но, скорее, в качестве дельца, прозаически изымающего у своих бандитов не только краденые кошельки, но и уголовную славу и основывающего свою безопасность на связях и подкупе полиции.

Правда, в личной своей жизни он сохранял ту же, что и у Гея, мужскую непоследовательность: спасаясь от мести Пичема, вместо убежища направлялся в публичный дом, где его немедленно предавала его бывшая подруга Дженни-Малина. Позже Брехт и это истолковывал в духе якобы буржуазной преданности Мэкки своим привычкам, но он же написал «Балладу о зове плоти»: ведь эротика, секс составляли такую же реальную пружину описываемой им жизни, как материальный интерес. Можно сказать и иначе: здесь выступила и вела Макхита за собой «память жанра». И эта губительная непоследовательность, «разъединение элементов» характера, как бы ни толковал ее впоследствии сам автор, и составляла в пьесе обаяние ее персонажей, пусть даже «отрицательное».

Б. Зингерман пишет: «Дурной коллектив в «Трехгрошовой опере» очерчен трезво и саркастически, но не без приязни. Показаны его живописные и обаятельные черты, его, как говорит Брехт, притягательная сила: романтика его цинизма, энергия его объединенных порывов, дерзновенность его победоносных наступательных действий. Как и всё в «Трехгрошовой опере», ложный, дурной коллектив раскрывается перед нами в

¹ Карасек Н. Bertolt Brecht. Der jungste Fall eines Theaterklassikers. München, 1978, S. 35.

своей двойственной, вызывающе двусмысленной, скользкой — ускользающей — сущности: в обманчивом непристойном виде он воплощает в себе идеально-утопическую (и в то же время достаточно интимную) потребность людей, затерянных в джунглях капиталистического города, в единстве и сплочении»¹.

То, что Б. Зингерман описывает в терминах историко-психологических, может быть описано в терминах поэтики жанров. Обязательные черты дурного коллектива, равно как и каждого из персонажей «Оперы», относятся к «памяти жанра», к его далекому плебейскому прошлому и к наследующей ему поэтической традиции (баллады Франсуа Вийона и Редьярда Киплинга Брехт вынес на афишу спектакля). В этом свете только и можно понять острый и в высшей степени богатый смыслом парадокс, оброненный Брехтом в «Трехгрошовом процессе»: «...вкус публики не улучшится, если фильмы очистят от безвкусицы, зато фильмы станут хуже». Брехт был всегда неравнодушен к «безвкусице» тривиальных жанров, отдал ей богатую дань в своей лирике и сценариях и нашел ей достойное место в «Трехгрошовой опере» — на этом в значительной мере зиждется обаяние этого evergreen шлягера неаристотелевского театра. Если в «Пожирателе бриллиантов» «литераризация» была опробована робко и формально — герой появлялся на фоне надписи, — то здесь она стала богата и содержательна.

Почти все главные персонажи «Оперы» — Макхит и Тигр-Браун, Полли Пичем, Дженни-Малина — выступают как бы на фоне своего жанрового канона, стилизованного в зонгах и опровергаемого по ходу действия.

Интересно в этой связи истолкование, которое получила в брехтовской литературе баллада «Пиратка Дженни», исполняемая Полли Пичем на ее свадьбе. Эрнст Блох в 1929 году посвятил ей специальное эссе и назвал ее «взрывным пунктом» всей пьесы, кольпортажным и апокалипсическим выражением утопических ожиданий революционных перемен². Он услышал в ней скрытую музыку времени.

Увы, люмпенский революционаризм был амбивалентен и имел вторую сторону, которая выразилась в зловещем лозунге штурмовиков: «Головы покатыются с плеч». История вскоре же доказала, что это не было пустой кольпортажной фразой.

¹ Зингерман Б. Указ. соч., с. 231—232.

² См.: Bertolt Brechts Dreigroschenbuch, S. 195—197.

Ришбистер задает вопрос, не служит ли этот трогательный кич Полли лишь (или по меньшей мере также и) тому, чтобы ее жестокая деловитость выглядела тем более ошеломительно¹.

Карасек добавляет, что Полли отвечает своей балладой на песню бандитов о нищей свадьбе: выгодная невеста имитирует песню бедной девушки, и таким образом создается двойная пародия. Искусство выступает в качестве приятного гарнира, с помощью которого «буржуазно-разбойничье общество свадьбы бросает растроганный взгляд на печальную участь бедной прислуги. Кулинарная роль антикулинарного искусства выявлена, таким образом, самим автором с цинической остротой»². То, что Брехт когда-то говорил о Ханне Каш от своего лица, остранено в «Трехгрошовой» и вывернуто наизнанку.

Брехт как можно дальше раздвигает канон тривиального жанра и персонаж, его воплощающий, и чем это расстояние очевиднее, тем напряженнее силовое поле пьесы, тем мощнее заряд ее нигилистической иронии, ее грубого плебейского цинизма. Когда в «Трехгрошовой романе» Брехт продвинул Макхита еще дальше от исходного жанра в сторону бытовой реальности, силовое поле ослабло. Хотя социальные мотивы романа определеннее, он никогда не достиг популярности пьесы.

Сила «Оперы» была еще и в том, что в качестве «представителя» жанра выступала в ней музыка Вайля, которая, — может быть, даже более, чем слова, — располагалась на опасной границе своего прототипа и убийственной пародии на него. Разумеется, банальность и общеупотребительность любовного дуэта Мэкки и Полли была заранее разыграна и очуждена в дуэте Пичема и фрау Пичем, который Брехт так и назвал: «Зонгвместо-того» («Der anstatt-dass-Song»). Уже там в иронических авторских кавычках появляются слова «И шепот проклятый: «Милый, прижмись же ко мне!»³, которые потом будут произносить Мэкки и Полли. Но сладостная музыка дуэта «Ты видишь луну над Сохо?», так же как упоительное танго «Баллада сутенера», который поют тот же Макхит и Дженни-Малина, представляла образцы кича настолько соблазнительными, что это тогда же, в 1929 году, вызвало остроту Адорно (в то время известного музыкального критика): «За то,

¹ См.: Rischbieter H. Bertolt Brecht, Bd. 1. Velber, Friedrich Verl., S. 76.

² Карасек Н. *Op. cit.*, S. 38.

³ К сожалению, именно в этом, — быть может, самом злом «антикулинарном» пункте брехтовской полемики — превосходный перевод С. Апта понес самые большие потери. Перевод передает смысл, но не меру язвительности брехтовской пародии; у Брехта — "wo bleibt dann ihr verdammter "Fuhlst-du-mein-Herz-Schlagen"-Text" и т. д.

что «Трехгрошовая опера» так удачно портретирует легкую музыку 1890 года, она вынуждена будет расплатиться тем, что столь кружным путем станет легкой музыкой 1930-го»¹. Впрочем, он же писал, что «старая оперетта разоблачает себя в «Трехгрошовой опере» как сатанинская», а еще раньше, в отклике на премьеру, что «воздействие Вайля столь сильно, что перед этим фактом умолкают все возражения. Разумеется, и у Вайля возврат; но вовсе не во имя стабилизации. Он открывает и использует демонические черты умерших звучаний»².

«Сатанинским» было именно непреходящее обаяние тривиальных жанров, их саморазоблачительная пошлость, их заведомая фальшь.

Если Макхит из объятий безутешной Полли вместо изгнания отправляется прямо к девкам в Тарнбридж; если Дженни-Малина поет с ним чувствительный дуэт, зная, что предаст его; если Тигр-Браун, клявшийся солдатской дружбой, соглашается его повесить, а Полли — скорее оплакать мужа, чем уплатить тюремщику, и все это вовсе не «вопреки», а наряду, вместе с нежнейшими душевными переливами, — то «сатанинское», «демоническое» тривиальных жанров налицо. Особенность очуждающей техники Брехта — Вайля, их «разъединения элементов» не в том, что они выводят на сцену противоречивых персонажей — о психологических противоречиях речи нет, — но в том, что личность личностью (ее относительность, как говорилось, была испытана Брехтом в пьесе «Что тот солдат, что этот»), а сила ее, витальность, даже если хотите, «демоническое» обаяние состоят в том, что своего собственного единства она не придерживается, как бы даже и не ведает о нем. Чувствует по канону (Дженни сознает свое предательство, Браун просит прощения у Мэкки, Полли трогательно прощается с ним), а действует по обстоятельствам. Отчувствовав, все они готовятся достойно принять участие в казни Мэкки-Ножа, пока не появляется на коне «вестник короля», а с ним — счастливый финал.

Может показаться странным, но этот счастливый конец провозглашает почти под занавес тот самый Джонатан Джеремиа Пичем, который ради сохранения в фирме «Друг нищего» такой необходимой приманки, как дочь, Полли Пичем, и устроил казнь названного

¹ Bertolt Brechts Dreigroschenbuch, S. 186.

² Ibid., S. 183.

зятя. Но дело в том, что именно Пичем больше чем все остальные выступает в качестве идеолога, глашатая той практической морали, морали приспособления к обстоятельствам,— абсурдной морали «Домашних проповедей» и баллад,— которая явилась едва ли не главным message «Трехгрошовой оперы». Только поверхностному взгляду Пичем может представиться олицетворением лицемерия¹. Он как раз лицемерит меньше других, формулирует то, о чем другие умалчивают (хотя знаменитый стих «Жратва сначала, а Мораль потом» и принадлежит Мэкки). Если участники «дурного коллектива» не лишены обаяния, то прежде всего это должно быть отнесено к Пичему. Здесь сквозь брехтовскую пародию проглядывает более мощный канон, нежели тривиальные жанры,— лютеровская Библия.

Речь в данном случае идет не о религии в собственном смысле. Но посягая на общественную мораль, Брехт представляет ее цинизм не только в обыденных, повседневных проявлениях (форма критики бытовой драмы),— он выбирает в качестве объекта пародии ее высшее, идеальное выражение — Священное писание. Уже «Домашние проповеди» своим названием заявляли этот уровень *parodia sacra*, о которой говорится у Бахтина². Пародия «Трехгрошовой оперы» в свою очередь располагается между двумя крайними уровнями: с одной стороны, быт и нравы городского дна — его «малины», борделя, связей с полицейским участком,— с другой стороны, уровень *parodia sacra*, священной пародии, с библейским масштабом осознания вынужденности человеческой аморальности. Этот уровень и доверен, так сказать, Пичему.

Пичем призывает в свою торговую фирму всех страждущих, убогих и нищих, зная, как продать — в земном, а не небесном царствии — их несчастья. При этом он выступает не как лицемер, а как проповедник, хотя и навыворот.

Тип проповедника (даже в самых вульгарных его ипостасях) всегда занимал Брехта. Недаром героиня «Святой Иоанны скотобоев», как и оперы «Нарру энд», — лейтенант Армии спасения. Он и сам был моралистом, воспитанником сурового немецкого протестантизма. Ему был внятен мощный языковый строй лютеровских Евангелий (вспомним, что молодой Энгельс

¹ Ближе к этому был он у Гея, так как именно посредством этой фигуры осуществлялась сатира на продажного министра Уолпола. Но и там сквозь сатиру проглядывали обертоны истинной биографии Джонатана Уайлда.

² См.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики, с. 435.

писал о том дне, «когда Лютер извлек первоначальный текст Нового завета и с помощью этого греческого огня превратил в прах и пепел столетия средневековья»¹).

Мораль навыворот пронизывает «Трехгрошовую оперу» целой цепью зонгов: «О ненадежности житейских обстоятельств», «О зове плоти», «О приятной жизни», «О тщете человеческих усилий» — они отзвучат в поздних его драмах. Брехт недаром настаивал на том, чтобы вся пьеса шла на фоне органа — как в соборе, — который во время зонгов высвечивался золотистым светом. А под самый конец репетиций в театре на Шиффбауэрдамм, когда Ауфрихт и Энгель предложили, среди прочих сокращений, выбросить заключительный хорал, в котором «слышится Бах», Каспар Неер сказал Вайлю: «Если вы сдадитесь и вычеркнете его, между нами все будет кончено»². Хорал был оставлен. И если этот библейский слой составляет для жанра «Трехгрошовой оперы» очень важный элемент *parodia sacra*, то хорал из области пародии, хотя бы и священной, выводит ее в тот поистине всечеловеческий масштаб, которому наследует эпический театр позднего Брехта:

«Терпимей будьте к злу. Оно к тому же
Само замерзнет. Ведь тепла в нем нет.
Не забывайте о великой стуже
Земной юдоли, стонущей от бед»³.

3. Сценарий «Шишка» и приемы агитискусства

Неожиданно-суровый финал дерзкого и легкомысленного детища Брехта — Вайля оказался прологом к новым и грозным временам, которые не замедлили наступить. Всего два года отделяют «Трехгрошовую оперу» от сценария «Шишка», написанного Брехтом на ее сюжет, а между тем это уже во многих отношениях иная вещь, с иными задачами. «Шишка» относится к тем временам, когда разразился уже знаменитый крах нью-йоркской биржи и цивилизованный западный мир после «бурных двадцатых» был повергнут в «великий кризис», в хаос инфляции, безработицы, страха, классовых битв.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956, с. 358.

² Völker K. Op. cit., S. 143.

³ Брехт Б. Театр, т. 1, с. 244. Пер. С. Апта.

Для Брехта это были годы становления его политического самосознания и опытов прямого участия искусства в политической борьбе. Между «Трехгрошовой оперой» и «Шишкой» была написана «Святая Иоанна скотобоев» и самая, может быть, радикальная из его «учебных» или, точнее, «дидактических пьес» — «Высшая мера». «Приход Брехта к марксизму привел его на сторону пролетариата, — пишет Вольфганг Герш. — В «Высшей мере» (1929—1930) он сделал его носителем действия»¹.

Пьеса была «учебной» не только по жанру — для самого Брехта наступили годы учебы. Переделка «Трехгрошовой оперы» для нужд экрана была им предпринята между делом и ради денег. Но работа над сценарием заняла свое место в социальном, политическом и профессиональном самовоспитании Брехта: он попытался политизировать «Оперу» и вывести наружу, в сюжет, те антикапиталистические мотивы, которые в пьесе казались ему теперь слишком абстрактными и легковесными. Однако что дало «разрушение вещи с точки зрения сохранения ее общественной функции в пределах новой техники»², — по выражению самого поэта, вопрос гораздо более сложный. Поэтому, отослав читателя, дабы не останавливаться на истории сценария, к соответствующим главам фундаментального труда Герша³, вернемся к нашей проблеме.

По сравнению с «Трехгрошовой оперой», с ее свободной, открытой формой, апеллирующей к зрительскому соучастию в осмыслении «разъединенных элементов», «Шишка» представляет собою гораздо более жесткую, дидактическую конструкцию. Жанровая структура «Трехгрошовой оперы», где искомый контакт и сотворчество с залом были впервые достигнуты новыми средствами, оказалась разрушена.

Сценарий состоял из четырех частей: «Любовь и замужество Полли Пичем», «Власть короля нищих», «Игра с огнем», «Скачущие гонцы господина Макхита», а каждая часть — еще из нескольких глав. Вопреки наступавшему звуковому кино Брехт утверждал «самостоятельную ценность» титров и заявлял, что «было бы идиотизмом»⁴ их выбросить. На титрах объединенный хор актеров пел вступление к «Балладе о прият-

¹ Gersch W. Op. cit., S. 50.

² Цит. по кн.: Gersch W. Op. cit., S. 51.

³ Ibid., S. 48—75.

⁴ Вопросы киноискусства. Вып. 11, с. 202.

ной жизни». Но Moritat Мэкки больше не была прологом к действию: она была введена внутрь фильма, в бытовое течение жизни. Мэкки, преследующий Полли, вслед за ней останавливался перед шарманкой уличного певца.

«Кулинарному» удовольствию едва ли таким образом было поставлено препятствие, но система зонгов в сценарии с первого его кадра была разрушена. Была разрушена система тех канонов, тех жанровых образцов, на фоне которых живо, непредвиденно и грозно осуществляла себя истинная сущность персонажей «Трехгрошовой оперы».

Музыка приобретала по необходимости иллюстративное значение («Баллада о зове плоти», например, игралась, когда Мэкки шел за Полли), а текст в свою очередь приспособлялся к нуждам попутного комментирования. Та свобода и игра творческих сил, то сближение «далековатых» предметов, которые так обаятельны были в пьесе, вовсе отсутствуют в жесткой, логичной структуре сценария. Система его «очуждения» резко сдвигается от тривиальных жанров в сторону агитфильма.

Действие в сценарии еще раз было перенесено, на этот раз в 1900 год, и Макхит выступал во главе моторизованной шайки «более 120 человек из различных слоев общества»¹. Ухаживая за Полли, он одновременно готовил ограбление депозитного банка, а на свадьбе его в конюшне герцога Сомерсетширского присутствовало избранное общество: «...верховный судья Дрюри-Лейна, генерал, двое членов верхней палаты, три известных адвоката, пастор из церкви св. Маргариты»² и, среди прочих, Тигр-Браун. От прежней живописной люмпенской вольницы уличной баллады, от парадоксального единства бандита с шефом полиции (только в зонге, в жанровом каноне основанной на трогательной солдатской дружбе, в реальности — на вполне деловых интересах) не осталось и следа. Лишенные «памяти жанра», герои утратили вместе с ней обаяние своей витальности, а вместе с обаянием и силу воздействия. Они приобрели свойства наглядных пособий. Вместе с витальностью пьесы потеряла и в своем пророческом апокалипсическом пафосе. Parodia sacra свелась, согласно ремарке самого автора, к сюжетному ходу: «Этот финал можно преподнести в виде семейного

¹ Вопросы киноискусства. Вып. 11, с. 192.

² Там же, с. 193.

скандала»¹. И весь сюжет в целом утратил свои свободные, авантюрные сочленения, идеологизировался и логизировался, опять-таки изменяя «памяти жанра», а с ней и живому демократизму пьесы.

Можно удивляться, почему в «Трехгрошовой опере» столько несообразностей. Отчего Мэкки не один, а два раза (и уже зная, чем это грозит) отправляется в бордель, вместо того чтобы удирать на вороном за Хайгетское болото. А Дженни, предав его полиции один раз и горько раскаявшись в этом, тотчас выдает его снова. Можно задаваться вопросом, для чего Пичем предпринимает массу усилий и интриг, чтобы повесить зятя, а потом сам же провозглашает счастливый конец.

Если перефразировать остроумную мысль, высказанную кем-то относительно Розенкранца и Гильденстерна («их двое, потому что их много»), то можно ответить, что герои поступают неразумно дважды, ибо люди неразумны всегда (см. «Песню о тщете человеческих усилий» и Первый трехгрошовый финал — «О ненадежности житейских обстоятельств»). Можно объяснить, что непоследовательность Пичема в финале (в равной мере присущая и всем персонажам пьесы) есть также пародия на пошлость кольпортажного искусства.

Все это так, но есть еще живая и естественная непоследовательность старого авантюрного жанра, убого рационализированная в «массовой культуре». Брехт возвращает действию эту человечнейшую черту, этот естественный беспорядок. Впоследствии он сделает его одним из главных принципов своего эпического театра, предложив неразумие персонажа зрителю на обсуждение. Зритель видит, что Кураж снова и снова ошибается, что Шен Де обманывается, что Пунтилла то и дело меняется — ситуации складываются в цепочку, повторяются, видоизменяются, стремятся к развязке. Поздние герои Брехта: добрая проститутка, судья несправедливый, маркитантка, хозяин и слуга, — как и ранние: Макхит, Полли, Пичем, — наследуют старым низовым жанрам. Их демократическое обсуждение зрителем возможно на фоне все того же канона, в силовом поле напряжения между ним и героем. Но это уже выходит за рамки данной главы.

В сценарии «Шишка» открытая форма сюжета становится драматургически-закрытой: все взаимно увязано в единство и подчинено ему. Люди Мэкки крадут

¹ Вопросы киноискусства. Вып. 11, с. 202.

на свадьбу стоячие часы у Пичема и при этом, освистанные одним из нищих, наставляют ему шишку. Узнав о свадьбе дочери, Пичем решает «немедленно и жестоко отомстить» и ведет человека с шишкой в полицейский-президиум к Брауну. Но Браун держит руку Мэкки. К тому же он занят превращением Олд-Оакштрассе, по которой проедет коронационный кортеж королевы, с помощью белил в «потемкинскую деревню». Но когда премьер-министр принимает у него улицу, Пичем выводит своих нищих, и Тигр-Браун понимает его силу — он соглашается арестовать Мэкки. Тем временем Полли, собирая мужа в изгнание, соображает, что лучше купить депозитный банк, чем его ограбить. И пока проститутки читают плакат о розыске Макхита, его банда на краденых машинах (это уже, скорее, напоминает гангстерский фильм) съезжается к банку. Следуют новые куплеты Moritat — о Мэкки-банкире. Его схватывают во время пикника с проститутками, и Полли во главе депутации банкиров и адвокатов является в полицию за мужем. Пичем узнает из газет о предстоящем освобождении банкира Макхита. Он собственноручно возобновляет шишку на лбу у своего служащего и готовит нищих к демонстрации. Но миссис Пичем оказывается прозорливее его. «Ты гений, Пичем,— говорит она мужу,— но не заходи слишком далеко. Ты хочешь скликать всю нищету, но подумай: она слишком велика... Господина Макхита повесят, полицейский-президента линчуют, с королевой сделают бог знает что, а нас пощадят?»¹ Этот маленький монолог, вполне достойный «Трехгрошовой», убеждает Пичема, а между тем Тигру-Брауну снится страшный сон о том, как нищета штурмует город.

В результате всех этих обстоятельств Пичем и Браун встречаются на полпути в тюрьму Олд-Бейли, где в камере смертника содержится банкир Макхит. «Оба поняли, что у них один и тот же враг — люди, ожидающие на мосту св. Георга»². Пичем и Браун освобождают Макхита и заталкивают в камеру человека с шишкой. «Именно такое единство и придает силу обществу; объединившееся после битвы, оно приветствует в своей среде банкира Макхита и вместе с ним готовится встретить королеву»³. Таков сюжет «Шишки».

Разумеется, ни в какое сравнение со свободой, яз-

¹ Вопросы киноискусства. Вып. 11, с. 200.

² Там же, с. 201.

³ Там же, с. 202.

вительностью и творческой мощью шедевра раннего эпического театра экранное переложение не идет, хотя само по себе оно могло бы сделать честь любому автору. Там Брехт выступал как могущественный демиург, который поднимает над смешной и страшноватой суетой персонажей огромный вопрос бытия. Здесь он выступает как занимательный и остроумный докладчик, как дельный и талантливый пропагандист. Перефразируя его собственные слова, можно было бы сказать, что хаотическая пестрота «Трехгрошовой» коренится глубже в существовании масс, чем дидактика «Шишки».

Но сценарий не просто видоизменял сюжет, вынося наружу политические тенденции,— он предлагал для них адекватные кинематографические средства в духе агитплаката Джона Хартфильда или пролетарского театра Пискатора. Брехт смело переносил на экран их явную условность. «Представления о кино, которые воплощает данный текст,— пишет Герш,— не предполагают вещи стилистически гомогенной»¹. Так люди Мэкки, вылезая из своих краденых машин у старого банка, перешагивали невидимую черту по пути социального восхождения, и в момент перехода «бородатые разбойники канувшей в лету эры» на глазах превращались в «окультуренных властелинов современного денежного рынка»². Нечто подобное было уже, как мы увидим дальше, в театре Пискатора, в финале пьесы Эма Вэлька «Гроза над Готландом» (1927). Еще нагляднее эти приемы агитискусства выступали в сие Тигра-Брауна, где безликая Нищета, глубочайшие Низы под своими знаменами затопляют улицу, идут сквозь танки и войска, бесшумно движутся сквозь рев полиции и треск пулеметов. «Тысячи бедняков, прозрачных и безликих, беззвучной поступью маршируют сквозь дворцы богачей, сквозь стены картинных галерей, резиденций, дворцов правосудий, парламента...»³. Эта жутковатая картина, правда, напоминала еще и уроки немецкого киноэкспрессионизма.

На негомогенную стилистику будущего фильма указывал сам Брехт в примечаниях к части «Любовь и замужество Полли Пичем». Как всегда, очень точный в своих режиссерских представлениях, он предлагал каждую из маленьких главок снять особо: преследо-

¹ Gersch W. Op. cit., S. 55.

² Вопросы киноискусства. Вып. 11, с. 197.

³ Там же, с. 201.

вание Полли Макхитом — панорамой, без склеек; приготовление к свадьбе и любовный дуэт — в контрастном параллельном монтаже; любовную прогулку — мягко; действия бандитов — коротко, монтажно. К третьей главке — свадьбе — он сделал примечание, ставшее крылатым: «Аппарат выскивает мотивы, так сказать, для себя; он — социолог»¹. Все вместе составляло в гораздо большей степени аналогию «дидактическим пьесам», нежели продолжение тривиальных жанров. Идея Брехта о «разрушении вещи» ради сохранения ее общественной функции была принята им к исполнению, может быть, слишком буквально.

Разразившийся скандал со студией носил, впрочем, политический, а не художественный характер. Фактическая сторона его, изложенная Гершем, вкратце такова. Фирма, купившая права на экранизацию, была заинтересована в коммерческом успехе, который в театре уже состоялся, — от Брехта ждали лишь приспособления пьесы к условиям кино. Он, как всегда, но против желания фирмы пригласил сотрудников: Каспара Неера, Златана Дудова и Лео Ланья, которому и наговаривал текст — это впоследствии сыграло против него в процессе. Фирма предложила ему своих сотрудников: Ладислава Вайду и известного теоретика кино Белу Балаша. Брехт подал в суд на фирму, требуя прекратить съемки; к нему присоединился Вайль. Фирма, «как политически нейтральная», отвергла сценарий Брехта за политическую тенденциозность. Это повело к политизации самого процесса — он в свою очередь стал сенсацией. «Огромный интерес, который вызвал этот процесс, был связан не только с личностью Брехта. В повестке дня были практики капиталистической киноиндустрии, спекулянты «развлечением», которые защищали «кинематограф Гугенберга», ставили на карту финансы и должны были снискать одобрение нескольких тысяч кинотеатров, иначе они просто прогорали»².

Процесс Брехт проиграл, так как оказалось, что в контракте не были оговорены его исключительные авторские права. Зато он написал эссе «Трехгрошовый процесс» и опубликовал его вместе со сценарием «Шишка».

«Процесс со всеми подробностями искомого Брехтом publicity воспринимался как хорошо подготовленная

¹ Вопросы киноискусства. Вып. 11, с. 203.

² Gersch W. Op. cit., S. 66.

инсценировка политического «театра», в котором обвиняемые и обвинители выступали как непосредственные исполнители и как таковые осуществляли те роли, которые они играли в обществе».

Все это имело непредвиденные последствия — грандиозную рекламу для фильма. По соглашению с фирмой Брехт взял назад протест и снял свое имя со сценария. Фильм получил подзаголовок: «По мотивам сценического произведения Брехта — Вайля». В таком виде он вышел на экран и вошел в историю немецкого кино, хотя для автора остался «грустным случаем халтуры». Брехтоведение не проявило к нему особого интереса, и даже для Герша он не стал «особенно существенным»¹.

Между тем фильм, поставленный одним из крупнейших немецких режиссеров Георгом Вильгельмом Пабстом, представляет для нашей темы существенный интерес.

4. Фильм Пабста и мотивы немецкого кино

Пабст, кажется, так и не понял, чем был недоволен Брехт, ибо фильм отчасти возвращал действие к «Трехгрошовой опере» и в то же время, хотя и с большой долей упрощения, следовал сюжету «Шишки». С одной стороны, режиссер вернул историю на дно, в *Milieu*, столь знакомое немецкому экрану (ни о каких ста двадцати господах из банды Мэкки речи, разумеется, не было, на экране было несколько живописных люмпенов). С другой стороны, он последовал сюжетному ходу, предложенному Брехтом, и действительно предоставил деловитой госпоже Макхит, то бишь Полли Пичем, забрать в свои руки депозитный банк и осуществить превращение бандита в банкира. Между прихотливой структурой «Трехгрошовой оперы» и дидактикой «Шишки» с помощью Ладислава Вайды и Белы Балаша был найден спасительный компромисс, и мотивы пьесы и сценария сложились в обозримый и ясный сюжет.

Фильм начинается точно так, как в сценарии, когда, выйдя из публичного дома и простившись через окно с шлюхой Дженни, Мэкки замечает «восхитительную

¹ Gersch W. Op. cit., S. 68.

спину» Полли Пичем и следует за ней. Знакомство происходит в небольшой толпе на набережной, где уличный певец показывает свои картинки. После легкого ухаживания и маленького танца в ресторанчике следуют приготовления к свадьбе. Свадьба совершается не в конюшне герцога Сомерсетширского, как сказано у Брехта, а в гигантском пакгаузе, опущенный люк которого открывает картину набережной с обязательной луной. Доки, сутолока корабельных мачт — брехтовские описания в «Шишке» недаром напоминают «Пожирателя бриллиантов». Задворки портового города составляют фон фильма. На свадьбе, естественно, нет никаких генералов. Священник, притащенный откуда-то заодно с чиппенделевской мебелью, все время норовит улизнуть¹. Тигр-Браун спускается в пакгауз по какой-то узкой железной лесенке, торопливо поздравляет друга и быстро лезет прочь, услышав, что невеста — дочь короля нищих. Полли поет на свадьбе не «Пиратку Дженни», а зонг, которым в пьесе она дает понять родителям, что вышла за бандита Макхита. Это по-своему логично, и Мэкки доволен тем вполне кольпортажным образом бедного возлюбленного «без воротничка», который она живописует: он прикиривает на своих неотесанных подчиненных, которые все время норовят найти в свадебной церемонии «клубничку», что это, мол, искусство, а не что-нибудь — надо понимать. Если брехтовская размахистость здесь порядочно укрощена, то идея передана точно: вполне респектабельный бандит выступает на фоне своего романтического двойника из баллады, точно так же как при первом знакомстве с Полли.

Уличный певец, который в «Шишке» оказывался проходной, бытовой фигурой, у Пабста связывает (или разъединяет, что более точно) части фильма. Так, когда свадьба кончается и воры, предоставив новобрачным гигантскую постель, начинают разбирать праздничный стол, певец прерывает действие и представляет «беднейшего человека Лондона» Джонатана Джеремию Пичема.

«Дело» Пичема — тоже где-то в грязном районе доков — вполне в брехтовском духе представлено предприятием по переделке людей в профессиональных попрошайек. Обстоятельный пассаж перед зеркалом,

¹ В немецкой версии фильма священник во время венчания только мимирует (в французской он произносит текст). Как видно, пародию на церковную службу не разрешила цензура.

когда молодого человека без слов преобразуют в жалостного калеку и он приспособливает свое лицо к этой новой роли, мог бы служить своего рода кинематографическим «конспектом» к пьесе «Что тот солдат, что этот».

Радостное появление Полли после брачной ночи повергает чету Пичемов в негодование, и они отправляются к Брауну. Но, разумеется, никакого премьер-министра и «потемкинской деревни» в фильме нет. Зато есть другой мотив из «Шишки» — решение Полли вступить во владение депозитным банком, вместо того чтобы его грабить. Надо отдать справедливость Кароле Неер, которая, не успев сыграть Полли в театре, сделала это в кино, эта сюжетная линия — одна из главных удач фильма.

«Баллада о ненадежности житейских обстоятельств», исполняемая уличным певцом, снова возвращает действие в пакгауз, где Мэкки, в котелке, штиблетах и шелковом халате с кистями, диктует вору, сидящему за машинкой, деловые распоряжения по предстоящей коронации. Появление Полли меняет планы шайки, и посреди сентиментальной сцены прощания с супругом на музыку любовного дуэта «Луна над Сохо» она предлагает Мэкки свой контрплан.

Мэкки отправляется в бордель, где его уже ждет предательство, подготовленное мадам Пичем. Песню Пиратки Дженни исполняет в фильме проститутка Дженни, после того как она выдала Макхита (текст приспособлен к этой новой сюжетной версии), и Мэкки — в соответствии с канонами кино — удирает от полицейских по крышам. В пустынных переулках его подхватывает еще одна уличная девица, но и она выдает его преследователям.

Певец сообщает об основании депозитного банка, и мы видим Полли, вполне преобразившуюся в деловую женщину, во главе шайки — бандиты кое-как переодеты в сюртуки и смокинги, — за захватом банка. Она возглавляет правление от имени мужа, находящегося в деловой поездке.

(Любопытно, что в книге Зигфрида Кракауэра есть такая фраза: «Комедия с банком вставлена в фильм вопреки пьесе Брехта»¹. Это говорит о том, что сценарий «Шишка» был ему неизвестен.)

¹ Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино, с. 243. Сюжет фильма изложен у Кракауэра с рядом неточностей.

Между тем как Мэкки в тюрьме слышит бой барабанов — близится время казни, — Пичем, не доверяя Брауну, готовит нищих к демонстрации во время проезда королевы.

Сцены в тюрьме, как и многое другое в фильме, вовсе не лишены брехтианской идеи очуждения. Например, Браун, пришедший навестить друга в его клетке и доставить ему последние житейские радости — сигару и спаржу на ужин, — снят таким образом, что выглядит маленьким среди тюремных решеток. Зато первый план кадра занимают громадные щегольские гамаша Мэкки, валяющегося на тюремной койке. Браун и вправду оказывается беспомощен: Дженни, раскаявшаяся в своем предательстве, отвлекает тюремщика и дает возможность своему дружку уйти (сентиментальный мотив, целиком принадлежащий сценаристам фильма и традиции кино). Тем временем Пичем, снарядивший внушительную демонстрацию нищих с плакатами вроде «Дай — и тебе воздастся», узнает из газеты, что у него выгодный и респектабельный зять — банкир. Он запоздало пытается остановить демонстрацию — она его буквально сметает.

Шествие нищих и их встреча с королевой — не во сне, как в «Шишке», а наяву — стало *tour de force* фильма, и мы к нему еще вернемся.

Таким образом оказывается, что и Браун и Пичем остались не у дел; они добираются до банка Полли, где Макхит вступает в исполнение обязанностей председателя правления; происходит трогательная встреча, и бывшие боевые друзья, Мэкки и Браун, поют «Пушечную балладу». Банкир Макхит принимает на службу выгодных деловых партнеров — бывшего полицейского и «беднейшего человека Лондона». Все кончается новым «трехгрошовым финалом» из «Шишки» на музыку Moritat. Его исполняет под шарманку Уличный певец.

Такова, вкратце, структура этого в высшей степени примечательного фильма, отвергнутого Брехтом в пылу дискуссий и реабилитированного в правах временем. Недаром в 50-е годы, когда фильм был извлечен из архивов, кинопредисловие к нему сделали Герберт Йеринг, Эрнст Буш, исполнитель роли Певца в немецкой версии, и Фриц Расп, исполнитель в ней же роли Пичема. Это не было данью ностальгии — просто история внесла свои коррективы в полемики прошлых лет.

Разумеется, надо доверять свидетельству Кракауэра, что фильм Пабста «беднее смыслом, чем берлинский спектакль 1928 года». Но приходится не согласиться с его же утверждением, будто в то время как театр «отчетливо отделил друг от друга эпизоды пьесы, чтобы сделать очевидной ее умышленно прихотливую, калейдоскопическую структуру, фильм затушевывал монтажные перебивки ради выявления связности целого. Мотивы, которые в пьесе первоначально должны были вызывать впечатление легкой импровизации, были кропотливо вплетены в ткань, жесткую и великолепную, как гобелен. Его тяжелые, хотя часто красивые складки тушили все сколько-нибудь острые тона сатиры»¹.

Как мы видели, структура сплетенной ткани принадлежала на сей раз самому автору. А, излагая движение фильма, мы пытались показать, что режиссура Пабста вовсе не чужда была ни брехтианского стремления к «разъединению элементов», ни сатирических ноток, ни остранения. Более того, фильму присуща та кинематографическая «негомогенность», к которой призывал Брехт в своих подстрочных примечаниях к сценарию. Это заметно, в частности, в пользовании светом — этим главным средством выразительности немецкого кино 20-х годов. Если сентиментальные моменты (дуэт Мэкки и Полли перед свадьбой, появление Полли в пакгаузе, исполнение ею баллады и проч.) сняты в духе традиционной немецкой *Hell Dunkel*, то прозаическая лавка Пичема, как и шествие нищих, освещены ровным, трезвым дневным светом. Появления Уличного певца с шарманкой на крупных планах вопреки тому, что пишет Кракауэр², прерывают плавное течение действия и обозначают резкие повороты сюжетной оси. Но в то же время Кракауэр употребляет слово, которое по отношению к фильму Пабста имеет не метафорический описательный, а прямой, буквальный смысл: он уподобляет фильм б а л л а д е.

Балладные мотивы, возвращение сюжета в лоно тривиальных жанров составляют то главное и естественное преобразование, которое претерпел сюжет Брехта, будучи вовлечен в сферу «индустрии развлечения».

¹ K r a s a u e r S. Von Caligari bis Hitler. Hamburg, Rohwolt, S. 156. Цит. (в данном случае) по немецкому изданию ввиду неточностей в русском («Его тяжелую красоту скрадывают лишь сатирические нотки»).

² «Уличный певец вступал снова и снова через равные промежутки, и коль скоро его зонги на балладный манер служили в то же время комментарием к действию, оно и само приобретало характер баллады. Все проходило перед глазами как во сне» (Ibid.).

Дело даже не в том, что Пабст, как утверждал Кракауэр, «не слишком удобно чувствовал себя по ту сторону того, что он сам назвал однажды «реальной жизнью»¹. Отношения этого режиссера, репутация которого благодаря знаменитому «Безрадостному переулку» (1925) прочно связана с термином «новая вещественность», с «реальной жизнью» никогда не были однозначны. Он действительно создал непревзойденную картину угара времен «плана Дауэса». Запечатлел кич ресторанов, где развлекаются шиберы, убогие квартиры бедняков, небогатый уют интеллигентных служащих, подозрительные притоны и безмолвные очереди у лавок. Но, во-первых, и в этом был он не одинок в немецком кино. А, во-вторых, может быть, более, чем другие, тяготел он к той двусмысленной грани, где сама реальность приобретает черты ирреальности и сгущается в символ. Знаменитый кадр мясника, глумящегося над голодной очередью, несомненно символичен. Натуралистические гротески «Любви Жанны Ней»; совершенная экранная абстрактность финала «Ящика Пандоры»; воспаленная эротика и сатира «Дневника падшей»; наконец, обобщенность «Западного фронта, 1918», непосредственно переходящая в символ,— все это свидетельствовало о весьма относительной преданности его «новой вещественности». Поэтому вовсе не только изобретательным декорациям Андрея Андреева и камере знаменитого оператора-экспрессиониста Фрица Арно Вагнера фильм обязан своей «фантастической атмосферой». Я бы не назвала ее и фантастической, скорее,— стилизованной, ибо моменты стилизации выделены, а вовсе не поглощаются ни движением сюжета, ни движением камеры.

Так же точно воспроизведен, но и стилизован в фильме тривиальный жанр.

Поскольку Пабст действительно любил «вещественность» экрана, то павильонность немецкого фильма 20-х годов становится для него предметом и з о б р а ж е н и я (как сонет выступает «героем» пародии на него). Узкие улочки, где стоят, как приклеенные к стенам, сутенеры и проститутки; причудливые сочетания гигантских бочек в старом пакгаузе, создающие как бы сценические подмостки для феерии свадьбы; слащавый пейзаж с луной для любовного дуэта; скульптуры арапов и павлинов, украшающие претенциозный мецан-

¹ Кракауэр S. Op. cit., S. 156.

ский уют борделя, — все это и з о б р а ж а е т мир немецкой кольпортажной мелодрамы, ее испытанные аксесуары и излюбленные места действия. Когда Полли, в своем белом подвенечном платье, высвечивается до приторной красоты традиционного свадебного портрета; когда Мэкки, в своем котелке и гамашах, является в традиционной световой гамме романтического злодея; когда шайка изображается в духе чуть-чуть карикатурного Milieu знаменитого «Доктора Мабузе» — поневоле вспоминаются слова Адорно о музыке Вайля: «... несвязная череда банальных звучаний... Фотографическая, почти порнографическая гладкость ритмического движения...»¹ и т. д.

Но, давая, в сущности, ту же самопародию жанра, что и пьеса, фильм самой своею онтологической «вещественностью» отчасти поглощает нигилистический пафос брехтовского тотального разоблачения. Весь этот киношный кич — Мэкки, который надевает домашний халат, не снимая котелка и штиблет; кружевное исподнее девок в борделе; лубочные картинки уличного певца и лаконичная элегантность полицейского участка в стиле «модерн» — поневоле доставляет зрителю то «кулинарное» удовольствие, которое так настораживало Брехта в шлягерном успехе «Оперы». Не оттого ли фильм так его рассердил?

Расстояние между каноном «разбойничьего» жанра, восходящим к далеким временам, и «новой деловитостью» персонажей пьесы в кино сокращалось до длины его собственной истории, в то время совсем короткой, и короткость ее создавала то ощущение душности «тяжелых складок», которое отмечал Кракауэр. Пародия была слишком близка к оригиналу, наслаивалась на него, коль скоро первоначальные тривиальные жанры кино еще и не отделились от его настоящего, подступали к нему вплотную. Тривиальный жанр немецкого экрана принимал отпечаток брехтовских «неаристотелевских» идей, но возвращал их в своем прочтении. Деструктивный пафос Брехта, его едкий всеразрушающий цинизм отчасти растворялись в живописной фактурности ленты.

Процесс этот удобно проследить на разноязычных версиях фильма.

Сама практика разноязычных версий, существовавшая в первые годы после появления звука, очень

¹ Цит. по кн.: Bertolt Brechts Dreigroschenbuch, S. 186.

много может дать для изучения «медиума» кино как своеобразного городского фольклора. Вопрос этот имеет очень большой теоретический и практический интерес, но мы на нем, естественно, останавливаться не можем. Отметим лишь одну черту, в разное время по-разному проявляющую себя в кинопроцессе, которая отличает его от процесса литературного и сближает с фольклором. Это то, что В. Я. Пропп отмечал как «факт изменяемости фольклорных произведений сравнительно с неизменяемостью произведений литературных»¹. Снятая пленка, разумеется, изменяется так же мало, как напечатанная книга, но кино на протяжении своей истории обнаруживало много способов создания версий одной и той же вещи.

Разноязычные версии «Трехгрошовой оперы», снятые в одно и то же время, в тех же декорациях и мизансценах, обнаруживают существенную разницу именно в соотношении «брехтианского очуждения» и канонов тривиального жанра. Французская версия, со знаменитым Альбером Прежаном в роли Мэкки, в частности, гораздо ближе к французскому же апашскому фильму, а вместе с ним и к кинематографическому жанру «баллады», нежели немецкий вариант. Достаточно сравнить элегантно вора в цилиндре, который доставляет записку Мэкки Брауну, и мятого немецкого люмпена. Даже музыка Вайля звучит по-разному. Французы приближают ее к стилю своих шансонье, выделяют ее простую мелодическую основу, сближают, а не разъединяют ее с текстом, придавая ему насмешливую, юмористическую окраску. Немецкие актеры (и в первую очередь Эрнст Буш — превосходный Уличный певец в фильме) не поют, а «сказывают», остро противопоставляя текст музыкальному сопровождению, как это и было задумано авторами. Точно так же отличается от сентиментально-балладного стиля французских актеров, окрашенного меланхолическим юмором, немецкая жесткость Рудольфа Форстера — замечательного Мэкки-Ножа — и его партнеров. В немецком фильме все резче, плебейски-грубее, социально-злее, чем во французском. Прежан напоминает традиционного апаша — своего же героя из ленты «Под крышами Парижа». Форстер щеголеват и брутален одновременно. Со своими бандитами его Мэкки находится в традиционно немецких отноше-

¹ Пропп В. Специфика фольклора. — В кн.: Пропп В. Фольклор и действительность. Избр. статьи. М., «Наука», 1976, с. 23.

ниях подавления — подчинения. Толпа перед ним действительно раздается, «как перед хищником», — по ремарке Брехта. Его щеголеватость лишена прежановского изящества, она пошловатого, шиберовского пошиба; зато в нем ощущается мужская властность и напор. То же можно сказать практически обо всех персонажах. Во французской версии Дженни — проститутка, в немецкой — худосочная, некрасивая и наглая уличная девка; Полли — невеста, но и крепкая деловая бабенка. Из прежних своих фильмов Пабст взял еще двух актеров — молодого Фрица Распа на роль Пичема и танцовщицу-клоунессу Валеску Герт на роль его жены. Расп играл у него в «Любви Жанны Ней» и в «Дневнике падшей» обаятельных, наглых и в то же время неуверенных в себе мерзавцев; Валеска Герт — деловитую содержательницу притона в «Безрадостном переулке» и садистическую надзирательницу исправительного заведения в «Дневнике падшей». Эту манеру игры — на грани натурализма и сатиры — они принесли и в «Трехгрошовую оперу».

И сейчас, когда смотришь фильм Пабста, невольно думаешь, что таких истинно брехтовских Мэкки, фрау Пичем или Уличного певца какой-либо театр вряд ли мог бы и создать.

Но был один пункт, в котором немецкий фильм оказал решающее влияние на брехтовский сюжет, повернув его неожиданной стороной. Это демонстрация нищих, о которой говорилось выше. Немецкий фильм имел свои постоянные изобразительные мотивы, свои собственные «сюжеты», проанализированные Кракауэром в его книге как выражение скрытой психологической истории нации. К ним принадлежала тема массы, толпы. Масса, организованная по законам порядка, управляемая и подстрекаемая; или толпа, грозно сметающая своих подстрекателей, мятежная, неустойчивая, амбивалентная, была и навязчивым лейтмотивом немецкого фильма — от ранних «Гомункулуса» и «Голема», от «Доктора Мабузе» до «Метрополиса» и «М». Немецкая история показала, сколь пророческим был этот мотив, угаданный кино.

Когда Пабст доходит до демонстрации нищих, он отбрасывает наивно-аллегорические приемы сценария — танки, дворцы и картинные галереи, поименованные у Брехта, — и отдается традиционной стихии воплощения великой нищеты, грозной человеческой массы,

которая отбрасывает со своего пути того, кто ее собирал и подстрекал, как и тех, кто намерен ее удержать. «Полиция не в силах сдерживать наступление нищих, конные гвардейцы тщетно отгоняют их от королевской кареты... Неприглядные и страшные в беспощадном свете дня, они испытующе смотрят на одетую во все белое королеву. Она мучительно старается выдержать грозные взгляды этих зловещих людей, потом пасует перед ними, пряча лицо в букет цветов и разом утрачивая свое волшебное очарование,— пишет Кракауэр.— Королевский кортеж продолжает путь, а нищие тонут в той темноте, откуда появились»¹.

Так немецкое кино на пороге трагического поворота истории еще раз выразило подспудную тревогу. Марш нищих у Пабста вполне сопоставим в своей мощи с хоралом Брехта — Вайля о «великой стуже», но создан средствами кино.

На этом, собственно, можно было бы кончить наш анализ «случая «Трехгрошовой оперы» в свете тривиальных жанров, если бы нам не представлялось, что реальное взаимодействие Брехта и немецкого экрана 20-х — начала 30-х годов было шире и значительнее его прямого вмешательства в кинопроцесс.

Нам хотелось бы в заключение нашей темы рассмотреть один из самых значительных фильмов немецкого — и мирового — кино этих лет — «М» Фрица Ланга — с предложенной точки зрения.

5. Казус «М» Фрица Ланга

Фильм «М» вышел в том же 1931 году, что и «Трехгрошовой опера» Пабста, и был сделан Лангом по сценарию его жены, Теа фон Гарбоу, на основании реального случая — убийства детей неким Кюртенем, прозванным Дюссельдорфским вампиром. История фильма изложена у Кракауэра, и я отсылаю читателя к нему². Нас будет интересовать другое: те разительные совпадения между брехтовскими предложениями кинематографа и некоторыми находками Пабста — и новым для такого крупного режиссера, как Фриц Ланг (это была его первая работа в звуковом кино), стилем в привычном

¹ Кракауэр Э. Психологическая история немецкого кино, с. 245—246.

² См. там же, с. 223—227.

ему жанре «крими». «М» сконструирован как машина с плотно входящими друг в друга частями, и, коль скоро она приведена в движение, она действует с неукоснительной логикой»¹, — замечает американский исследователь Ланга Пауль М. Иенсен. Это очень точное наблюдение, ибо сюжет современного фильма, да еще на документальном материале, редко обладает такой почти чертежной и в то же время изящной четкостью.

История начинается с того, что мать ждет девочку из школы, а та не приходит. Это не первый случай детоубийства в городе. Обыватели требуют правосудия от полиции, и она устраивает облаву в городских трущобах. Это приводит в движение преступный мир. Одиноким убийца маньяк мешает их налаженному существованию, и они решают сами его изловить. В параллельном монтаже идут два заседания: комиссар полиции Ломан собирает своих людей, главарь банды Шренк — своих. Каждая из сил пускается на поиски таинственного убийцы.

Полиция действует вполне реалистическим способом «широкого бредня» — ищут свидетелей, допрашивают, анализируют улики в криминалистических лабораториях. Наконец приходят к выводу, что «вампир» душевно болен, и начинают розыски среди бывших пациентов лечебниц.

Бандиты призывают на помощь организацию городских нищих (Кракауэр справедливо указывает, что мотив заимствован из «Трехгрошовой оперы»²). Слепой нищий опознает убийцу по нескольким тактам Грига, которые тот насвистывает, придя в возбуждение при виде очередной жертвы. Начинается охота банды за убийцей по городским кварталам.

Тем временем полиция обнаруживает его квартиру и устраивает там засаду.

Патологический убийца, спасаясь от организованных бандитов, прячется в последний момент в здании банка, которое закрывается на ночь. Банда атакует банк и вытаскивает убийцу, забившегося на чердак. Преступный мир — воры, проститутки и нищие — судит детоубийцу, который произносит страстный монолог об обуевающей его временами, как проклятие, жажде насилия.

¹ I e n s e n P.-M. The Cinema of Fritz Lang. The International Film Guide Series. New York — London, p. 103.

² См.: Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино, с. 223.

Комиссару полиции доносят о ночном налете на банк, из которого ничего не взято. Внезапно он понимает, что искали того самого убийцу. Полиция врывается туда, где происходит самосуд.

Фильм кончается сценой официального суда и монументальными, как на фреске, фигурами матерей, потерявших своих детей.

Уже из краткого изложения видно, какое влияние «неаристотелевская», очуждающая, притчевая поэтика Брехта оказала на конструкцию фильма. Бандиты выступают в ней как организация, не уступающая полиции,— параллельный монтаж, когда Шренк кладет руку в черной перчатке на ту же карту города, которая висит перед Ломаном, подчеркивает этот параллелизм. Зато изобразительно обе линии очуждают друг друга. Призыв Брехта снимать разные «сюжеты» по-разному был как будто бы прочитан Лангом: действия полиции сняты документально, почти научно-популярно. Работа криминалистических лабораторий подробно объясняется и комментируется. В то же время действия банды во главе с романтически-загадочным Шренком, в черной коже и неизменных перчатках (его играл Г. Грюндгенс), сняты в духе живописного или сентиментального кича и явной, почти комедийной условности. Сама великолепная inferнальность Шренка очевидно переходит в пародию на «рокового бандита». Линия, которую в фильме можно назвать «комплексом убийцы», составляет еще один, самостоятельный изобразительный ряд, где пристальное наблюдение человеческой (и социальной) патологии соседствует с явно символическими кадрами. Об изобразительном комплексе, связанном с темой матерей, уже не говорим — он документален и символичен одновременно.

Таким образом, «негомогенность» изобразительной структуры фильма была как будто заимствована из примечаний Брехта к «Шишке», в особенности из его замечания о киноаппарате-социологе.

Есть и прямые совпадения приемов с фильмом Пабста и, что более интересно, с моментами сценария «Шишка», не вошедшими в фильм.

Убийца впервые появляется на экране точно так же, как Мэкки-Нож — в доме терпимости: его тень в шляпе падает на объявление о его поимке. Лица убийцы мы долго не видим, точно так же как Мэкки долго видит Полли лишь сзади и даже принимает решение женить-

ся на «такой восхитительной заднице»¹. Полли в свою очередь обнаруживает «в витринном стекле отражение своего преследователя»² — там выставлена восковая пара: невеста и жених в ореоле свадебных аксессуаров. Точно так же впервые появляется лицо убийцы: девочка видит его отраженным в витрине хозяйственного магазина в ромбе блестящих ножей — это один из самых знаменитых кадров фильма, обошедший все кинохрестоматии. Есть в картине и уличный певец со своей шарманкой.

В фильм «М» вошло даже то, что осталось втуне на страницах брехтовского сценария «Шишка»: убийца впервые чувствует себя замеченным, будучи «освистан слепым нищим», как сказано у Брехта. У Ланга, правда, слепой нищий узнает его по свисту и дает сигнал к преследованию.

Пародийный и технизированный штурм банка могущественной бандой Шренка, как и вся эта банда, гораздо больше похожи на «сто двадцать» приверженцев Мэкки из сценария, чем несколько живописных люмпенов у Пабста. Склонность к технизации вообще объединяет Брехта и Ланга; зато образ нищеты в сцене самосуда над убийцей столько же напоминает слова супруги Пичема: «Нищета слишком огромна», как и демонстрацию нищих у Пабста.

К тому же убийцу, отчетливо двойственная природа которого вполне соответствует брехтовской идее относительности человеческой личности, замечательно играет один из брехтовских же актеров — Петер Лорре.

Можно предположить, что совпадения эти не случайны. Вот несколько дат.

Контракт Брехта с фирмой «Нерон-фильм» был заключен 21 мая 1930 года.

С 1 октября началась полемика по поводу сценария в прессе.

С 16 октября по 4 ноября шел судебный процесс.

19 февраля 1931 года состоялась премьера «Трехгрошовой оперы» в кинотеатре «Атриум».

Фриц Ланг впервые дал интервью о будущем фильме в том же 1930 году.

Но премьера состоялась в июне 1931 года. Снят был этот шедевр мирового кино всего за шесть недель³.

¹ Вопросы киноискусства. Вып. 11, с. 191.

² Там же, с. 192.

³ См.: Iensen P.-M. Op. cit., p. 93.

Картина была сделана в недрах той же компании «Нерон-фильм».

Но суть, разумеется, не в этих возможных заимствованиях, а в другом: в том, что поэтесса Брехта, обогатившаяся за счет тривиальных жанров немецкого кинематографа 20-х годов, сумела им вернуть.

Очень характерно, что американский исследователь Ланга в своем тонком и точном анализе фильма тем не менее не улавливает типично брехтианского «разъединения элементов», как и очевидной условности приемов режиссера. Он судит фильм с позиций американского триллера. Например, действия полиции — вполне реалистические, в отличие от вполне условной охоты бандитов за убийцей, — кажутся ему «случайными»¹. А условные экранные пуанты, обозначающие крутые сюжетные повороты, — к примеру, сигара, выпавшая изо рта у комиссара Ломана, когда он узнает, за кем охотились преступники в банке, — воспринимаются им психологически, как доказательство профессиональной растерянности комиссара². Это свидетельствует о неточном понимании поэтесса фильма.

Можно было бы гораздо детальнее рассмотреть случай «М», равно как и последнюю преднацистскую картину Фрица Ланга, «Завещание доктора Мабузе», в их сходстве и разнице с ранними «крими» того же режиссера.

Разумеется, ясного марксистского анализа действительности, к которому шел в эти же годы Брехт, у Ланга искать не приходится. Но поворот автора «Нибелунгов» к сознательному антифашизму, наверное, не случайно совпал с брехтианскими мотивами его творчества. Они наверняка помогли Лангу поднять «полудокументальную криминальную мелодраму»³ — один из классических кольпортажных жанров кино — до уровня мирового образца и неувядающего кинематографического шедевра.

Заканчивая рассмотрение «Трехгрошовой оперы» в ее отношениях с «низовыми» и тривиальными жанрами, мы можем сказать, что Брехт не только воспринял их уроки, но и очень рано наложил свою печать на эту область кинематографа.

¹ См.: Iensen P.-M. Op. cit., p. 96.

² Ibid., p. 97.

³ Ibid., p. 95.

Ракурс второй



Брехт и документальность

Выше мы говорили о том значении, которое Брехт придавал понятию «ценности документа» для искусства в целом. Логично было бы предположить, что сполна он попытается реализовать эту ценность там, где она всего ближе возможностям самого «медиума», — а именно в кино.

Опыт «Трехгрошовой оперы» мог в этом смысле иметь лишь отрицательное значение, ибо снимать лондонское Сохо, к тому же стилизованное жанром, означало примерно то же, что снимать осмеянные Брехтом пирамиды в Нойбабельсберге: и в том и в другом случае речь шла о сугубо павильонном фильме.

К тому же сюжет «Трехгрошовой» и не предназначался им для экрана — это было результатом сделки, не более того.

Иное дело «Куле Вампе» — картина изначально документальная по замыслу, задуманная и осуществленная при участии Брехта от начала до конца.

Фильм «Куле Вампе», снятый и показанный в канун прихода к власти нацистов, остался единственной авторизованной работой Брехта в кино. Уже по одному этому он привлекает к себе пристальное внимание исследователей. Впервые история создания фильма, цензурных запретов и борьбы за него была изучена по архивным материалам Г. Герлингхаузом и изложена в статьях «Министерство внутренних дел против «Куле Вампе» и «Дудов — ранняя работа»¹. С тех пор она была существенно дополнена и подробно документирована в сборнике «Куле Вампе, или Кому принадлежит мир?»², в книге Вольфганга Герша, в двухтомнике «Кино и революционное рабочее движение в Германии. 1918—1932»³, вышедших в ГДР. На эти материалы опираются в своем анализе и киноведы из ФРГ Рейнольд Хаппель и Маргот Михаэлис в книге «Кино и реальность Веймарской республики»⁴. К фильму «Куле Вампе» не раз обращались леворадикальные критики во время «брехтовской волны» конца 60-х — начала 70-х годов⁵.

¹ Herlinghaus H. Reichsinnenministerium contra "Kuhle Wampe". — "Deutsch Filmkunst", 1958, N 6; Herlinghaus H. Slatan Dudow — sein Frühwerk. — "Film", 1961, N 4.

² "Kuhle Wampe oder wem gehört der Welt?" Filmprotokoll und Materialien. Leipzig, 1971.

³ Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland. 1918—1932, Bd., 1—2. Berlin, 1975.

⁴ См.: Film und Realität in der Weimarer Republik. München — Wien, 1978.

⁵ См.: "Text + Kritik", 1972; "Screen", 1974, Summer, V. 15, N 2; "Alternative", 1977, Dec., N 117, и др.

Мы будем рассматривать «Куле Вампе» преимущественно с одной стороны — отношений Брехта с «документом», с «документальностью».

Отношения эти, достаточно определенные — удостоверенные теоретическими признаниями Брехта и суммарно рассмотренные во вводной части, — оказываются, однако, не так просты и вовсе непонятны вне широкого контекста кино.

Сама по себе история фильма примечательна. Вступив в борьбу на теоретическом уровне с могущественной машиной индустрии кино в «Трехгрошовом процессе», Брехт продолжил ее в «Куле Вампе» уже практически. Если в немецком кинематографе картина осталась единственной последовательной моделью «брехтианской» киноструктуры, то как социальная модель внекапиталистической, коллективной работы над фильмом она имела предшественников в пролетарской культуре Германии, вне опыта которой ее невозможно понять.

Условия и обстоятельства работы над фильмом представляют интерес не только исторический, но в данном случае и теоретический. Понятие документальности, хотя и имеет, как уже говорилось, некоторую эмпирическую определенность для зрителя, тем не менее в достаточной мере сложно и неоднородно. В немецком пролетарском фильме, к кругу которого нужно отнести «Куле Вампе», характер документальности во многом зависел от самого способа производства, не совсем обычного.

1. «Куле Вампе» и пролетарское кино

Возможность внекапиталистического коллективно-авторского фильма была обусловлена широким развитием собственных культурных традиций в немецком рабочем движении. «Немецкое рабочее движение в первой трети XX века представляло, наверное, в большем объеме, чем в любой другой капиталистической стране, отчетливо пролетарскую культуру, отличную от буржуазной и основанную на развитой сети классовых институтов, включающих не только профсоюзы и политические партии, но и целый ряд культурных органи-

заций: рабочие спортклубы, хоры, театральные коллективы и проч., вплоть до радиокружков и лиги эсперанто»¹. Сотрудничество с таким характерным для немецкой культуры институтом, как рабочие хоры, и было для Брехта своего рода прологом к «Куле Вампе».

Эти в полном смысле массовые организации стали базой для практикуемого Брехтом в эти годы жанра «учебных пьес». Вне этих массовых организаций функция их вообще рискует быть неправильно истолкованной: они предназначались столько же для обучения зрителей (точнее, слушателей, а ныне уже читателей), сколько для самообучения участников — для их упражнения в диалектике. Иначе говоря, эти пьесы были «учебными» в самом буквальном смысле слова. В частности, во время постановки «Мероприятия» Брехт встретился с будущими «соавторами» по фильму — молодым режиссером болгаринном Златаном Дудовым и известным композитором Гансом Эйслером.

Пролетарская культура Веймарской республики сумела не только учесть воздействие «самого массового из искусств» на своего зрителя, но и приобщиться к техническим искусствам — сначала фотографии, а потом и кино. Это было не просто, тем более на фоне киноиндустрии, столь рано пережившей процесс монополизации под эгидой гугенберговского концерна «УФА».

Возникновению пролетарского фильма в Германии предшествовала организация проката советских, сначала документальных, а потом и знаменитых игровых лент, и это оказало существенное влияние на немецкий пролетарский фильм. Его появление стало возможно с возникновением «первой немецкой пролетарской кинофирмы», которая была внесена в торговый регистр 2 февраля 1926 года под официальным названием «Общество по прокату и продаже фильмов «Прометеус»². Этой фирме — не без помощи, а иногда и в копродукции с советской студией «Межрабпом-Русь» — и предстояло осуществить те опыты пролетарского кино, которые составили особую и существенную главу в истории немецкой кинематографии и культуры.

В финансовом отношении фирма была маломощной — ее основной капитал составил всего-навсего

¹ Pettifer J. Against the Stream — "Kuhle Wampe". — "Screen", 1974, Summer, V. 15, N 2, p. 52—53.

² Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland. 1918—1932, Bd. 2, S. 9.

10 тысяч марок¹. Не располагала она и собственной техникой. Между тем «ей» противостояли могущественные киноконцерны со всеми финансовыми и техническими возможностями для производства фильмов. Они владели ателье, аппаратурой, копировальной техникой, патентами (в первую очередь — патентом на тонфильм) и, наконец, кинотеатрами. Поддержанные государственным аппаратом и его киноцензурой капиталистические концерны обратили свою монополию против слабого «Прометеус» и революционного кино...

Радиус действия «Прометеус» был этим всем сильно сужен. Поэтому в 1927 году наряду с обществом «Прометеус» был создан так называемый кинокартель «Вельтфильм», сферой деятельности которого было некоммерческое распространение фильмов в среде рабочих организаций². Новый картель имел опору не только в крупных промышленных городах Германии, но и в пятнадцати странах. Он опирался на секции Межрабпома и на широкое движение кино клубов. Таковы были «деловые» предпосылки для создания пролетарских фильмов в условиях Веймарской республики.

На самом деле, конечно, финансовой мощи фирмы «Прометеус» — даже если учесть успешный прокат русских фильмов, более или менее прогрессивных немецких и создание (частью в копродукции с «Межрабпом-Русью») таких относительно «коммерческих» лент, как «Саламандра» по сценарию Луначарского, «Живой труп» Оцепа или мелодрама «По ту сторону улицы» Миттлера, — не могло бы хватить на собственно пролетарские фильмы, если бы их стоимость не снижалась до минимума бескорыстным «самодеятельным» сотрудничеством отдельных добровольцев и целых рабочих организаций. Не только актеры-любители (практика «типажности», теоретически узаконенная именем Эйзенштейна), но и «специалисты» — операторы, архитекторы, художники, писатели — безвозмездно вкладывали свой труд и свою репутацию в эти картины. Их известные, а иногда прославленные имена были далеко не последней статьей капитала бедной фирмы «Прометеус».

Это создавало не только определенные, достаточно

¹ См.: Film und Realität in der Weimarer Republik, S. 101.

² Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland. 1918—1932, Bd. 2, 9—10.

колоритные, условия съемок пролетарских фильмов, но и в значительной степени определяло само их качество, их практические достижения и эстетические принципы.

При этом надо помнить, что феномен немецкого пролетарского фильма возник на скрещении двух кинематографических традиций — русского революционного монтажного фильма и немецкой кинематографии, представлявшей в 20-е годы одно из самых целостных эстетических направлений, к которому часто прилагают термин, заимствованный из смежных искусств, — «экспрессионизм». Не вступая сейчас в обсуждение этого достаточно условного по отношению к кино термина (тема, которая выходит за пределы данной работы) и оговаривая, что вершины этого направления остались в первой половине 20-х годов, мы все же будем пользоваться эпитетом «экспрессионистский» для характеристики некоторых элементов стиля, который сложился в немецком кино в целом и просуществовал до прихода нацистов к власти.

Хотя в киноархивах фильмы, о которых пойдет речь, числятся, как принято, за режиссерами, в данном случае это не более как дань традиции. Если от индивидуальности режиссера, как мы увидим дальше, и в этом случае зависит многое, все же их надо, скорее, признать подлинно коллективными созданиями в том смысле, как об этом писал Брехт еще в «Трехгрошовом процессе». Глава седьмая так и была названа: «Фильм должен быть коллективным произведением». «Это представление прогрессивно, — писал Брехт. — Фактически кино не должно делать ничего, что не было бы делом коллектива. Уже одно это ограничение было бы весьма плодотворно: «художественность» тем самым была бы вытеснена. Коллектив, в противоположность одиночке, не может работать без точной задачи, а вечернее развлечение — не задача. Имей коллектив определенные учебные цели, он тотчас образовал бы одно органическое целое»¹.

Впрочем, коллектив, который сделал первый из трех главных фильмов немецкого пролетарского кино, ставил перед собой цели более насущные, нежели учебные: информационные, пропагандистские, практические. Это была лента, снятая в январе 1929 года в Вальденбурге, искони отсталом районе Силезии, по заказу Volks-Film-

¹ Кино и время. Вып. 2, с. 233—234.

Verband и театра на Шиффбауэрдамм в рамках Межрабпом и под руководством Лео Ланья. Она называлась «Голод в Вальденбурге, или Хлеб наш насущный», и сбор с первых трех сеансов предназначался голодающим детям Вальденбурга¹. Таким образом, фильм не фигурально, а буквально был сделан по социальному заказу: обратить внимание на бедственное положение ткачей и шахтеров в беднейшем районе, бывшем язвой Веймарской республики даже в пору ее стабилизации.

Цензура рассмотрела фильм со всем пристрастием и, не будучи в силах его опровергнуть, запретила демонстрацию для юношества, потребовав нескольких купюр в титрах: убрать точные цифры нищенской заработной платы (3,85 марки за 9-часовой рабочий день — шахтерам, или 22 марки в неделю, и 21 марка за три недели — ткачам), примерную цифру состояния князя Плесс, «господина города и села» (свыше 100 миллионов марок), и слово «кровопийца» в его адрес².

Сегодня, по прошествии более чем пятидесяти лет, фильм сохранил свой горький социальный смысл, но стали очевиднее черты его стиля, впрочем, достаточно профессионально оцененные тогда же рабочей прессой: «...важный фильм, первая репортажная лента в Германии с серьезными социальными задачами. Принцип изображения, введенный в употребление русскими, советскими режиссерами, но без формально-идеологической последовательности русских. Никаких павильонных съемок, профессиональных актеров, грима, костюмов — рабочие Вальденбурга и их семьи сняты как они есть, как они живут. Но огорчительная половинчатость: бытие рабочих отчасти сентиментально подфальшивлено, их естественность иногда впадает в дурную театральность.

В фотографии много хорошего, но Пил Ютци должен стать еще более свободным, острым, дерзким»³, — писала «Роте Фане» 17 марта 1929 года.

Имя Пила Ютци не менее значительно для истории немецкого пролетарского кино, чем имя Златана Дудова. Прекрасный оператор-документалист (что явствует из того же «Голода в Вальденбурге»), он вместе с Лео Ланья, постоянным сотрудником Пискатора и Брехта,

¹ См.: Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland. 1918—1932, Bd. 2, S. 14.

² Ibid., S. 74.

³ Цит. по кн.: Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland. 1918—1932, Bd. 2, S. 79—80.

уже в качестве режиссера осуществил смелый опыт внесения (а может быть, извлечения, что в данном случае равнозначно) сюжетных мотивов в сам документальный материал. Это было отчасти вынужденное решение, диктуемое скудостью средств. Но тем самым равноправными участниками коллектива стали все те люди, которые были заняты в съемках.

Отношения участников съемок с кинематографом складывались в немецком пролетарском фильме не совсем так, как это обычно бывает в документальном или полудокументальном кино: рабочие видели в поддержке пролетарского фильма еще и свой классовый долг. Снимаясь, они участвовали тем самым в классовой борьбе, поэтому степень их участия в кино была осознаннее и выше обычной.

Это дало возможность вслед за «Голодом в Вальденбурге» снять таким же — полудокументальным, почти любительским — способом полностью игровой фильм «Путешествие матушки Краузе за счастьем». Брехтовская идея «коллективности» кино нашла в этой работе гораздо более целостное, последовательное воплощение. Фильм «Путешествие матушки Краузе за счастьем» был данью памяти Генриха Цилле, недавно умершего художника берлинских рабочих окраин, нищеты и жизнестойкости народной. Это было тем более насущно, что в культуре Веймарской республики — как раз на волне стабилизации, некоторого материального благополучия и нуворищества — возникла вполне буржуазная мода на него. На его простонародные и люмпенские типы, на его юмор — довольно, впрочем, язвительный, — на живописность быта берлинского предместья. Реальная нищета рабочей окраины, в частности Веддинга, откуда происходил и который особенно любил Цилле, тем самым романтически преображалась в «стиль» — 20-е годы были вообще очень склонны ко всякого рода стилизации. Появились пивнушки в Цилле-стиле, устраивались балы-маскарады в Цилле-стиле, снимались «Цилле-фильмы» с уклоном в мелодраму — мелодрама, как и стилизация, занимала существенное место в «массовой культуре» Веймарской республики. Впрочем, изобразительный уровень таких лент, как «Отверженные» Г. Лампрехта, был традиционно высок — тем очевиднее была сентиментальная подцветка плебейского реализма Цилле.

После смерти Цилле его друг, берлинский проле-

тарский художник Отто Нагель, предложил сделать подлинный «Цилле-фильм», основанный на рассказах Цилле. Сюжетным зерном послужила печальная история деда Цилле, который, не имея возможности достать необходимые деньги, надел однажды свой черный парадный костюм, цилиндр, перчатки, пошел на чердак и повесился¹. Этот подлинный случай в преображенном виде и лег в основу сценария.

Популярное имя Цилле объединило вокруг фильма действительно серьезные силы левой интеллигенции, равно как и добровольцев из рядов рабочего движения. Сюжетный план, предложенный Отто Нагелем и архитектором Карлом Хаакером, был разработан Фетке и Дёллем, авторами сценария фильма «По ту сторону улицы», снятого той же фирмой «Прометеус». Постановочную часть приняли на себя архитекторы Хаакер и Шарффенбергер. Шефство над фильмом взяли знаменитые художники Ганс Балушек и Кэте Кольвиц (она была уже членом Академии). Операторская работа и режиссура снова были предложены Ютци, а исполнители главных ролей набраны из любительских левых театральных трупп. Даже замечательная Александра Шмидт, сыгравшая матушку Краузе, была всего лишь статисткой в труппе Берлинского государственного театра. «Мы составляли прекрасный коллектив почти исключительно молодых и свежих людей, которые собрались ради дела, а не ради денег. У нас не было никакого фракционного духа, все чувствовали себя ответственными за все. Большую роль играла импровизация... Каждый, кто работал над фильмом, привнес в него много личного»², — вспоминала впоследствии жена Отто, Валли Нагель. Отто Нагель писал об этом отличии от распространенного «Цилле-фильма» еще в 1929 году: «Работа Цилле выростала из любви к своему классу — потребности помочь своим братьям рабочим. Производство «Цилле-фильмов» исходило из любви к деньгам»³.

Бюджет фильма, задуманного с размахом, составил всего 60 тысяч марок против среднего бюджета игрового фильма в 175 тысяч марок⁴, то есть одну треть.

История съемок этого фильма сама по себе может

¹ См.: Film und Realität in der Weimarer Republik, S. 109.

² Ibid., S. 110.

³ Цит. по кн.: Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland. 1918—1932, Bd. 2, S. 94.

⁴ См.: Film und Realität in der Weimarer Republik, S. 110.

служить достаточно увлекательным сюжетом в духе того же Цилле. Наивозможная документальность — принцип, опробованный Ютци на съемках в Вальденбурге, — должна была стать основой ленты вопреки принципиальной павильонности немецкого кино. Съемки решено было осуществить прямо на месте действия — в «красном Веддинге». В его доходных многоквартирных домах, узких колодцах дворов, тесных пивнушках, на его ненарядных улицах, нищенских толкучках, в неуютных деловых помещениях. «Это оказалось труднее, чем может показаться непрофессионалу. Помещения тесны и часто не дают места, чтобы установить аппаратуру и осветительные приборы для съемки. В ателье можно снять целую стену, чтобы дать оператору с его камерой подвижность. В тесных помещениях Веддинга работа для оператора была тяжелой»¹, — писал Отто Нагель. Еще труднее была работа с теми живыми «оригиналами» рисунков Цилле из люмпен-пролетариата, которые по-прежнему составляли пеструю фауну пивнушек и ночлежек и охотно откликнулись на предложение съемочного коллектива почтить память мастера. Это было нечто подобное тому, как если бы артисты Художественного театра, вместо того чтобы изучать под руководством Гиляровского нравы Хитрова рынка, захотели разыграть «На дне» непосредственно на месте действия. Рекламные материалы прессы сохранили в рассказах Пила Ютци и Отто Нагеля, принявшего на себя роль местного Вергилия, некоторые забавно-драматические или драматически-смешные эпизоды этой самоотверженной работы²: «Гораздо легче были съемки, которые мы проводили с рабочими (иногда с тысячами). Демонстрация была снята, но красное знамя на пленке выглядело черным. Чтобы передать красный цвет, было бы хорошо взять зеленые знамена. Наши демонстранты — настоящие пролетарии Веддинга — отказались маршировать под зелеными знаменами».

Все это вместе дает некоторое представление о характере работы над фильмом — в полном смысле коллективной, полной юмора и импровизации, без игры самолюбий, иерархии, денежных интересов, объединенной общей, впрочем, и на этот раз не учебной, а, скорее, художественно-социальной задачей: показать

¹ Цит. по кн.: Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland. 1918—1932, Bd. 2, S. 106.

² См.: Ibid., S. 101—107.

истинный мир забавных и острых рисунков Цилле не как явление стиля, а как социальную действительность, далекую не только от идиллии, но и от чувствительности мелодрамы. Картина была еще немой — звуку только предстояло завоевать экран.

Фильм начал сниматься в 1929 году, а 30 декабря уже состоялась премьера в кинотеатре «Альгамбра» на фешенебельной Курфюрстендамм.

Тем временем разразился крах нью-йоркской биржи и экономический кризис обрушился на капиталистический мир. Особенно пострадала от него зависимая от «плана Дауэса» экономика Веймарской республики. В декабре 1929 года в Германии было около полутора миллиона безработных, в январе 1930 года их стало почти 2,5 миллиона, к концу года эта цифра достигла 4,4 миллиона. Уровень продукции к 1931 году по сравнению с 1929 годом упал до 69,1 процента, то есть сократился на треть. Экономический кризис повлек за собой политический. На выборах 1930 года Национал-социалистическая партия, имевшая всего двенадцать мест в рейхстаге, сразу подняла их число до ста семи. Начались годы ожесточенных классовых боев.

В этих обстоятельствах проходила работа над фильмом «Куле Вампе, или Кому принадлежит мир?».

Кино переживало в эти годы свой собственный кризис — встречу со звуком, что в свою очередь затруднило дела и без того небогатой фирмы «Прометеус», ибо патенты на тонфильм были в руках могущественных электрических концернов. Индустрия развлечений ориентировалась на музыкальные фильмы: костюмные («Конгресс танцует») или даже на перелицовки старого жанра оперетты на современный лад («Трое с бензokolонки»).

За плечами у Брехта был успех «Трехгрошовой оперы» не только на сцене, но и на экране: нашумевший «Трехгрошовый процесс» принес сенсационные сборы ленте Пабста. И хотя Брехт снял свое имя со сценария, «коммерческий» потенциал его оставался достаточно высок.

«Летом 1931 г. благодаря особенно благоприятным обстоятельствам (ликвидация одной кинокомпании, готовность одного частного лица вложить в наш фильм не только свои актерские способности, но и не слишком большую сумму денег и т.д.) мы получили воз-

возможность создать фильм поменьше. Находясь под свежим впечатлением «Трехгрошового процесса», мы — как нам сказали, впервые в истории кино — заключили договор, который в правовом отношении превращал нас, создателей фильмов, в независимых его авторов. Это стоило нам обыкновенной гарантированной оплаты, но зато предоставило при работе обычно недостижимые свободы. Наша маленькая компания состояла из двух сценаристов, режиссера, композитора, руководителя производством и last not least¹ адвоката. Само собой разумеется, что организация труда стоила нам куда больше усилий, чем собственно (художественное) творчество, т. е. мы все больше считали организацию съемок за существенную часть художественной работы. Это было возможно лишь потому, что она была политической в целом»², — писал Брехт (заметки, впрочем, подписаны всеми участниками группы).

Обязанности уже в процессе работы распределились следующим образом. Литературной стороной вместе с Брехтом занимался известный «левый» писатель Эрнст Оттвалт (его романы по своей монтажной технике отчасти напоминали эксперименты Дос Пассоса). Музыкальную часть взял на себя Ганс Эйслер, который сотрудничал с Брехтом с 1929 года (музыка к «Мероприятию» и «Матери»). Он был энтузиастом огромных рабочих хоров, которые составляли важный элемент пролетарской культуры. Таким образом, его участие имело особую цену. Режиссером фильма стал младший из участников съемочного коллектива Златан Дудов, изучавший в Берлине театральное искусство. До этого он успел побывать в Москве, где встречался с С. Третьяковым, которого Брехт называл своим Учителем, и с С. Эйзенштейном. Брехт и Эйслер знали Дудова по совместной работе над постановкой «Мероприятия» с рабочим хором Берлина (красноречивое прозвище Степной волк, заимствованное из популярного тогда романа Германа Гессе, говорит о самобытности этого в то время наименее «маститого» участника работы). В кино он успел снять документальный фильм «Как живет берлинский рабочий?» в русле той целенаправленной социальной пропаганды, которую вели «Прометеус» и «Вельтфильм». Таким образом, в его активе были и связи с пролетарским кино.

¹ Последний по смыслу, но не по значению (англ.).

² Вопросы киноискусства. Вып. 11, с. 207.

Эта четверка и стала коллективным автором. Право голоса здесь не зависело от прошлых заслуг и известности. Первая молекула сюжета — самоубийство безработного, который аккуратно снимает с руки часы, перед тем как выброситься из окна, — была найдена в одной из газетных заметок как раз Златаном Дудовым. Ему же принадлежала идея «Песни солидарности», место которой в наметках Брехта первоначально занимала «Баллада о каплях на раскаленном камне»: «Я представлял себе песню, лапидарную, мобилизующую, и пытался ясно изложить мои аргументы. Эйслер нервно поправил очки и поглядел на Брехта, у Брехта было обескураженное и задумчивое выражение, и мне стало не по себе, — в конце концов, я был младшим в коллективе. Эйслер разрядил неловкую паузу словами: «Кажется, Степной волк... прав». Брехт сомнительно усмехнулся: «Да, но как это сделать?» И прежде чем мы что-нибудь успели решить, в процессе ревностной дискуссии, Брехт успел набросать — в самых общих чертах — «Песню солидарности». В этом кругу значил аргумент, а не авторитет! Это делало работу интересной и плодотворной»¹.

Таким образом черты демократического творческого содружества, равноправного соавторства, которые отличали работу над «Матушкой Краузе», оказывались типическими для коллектива пролетарского фильма. Из прежней группы в него вошли архитекторы Хаакер и Шарффенбергер. Оператором был приглашен сначала Вайценберг, потом его заменил Гюнтер Крампф (позади у него была работа с Пабстом и такой пролетарский фильм, как «Цианистый калий»).

«Даже по сравнению с прежними группами пролетарской фирмы «Прометеус» этот коллектив был шагом вперед, — пишет В. Герш, — главные позиции в нем занимали марксисты, которые пытались реализовать марксистскую эстетику на всех уровнях выражения как в целом, так и в деталях»².

Но и на этот раз группа высокопрофессиональных специалистов из рядов левой интеллигенции, даже работая безвозмездно, не могла бы осуществить фильм, если бы не участие актеров-любителей из рабочих театральных коллективов, гигантских рабочих хоров и спортивных организаций. «Единственную поддержку оказыва-

¹ "Kuhle Wampe oder wem gehört der Welt?", S. 111.

² Gersch W. Op. cit., S. 103.

ли нам коммунистические спортивные объединения, которые в определенные дни... организовывали 4 тысячи рабочих-спортсменов», — вспоминает Брехт. И в другом месте: «Песню солидарности» пели что-то около 3 тысяч рабочих-спортсменов»¹.

О такой «массовке» — исключительной не только по количеству, но и по качеству — могла мечтать любая фирма. Слово «коллективность», сказанное Брехтом применительно к работе в кино, соприкасалось, таким образом, со словом «массовость», ибо участники этих гигантских по масштабу «массовок» были не «статистами» и даже не «типажами», а единомышленниками съемочной группы. Именно в этом смысле опыт внекапиталистического пролетарского кино Германии можно считать уникальным.

И однако финансовый дефицит в условиях углубляющегося кризиса то и дело ставил работу под угрозу.

Фирма «Прометеус», которая взяла на себя постановку, оказалась не в силах довести ее до конца. К 1931 году она с трудом могла поднять одну-две документальные ленты, а съемки звукового фильма требовали дополнительных затрат. В том же году фирма была объявлена банкротом и постановка — за скромную сумму — перешла к немецко-швейцарской фирме «Прэзенс». Под конец фильм чуть не стал жертвой монополии на звук концерна «Тобис-Клангфильм». Герш приводит запись Брехта от 22 января 1932 года о переговорах с «Тобис»: «Демагогически оперируя «доходностью», они ссылались на то, что коммунистический фильм не встретил бы интереса, так как «коммунистическая опасность больше не угрожает Германии»². Когда фильм был все же доведен до конца, он немедленно подпал под цензурный запрет. И опять: «...эти трудности оказались преодолимы только благодаря совместной работе и солидарности огромного коллектива рабочих, пролетарских организаций, которые вместе с левыми интеллигентами и либералами продемонстрировали образцовое единство действий, когда министерство внутренних дел через киноцензуру (3 марта 1932 года) и верховную цензуру (9 апреля 1932 года) добилось запрещения фильма»³.

После широкой кампании в прессе фильм был разрешен к демонстрации 21 апреля с рядом купюр. Его

¹ "Kuhle Wampe oder wem gehört der Welt?", S. 95, 99.

² Gersch W. Op. cit., S. 107—108.

³ Ibid, S. 108.

премьера состоялась 30 мая 1932 года в кинотеатре «Атриум». За первую неделю — благодаря нечаянной «рекламе», сделанной ему цензурой, — фильм собрал 14 тысяч зрителей и был показан еще в пятнадцати кинотеатрах Берлина. Еще до этого состоялась его премьера в Москве. Такова далеко не полная история постановки основных пролетарских фильмов в кино Веймарской республики.

Существенна в этом опыте, во-первых, широкая самодетельность, без которой ленты не могли бы быть реализованы и которая в свою очередь обеспечивала игровому по форме кино изначальное качество документальности. А во-вторых, необычно высокая степень адекватности результата первоначальному замыслу. Недостаток средств искупался независимостью продукции, с одной стороны, и единомыслием и равноправием участников постановки — с другой.

«Во время работы над «Трехгрошовым фильмом», — писал Брехт, — не было ни одного мгновения и ни одного пункта, по которому мнения совпали бы, будь то материал, цель фильма, публика, аппаратура и т. д.»¹.

На самом деле случай «Трехгрошовой оперы» убедительно показывает, что подобный способ «лебеда, рака да щуки» в свою очередь может оказаться плодотворен (кстати, это не так уж редко случается на поприще коллективных искусств). Напротив, творческая воля личности до некоторой степени «деиндивидуализируется», если можно так сказать, даже в самом нелицеприятном единомыслии. Правда, Брехт изначально считал, что кино «не позволяет выразить себя через произведение, а произведению — выразить личность»² и анонимная коллективность присуща ему от рождения. Но даже если собственная доля Брехта в фильме «Куле Вампе» не может быть вычленена точно («Песня солидарности», финальный разговор о сжигании кофе в Бразилии, работа непосредственно на съемочной площадке с исполнителями — кто может сказать, что еще?), то и тогда нужно говорить о попытке не совсем обычными средствами в ходе не совсем обычных съемок опробовать не совсем обычную киноструктуру, которая, как и в сценических созданиях Брехта, рассчитана не на вовлечение зрителя, а на критическую позицию по отношению к героям фильма.

¹ Кино и время. Вып. 2, с. 234.

² Там же, с. 222.

2. Немецкий экран 20-х годов и документальность

«Несколько человек сидят в Моцартовском зале и смотрят прибывший из России первый стопроцентно звуковой фильм. Его сделал молодой Экк, ученик московской киношколы...

В то время, когда экран Моцартовского зала раздвинулся, позволяя заглянуть в киномир России и ее установки по производству фильмов,— в это самое время мы услышали о проекте воскресного фильма (Wochenendfilm). Это должна быть вещь, которая без грима и по-новому показывает короткий досуг работающих городских людей. Никакого флирта избранных, никакого жеманства на идиллический лад, но — отдых в рамках повседневности, означающий ее светлый момент...

Соавтором сценария должен быть Берт Брехт, который давно интересуется и предметом и кинематографическим выражением»¹, — писал «Фильм-курьер».

В этой зарисовке, как и во многих бытовых картинках того времени, содержится не только информация о фактах, но и невольная символика. Задумывая работу над «Куле Вампе», Брехт начинал ее под впечатлением советского кино. В «Трехгрошовом процессе», высказывая свои соображения о «кинематографическом выражении», он аргументировал их той самой «Путевкой в жизнь», которую смотрел в Моцартовском зале, уже имея в виду будущий «воскресный» фильм. «В действительности фильм нуждается во внешнем действии, а не в психологической интроспекции. Такова тенденция капитализма... Фильм уничтожает целые участки идеологии тем, что, сосредоточиваясь на «внешнем» действии, разбивает его на элементы, отказывается от героя как рупора, а от человека как от меры всех вещей и разрушает интроспективную психологию буржуазного романа. Взгляд извне свойствен кино и составляет его универсальную ценность. Для кино приемлемы положения неаристотелевской драмы... Примером неаристотелевского воздействия может служить русский фильм «Путевка в жизнь»...»². При этом Брехт делает характерную оговорку, отвергая «мотивировку беспризорничест-

¹ Цит. по кн.: "Kuhle Wampe oder wem gehört der Welt?", S. 151.

² Кино и время. Вып. 2, с. 232—233.

ва, заимствованную из старой драматургии вживания (семейное несчастье плюс душевная боль взамен мировой или гражданской войны!)»¹.

Взгляд Брехта на кино и его «универсальную ценность» надо рассматривать не только в контексте полемики с Лукачем, выдвигавшим в качестве универсального же эталона реализма роман XIX — начала XX века (Бальзак, Толстой), но и в столкновении с практикой немецкого кинематографа «от Калигари до Гитлера», впоследствии описанной З. Кракауэром как феномен отражения психологического состояния «немецкой души».

Неудивительно, что Брехт оценил в новом средстве коммуникации его «взгляд извне». Удивительно, что Кракауэр, формулируя впоследствии свою теорию кино как «реабилитации физической реальности», отнес «Кабинет доктора Калигари» скорее к сфотографированному театру, признав его тем самым ошибкой кино². Между тем эта картина, утрированная, как многие манифесты, и просто несовершенная, принадлежит тем не менее к числу немногих фильмов, по-своему этапных в истории кино. Смысл ее заключался не в рисованности как таковой, а в том, что кинематограф впервые «очи обратил внутрь души», как говорится в «Гамлете», и попытался заглянуть в психический мир личности. Иное дело, что у Вине не хватило творческой воли и фантазии, чтобы рисованную фактуру фильма освоить с помощью камеры. Но то же немецкое кино, хотя бы в «Кабинете восковых фигур» Лени (Кракауэр недаром вспоминает эпизод с Джеком-Потрошителем), как и в других своих лентах, доказало возможность этого. На самом деле «Калигари» послужил прологом к многим картинам Дрейера, Феллини, Бергмана — открытие было радикально. И куда бы ни относить шедевры «камершпиля» — «Черный ход», «Последний человек», «Новый год»: к «демоническому» ли экрану, как Лотта Айснер³; к «экспрессионистской волне», как американский социолог Хуако⁴, или даже к «реализму», как швейцарские ученые Борд, Бюаш и Куртад⁵, — все равно упорная павильонность немецкого фильма 20-х годов не случайна. Как не случайно и то, что именно

¹ Кино и время. Вып. 2, с. 232—233.

² См.: Кракауэр З. Природа фильма, с. 124—125.

³ Eisner L.-H. Dämonische Leinwand. Wiesbaden — Biebrich, 1955.

⁴ См.: Huaco G.-H. The Sociology of Film Art. New York — London, 1965.

⁵ См.: Bord R., Buache F., Courtade F. Le cinema réaliste allemand. Serdoc, BP 3 Lyon-préfecture.

немецкий экран использовал немоту кино, чтобы создать этот жанр драмы существования «маленького человека», настолько простой, инстинктивной и в то же время глубинной, что ему не понадобились даже титры, даже самые немногие слова. Техническое несовершенство нового медиума оказалось в этом случае выразительным средством, немота не была формальным приемом, она тоже свидетельствовала о глубине интроспекции, о полноте эскапизма. «Темные ассоциации, неопределенные чувства», которые, по словам того же Брехта, больше не охватывали действительность¹, тем не менее принадлежали немому немецкому фильму неспроста: у его колыбели стояли проигранная война и разгромленная революция. Именно оттого, что этот кинематограф был выражением психологической ситуации если не всей нации, то средних ее слоев, он сумел создать из папье-маше и холста, из света и тени, из довольно театральной, но экспрессивной игры актеров, из традиции тривиальных жанров и подвижной камеры стиль, который оказался долговечнее и шире прямых реминисценций породившего их экспрессионизма. Этот стиль охватывал и великие фильмы и экзотические или мещанские поделки, потакающие бульварному вкусу, — немецкий экран 20-х годов кроме всего прочего являет собою удивительный феномен — сплав нового, складывающегося искусства и нарождающейся «массовой культуры».

В годы стабилизации, когда большой стиль «каммершпиля» стал вырождаться в мелодраматические эффекты «фильма улицы», а «отец» «каммершпиля», сценарист Карл Майер, повернулся к документализму и замыслил монтажный фильм «Берлин — симфония большого города», смонтированный впоследствии В. Руттманом на совершенно иных основаниях, в порядок дня встала «новая вещественность» — эстетический синоним «новой деловитости», пришедший, как и термин «экспрессионизм», из изобразительного искусства. Если Мурнау и Ланг определили мировой уровень немецкого кино, то стиль «новой вещественности» (Neue Sachlichkeit) обычно связывают с именем Пабста и его фильмом «Безрадостный переулоч».

Но не следует переоценивать возрожденный реализм Пабста, как это делает Кракауэр². Ни его фраза: «Какая

¹ См.: Кино и время. Вып. 2, с. 225.

² См.: Кракауэр 3. Психологическая история немецкого кино, с. 170.

нужда в романтизации реальности? Действительность слишком романтична и слишком отвратительна», — цитируемая Кракауэром, ни его фильмы не обнаруживают сколько-нибудь радикального разрыва со сложившимся в немецком кино общим стилем. И не только в том дело, что «Ящик Пандоры» (экранизация знаменитой пьесы Ведекинда «Лулу») продолжал традиции драмы инстинктов, а таинственный Джек-Потрошитель прямо соединял пьесу с памятным фильмом Лени; и даже не в том, что экзотическая мелодрама и гротеск вполне закономерно, а не по недоразумению вторгались в «Безрадостном переулке» в картины нищающего мелкобуржуазного быта, нужды и отчаяния (сочетание, традиционное для немецкого экрана); дело главным образом в том, что «новая вещественность» Пабста, может быть, лишь однажды, в фильме «Товарищество», снятом с помощью все той же фирмы «Прометеус», соприкоснулась с идеей «документализма».

С документализмом у немецкого экрана межвоенных лет (если рассматривать его для нужд данной работы суммарно, как целое, а не по отдельным этапам) были вообще странные отношения.

Еще со времени первой мировой войны немецкое кино имело отличных операторов хроники, а «культурфильмы», в том числе видовые и этнографические, всегда занимали в нем существенное место, хотя бы как компенсация отнятой у обывателя возможности путешествовать.

Не надо думать, что павильонный немецкий фильм, ведущий свое происхождение от демонстративно рисованного «Кабинета доктора Калигари»¹, так же как фильм экзотический, типа «Индийской гробницы», тоже павильонный, разумеется, были вовсе чужды идее «документализма». Не документальности съемок как таковой, а некоторой довольно устойчивой суммы мотивов, призванных создать фотографически достоверный образ реальности, которая служила фоном обыденных или фантастических сюжетов.

К таким постоянным мотивам немецкого кино относятся глухие колодцы старых берлинских дворов с узкими окнами и дверями черных лестниц; улицы, дробящиеся рефлексамии стекол движущихся трамваев, автомобилей, крутящихся дверей отелей; нищее жилье

¹ Кстати, режиссером фильма сначала должен был быть Фриц Ланг, а художником — Альфред Кубин. И в том и в другом случае внешний облик фильма наверняка был бы совсем другим.

с обязательной кухонной раковиной, совмещающее в своей более или менее убогой «приличности» функции всей квартиры — целый набор узнаваемых урбанистических примет.

К этим мотивам принадлежат, с другой стороны, обыденно-респектабельные кабинеты с телефонами и корректными лакеями, казенные присутственные места; дешевая роскошь ресторанов и других вполне бытовых увеселительных мест, где появляются таинственные факеры, материализуются призраки и случаются чудеса. Знакомая проза обстановки (как это было и у немецких романтиков) как бы удостоверяет реальность чуда и служит для зрителя психологическим мостиком к пышной экзотике Востока.

Если Кракауэр видит в «Безрадостном переулке» Пабста интерес к реальной жизни Вены времен инфляции, то лишь максимальная сосредоточенность на теме тирании мешает ему честно признать правоту Фрица Ланга, который еще до фильма Пабста отнес успех своей знаменитой ленты «Доктор Мабузе — игрок» к ее «документальным достоинствам»¹ до появления всякой «новой вещественности».

Несомненно, на уровне сюжета фильм Пабста социально-критичнее триллера Ланга. В нем действительно «противопоставлены друг другу... шикарные, сверкающие огнями рестораны — и тускло освещенные дома, где угнездился голод; шумное, безоглядное веселье — и молчаливое, тоскливое прозябание»². Фильм Ланга, сделанный в криминальном жанре, дает одностороннюю картину жизни общества времен инфляции с его неустойчивостью, аферами, спекуляциями. Но изображение кабаков, рулетки, подпольных игорных домов, спиритических сеансов, публичных лекций, модной обстановки «а-ля экспрессионизм», светских раутов, шикарных отелей создает для уголовного сюжета фон в своем роде не менее «документальный», чем наступающая «новая вещественность» Пабста. Речь идет скорее о комбинации элементов, нежели о подлинной смене стиля.

Кстати, замечание Кракауэра, что «макулатура не обязательно синоним жизненной неправды, наоборот, сама жизнь порой достигает апогея в такой куче макулатуры, какая не под силу ни одному писателю»³, в

¹ См.: Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино, с. 87.

² Там же, с. 170.

³ Там же, с. 88.

высшей степени напоминает слова Пабста о романтичности и отвратительности самой жизни.

Оба эти признания — режиссера и историка — бросают свет на специфический характер документализма немецкого кино, в высшей степени избирательного и постоянного в своих мотивах, как и в обязательном их сращении с мелодраматическим и фантастическим элементами. Амплитуда колебаний от фильма к фильму очень велика, но принцип остается постоянным.

Для своих «документальных» мотивов немецкое кино выработало определенные средства, которые вошли в его стиль такой же составной частью, как техника двойных экспозиций и впечатывания для призраков; деформации и гротеска для субъективного взгляда; нижних и верхних ракурсов для выражения величия и ничтожества личности в ее собственном и чужом воображении. К этим средствам относится прежде всего необычайно богатая светотень (Helldunkel) немецкого экрана, подвижность камеры и почти магическая пристальность к неодушевленным предметам, делающая их равноправными человеку. Эта удивительная, рембрандтоподобная игра света и тени на экране — сгущающаяся, почти живая, шевелящаяся тьма в углах жалких жилищ и угрожающих дворов или, напротив, графическая четкость контуров в «ровном неподкупном свете дня»; прозрачные и слепящие рефлексy стекол, отражающих друг друга и создающих ощущение потока движения городской улицы; «портрет комнаты», внимательно и беспристрастно рассматриваемой камерой в рассеянном ровно-сером свете, — делает черно-белое изображение немецкого кино почти живописным. Это умение впиталось в него так прочно, что степень доверия зрителя завоевывается почти автоматически, а эстетическое качество документализма как явления, связанного с самим кино как средством, можно наглядно отделить от материала.

Если добросовестный исследователь захотел бы указать на истоки специфической зрелищности «Берлинского ансамбля», созданного впоследствии Брехтом, он должен был бы непременно вспомнить существенные черты большого стиля немецкого кино.

С другой стороны, этому кино были присущи, как уже говорилось, и определенные повествовательные, сюжетные комплексы, сложившиеся в значительной степени на основе тривиальных жанров.

Мы оставляем за скобками осмеянные Брехтом пира-

миды и дворцы раджей экзотического фильма, равно как вампиров, гомункулусов, големов, двойников и призраков фильма фантастического, как модели чрезвычайно важные для изучения массового сознания, но, увы, не имеющие отношения к нашей теме. Напротив, мелодраматические структуры, разменявшие на мелочь сюжетных ходов монолитность «каммершпиля», существенны для нашей темы. Мелодрама, один из исконных жанров нового массового искусства, унаследовавшая черты не столько своего театрального, изначально-бунтарского и просветительского прототипа, сколько газетного романа-фельетона в духе «Парижских тайн» Эжена Сю, оказалась подходящим строительным материалом для немецкого фильма. Она легко соединяла в себе элементы документализма среды и непредвиденности жизненных перипетий («макулатура», в терминах Кракауэра). «Фильмы улицы», получившие это название от «Улицы» Карла Грюне, буржуазные «Циллефильмы», переносящие действие в люмпенское Milieu, картины «новой вещественности» того же Пабста демонстрируют разные варианты мелодраматических конструкций.

Странная героиня Асты Нильсен в «Безрадостном переулке» — девушка из убогого рабочего жилья, которая становится содержанкой нувориша, загадочным, молчаливым идиолом в диковинных украшениях, — не была чуждой гостьей в этой картине материального разорения и инфляции моральных ценностей.

Ее героиня шла на содержание, чтобы проникнуть в общество и отомстить неверному возлюбленному, бросившему бедную девушку ради богатой невесты. Его убийство, добровольная сдача в руки полиции, может быть, не были столь психологически значительны, как игра той же Асты Нильсен в «Хороводе» Освальда или «Трагедии проститутки» Рана, но были им сродни. Менялись мотивировки — психологическая в «Хороводе» или «Трагедии проститутки», социальная в «Безрадостном переулке». Но образ женщины «падшей» или «падающей» на наших глазах как бы изнутри высвечивался и оправдывался ее человеческой крупностью, несовместимостью с удобной буржуазностью. Героиня Асты Нильсен всегда была страдающей жертвой общества.

Можно выделить и другие повторяющиеся стереотипы мелодрамы, например героя, который возвращается

в свое мещанское или буржуазное лоно («Улица», «Асфальт», «Отверженные» и проч.). Но нам в данном случае существенно не это, а сам факт, что немецкий социально-критический и пролетарский фильм наследует от немецкого фильма в целом как документализм, так и мелодраматические конструкции в духе тривиальных жанров. Оба ингредиента при этом подвергаются определенному сдвигу.

С одной стороны, действие из среды «последних людей» «каммершпиля», из мелкобуржуазной или люмпенской среды перемещается в рабочие кварталы, приобретает отчетливо классовый смысл. С другой — документализм осознается как специфическая эстетическая категория технического искусства и сдвигается в сторону действительной документальности съемок, лишь отчасти вынужденной причинами экономическими (в этом очевидно еще и влияние теории и практики советского кино). Недаром третьим существенным элементом пролетарского фильма выступает русский монтаж.

Такие ленты, как «Цианистый калий», снятый по пьесе Фридриха Вольфа, или «Братья», сделанные под эгидой социал-демократов, обнаруживают разные сочетания этих элементов.

В «Братьях» Вернера Хохбаума, напоминающих по методу полудокументальных съемок картины Пила Ютци и реконструирующих историю действительной стачки докеров в 1896—1897 годах, заметнее всего влияние советского кино, но очевидны и все другие элементы, перешедшие из немецкого фильма.

Герой картины коллективный — рабочие гамбургской гавани, но в центре сюжета — отдельная семья. У матери два сына, один — грузчик, жена его умирает от чахотки, маленькая дочь растет среди трущоб; другой служит в жандармерии. Отсюда первый слой заглавия: братья-враги. По характеру съемок фильм отчетливо распадается на две части, составляющие документальный слой ленты и то, что можно назвать документальностью стиля. Один слой — это замечательные по суровой красоте и выразительности натурные съемки гавани и порта. Корабли, вмерзшие в лед, островерхие крыши и узкие улочки рабочего поселка, серые рассветы и снежное месиво под ногами докеров, шагающих в порт, типы докеров, не говоря уже о великолепной документальной сцене погрузки кораблей. Все это снято в классической черно-серо-белой гамме немецкого кино,

с характерной графической выразительностью кадра.

Зато интерьеры фильма по-разному цитатны. Бедная комната рабочей семьи, с традиционной кухонной раковиной, подержанным плюшевым диваном, деревянной кроватью с пестроклечатым бельем бедняков, где под пуховиком знобит чахоточную, с убогой утварью и плохонькой скатертью на некрашеном столе, напоминает традиционный (и вполне достоверный, хотя и искусственный) интерьер немецкого фильма. Зато казенное помещение жандармерии, где под огромным кайзеровским бюстом во фронтальной мизансцене выстроились шупо, стилистически явно зависимо от русского фильма. В монтажных стыках бюст кайзера и каска шупо работают как символы, а монтажный переход физиономии полицейского, снятой снизу, крупным планом, в морду каменного льва — прямая цитата из Эйзенштейна.

Быт рабочей семьи показан через конкретные, наглядные знаки бедности: лампа, в которой берегут керосин, кусок черного ноздреватого хлеба, который мать отрезает сыну, отправляющемуся в доки, несколько монет стачечного пособия, положенных им на стол, пустое ведро для угля, несколько зерен кофе, оставшихся в доме, — все это выделено, но входит в документальное течение жизни. Указана точная цифра недельного жалованья докеров — 4 марки 20 пфеннигов. Так же документален типично русский монтаж, обозначающий начало стачки: закрывается железная дверь, останавливается колесо ворот, лежит опрокинутая тачка, неподвижны обезлюдившие корабли, только чайки носятся над ними.

Но изобразительные символы выражают не только социальную реальность. Они выделяют мелодраматические узлы сюжета. Приход брата-жандарма в бедную комнату брата-пролетария, их разговор, прощание с матерью — это еще бытовая мелодрама. Но когда на песне докеров о рабочем братстве (второй смысл названия) титр «Братья» (фильм немой) монтируется с кадром противостояния братьев-врагов, это уже аллегория. Другой очень немецкий символ — восковой ангел, которого мать вешает на рождественскую елку. Аресты — также по канону мелодрамы — происходят в сочельник, когда семья сидит за скромной трапезой. На столе селедка и вареный картофель, у стола привалилась уставшая девочка, котенок играет клубком шерсти на одеяле. Стук в дверь, входят полицейские — их ноги в

крепких сапогах. Предъявляют ордер на арест. Рабочий бросается на исполнителей власти, встает умирающая женщина, падает с елки ангел, рабочего тащат в участок, тяжелый полицейский сапог наступает на воскового ангела...

Прекрасные документальные кадры бастующих, составляющие коллективный портрет немецкого пролетария, картины труда соседствуют с повышено-экспрессивной, «театральной» игрой исполнителей в мелодраматические моменты действия, хотя среди них нет актеров. Но любители невольно копируют манеру немецкого фильма с его плеядой замечательных театральных актеров — Эмиля Яннингса, Фрица Кортнера, Вернера Краусса, Конрада Фейдта.

Фактура фильма негомогенна, в ней отчетливо видны слои кинематографических традиций и влияний.

По сравнению с «Братьями» «Голод в Вальденбурге» Пила Ютци, сделанный в подобном же жанре документального фильма с элементами «найденного», как его называет Кракауэр, сюжета, обнаруживает не только большую гомогенность, зависящую от индивидуального операторского почерка, но и большую последовательность в понимании документальности.

Если бы не «Путешествие матушки Краузе за счастьем», быть может, не стоило бы останавливаться специально на «случае Ютци». Но для нашей темы он существен. В его лице немецкое пролетарское кино получило оператора не столь изощренного, как знаменитые Карл Фройнд или Гвидо Зебер, но зато с особым и редким чувством документальности, закрепленным прямыми контактами с русской школой.

До того как приступить к съемкам «Голода в Вальденбурге», Ютци (вместе с А. Головной) работал оператором на съемках «Живого трупа» Ф. Оцепа с В. Пудовкиным в главной роли. Таким образом Пил Ютци получил эстафету скорее в пудовкинском, чем в эйзенштейновском варианте, с упором не столько на монтаж, сколько на реализм камеры.

Это свойство естественно привлекло к нему внимание в 60-е годы, во времена «реабилитации физической реальности», когда его скромные фильмы, «Голод в Вальденбурге», «Путешествие матушки Краузе» и «Берлин, Александерплац» по известному роману Дёблина, были как бы открыты и оценены заново.

«Исходный пункт этого очерка — вполне субъектив-

ное переживание: встреча с тремя фильмами оператора и режиссера Пила Ютци», — начинает свою статью о нем Вольфганг Дитцель, чтобы только потом попытаться отыскать «рациональное зерно» этого «сильного художественного переживания». «Принципиально новое качество» в работах Ютци он определяет как «феномен вневременности» (признак реалистического искусства всех эпох).

«Вовсе не случайно, что этот «эффект приближенности» принадлежит как раз фильмам социальной тематики и способа изображения, который мы сегодня не слишком точно называем «документальным». (Это обозначение должно быть принято помимо критики для характеристики структуры игрового фильма, который содержит изобразительные элементы и факторы воздействия предпочтительно документального кино.)

К ним принадлежит помимо подлинного *Milieu* и «незагримированности» исполнителей, часто любителей, прежде всего ведение камеры, которая избегает всего заметно искусственного в пользу очевидно случайного — света и изображения. В фабуле и конфликтах сложность развития тоже отвергается в пользу большего вероятия и близости к жизни»¹.

Здесь так же интересен личностный момент «сильного художественного переживания» (вовсе не тривиальный повод для обращения к истории), как и компетентное замечание Дитцеля (оператора по профессии) о документальном ведении камеры. Действительно, если что выделяет «Голод в Вальденбурге», то замечательный реализм камеры, делая его существенным в истории немецкого кино. Работа оператора ближе к наивным хроникальным съемкам, вроде «Марширует Рот-фронт» или «1 мая 1929 года в Берлине», чем к знаменитой черно-белой живописи немецкого кино. Это зависит прежде всего от доверия Ютци к естественному освещению, не дающему резких контрастов светотени. Зимние кадры как бы хранят в своей бледной, бело-серой гамме сковывающий холод северных январских дней. В то же время в них нет ничего «любительского», непрофессионального. Еще и сегодня, через полвека, съемки настолько хороши, что могут служить иллюстрацией документальности как качества эстетического.

Фильм начинается с прекрасных кадров зимней заснеженной дороги, с весело мчащихся саней, изыскан-

¹ Цит. по кн.: *Beiträge zur deutschen Filmgeschichte*, S. 321—323.

ной чугунной решетки, окружающей замок князя Плесс¹. Контраст с низким, плохо освещенным помещением крестьянского дома, где старик и старуха работают на примитивных ткацких станках, скорее, эмоциональный: там свет, простор, красота, здесь — сдавленность, мрак, принуждение. Сын уходит из нищего крестьянского дома на заработки, на шахты. Так же как в фильме «Братья» и в отличие от опыта советского кино (Вертов), Ютци ищет способа выражения социальной темы через частную судьбу и личный, «найденный» в самом материале сюжет. Связь с тривиальными жанрами, свойственная немецкому экрану, очевидна и здесь, но мелодрама поглощается обыденностью, она не педалирована ни сюжетно, ни изобразительно.

Индустриальный пейзаж Нижней Силезии, наверное, и в реальности был менее живописен, чем гамбургский порт, но его заснеженные просторы, трубы с почти неподвижными дымами, уходящими в бледное северное небо, линии высоковольтных передач, терриконы запечатлены камерой оператора как красота пейзажа, а не его безобразие.

Работа на шахте, как и погрузка корабля в «Братьях», составляет существенный мотив фильма, конфликт его все же осуществляется на личностном уровне. Парень голоден. Его голодный взгляд притягивает копченая селедка у лавки — какой-то старик удерживает его от кражи. Парень не может найти работу; зато ему указывают шахтерскую вдову с детьми, у которой можно снять койку. Нищая комната в многоквартирном доме, где ютится эта семья в числе трехсот других, так же точно похожа на все убогие жилища из немецких фильмов, кроме того, что ее документальность настоящая. Не образ документальности, как в «Братьях», где заметна рисованность облупившейся штукатурки, а натуральная натурность. Пил Ютци показывает целую сюиту этих убогих комнат с их немецкой опрятностью и потугами на приличие — ковриками с нравоучительными надписями, пестроклечатым бельем, чисто выскобленными некрашеными полами, ящиком из-под маргарина, заменяющим колыбель, мадонной на стене, немногочисленной посудой, скудной едой (каша и хлеб)

¹ В протоколе цензуры этому предшествуют «плохие жилища рабочих, ветхие дома, индустриальные сооружения и работа в шахтах» (Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland. 1918—1932, Bd. 2, S. 74). По-видимому, эта часть фильма была изъята вместе с недозволенными титрами. Во всяком случае, копия, хранящаяся в киноархиве ГДР, этих кадров не имеет.

и человеческой скученностью. Монтаж Пила Ютци носит не столько контрастный характер, сколько, наоборот, характер накопления сходных мотивов, создающих собирательный образ нужды, прозябания, голода (при этом надо помнить, что фильм снимался еще до краха нью-йоркской биржи, в дни экономической стабилизации).

На этом фоне происходит несмелое сближение жильца с вдовой. Как и попытка кражи, этот мотив, несомненно, принадлежит мелодраме, и знакомые детали (его ноги в носках, когда он осторожно идет к ней ночью, ручка двери, за которую она в ожидании и страхе держится с другой стороны, не вовремя проснувшаяся девочка) свидетельствуют об этой принадлежности, обозначая сюжетный поворот.

Но эти сюжетные пуанты растворены в панораме камеры по другим таким же комнатам, в течении жизни, в быте таких же бедняков.

«День платежа», заключающий картину, когда голодные старики и дети, пришедшие с жалкими грошами квартплаты, становятся свидетелями драки героя фильма с хозяином, снят с той же удивляющей простотой, почти без эффектов. И когда ослабевший от голода парень скатывается по стертым, скользким ступенькам и остается лежать, в первый момент даже не очень ясно, что это и есть тот самый мелодраматический финал, та фатальная смерть, которая настигла его в тщетной борьбе за существование. Титр «Конец» не рождает ощущения завершенности сюжета: одна нелепо оборванная жизнь оставляет чувство дряхлеющего «голода в Вальденбурге».

Таково действительно «новое качество» этого фильма для немецкого кино, новизна которого никогда не утрачивается, потому что он есть человеческий документ и по сути и по форме. И если местами бытие рабочих действительно «сентиментально подфальшивлено», а их «естественность» впадает в дурную театральность», то эта дань тривиальным жанрам обращает на себя внимание как раз благодаря реальности фактуры фильма.

С этими личными, вернее, профессиональными качествами вошел Пил Ютци в первый действительно пролетарский фильм немецкого кино.

3. «Путешествие матушки Краузе за счастьем»

Сюжет картины, навеянный, как мы уже говорили, воспоминаниями самого Цилле¹, в своей окончательной структуре призван был показать положение рабочего класса на примере одной семьи. Матушка Краузе и ее двое взрослых детей, Пауль и Эрн, олицетворяли возможные его пути на пороге кризиса. Вся драма разворачивалась вроде бы вокруг пустяка — двадцати марок, которые матушка Краузе поручала Паулю внести за газеты (вдова рабочего, она зарабатывала продажей газет). Слабохарактерный Пауль, зайдя с приятелем в пивнушку, пропивал деньги. Матушка Краузе пыталась достать их «легальными» путями. Жилец без определенных занятий, снимавший койку в «спальной каморке» семейства Краузе, подбивал Пауля на ограбление ломбарда. А его невеста, проститутка, подыскивала для Эрны подходящего «клиента». Казалось, обоим ждет деклассированность. Но Эрн в ужасе вырывается от «клиента», бежала к своему другу Максу, знатному рабочему, и вместе с ним оказывалась в рядах пролетарской демонстрации. Пауля же во время нападения на ломбард хватала полиция. Узнав об этом и не видя выхода, матушка Краузе открывала газ и кончала с собой вместе с маленькой дочкой проститутки. Таково было ее «путешествие за счастьем».

«На примере семьи Краузе, поставленной в центр «драмы», показаны разные возможности развития, обозначенные через разницу реакций на потерю денег. Жилец с невестой и Макс — константы фильма; их взгляды ясны с самого начала и в процессе действия существенно не меняются. Они воплощают разные позиции, между которыми находится семейство Краузе и в сторону которых оно может развиваться. Сын вместе с преступностью (жилец) избирает в конечном счете тупик; дочь, отпугнутая проституцией, — путь, ведущий вперед (Макс). Мать как «старшее поколение» не видит для себя ни той ни другой возможности и ищет индивидуального выхода в самоубийстве»², — пишет Маргот Михаэлис в своем исследовании.

¹ Впрочем, и сюжет «Отверженных» Г. Лампрехта, пример типично буржуазной, «утешительной» интерпретации Цилле, тоже был заимствован из его рассказа.

² Цит. по кн.: Film und Realität in der Weimarer Republik, S. 139.

Анализ положения рабочего класса, реализованный в сюжете фильма, не был плодом вымысла или схемы, ибо в действительности «красный Веддинг» вступал в период классовых боев и пролетарской солидарности; с другой стороны, иным его обитателям угрожала вполне реальная опасность люмпен-пролетаризации, которая вела не непременно в тюрьму, но, как показало будущее, иногда и в ряды фашизма. Самоубийство матушки Краузе в наступающих условиях было тоже не только памятью о Цилле и его дедушке, но и, увы, социальной реальностью. Но, разумеется, реминисценции тривиальных жанров проступали и сквозь эту — достаточно реалистическую — сюжетную конструкцию. Бедная девушка, едва не теряющая свою честь, уголовные сети, подстерегающие молодого человека, самоубийство — любой из этих элементов имел свое прошлое в «памяти жанра». Были и экранные «носители» этой памяти, — например, брошка матушки Краузе, которая имеет в фильме свой маленький, но существенный сюжет: сначала матушка Краузе несет ее в ломбард, потом, во время ограбления, ее находит Пауль, и, наконец, для матери она оказывается свидетельством его падения.

В игре самодеятельных исполнителей, в особенности на крутых сюжетных поворотах, тоже, разумеется, ощущалось влияние экранных прототипов. Эта «пуповина» как раз и провоцировала даже самых компетентных современников — Белу Балаша или Зигфрида Кракауэра — обращать внимание на сходство, а не на отличие «Матушки Краузе» от рассмотренного выше среднего типа мелкобуржуазного немецкого фильма.

Сейчас, по прошествии полувека, гораздо очевиднее отличие, и оно связано не только с сюжетом, но и с характером документальности, достигнутой Пилом Ютци.

Кстати, принятый у нас перевод заглавия «М а т у ш к а Краузе» неточно соответствует немецкому “Mutter Krause” и еще менее — замечательной игре Александры Шмидт. В ее «мамаше Краузе», что было бы более точно, нет не только сентиментальности, но и вполне допустимой приятности — актриса ведет свою роль жестко. Ее бедность не трогательная и не жалкая, а приличная, озабоченная тем, как сохранить устои, унаследованные формы существования, от которых уйдут — каждый в свою сторону — дети.

Маленькое отступление. Работая с Конрадом Вольфом над его последним фильмом «Поет Эрнст Буш», я оказалась в бывшем пролетарском районе, в той части Берлина, куда редко попадает приезжий человек. Впервые воочию — не в книге или на экране — я увидела ту особую застройку немецких рабочих кварталов, которая представляла такую трудность (некуда поставить камеру), но и такую вполне понятную притягательность для оператора-документалиста. Застройка эта, ныне ветшающая и идущая на слом, нагляднее любых рассказов приоткрывает быт рабочей окраины. Это очень странные дома — даже не дома, а целые кварталы-ульи, составляющие непрерывную систему флигелей и разделяющих их внутренних дворов, образующие в плане аккуратный квадрат.

Вы входите в стеклянные двери широкого, мощенного плиткой подъезда, проходите его насквозь (на самом деле эти подъезды заменяют наши подворотни — в них легко могла въехать тележка зеленщика или молочника или даже автомобиль) и оказываетесь в тесном четырехугольнике каменного двора, обставленного одинаковыми домами с такими же воротами. Следующий подъезд ведет в следующий такой же двор — и так целый квартал. Эти дома-кварталы не назовешь трущобами: даже сейчас, в ветхости и упадке, парадные-ворота сохраняют претензию на благопристойность, небогатую, но буржуазность.

Странное чувство, подобное еле различимому эху прошлого, испытываешь в этих некогда густо нафаршированных жизнью, а теперь умирающих кварталах, где ютятся самодеятельные дискотеки или дворовые молодежные клубы. В парадном, украшенном самым узеньким и дешевым, но модным в начале века орнаментом в стиле «югенд», так легко представить матушку Краузе, аккуратно одетую в такую же дешевенькую и старую, но «приличную» тальму, поспешающую по своим вовсе не веселым семейным делам...

Социальный процесс тем очевиднее в фильме, чем исполнение большинства ролей было «натурнее».

Выше было сказано об обстоятельствах, в которых фильм снимался, они заложили максимум натурности как бы в самую его программу. Веддинг был для фильма больше чем место действия: он был его главным действующим лицом, как голодающий Вальденбург — для предыдущей картины Ютци.

Веддинг, по свидетельству знатока и острого наблюдателя Берлина в канун кризиса Франца Хесселя, вовсе не был открыт взгляду извне. «Своды этих подъездов дают городской нищете хотя бы какое-то лицо. Однако здесь, на Севере, как и в других пролетарских районах Шонеберга или Нойкельна, дома обычно не показывают снаружи, какая нищета притаилась внутри,— писал он в своих «Прогулках по Берлину» (подзаголовок — «Наблюдения 1929 года»).— Как люди здесь не носят пестрых лохмотьев (сомнительное утешение средиземноморских нищих, бедность которых имеет свой наряд), но застиранное благопристойное платье или починенный солдатский китель из несносимой военной материи, так и постройки имеют вид оскудевшей благопристойности...

Чтобы получить представление о жизни обитателей, надо войти во дворы — унылый первый и еще более унылый второй; надо понаблюдать за бледными ребятишками... трогательными и гротескными созданиями с рисунков Цилле. Иногда они толпятся вокруг шарманщика, который здесь скорее может надеяться на подачку, чем в буржуазных квартирах... Кому представится удобный случай пробраться ощупью по неосвещенной лестнице до убогой жилой кухни с ее угаром и спальными каморками с кисловатым детским запахом, тот может кое-что «узнать»¹.

Именно этот путь — от фасадов домов в ущелья дворов, где играет шарманка и толпятся дети, к кухонному окну семьи Краузе — и проделывает в фильме камера Пила Ютци. Недаром у него был такой «художественный руководитель», как Отто Нагель, с его «новым плебейским реализмом»², по выражению Эйслера, для которого Веддинг был не экзотическим местом съемок, а средой обитания. Тот, кто захотел бы представить себе облик и самый дух Веддинга в его повседневности, тот должен смотреть фильм «Матушка Краузе». Ни одна картина не содержит столько человеческих типов от детей до стариков, столько попутных картин жизни — на дорожных работах, во дворах, в пивнушках, на ярмарке, на пляже, на демонстрации, — столько самых разных сведений о быте рабочего человека, как «Матушка Краузе». Глубоко не прав был Бела Балаш, когда

¹ Hessel F. Spazieren in Berlin. Berlin, 1979, S. 199.

² См.: Film und Realität in der Weimarer Republik, S. 114.

писал: «Социальные пьесы выставляют нищету, работая вовсю и мня себя и свою критику ужасно революционной с ее «натуралистическим» изображением Milieu во всех его конкретных деталях. Однако экономические, социальные, политические причины этой нищеты задеты лишь попутно, краем. Им придана форма индивидуального характера (роль) и индивидуальной судьбы (действие), согласно требованиям буржуазной эстетики... В социальных пьесах проблема упирается в первую очередь в люмпен-пролетариат. От бандитов в «Трехгрошовой опере» до «Цилле-фильма» «Матушка Краузе» демонстрируются лишь те обстоятельства, которые ведут к проституции, преступлению или самоубийству»¹. Не говорим о тех возражениях критика, которые связаны с эстетической концепцией 20-х годов, отвергающей индивидуальную судьбу как «буржуазность»², ни о странности упрека «Трехгрошовой опере», где дело идет как раз и главным образом о причинности³, ни даже о явно полемической передержке, сводящей «Матушку Краузе» к изображению люмпен-пролетариата. Заметим себе лишь жупел «натурализма», который заставляет и Маргот Михаэлис в ее интересном анализе отдавать, на наш взгляд, ненужные и неэффективные усилия ограничению опуса Пила Ютци от натурализма.

На самом деле речь идет о границе между театром и кино, онтология которого начинается, по Балашу, не с уровня внутрикадрового, а с монтажа, ракурса, смены точек зрения⁴. И дело здесь не в непроницательности Балаша — он как раз был проницательным теоретиком киноискусства, — а в тогдашней молодости самого этого искусства.

Понадобились десятилетия, чтобы критик Зигфрид Кракауэр стал сначала историком немецкого кино, а потом теоретиком и тогда лишь сумел взглянуть на кино не только в синхроническом, горизонтальном, но и в вертикальном, диахроническом аспекте. «Реабилитация физической реальности» как раз и была оглядкой на приобретенный опыт, попыткой понять его в перспективе времени.

¹ Цит. по кн.: Film und Realität in der Weimarer Republik, S. 121.

² Сам Бела Балаш сделал «Приключения десятимарковой ассигнации» в аналитическом жанре Querschnittfilm, который тем не менее ближе к мелодраме, чем «Матушка Краузе».

³ Балаш был одним из авторов экранизации «Трехгрошовой оперы», которую отверг Врехт.

⁴ См.: Балаш В. Кино. М., «Прогресс», 1968, с. 45—48.

Тогда и можно было оценить внутрикадровый уровень — способность кино избирать некоторые особенно кинематографические объекты: «человеческую толпу в движении», «мимолетные впечатления», специальным местом которых является, по Кракауэру, улица. А также «мертвые точки сознания» — то есть то, что остается «невидимым для повседневного зрения». Или даже «знакомое»: «Фильмы... отчуждают нашу окружающую среду тем, что выставляют ее на обозрение»¹. В этой связи Кракауэр недаром отмечает появление монтажных фильмов «ретро», которые, правда, еще не успели стать в его время ностальгическими, а воспринимались как «разоблачение» атрибутов прежней жизни. Тогда стало очевидно, что экранному изображению свойственно отражать «неопределенность естественных объектов», то, что «блестящий молодой французский критик Люсьен Сэв называет «анонимной стадией реальности»².

Все это имеет прямое отношение к «случаю Пила Ютци» в немецком кино и к понятию «документальности» по отношению к «Матушке Краузе».

Дитцель недаром отмечал совмещение оператора и режиссера в одном лице: Пил Ютци был в высшей степени внимателен к «анонимной стадии реальности». Не только на улице, в городской купальне, во дворах, но и там, куда редко может заглянуть камера оператора-документалиста, — на жилой кухне матушки Краузе с ее «спальной каморкой» или в мансарде Макса. И здесь как раз немаловажное значение имело то, что в качестве исполнителей выступали сами «типажи»: игровой фильм был документален еще и в той мере, в какой они делали на экране то «знакомое», что было содержанием их каждого дня.

Кухня матушки Краузе была все той же старой «жилой кухней» немецкого кино, начиная с «камершпиля» «Черный ход» ставшей одним из самых постоянных его мотивов. Разница была в том, что в одном случае документальность выступала как знак, в другом была его реальным значением. Это была даже не репортажная документальность «документального кино», а более интимная: «портрет» действительности, прошедший через опыт такого рисовальщика, как Цилле, и вернувшийся на экран в своей первоначальной «физической реальности».

¹ См.: Кракауэр В. Природа фильма, с. 76—93.

² Там же, с. 105.

Как раз то, что было сделано прямо «по Цилле», например свадьба проститутки и мошенника, несло следы некоторой повышенной живописности, гротеска. То, что принадлежало самому Ютци, по сей день сохраняет живую вибрацию жизни.

Из фильма можно узнать воочию то, чего нельзя узнать ни из каких других источников. Как собиралась на свидание девушка из бедной семьи и как она раздевалась на пляже. Как веселился рабочий люд на скромных праздниках где-нибудь в близлежащей пивной и на бедных окраинных ярмарках (опять-таки традиционный, классический мотив немецкого кино). Как кормила семью на считанные марки в неделю мать семейства. Здесь можно воочию понять смысл слов Хесселя об «оскудевшей благопристойности», которую сохраняет быт Веддинга и о которой можно догадаться, блуждая по старым рабочим кварталам. «Жилая кухня» матушки Краузе при своей нищете на редкость опрятна (в ущерб «живописности»). Она тщится сохранить «мелкобуржуазный» уют. Те же изречения на ящичке для пыльной тряпки, что и в «фильмах улицы»; тот же германский орел (на мгновение только камера увеличит его и он станет символом), та же глиняная свинья-копилка, из которой Пауль безуспешно пытается выудить монетку; тот же, хотя и старенький, буфет. У матушки Краузе нет традиционной фарфоровой супницы — «героини буржуазной столовой», но она с той же торжественностью ставит на стол кастрюлю с супом; у нее очень мало дорогого кофе, и она старательно считает ложечки, не досыпая их доверху.

Так же можно «изучать» рабочий быт по холостяцкой мансарде Макса — с портретом Карла Маркса на стене, керосиновой лампой, несколькими книгами на шаткой полке, плетеными стульями, с раковиной и туалетом на лестнице.

Описывать это можно без конца, потому что «латентное содержание» документальных кадров Ютци очень богато.

Как книга, как всякое произведение искусства, кино хранит в себе множество информации разных уровней. Что-то выветривается со временем, что-то, напротив, временем проявляется. Не только разные поколения, но и одно поколение по-разному видит одну и ту же вещь в разные времена.

Но кино, как никакое другое искусство, сохраняет

слепок материального бытия человека («мумифицированное время» Андре Базена). В диахроническом аспекте, проявляющем «латентное содержание» постепенно, по мере того как многое «знакомое» становится незнакомым, удельный вес такой документальности, как у Пила Ютци, повышается. Произведение технического искусства как бы выращивает ту ауру, которой поначалу оно не имело, и этот процесс практически необратим, какие бы киномоды ни сотрясали общественность и не меняли вкусы в противоположных направлениях¹.

При этом совершается немаловажная перемена в характере зрительского восприятия. Первоначальная «идентификация» за счет «знакомого» (тоже не столь бесспорная, если вспомнить приведенное выше соображение Кракауэра об отчуждении знакомой среды на экране) со временем уступает место очуждению, по мере того как видоизменяются или исчезают реалии представленной на экране действительности (на этом диахроническом V-эффекте, в частности, основан современный бум стиля «ретро»). Для театральных пьес этот процесс имеет совершенно иное, нелинейное содержание, ибо как раз обращение с реалиями (перекостюмировка «Макбета» на современный лад или абстрагирование «Гамлета» от всякой реальности) определяет «трактовку» классики в большей мере, нежели акценты в содержании.

С другой стороны, любые режиссерские приемы «очуждения» именно на экране очень скоро теряют свою действенность, ибо усваиваются непрерывно меняющимся оптическим кодом и в дальнейшем «читаются» зрителем автоматически. Вот почему кино все же скорее речь, чем язык: оно не имеет фиксированной «азбуки».

Наверное, Гриффит, а может быть, и Эйзенштейн остановились бы в недоумении перед условностями, которых даже не замечают нынешние маленькие дети, выросшие в телевизионную эру². С другой стороны, по нашим наблюдениям, «идентификация» зрителя на фильмах, которые еще не так давно считались «трудными», не встречает сегодня никаких препятствий.

Таким образом, приемы обработки материала в кино не гарантируют сколько-нибудь стабильного V-эффекта

¹ См. мою статью «В эпоху технической воспроизводимости» («Искусство кино», 1980, № 4).

² См. об этом: В а л а ш В. Кино, с. 50.

даже на сравнительно небольшом протяжении времени, хотя могут быть эффективны в аспекте синхроническом.

Документализм «Матушки Краузе», наследуя традиционные знаки-символы немецкого кино (комната, улица, ярмарка), сообщает им иную емкость жизненного содержания и обогащает их мотивами принципиально новыми для немецкого экрана (кадры пролетарской демонстрации). Фильм переосмысливает в сторону социальной значимости и традиционный сюжет, в свою очередь обогащая его схему мотивами активного сопротивления (уход Эрны к Максусу). Но преобразование происходит внутри самого понятия «документальности», без разрушения повествовательной структуры, привычной массовому зрителю.

То, что это «новое качество», особенно очевидно при сравнении «Матушки Краузе» с таким пролетарским же фильмом, как «Цианистый калий», снятым в 1930 году режиссером Гансом Тинтнером по мотивам одноименной пьесы Фридриха Вольфа, до этого с успехом сыгранной Группой молодых актеров.

Подобно тому как это делала фирма "Prometheus", ставя «По ту сторону улицы», Тинтнер без обиняков ориентировался на тривиальный жанр мелодрамы. Это вряд ли было простым дефектом вкуса, скорее, стремлением привлечь зрителя, притом именно пролетарского, чтобы пользуясь этой привычной ему (а может быть, и «вечной») формой, опровергнуть ее утешительность и противопоставить ей актуальную социальную критику существующего положения дел.

В качестве объекта критики Фридрих Вольф избрал знаменитый тогда § 218, запрещавший аборт и всею тяжестью обрушившийся на неимущие классы. Аборт стал проблемой чисто материальной. Речь в пьесе шла о судьбе молодой женщины, которая, оставшись без работы, как и ее возлюбленный, не может помыслить о ребенке, но не имеет и чем заплатить за аборт профессиональному врачу (дилемма множества женщин в годы кризиса). Дешевая знахарка пытается вытравить плод, и молодая женщина умирает на руках у матери, которая, чтобы не длить ее мучений, дает ей цианистый калий.

Сам Вольф отнюдь не мыслил будущий фильм как мелодраму, хотя его вещь несомненно несла в себе все признаки жанра (мелодрама вовсе не чужда социально-критического и бунтарского содержания). Де-

лая замечания по сценарию, драматург писал Тинтнеру о «ясном, вещественном реализме темы», предостерегал от «символики», которая может действовать «мелодраматически»¹. Между тем, предлагая переделать начало фильма, сам он оперировал тем набором знаков, которые прочно сложились в немецком кино от «каммершпиля» вплоть до ленты «Берлин — симфония большого города» Рутtmана. Здесь были угрюмые дворы доходных домов поздней ночью и на сереньком рассвете; тощая собака и заспанная девочка в окне. Здесь было рабочее утро, показанное через монтаж крупных планов («лица, ноги, обувь») спешащих на фабрику людей, и среди них — лицо героини. Здесь был безжалостный темп рабочего дня, выраженный через вращение колес поезда метро, трансмиссий ткацких станков фабрики, где работает Хете. Был классический контраст «усталой, беспомощной» Хете, которая продает на углу газеты, в то время как мимо движется благополучная, элегантная публика. Была традиционная монтажная фраза отчаяния, когда перед героиней одна за другой захлопываются двери, куда она стучится за помощью, после того как мать ее выгнала. Все это были приемы и мотивы, привычные для немецкого кино, лишь несколько подновленные «новой вещественностью».

Готовый фильм драматург с раздражением назвал «ужасающим кичем»² и прав был лишь отчасти, хотя бы потому, что самыми «мелодраматическими» оказались в нем как раз психологические объяснения, перенесенные на экран из пьесы и как бы специально подтверждающие тезис Брехта о свойственном кино взгляде «извне». В то же время игра актрисы, как и некоторые другие пассажи фильма, приближались к «ясной вещественности материала».

Можно сказать, что фильм «Цианистый калий», прогрессивный и даже прямо агитационный по функции (он был выпущен на экран после шестикратного запрещения цензурой), предоставил Брехту полный каталог приемов, от которых он будет отталкиваться. Документальность, достигнутая Пилом Ютци в его операторской и режиссерской работе, была снова возвращена здесь в лоно жанрового кино и использована как знак.

¹ Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland. 1918—1932, Bd. 2, S. 480.

² Ibid., S. 486.

4. «Куле Вампе» и документальность

Возвращаясь к «Куле Вампе», следует предварить анализ одним методологическим замечанием. Сейчас, пятьдесят лет спустя, если показать фильм человеку, не осведомленному о его истории и брехтовских принципах, он едва ли о чем-нибудь таком сможет догадаться.

Драматургия Брехта, существенно преобразовав современный театр, по-прежнему сохраняет то резкое своеобразие, которое никакое даже самое экстремистское развитие брехтианских принципов в последующей драме у нее отнять не может. «Театр Брехта» открывает все новые свои возможности и со временем, когда его разительная новизна до конца растворится в общем театральном процессе, наверное, так же отойдет в область «вечной» классики, как театр Мольера, Шекспира или Чехова.

Опыт «Берлинского ансамбля», широко размноженный в послевоенные десятилетия другими театрами, а ныне принимаемый, отвергаемый, преодолеваемый, обновляемый, лег одним из краеугольных камней развития сценического искусства. Как и опыт Художественного театра, он относится к фундаментальным явлениям искусства XX века.

Этого нельзя сказать о практическом опыте Брехта в кино. Не потому, что он единичен, — Жан Виго успел сделать три фильма. Не оттого, что работа в кино носит более коллективный нивелирующий характер, — вся работа Брехта, начиная с пьес, была демонстративно коллективна. Просто открытия Брехта были сделаны для театра, хотя в немалой степени вынесены из опыта нового технического искусства. Возвращенные в лоно кинематографа, они много потеряли. Они не могли революционизировать кино, во всяком случае тогда. В каком-то смысле они были преждевременны, а иные, напротив, безболезненно вошли в практику кино, сделавшись его повседневностью.

Дело и просто в масштабе явления. «Куле Вампе» не стал великим фильмом, который — чисто эмпирически — можно отличить с первого взгляда, даже если не знать о нем ничего. Как произведение киноискусства скромное «Путешествие матушки Краузе» говорит зрителю больше.

Чтобы не быть голословными, сошлемся на два разновременных свидетельства.

Одно относится ко времени появления фильма и принадлежит московской газете «Deutsche Zentrale Zeitung» («DZZ») — немецкоязычному выпуску «Правды»: «Слабые съемки, робкое использование технических возможностей кинематографии, неорганизованность и вялый темп всего фильма. Но разве наши первые советские фильмы были лучше?» Далее рецензент пишет: «Фильм «Варьете» или «Голубой ангел» художественно, разумеется, более высокие произведения буржуазного кино.

Но темы буржуазных фильмов не дают художнику новых творческих идей. Несложный, кинематографически наивно сопоставленный материал содержит, напротив, немалые возможности, требующие от художников творческого духа. И фильм «Куле Вампе» тем самым должен быть рассмотрен как первая картина будущей немецкой революционной кинематографии»¹.

Другое зрительское впечатление относится к 60-м годам и принадлежит режиссеру из ГДР Дитеру Роту, автору статьи «Образ рабочего в фильмах «Цианистый калий», «Путешествие матушки Краузе за счастьем» и «Куле Вампе». Отдавая должное поступательному развитию образа рабочего в этих фильмах от пассивности к протесту и классовой солидарности, он замечает: «Пролетариат представлен здесь (в «Куле Вампе». — М.Т.) отчетливо в художественном смысле (слишком отчетливо) как класс; раскрыта его сущность. Это отличная агитация. Она была и остается в определенные исторически-детерминированные эпохи действенной и необходимой, но не она же одна...»².

Но если отвлечься от масштаба явления и рассмотреть этот единственный авторизованный Брехтом фильм как лабораторию нового технического искусства, как опыт революционности в кино и революционный опыт кино, то фильм «Куле Вампе» остается чрезвычайно интересен и существен.

Брехт, как мы уже говорили, не был поборником «искусства» или «художественности»³ в кино. Крити-

¹ «DZZ», 1932, 10 Juni. Цит. по кн.: Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland. 1918—1932, Bd. 2, S. 175 (Фильм был показан в Москве раньше, чем в Германии. — М.Т.)

² Цит. по кн.: Beiträge zur deutschen Filmgeschichte, S. 168.

³ Брехтовский термин «Kunst» мы будем переводить то как «искусство», то как «художественность», что более соответствует его смыслу в русской традиции.

кую представление «Кинематографу нужна художественность», вынесенное в заголовок одной из глав «Трехгрошового процесса», он иронизировал: «Почти все, что мы сегодня видим на экране,— «искусство». Ему приходится быть «искусством»: ведь именно как «искусство» нечто подобное, правда в несколько иной, теперь чуть-чуть старомодной форме романа, драмы, путевых очерков, критики, уже завоевало рынок и, стало быть, перспективно. Форма фильма открыла новые возможности распространения (не считая гигантских оборотов капитала) и добавила к прежним чарам чары новой техники». Полемиически обвиняя своего противника, что он «насилует» «аппараты», не понимая их предназначения и проявляя «кругозор устрицы», Брехт формулировал: «Чтобы с помощью новых аппаратов схватить действительность, он должен быть художником, в худшем случае — гурманом, наслаждающимся жизнью, но ни в коем случае не гурманом, наслаждающимся искусством...

Эта ситуация не дает новым аппаратам реализовать возможности, которые в них заложены»¹.

Если, основываясь на этой посылке, представить работу Брехта в кино, то логично было бы предположить, что он будет делать нечто похожее на «киноглаз» Вертова, в крайнем случае на эйзенштейновский вариант «русского монтажа» (прокат советских фильмов в Германии, как мы знаем, давал к тому возможности).

Однако, получив доступ к «новым аппаратам» вне рамок ненавистного ему капиталистического производства и оказавшись хозяином положения, Брехт в основном и главным остался на почве национальной традиции. Он обратил внимание не на «человека — массу» (так назовет свою пьесу Эрнст Толлер), а на человека массы, судьба которого имела свою предысторию в немецком кино. Более того, он снова обратился к опыту тривиальных жанров, принесших ему триумф в «Трехгрошовой», чтобы именно на этой традиционной почве произвести его преобразование и перевооружение, так сказать, изнутри.

Мелкобуржуазная мораль, бедность, «грех», самоубийство — все эти излюбленные мотивы немецкого кино можно без труда вычленив из «Куле Вампе». Критика не так уж безнадежно не права, когда в ряде ситуаций фильма она обнаруживает и «экспрессио-

¹ Кино и время. Вып. 2, с. 224, 225.

нистский фантом»: в конфликте отца и сына, «как во многих экспрессионистских драмах, классовая борьба выступает в форме борьбы поколений»¹. «Тень старой экспрессионистской проблематики» современный английский критик отмечает и в противоречии между бытовой, материальной сутью брака и «чисто идеалистической любовью Анни и Фрица»².

Можно, разумеется, вспомнить, что историю самоубийства безработного Златан Дудов почерпнул непосредственно из газеты, но там же был найден сюжет знаменитого «каммершпиля» Карла Майера «Последний человек»; что § 218 есть факт социальной действительности, но и эта тема прошла уже через пьесу Фридриха Вольфа.

В целом история семьи Бёнике, составляющая фабулу «Куле Вампе»: выселение из квартиры за неуплату, внебрачная беременность дочери, помолвка, чтобы прикрыть «грех», аборт, самоубийство сына,— все это было достаточно повседневно в условиях безработицы и инфляции начала 30-х годов. Но все это в том или ином виде — еще со времен первой послевоенной инфляции — было уже освоено искусством, имело уже за собой систему сложившихся стереотипов, которых, как мы видели, не миновал даже Фридрих Вольф, подививший к § 218 не только с позиций писателя-публициста, но и вроде бы с самой короткой дистанции наблюдений врача (как Чехов, он был доктором).

Таким образом, выстраивая структуру фильма, коллектив Брехт—Оттвальт—Дудов—Эйслер, вместо того чтобы обратиться к действительности прямо через голову современного кино, напротив, вступил с ней в отношения, опосредованные этим кино, его стереотипами и его достижениями. «Публика любит фабулы и страхи», — заметил Пастернак в «Охранной грамоте». Брехт не чуждался этих примет тривиальных жанров. Но фабула «Куле Вампе» со всеми ее «страхами», вполне отвечающими возможностям «нормальной» мелодрамы, была подвергнута «антижанровой» обработке. Жанровым возможностям фабулы, вполне пригодной для обычного «линейного» изложения, ориентированного на «сопереживание», были противопоставлены, с одной стороны, непривычная структура повествования, с другой — документальность.

¹ Pettifer J. Against the Stream.—“Screen”, 1974, Summer, p. 58.

² Ibid., p. 60.

Структура мелодраматической фабулы была сначала как бы разложена авторами фильма на отдельные элементы, затем смонтирована заново таким образом, что обычный порядок элементов был нарушен, а личностные мотивировки опущены или редуцированы. Сюжет фильма распался на три части (само по себе членение на «акты», перешедшее из театра, широко бытовало в немецком кино), обособленные друг от друга короткими монтажными интермедиями и составляющие три самостоятельных тематических комплекса¹. Порядок действия приобрел теперь такой вид:

Часть 1. «Одним безработным меньше»

Короткий монтаж задворок Берлина и газетных заголовков, кричащих о мировом кризисе и растущей безработице.

Погоня за работой

«Поиски работы, представленные как работа»² — тщетная гонка безработных на велосипедах по Берлину, среди которых — молодой Бёнике.

Семейство Бёнике и самоубийство безработного

Скучные попреки старших Бёнике, на которые огрызается только дочь, сын молчит. Когда все выходят из комнаты, сын снимает наручные часы, подходит к окну, оставляет цветок...

Реплики соседей над прикрытым брезентом телом. Из последней реплики заимствовано ироническое название следующей части.

Часть II. Лучшая жизнь молодого человека

Перебивка между частями — короткий монтаж картин природы.

Выселение семейства Бёнике.

Переезд в «Куле Вампе»

Судья, объявляющий приговоры. Попытка Анни в разных учреждениях получить отсрочку. Звонок Фрицу, который работает механиком в гараже. Фриц предлагает перевести семью своей подруги в палаточный лагерь «Куле Вампе», основанный в 1913 году под Берлином. Фриц на машине везет скарб Бёнике в лагерь. Устройство на новом месте.

¹ В. Герш в своем анализе предлагает не разделять третью и четвертую части фильма, что, на наш взгляд, справедливо.

² См.: Gersch W. Op. cit., S. 121.

Весна пришла

Прогулка Анни и Фрица по лесу (за кадром Елена Вайгель исполняет зонг «Игра пола возобновляется каждый год»).

История Мата Хари, танцовщицы

Между тем на новом месте Бёнике ведут прежнюю жизнь. Отец вслух читает фривольную газетную статью о прекрасной Мата Хари. Мать считает расходы — короткие врезки продуктов с ценниками. Приходит расстроенная Анни.

Нежеланная беременность

Объяснение с Фрицем, объяснение с родителями, совет с подругой на фабрике, совет Фрица с приятелем.

Анни провожает Фрица к городскому автобусу и на обратном пути встречает группу детей. «Видения» Анни Бёнике на фоне детской песенки: иронический монтаж вывесок, витрины, рекламы.

Разговор с отцом о помолвке.

Помолвка

Торжество мелкобуржуазной стихии — помолвка переходит в попойку. Фриц говорит, что он «влип». Анни уходит из семьи со своей подругой Гердой.

На этом фабула мелодрамы, по существу, кончается, ибо Анни выходит за пределы ее пространства в другой мир. Третья часть, «Кому принадлежит мир?», после монтажной перебивки, составленной из индустриальных мотивов, представляет подготовку рабочих спортивных союзов к воскресной спартакиаде, массовый рабочий праздник с продажей газет и листовок, самодеятельным представлением группы «Красный мегафон», спартакиадой и песней о солидарности, то есть «воскресный фильм».

На этом празднике Фриц, который потерял работу, снова находит Анни. Но кончается фильм не праздником и не примирением любовников, а политической дискуссией в вагоне электрички на обратном пути по поводу газетной заметки о том, что в Бразилии сожгли 24 миллиона фунтов кофе. На вопрос: «Кто же изменит мир?» — отвечает Герда (тон агитационный, повышенный): «Те, кому он не по нраву».

Таким образом, в этой структуре самоубийство, тра-

диционно развязывающее сюжет, вынесено в начало; «грех» приводит Анни к выходу за пределы семьи и ее морали, но тем самым и за пределы мелодраматической фабулы; «индивидуальная» причинность и последовательность действий нарушена, и поступки прямо, без опосредования открываются в общую, социальную причинность, а характеры превращаются в типы. (Безработный погибает от безработицы. Молодые не могут основать семью, так как на это нет средств, но и не хотят, ибо семья воспроизводит мелкобуржуазную идеологию.) Так коллектив фильма пытался осуществить «десентиментализацию» фабулы и деструкцию привычных стереотипов восприятия ради иной, критической и действенной позиции будущего зрителя по отношению к знакомому и даже привычному материалу кино.

Помещенный в новую систему связей и не имеющий привычной развязки (самоубийство сына никак не отражается на дальнейшей судьбе семьи Бёнике, уход Анни оставляет за кадром дальнейшую судьбу стариков, Анни и Фриц встречаются, но разговора о женитьбе нет), отдельный элемент фабулы как бы предполагает «развязку», то есть додумывание его до конца, по ту сторону экрана, в зрительном зале. «Закрытый» сюжет мелодрамы становится «открытым» и в каждом своем отдельном фрагменте и в целом. Жанр тривиальный таким образом становится жанром агитационно-политическим.

Проверка действительности этой агитструктуры случилась самым коротким и недвусмысленным образом: фильм дважды был запрещен цензурой и разрешен к показу лишь после широкой кампании в прессе. Но доказательством явилось для Брехта не само запрещение («Цианистый калий» запрещали шесть раз), а формулировка этого запрещения. Сохранились не только протоколы цензуры¹, но и короткая заметка Брехта «Кое-что о реализме», где он, не скрывая удовлетворения, рассказывает о дискуссии с цензором: «Цензор оказался умным человеком. Он сказал: «Никто не оспаривает вашего права показать самоубийство. Самоубийства случаются. Вы можете показать и самоубийство безработного. Бывают и такие случаи... Я предъявляю вашему изложению событий упрек в том, что оно кажется мне недостаточно *человечным*. Вы изобразили

¹ См.: "Kuhle Wampe oder wem gehört der Welt?", S. 115—151.

не человека, а, скажем без церемоний, тип». Таким образом, перед нами редкий случай обратной связи — эксперимент, отличающийся почти лабораторной чистотой. «Уходя домой, мы не скрывали своего уважения к цензору. Он проник в существо нашего произведения глубже самых благожелательных критиков. Он прочитал нам небольшую лекцию о реализме. Правда, с полицейской точки зрения»¹.

«Полицейская точка зрения» была существенна для Брехта своею сугубой функциональностью. Значит, система очуждений, предпринятая на всех трех уровнях фильма — структурном, монтажном и внутрикадровом, — «работала».

Впрочем, опыт был в то же время слишком лабораторным: обе стороны, анализируя возможности воздействия на зрителя, не принимали во внимание параметр, на который изначально ориентирован тривиальный жанр, — успех. Надо сказать честно, что уникальный результат, достигнутый в «Трехгрошовой» за счет переосмысления жанра, больше на таком уровне в практике Брехта не повторился, хотя опытов было немало. «Воскресный фильм» «Куле Вампе» представляет собой интересный, но далеко не абсолютный результат подобного эксперимента. Потери его для кино связаны не в последнюю очередь с характером его документальности.

Мы опускаем монтажный уровень фильма, очень богатый приемами «очуждения», во-первых, потому, что он более всего другого принадлежит режиссуре², во-вторых, потому, что сумма монтажных приемов была в основном разработана в советском фильме и вошла в общий оптический код кино; но главным образом потому, что блестящий и всесторонний анализ монтажной структуры фильма сделан В. Гершем в главе «Функциональный, диалектический способ повествования»³, к которой мы и отсылаем читателя. Наши несогласия с ним относятся главным образом к «внутрикадровому» уровню, то есть к той же документальности, как

¹ Брехт Б. Театр, т. 5, полумом 1, с. 308, 310.

² Судя по статье Хайнца Людеке о документальном фильме Златана Дудова «Как живет берлинский рабочий?», его монтажная структура, насыщенная острыми, контрастными столкновениями кадров и разрешающаяся маршем «Красных спортсменов», уже несла в себе основные принципы монтажа «Куле Вампе». «Средствами монтажа картина вбивает эти контрасты в наше сознание», — писал рецензент «Пролетарского театра и кино» (цит. по кн.: Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland. 1918—1932, Bd. 2, S. 56—57).

³ Gersch W. Op. cit., S. 116—134.

она была понята и осуществлена в фильме под очевидным влиянием идей Брехта.

Как и в «Матушке Краузе», как во всем движении пролетарского кино Германии 20-х — начала 30-х годов, документальность была сознательно противопоставлена авторами стереотипам буржуазного фильма. Тривиальный жанр при этом, как мы видели, ввиду его безусловной массовости оставался той исходной структурой, сквозь которую, как сквозь открытые в действительность окна, проступала реальность.

Разумеется, для Брехта исходная документальность, — скажем даже, фотографичность — кино была альфой и омегой возможностей «аппаратов». Но с другой стороны, к действительности, сфотографированной на целлулоидную пленку, у него было такое же отношение, как к действительности просто: она требовала вмешательства и переделки. И дело здесь было не только в политической радикальности Брехта, но и в самом характере его художественной одаренности.

Осталось анекдотическое свидетельство исходной некинематографичности брехтовского мышления — отзыв о «Золотой лихорадке» Чаплина, творчество которого он ценил очень высоко. «Вот Длинный Джим, забывший, где его золотиносная жила, встречает Чарли, единственного человека, который может указать ему дорогу, но они в рассеянности не замечают друг друга; произойди такое на сцене, и всякое доверие к авторскому умению логически завершить действие будет безнадежно подорвано»¹.

Гений театра, превозмогший основы всего «аристотелевского» искусства, не понял простейшего оптического гэгга и простил его только ввиду безответственности кино! Дело в том, что как художник Брехт был человеком не столько зрения, сколько умозрения.

Поэтому, заранее заручившись максимумом документальности самих съемок, Брехт стал вносить в эту исходную документальность свои коррективы — ненужное убирать, нужное «конструировать».

Рассмотрим в этой связи два существенных момента фильма — знаменитое «самоубийство безработного» и не менее известную «помолвку».

Переноса самоубийство из конца в начало (как это нередко делается в сюжетных структурах кино),

¹ Брехт В. Театр, т. 5, полумом 1, с. 211. К чести Брехта, он научился ценить «великие американские юморески» как выражение «медиума» кино.

авторы не ставили себе целью в дальнейшем течении фильма исследовать всю совокупность его мотивов. Напротив, их задачей было максимально редуцировать мотивы личные в пользу общих, социальных, притом конкретных социальных обстоятельств Веймарской республики (сокращение пособий по безработице, уменьшение количества пособий). Поэтому «история» молодого Бёнике сведена к минимуму: мы видим его в группе безработных, мчащихся на велосипедах в поисках работы, в следующем эпизоде, сидя за обеденным столом, он молча слушает попреки родителей.

Странным образом из эпизода на «жилой кухне» Бёнике, где есть и знакомая раковина и традиционная фарфоровая супница (все здесь побогаче, чем в семье Краузе), мы сравнительно немного узнаем о жизни рабочих Веддинга — меньше, чем было бы возможно. Его «латентное содержание» заранее редуцировано установкой на результат: продемонстрировать мелкобуржуазные предрассудки старших. Их механические банальные попреки (способ «цитирования» текста) съедают почти все содержание сцены. Она приобретает в функциональности — теряет в документальности (а с ней и в социальности более широкого значения). Это же относится к сцене самоубийства молодого Бёнике. Упрек цензора в «механичности» («Бог ты мой, ведь актер проделывает это так, как будто он должен показать, как чистят огурцы!») особенно порадовал Брехта, и драматург действительно «строго придерживался неправды», когда в опровержение привел «тот факт, что прежде, чем выброситься из окна, он снимает наручные часы»¹.

Сама по себе передача информации о самоубийстве материальным предметам — часам, продолжающим тикать; отставленному в сторону цветочному горшку; висящему на стене велосипеду — прием очень распространенный в кино того времени, еще не утеревшем связь с «великим немым». Он может служить и «десентиментализации», как в данном случае. Но емкость его как «социального жеста» опять-таки умеряется избытком функциональности: указание на лишение молодых безработных пособий не расширяет, а исчерпывает его. Рутинная же родительских попреки дает повод для неверного истолкования в духе отцовско-сы-

¹ Брехт Б. Театр, т. 5, полутом 1, с. 310, 309.

новнего комплекса. Вопреки любым теоретическим посылкам эпизод выглядит более плоским и иллюстративным, чем мог бы быть. И здесь мы вынуждены не согласиться с анализом В. Герша, особенно в той его части, где он сравнивает эпизод самоубийства в «Куле Вампе» с аналогичным эпизодом в «Матушке Краузе»: «Если детали перед самоубийством молодого Бенике — равнодушие родителей, спокойно отодвинутый цветочный горшок, снятые с руки часы — лишь задним числом обретают истинное значение, то последняя чашка кофе, перевешенная клетка с птицей, взгляд на ребенка перед самоубийством матушки Краузе мелодраматически взвинчивают сцену, так что скорбь затуманивает понимание причин нищеты»¹.

Однозначное сравнение «Куле Вампе» с «Матушкой Краузе» вообще не вполне корректно, коль скоро в одном случае дело идет о звуковом фильме, оснащенном музыкой Эйслера и словом Брехта, а в другом случае — о фильме немом².

Но в данном случае это различие не только двух периодов кино, но и двух подходов к кино. «Матушку Краузе» замысливали художники: Отто Нагель, Кэте Кольвиц, Ганс Балусшек (не говоря об ориентации на Цилле); режиссером был оператор — все они были людьми зрения. Они не смогли выйти за рамки традиционной структуры сценария, это так, но им удалось то, что редко удавалось в великом немецком кино 20-х годов, — запечатлеть жизнь рабочего класса. Документировать действительность, а не только ее умонастроения³.

У истоков эксперимента «Куле Вампе» стояли писатели Бертольт Брехт и Эрнст Оттвальт, композитор Ганс Эйслер — люди слуха. Разумеется, их сценарий был острее, парадоксальнее, революционнее, но они стремились создавать на пленке «модели действительности» скорее, чем саму действительность⁴. Именно такая «модель» поведения безработного — самоубийство молодого

¹ Gerlach W. Op. cit., S. 124.

² На премьере демонстрацию «Матушки Краузе» сопровождал Пауль Дессау, будущий композитор «Мамаша Кураж», но партитура не сохранилась.

³ Кстати, о «причинности»: растлевающая опасность люмпенства, нависшая над семьей Краузе, оказалась более грозной, нежели мелкобуржуазность родителей Бенике: люмпен-пролетариат оказался существенным резервом фашизма.

⁴ Это относится к отдельным, легко выделяемым фабульным мотивам, ибо такой, например, чисто режиссерский, блестяще снятый и смонтированный в духе «русского монтажа» эпизод, как «погоня за работой», документален и кинематографичен в лучшем смысле слова.

го Бёнике, в то время как самоубийство матушки Краузе — само поведение и ее «социальный жест», естественно вырастающий из документальности фильма, — представляется нам не только более «человечным», но и говорящим больше об «общественных процессах» в брехтовском же смысле слова. Индивидуальное поведение здесь выражает и социальное поведение.

Еще в начале фильма, перед приходом Макса, «ухажера» дочери, мы видим, как матушка Краузе осторожным жестом, как бы взвешивая на ложечке крупинки кофе, скупно отсчитывает две неполные ложечки на целый кофейник. Жест бытовой, автоматический: кофе припасен для исключительных случаев. Он рабочей семье не по карману.

Сошлемся на Брехта: «Женщину, которая садится на стул, чтобы взять на колени ребенка, едва ли можно изобразить как женщину, которая садится на предмет стоимостью в пять марок...

Кто хоть раз видел, с каким жестом отчаяния женщина, привыкшая считать каждую копейку, собирает стул, который сломал в гневе ее муж... тот сразу поймет, о чем идет речь»¹.

Кто видел, как перед «путешествием в смерть» матушка Краузе заботливо достает двухгрошовую монетку, опускает ее в газовый автомат, неурочно ставит чайник, с привычной бережливостью взвешивает на ложечке кофе, потом, поколебавшись, высыпает жалкий остаток в кофейник, заливает его водой, аккуратно надевает тальму и наколку и садится пить кофе, доливая молоком (не привыкла к такой крепости!), — «тот сразу поймет, о чем идет речь». «Повседневные действия вроде варки кофе... выглядят неожиданно «чуждо», почти церемониально, — замечает Маргот Михаэлис. — Повседневное выступает как необыкновенное, в то время как необыкновенное — самоубийство — представлено в контексте повседневного»².

Матушка Краузе действует «как бы внутри общественных процессов»³, ее «жест» в полном смысле социален, потому что он кинематографически, документально обоснован.

Выскажем предположение, быть может, спорное, но не лишенное правдоподобия, что именно эта повторность

¹ Брехт В. Театр, т. 5, полутом 2, с. 159.

² Film und Realität in der Weimarer Republik, S. 134

³ Брехт В. Театр, т. 5, полутом 2, с. 160.

жеста матушки Краузе, придавшая ему силу социального обобщения и вполне брехтианское «очуждение», через много лет отразилась в брехтовской театральной «Модели Кураж», где Вайгель — таким же повторным жестом — будет прятать обратно в сумку одну из вынутых оттуда монет, платя за погребение немой Катрин. Елена Вайгель показывала, «что ее торговка, несмотря на всю свою боль, не разучивается считать, потому что ведь деньги достаются с трудом»¹. Александра Шмидт показывала, что только смерть освобождает женщину из рабочего предместья от необходимости считать, потому что в жизни «деньги... достаются с трудом»².

Речь, разумеется, не о заимствованиях, а о живом взаимодействии искусств — в их сходстве и в их различиях. Жест Вайгель по сравнению с жестом Шмидт, реализующимся в непрерывном течении экранной жизни, был редуцирован и укрупнен, это была документальность для нужд сцены.

Разницу эту сформулировал лучше всех не кто иной, как сам Брехт. Как будто специально возвращаясь к «Матушке Краузе» и «Куле Вампе», он писал: «Для жилищ пролетариев характерны теснота, духота, они мало пригодны для отдыха, и в них всегда гнездятся болезни... Входящий в такое жилище посетитель не сразу обнаруживает наиболее существенные признаки. Они становятся заметны, лишь если долго проведешь там...» Таковы пути документальности в кино, заметим мы (пример — Пил Ютци). Абзацем выше Брехт излагает собственное кредо: «Наше изображение места дает зрителю больше, чем если бы он увидел подлинное место действия, потому что наше изображение содержит те признаки общественных процессов, которых недостает подлинному месту... С другой стороны, наше изображение дает зрителю меньше, чем если бы он сам увидел подлинное место, ибо мы отказываемся от *видимости*»³.

¹ Брехт В. Театр, т. 5, полутом 1, с. 437.

² В театре Брехта было больше таких непроявленных «цитат» из немецкого кино, чем может показаться. Например, в заметке «Наблюдение» из той же «Модели Кураж» он приписывает найденное Вайгель «выражение предельной боли при звуке залпа» (растрел сына) впечатлению от газетной фотографии: «...раскрытый без крика рот, запрокинутая голова». При расспросах оказалось, что Вайгель этой фотографии не помнила. Но и сам Брехт не помнил, что прообраз этой мизансцены материнской боли (как и другие мотивы лаконичной выразительности Вайгель) существовал уже в немом фильме «Фантом» (1922) замечательного режиссера Мурнау.

Кто знает, пришла ли она из газеты или, может быть, из кино?

³ Брехт В. Театр, т. 5, полутом 2, с. 158, 157—158.

Брехтовское понимание фотографичности как мощного инструмента очуждения на сцене, будучи возвращено в онтологическую фотографичность экрана, как бы ни мотивировать его на бумаге, — в зрительном зале (со времен «умного» цензора и до наших дней) вызывает впечатление одномерности и даже бедности, чего не скажешь о его сценических типах, в том числе таких демонстративно одномерных, как Гэли Гэй. Ибо это документальность инструментальная — неполная или, напротив, дополненная чем-то «искусственным», — как и в некоторых последующих эпизодах фильма.

Примером противоположным самоубийству безработного может служить эпизод «Помолвка».

В. Герш справедливо вспоминает по этому поводу предшествовавшую ему народную комедию «Мещанская свадьба» (1919) — один из интересных вариантов использования тривиальных жанров в драматургии Брехта. Но та мера условности (крушение «свадьбы», переданное через крушение мебели, сделанной женихом собственноручно), которая в пьесе выглядит вполне естественной «театральностью», будучи перенесена на экран, даже за вычетом мебели, приобретает черты нежелательного гротеска. Та сатира, «последовательная и острая»¹ на мелкобуржуазность некоторых слоев рабочего класса, о которой говорит Герш, своей очевидной несоразмерностью предмету не раз давала повод усматривать борьбу поколений в фильме или указывать на необъективность к старшему поколению рабочих. «Десентиментализируя» экран за счет его документализации — отказа от повышенной экспрессивности игры а-ля Эмиль Яннингс, — авторы в свою очередь привносили на экран театральную же экспрессивность, только сатирического толка. Заметим, что и в «Матушке Краузе» сцена «мещанской свадьбы», сделанная прямо «по Цилле», несколько выпадает из общего документального стиля тоже за счет некоторой привнесенной «искусственности».

Но, разумеется, «постановка» перед камерой, да еще с помощью самодеятельных артистов, не могла быть осуществлена там, где участие принимали сами «массы» — до 4 тысяч самодеятельных рабочих спортсменов в сценах праздника, как свидетельствовал сам Брехт. Здесь приоритет волей-неволей снова был предоставлен возможностям «аппаратов», что в аспекте диахрони-

¹ Gersch W. Op. cit., S. 129.

ческим оказалось для фильма очень существенно, ибо «латентное содержание» съемок рабочего воскресенья во многом определило и их последующее звучание. Иначе «историзация», произведенная в дальнейшем самой историей, могла бы нежелательно сместить его подлинный смысл.

Разумеется, участие Анни Бёнике в спортивном празднике означало не решение проблем безработицы и нищеты, а лишь ее собственный переход от пассивности к борьбе. Эрна Краузе, как мы помним, тоже уходила из дому и принимала участие в демонстрации, но ее уход осуществлялся внутри фабулы, без разрушения ее структуры.

Для Брехта был важен не только поворот в биографии Анни, разрушение семейных уз, но и разрушение сюжетного стереотипа — поворот в самом искусстве. Напомним, что аборт, вокруг которого Вольф строил всю пьесу, был сделан в «Куле Вампе» где-то между эпизодами фильма, как бы между делом. Покидая родителей, Анни выходила из сферы частной жизни в общественное бытие. Таков был смысл этого мотива для Брехта.

Опасно в перспективе времени оказалось другое: нацистское движение, заимствуя некоторые формы у «красных» как раз из-за их массовости, скомпрометировало в дальнейшем на экране идею спортивного действия («апогеем» стал печально знаменитый фильм «Олимпия» Лени Риффеншталь). Вот здесь и оказалось решающим «латентное содержание» кадров Дудова. По сравнению с геометрической расчерченностью и экранной орнаментальностью нацистских парадов, где отдельный человек служит только арабеском или точкой в орнаменте; по сравнению с обезличенностью этого сверхтеатра жизни праздник рабочих спортсменов в «Куле Вампе», с великолепными песнями Эйслера, с молодым Эрнстом Бушем, с задорным представлением группы «Красный мегафон» и просто с бытом этого воскресного пикника, оставляет отрадное впечатление действительной «самодеятельности» рабочих. В своей непосредственной документальности он напоминает любительские ленты пролетарского кино, вроде «Марширует Рот-фронт». Здесь немало подсмотренных объективов микросюжетов: кто-то загорает, кто-то хочет сделать стойку на траве, кто-то ест яблоко, кто-то флиртует. Продажа газет, старт пловчих в разнокалибер-

ных купальных костюмах, победитель на самодельном пьедестале, даже текст Гегеля, которого читают тут же, валяясь на травке,— все достоверно, индивидуально, человечно(!) и в этом смысле представляет собой живую антитезу будущей организованной парадности нацистских лент.

Все это относится, впрочем, именно к «латентному содержанию» кадров, к способу «наблюдения», к счастью, не до конца редуцированному и подчиненному «функциональности способа повествования». Фильм был экспериментален и при всем единомыслии участников хранит в себе следы этого смелого эксперимента.

Суммируя рассмотренное нами отношение жанр — документальность, характерное для немецкого кино и подвергнутое переосмыслению в пролетарских фильмах, можно сказать, что в поле идей Бертольта Брехта это отношение приобретало новый смысл. Если в буржуазном фильме документальность была знаком, призванным удостоверять дальнейшие события, чаще всего нереальные — мир души или мир неправдоподобных происшествий; если в «Матушке Краузе» жанр как бы изнутри преобразовывался документальностью в максимальной ее содержательности, то в брехтианском варианте документальность была противопоставлена жанру. Она несла разоблачительную функцию не только по отношению к «иллюзионизму», но и просто по отношению к иллюзиям. Вот почему полнота ее была Брехту необязательна и даже нежелательна: она выступала как структурный, «очуждающий», а не самодовлеющий элемент.

Эта структурная, функциональная роль брехтовской документальности особенно очевидна в необычно широком использовании в кино такого элемента действительности, как другие средства массовых коммуникаций (СМК).

Французский критик Б. Эйзеншиц отмечает роль газеты в «Куле Вампе»: «Примечательно, что, вместо того чтобы выбрать «кусочек грубой реальности» как сырой материал, авторы заимствуют отчет об этой реальности из Media».

В «Куле Вампе» роль газеты подтверждается изображением ее социальных функций в сюжете: ее функции в производстве (если поиски работы есть работа, то журнальчик с объявлениями, как и велосипед, есть ее инструмент); репродукции буржуазной

идеологии (отец читает историю танцовщицы Мата Хари, в то время как мать считает расходы) или ее революционной функции (продажа коммунистических газет на спортивном празднике)»¹. На самом деле в фильме «работает» не только газета, но и другие «массовые коммуникации» большого города — радио, реклама. Игривая «кулинарная» музыка из репродуктора сопровождает выезд бесквартирного и безработного семейства Бёнике в «Куле Вампе», репродуктор встречает их приезд «Шварценбергским маршем» 1814 года. Радио составляет часть «мелкобуржуазных» привычек лагеря не в меньшей, а может быть, и в большей степени, чем газета. Ироническая сюита вывесок и рекламных плакатов сопровождает мысли Анни о беременности. Напротив, уйдя из дому и приобщившись к «рабочему спорту», Анни попадает в окружение стальных газет, рекламных плакатов, транспарантов, листовок — всего, что уже подготовлено и готовится к спортивному празднику. Не говоря уже о самом празднике с театральным представлением группы «Красный мегафон». Так что нужно говорить не только о роли газеты, но шире — о роли СМК, которые выполняли такую же примерно работу для фильма, как кино для брехтовского театра.

Кино, как мы говорили, было для Брехта не только, а может быть, и не столько «искусством», сколько «аппаратами», равноправными с другими «аппаратами» технической эры, — фотографическим, радио, ротационной машиной. Радио, газета или реклама оказались такими же способами документализации для кино, как само кино — для театра. Если в театре Брехт широко пользовался приемами кино как инструментами очуждения, то такими же инструментами очуждения по отношению к кино выступали для него другие элементы СМК. Не просто записываемая музыка, а радиомызыка из тарелки, которая встроена тут же, в палаточном лагере, и передает программу старых немецких маршей. Не просто разговор о Мата Хари, а статья из газеты, которая читается вслух тут же, в кадре. Тривиальный жанр, который подвергся структурной перестройке и бомбардировке документальностью, еще и еще раз очуждается через все виды СМК, участвующие в его распространении.

Но те же «аппараты» могут играть и другую по-

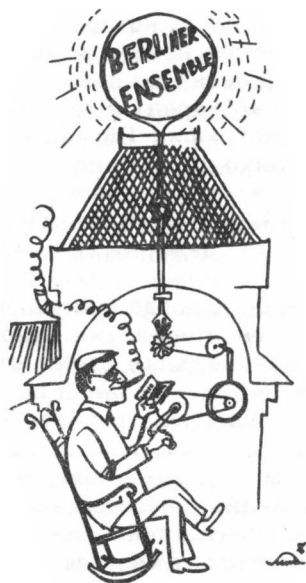
¹ Eisen schitz B. Who does the World Belong to? The Place of Film.—“Screen”, 1974, Summer, p. 65.

литическую роль, иметь другую функцию: недаром политическая дискуссия в последней, заключительной секвенции фильма в свою очередь спровоцирована газетной заметкой, а спортивный праздник рабочих — праздник транспарантов, лозунгов, листовок, газет, а театральная группа называется «Красный мегафон» («рупор», как говорили тогда).

Документальность фильма таким образом многоступенчата и многообразна, но редко-редко выступает в своем собственном кинематографическом качестве. В этом, а не в чем другом разгадка той редукции, которой Брехт стремился подвергнуть сфотографированную действительность. Фотография, кино, газета интересовали его как средство выделения фрагмента действительности, грубо-аутентичного и столь же грубо-частичного для нужд его функционального анализа. Аутентичность удостоверяла его принадлежность миру реальности. Частичность требовала «достройки», чего-то «искусственного» — именно в этом была «стереометричность» брехтовской сценической конструкции: в ее трехмерном пространстве «зрительное» играет такую же роль, как «умозрительное», — выявление отношений как признаков общественных процессов. Ее четвертым, и необходимым, измерением является соприсутствие зрителя не «потом», как в кино, а в процессе самого спектакля: критическое противостояние актера и персонажа дополняется и корректируется критическим противостоянием сцены и зала.

Брехтовская документальность была зорко распознана им в кино для нужд его эпического театра. Кино было для него экспериментальным полигоном — не более. Не по случайному стечению обстоятельств, а естественно и закономерно он стал великим реформатором сцены, а не кино.

Ракурс третий



**от „кинофикации“
театра
к театрализации
кино**

Известно, что первую свою ленту Сергей Эйзенштейн снял для театрального представления. Известно, что знаменитую статью «Монтаж аттракционов» (вынеся в заглавие термин, который вскоре станет лозунгом нарождающегося нового революционного фильма,— монтаж!) он написал по поводу того же театрального представления «Мудрец». Это может быть отнесено к фактам личной биографии Эйзенштейна: мало ли кто, как и откуда приходил в кино. Между тем в этом биографическом зигзаге содержится нечто большее, нежели простая случайность. Равно как и в обратном пути Бертольта Брехта — от сценарных опытов к радикальной реформе сцены.

К моменту, когда братья Люмьер сняли первые метры кино, театр исчислял свою биографию тысячелетиями. Первоначальная схема отношений представлялась в следующей естественной последовательности. Сначала кино (как впоследствии телевидение) выступило в качестве «медиума», то есть простого средства передачи, в лучшем случае усовершенствования театрального представления, средства «массового производства театральных спектаклей»¹, как говорил Бела Балаш.

Кино стало самостоятельным искусством и отделилось от театра, лишь открыв законы своей собственной «оптической культуры» (термин того же Балаша)— подвижную дистанцию, ракурс, монтаж. Иначе говоря, научившись создавать особый пространственно-временной континуум фильма. Слово «театральность» стало ругательным в этих поисках кинематографом своей «самости». Естественным продолжением «оптической культуры» было стремление к «чистому кино», освобожденному от оков не только театра, но и литературы: поиски «абсолютного кино», с одной стороны, и установка на документализм, на явление вместо литературной фабулы — с другой. Разумеется, театр и театральность «чистое кино» стремились преодолеть. Театр при этом молчаливо предполагался «автономным» и как бы по-прежнему независимым от существования кино. Его история протекала вроде бы в академическом отделении, параллельно кино.

Между тем его реальная живая практика в эти годы становления «оптической культуры» складывалась в самом непосредственном и остром взаимодействии с кинематографом. Так было, во всяком случае, в европей-

¹ Балаш Б. Искусство кино. М., Госкиноиздат, 1945, с. 9.

ских странах, где война повлекла за собой революционную ситуацию. В России, где революция совершилась, и в Германии, где она была подавлена. Но и подавленная, она вызвала мощный революционный взрыв в искусстве, принявшем непосредственную и практическую действенность как первейшую и главную свою обязанность, особенно на поприще зрелищных, массовых его видов — театра и кино.

Установка на прямое агитационное воздействие¹ — жизненное, а не эстетическое — естественно повлекла необходимость преодолеть рампу и приблизиться к подлинности, примером которой виделось кино.

Брехт, который придет в театр, повинувшись природе своего таланта, но уже попробовав приобщиться к кино, и Эйзенштейн, который придет в кино напрямик из горнила «Театрального Октября», являют собой живой перекресток обоих видов искусства — традиционного и нового, «автономного» и технического. Подобно броненосцам из сказки Киплинга, которые, как известно, оказались живым результатом взаимообучения Черепахи неспешной и Злючки-колючки ежа, они представляют тип мышления, сложившийся на границе искусств, из их сопряженности в условиях революции — общественно-политической, научно-технической, эстетической. Недаром формирование обоих реформаторов — сцены и кино — упало на 20-е годы. Эпицентр потрясений, переживаемых в эту эпоху «бури и натиска» стилями зрелищных искусств, лежал, разумеется, в массовых движениях. Видимая глазу борьба шла внутри каждого вида искусства (революционные театры и академические, монтажный кинематограф и театральный). Но мышление складывалось в пограничной области разных родов и видов искусства.

Мы рассмотрим здесь лишь одну пограничную зону отношений между искусствами, обозначенную в заголовке термином, возникшим тогда же, в 20-е годы, — «кинофикация» театра.

¹ «Трактовка оформления спектакля в плане жизненного, а не эстетического воздействия, при центре внимания на агитационную сторону спектакля», — писала, например, в своей «Пояснительной записке» о принципах оформления спектакля «Земля дыбом» в Театре В. Э. Мейерхольда конструктивистка Л. С. Попова (Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1921—1926. Л., «Искусство», 1975, с. 203).

1. В преддверии автора:
режиссерская
«кинофикация» театра

Если кинематограф, зародившись в Европе, делал свои первые шаги к самостоятельности в США, где элементы будущей его «оптической культуры» открыл Гриффит, то в воюющей Европе те же элементы открывали художники других видов искусства — художники, которым парадоксальным образом суждено будет принести свои открытия на поприще театра.

Фильм «Нетерпимость», ставший основополагающим для кино, Дэвид Уорк Гриффит снял в 1916 году.

«Когда мы с Джоном Хартфильдом в 1916 году в пять часов утра погожего майского дня в моем берлинском ателье открыли фотомонтаж, мы даже не представляли себе ни колоссальных возможностей, которые сулило это открытие, ни тернистых, но в то же самое время полных удач путей его...»¹ — так писал знаменитый впоследствии немецкий художник Георг Гросс. Открытие, сделанное двумя молодыми людьми, которое принесет славу Джону Хартфильду, было совершено на территории тех же технических искусств и носило более прикладной, менее фундаментальный характер, нежели «нечаянное» открытие киномонтажа Гриффитом. Фотография свободно обходится сама собой; кино без монтажа не бывает. Но все элементы новой «оптической культуры» наличествовали и здесь. А из «страны Дада» Гросс и Хартфильд выйдут рука об руку с Эрвином Пискатором, революционером немецкой сцены. Так случится, что поиски в области новых технических искусств обогатят старое искусство сцены еще прежде, чем они оплодотворят европейский экран.

В 1924 году Эрвин Пискатор поставил в театре «Фольксбюне» спектакль «Знамена» по пьесе Альфонса Паке, написанной в 1918 году. В этом спектакле режиссеру пришла «своеобразная и счастливая мысль присоединить к постановке кино»². Но еще до этого в Москве Сергей Эйзенштейн, осуществляя «Мудреца», включил в него «кинофильму» и в «Монтаже аттракционов» сослался на того же Гросса и на русского изобретателя фотомонтажа Родченко. А заодно указал на прочие

¹ Цит. по кн.: Третьяков С. Дэн Ши-хуа. Люди одного костра. Страна-перекресток. М., «Сов. писатель», 1962, с. 462.

² Пискатор Э. Политический театр. М., 1934, с. 67—68.

«первоисточники». «Школой монтажера является кино и главным образом мюзик-холл и цирк, так как, в сущности говоря, сделать хороший... спектакль — это построить крепкую мюзик-холльную — цирковую программу, исходя от положений взятой в основу пьесы»¹.

Эта дерзость, брошенная театру и надолго ушедшая в тень, нынче снова актуализируется в связи с появлением нового и произвольного, но оттого не менее реального «монтажа аттракционов» — телевизионной программы, которую иные исследователи склонны считать прообразом нового, нарождающегося жанра, специфического для современных аудиовизуальных средств. Таким образом, оказывается, что новая «оптическая культура», которая дала кино статус самостоятельного искусства, начала складываться не столько в самом кино, сколько в окрестностях кино и по поводу кино, в сопредельных ему областях. («Монтаж аттракционов» можно проследить также на примере музыки Эйслера, но я на этом не останавливаюсь.) Она была уже, но и шире того, что стало впоследствии собственным «языком кино», нынче доступным каждому. И нет ничего удивительного, что зарождение и развитие ее связаны с искусством, которое стремилось порвать со всем, что казалось ему проклятием буржуазности. Оно нуждалось в средствах «актуализации», ибо намеревалось обращаться не к одиночкам, но к массам. В поисках этих средств оно оборачивалось вспять — к опыту старинных народных развлечений; но и заглядывало вперед — в возможности новой техники «аппаратов».

В том, что речь пойдет о театре, тоже нет ничего удивительного. Театр мобильнее всех других массовых зрелищных искусств. Он может самоосуществиться на любых подмостках: на железнодорожной платформе, на телеге, просто на площади на худой конец — эпоха революции и гражданской войны в России дает тому множество примеров. Только потом «механизация» сцены оказывается столь громоздкой и дорогостоящей, что это раз за разом приводит Пискатора к банкротству и в конце концов к долговой яме. Театр, как никакое иное зрелищное искусство, способен привлечь зрителя к прямому соучастию — в этом он сродни ораторскому искусству. Но с самого начала актуализирующий, агитационный, нацеленный на массы театр обратился за помощью к кино. Не как к искусству — революционный кинематограф был еще впереди, — как к средству.

¹ Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 2, М., «Искусство», 1964, с. 272.

Отметим для начала самую простую линию — непосредственное обращение театра к фильму, которое для Пискатора станет одним из главных средств обновления сцены.

«Попытки вовлечения элементов кино в театр делались уже в начале двадцатых годов, — вспоминает исследователь и живой участник театра революционной поры А. Февральский. — Я припоминаю виденную мною постановку пьесы С. Минина «Город в кольце» в Московском Теревсате (Театр революционной сатиры) в 1921 году: пьеса рассказывала об обороне Царицына от белогвардейцев, и на экране показывались батальные эпизоды, которые не могли быть воплощены на сцене»¹. Здесь кино выступило в том качестве, в котором еще и теперь нередко предсталяют себе кинематографисты свою миссию при экранизации пьес: не мудрствуя лукаво, экран помогает расширить место действия и вынести его на натуру. Но и в этом своем простейшем качестве он становится элементом будущей новой «оптической культуры» как раз потому, что посягает на исходную неподвижность точки зрения театрального зрителя. Он нарушает обычное сценическое пространство, делая его, по выражению Яна Мукаржовского, «пространством-смыслом»², и привносит в спектакль элемент монтажности.

Этот монтажный элемент сознательно использовал С. Эйзенштейн в своей постановке «Мудреца» по пьесе Островского «На всякого мудреца довольно простоты», переработанной для сцены С. Третьяковым. Обратим внимание на участие в этой работе С. Третьякова — поэта, публициста и драматурга, который для Брехта станет главным проводником влияния русского искусства. Недаром Брехт назовет его Учителем. В качестве «учителя» он выступал фактически и по отношению к Эйзенштейну. Кино было для него средством обновления сцены. В том же 1923 году в «Пояснительной записке» о принципах текстовой обработки пьесы «Ночь» Мартине, которую он делал для Мейерхольда, Третьяков ссылается на опыт кино: «Задание: оформление пьесы предполагается в тонах героического агитплатката с осуществлением максимума действенности (прототип — киноавантюра)»³.

¹ Февральский А. Пути к синтезу. Мейерхольд и кино. М., 1978, с. 109.

² Мукаржовский Я. К estetikе filmu. — In: Studie z estetiky. "Odeon", 1966, s. 175

³ Цит. по кн.: Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1921—1926, с. 203.

Эйзенштейн использует «фильму» в «Мудреце» не с утилитарной целью расширения места действия, а как самостоятельный вид аттракциона. Он прибегнет к фильму дважды, оба раза в связи с дневником Глумова. «Свет гаснет, на экране — похищение дневника Глумова человеком в черной маске — Голутвиным. Пародия на американский детективный фильм»¹ — так записали в своей примерной режиссерской схеме эпилога спектакля, состоявшего из 25 аттракционов, участники постановки под руководством М. Штрауха. Нетрудно заметить родство как с записью Третьякова того же года («прототип — киноавантюра»), так и с развертыванием «пародии на американский детектив» в целый фильм у Кулешова («Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков»). Советское кино, как и Брехт, очень рано поняло действенную силу тривиальных жанров и стремилось использовать их механизмы в своих целях. Но, разумеется, в «Мудреце» это было осуществлено в конспективном, свернутом виде: пародия на детектив была привлечена в ряду других, преимущественно цирковых «аттракционов».

Вторая «фильма» — или аттракцион за номером 10 — обычно упоминается как первая лента Эйзенштейна и в записи выглядит так: «Появляется похититель дневника — человек в черной маске (Голутвин). Гаснет свет. На киноэкране — дневник Глумова; в фильме рассказывается об его поведении перед высокими покровителями и соответственно о превращениях в различные условные образы (в осла перед Мамаевым, в танкиста перед Жоффриом и т.п.)»². Здесь также нетрудно обнаружить ранний черновик «интеллектуального кино» и первую пробу сцены с богами из будущего «Октября» Эйзенштейна. Но значение этих коротких лент, вспыхнувших на мгновение среди цирковых антре клоунов, пародий на Вертинского и на куплетистов, превращения Манефы в попа, а попа в исполнителя циркового номера «каучук», полета Глумова на лонже и многого другого, было шире их непосредственного содержания, нашедшего выход в последующей истории кино. Оно было в самой идее стыка разных типов и уровней условности. Нарушалось единство пространства-времени спектакля. Нарушалось единство самого персонажа — он появлялся то во плоти, как действующее лицо, то на экране, как

¹ Цит. по кн.: Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 2, с. 528.

² Там же.

изображение действующего лица (Голутвин, Глумов). Условность театрального персонажа и безусловность кино менялись местами. Утверждался принцип коллажа: игра фактур, позволяющая сравнить и оценить разную меру условности. Все эти сдвиги в современность не только содержания комедии Островского (генерал Жоффер, Милюков), но и средств выражения пока еще служили главным образом «деструкции» традиционного «иллюзионистского» зрелища (остережемся называть его театром). Они носили, — может быть, даже вопреки агитационным намерениям авторов — аналитический, экспериментальный характер и, разумеется, даже на искушенного зрителя производили именно такое впечатление¹.

Для нас в данном случае важно другое — принципиальная установка на кино, тогда же суммированная неизвестным автором рукописной статьи «Первый рабочий театр Пролеткульта» с протокольной точностью: «Следует отметить, что кое-кого приводит в смущение термин «аттракцион». Под этим понимают фокус, пародию, преувеличение. Это не так. В обработке спектакля по методу конструктивному могут быть использованы даже и всеми обгаемые реализм, натурализм, но не как общий стиль спектакля, а как отдельный момент (аттракцион), рассчитанный на усиление ассоциативных восприятий зрителя... (как это впоследствии и было у Брехта. — М. Т.).

Этот метод, имеющий много общего с методами построения кинофильма, чрезвычайно широко раздвигает рамки даже и современного театра, неуклонно сближает творческую работу драматурга и режиссера, давая в результате цельность действия при масштабе охвата, далеко выходящем за рамки достигаемого современным театром»².

Для Эйзенштейна это была предварительная репетиция принципов кино. Для театра — опыт «кинофикации».

В спектакле «Противогазы», показанном в феврале 1924 года и поставленном по пьесе того же С. Третьякова, Эйзенштейн сделал прямой шаг от «кинофикации театра» собственно к кино: он осуществил постановку непосредственно в цехе Московского газового завода,

¹ Свидетельством этого осталась пародия Ильфа и Петрова — описание постановки «Женитьбы».

² См.: Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1921—1926, с. 276.

что у Курского вокзала. «Театральным залом стало помещение корпуса водяного газа завода, а сценой — огромная машинная установка, приделанная к ней деревянная площадка с лестницами и пол перед установкой... Костюмы обычные, бытовые. Грима нет»¹. Осуществленный в спектакле переход к «бестеатральной действительности», прокламированный Третьяковым², столкнулся с самой этой действительностью — спектакль мешал работе, и его пришлось перенести в театральное помещение, на заводе он прошел всего три раза. «На этом критическом пункте и по этой линии наш театр через «Противогазы» переломился в кинематограф»³, — писал впоследствии Эйзенштейн, полагая, что «кинофикация» театра ведет к конечной замене его кино (эту точку зрения много лет спустя будет отстаивать М. Ромм).

Действительно, замкнутая в себе, сюжетная мелодрама Третьякова, будучи разыграна в цехе завода, оказывалась уже близка к «фильму», только не снятой на пленку. Все, что не «фильма», противоречило подлинной фактуре цеха. Между тем само использование фрагмента действительности в качестве одного из способов «кинофикации» театра было с успехом испробовано Эйзенштейном в работе над спектаклем «Мексиканец» по Джеку Лондону в том же Театре Пролеткульта⁴. Кульминацией спектакля был настоящий боксерский матч. Эффект подлинности матча работал как острабяющий момент по отношению к условности зрелища театра — бокс выступал в спектакле в своем собственном качестве, а не как изображение бокса. Градация меры условности совершалась внутри пространства-времени (или «хронотопа», как называет его Бахтин) спектакля. Анализируя впоследствии начала своего «кинематографизма», заложенные в театральном опыте, сам Эйзенштейн, естественно, опрокидывал

¹ Ростокский В. Драматург-агитатор. — В кн.: Третьяков С. «Слышишь, Москва?!». М., «Искусство», 1966, с. 220.

² Третьяков С. Всеволод Мейерхольд. Четыре встречи. — Там же, с. 165.

³ Эйзенштейн С. Избр. проза. в 6-ти т., т. 5, с. 74.

⁴ Этот эйзенштейновский «коллаж» описывает в первой из своих «Весед о кинорежиссуре» С. Юткевич: «Решение Эйзенштейна оказалось смелым и превосходным — он оставил Риверу одного, без всякого грима, как живого, реального человека, а окружил его предельно условной обстановкой двух соперничающих боксерских контор. Одна из них была вся решена в квадратных формах, а другая — в круглых... Но вся эта острая зрелищность работала не ахолостую, а прежде всего на основную тему, на подвиг мальчика-революционера, своей волей и мужеством заработавшего оружие для восставших пеионов» (Юткевич С. Кино — это правда 24 кадра в секунду. М., «Искусство», 1974, с. 196—197). Добавим, что Эйзенштейн был художником спектакля. Режиссером формально считался В. Смышляев, что не отменяет авторства Эйзенштейна.

их в кино (статья «Средняя из трех»). Между тем этот опыт продолжал работать и на «кинофикацию» театра.

«За два месяца до эйзенштейновского «Мудреца» Мейерхольд показал зрителям спектакль «Земля дыбом». Художник спектакля Л. С. Попова в своей «Пояснительной записке» писала: «Проекция кинематографа дополняют текст, увеличивая существенные детали действия». Но это не было осуществлено¹, — пишет А. Февральский. Но если не было осуществлено прямое введение в спектакль кино, как в «Мудреце», то был использован другой элемент «фильмы» — титры. В глубине сцены был помещен экран, на который проецировались названия эпизодов (поэпизодное деление вместо поактового было впервые опробовано здесь Мейерхольдом): «Долой войну!», «Смирно!», «Окопная правда», «Нож в спину революции» и проч. — всего восемь эпизодов (в дальнейшем Мейерхольд будет дробить пьесы более радикально). Экран использовался также и для проекции лозунгов. Еще более сенсационными были остальные элементы «вещественного оформления» спектакля. Правда, не удалось использовать предусмотренный Л. Поповой подлинный подъемный кран как основную часть конструкции: он попросту не влезал под потолок сцены, и его пришлось заменить бутафорским. Но это было единственной данью декорации. «Рядом с актером — подлинная вещь. Мотоцикл. Автомобиль. Посредине театра — широкая дорога, ведущая отлогим помостом на сцену. По ней мчатся велосипеды, пыхта влетают мотоциклы и даже автомобили... Это уже разрушение театра. Это уж какое-то «даешь площадь!»² — писал Эм. Бескин.

Если Эйзенштейна опыт постановки мелодрамы Третьякова в подлинных «декорациях» завода логически привел в кино, то для Мейерхольда обращение к столь экстраординарным «аттракционам», как настоящий мотоцикл и автомобиль, было ответом театра на возможности кино. Для начала театр должен был доказать, что и он «не хуже», хотя, конечно, на этом прищипе он был все равно «хуже». Недаром кран все же пришлось заменить моделью, которая в этом своем качестве оказалась ненужной. Зато и обычное рамповое освещение было заменено прожекторами — борьба шла с ограничениями театра-коробки, с замкнутым прост-

¹ Февральский А. Указ. соч., с. 109.

² Цит. по кн.: Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., «Наука», 1969, с. 279.

ранством сцены, и новое искусство кино оказывалось учителем и наставником, возвращающим людей театра к его добуржуазным площадным формам. Все это — и «литераризация» театра и фрагменты действительности — войдет впоследствии в опыт Брехта.

«Земля дыбом» была поставлена в марте 1923 года, «Противогазы» сыграны в сезон 1923/24 года, а весной 1924 года Эрвин Пискатор показал в театре «Фольксбюне» «Знамена». Сюжетом драмы послужил подлинный факт истории — суд над анархистами в Чикаго в 80-х годах прошлого столетия, один из эпизодов борьбы пролетариата за восьмичасовой рабочий день. Написанная под свежим впечатлением разгрома революции в Германии, драма была одной из первых попыток приблизиться к эпическому принципу, теоретиком которого был в Германии Альфред Дёблин (как в России — С. Третьяков)¹. Сам термин, принятый впоследствии Брехтом, принадлежит немецкому искусству; Дёблин писал по поводу «Знамен»: «Паке настолько сознательно драматизировал анархистское восстание в Чикаго, что изображаемая им картина осталась на промежуточной ступени между рассказом и драмой. Неправильно было бы считать это недостатком... Я хотел бы думать, что эта промежуточная область очень плодородна. Ее выбирают те, у кого есть что сказать и что изобразить, кому окаменевшая форма нашей драмы уже не подходит... Наше время знает кино — драматургический рассказ картин; кто в состоянии, тот может рисовать их по всем правилам искусства»².

Таким образом, в немецкой традиции путь «кинофикации» театра с самого начала намечался через эпизацию драмы — столько же, сколько через режиссуру. Но, разумеется, драма Паке была не более чем «опытом», и Пискатор нашел способ расширить время-пространство спектакля, введя в него кино. «Здесь столкнулись два понятия: документ и искусство, которые до сих пор не только не отделяли друг от друга, но в угоду искусству растворяли одно в другом. В «Знаменах» мы попытались разрешить эту проблему посредством синтеза обоих понятий»³. В качестве «документа» Пискатор и ввел кино.

¹ Недаром Пискатор, комментируя статью Лео Ланья, написанную в 1924 году, упоминает в качестве «эпических драм» «Рычи, Китай!» С. Третьякова и «Первую Книжную» Вс. Вишневского (см.: Пискатор Э. Указ. соч., с. 65).

² Цит. по кн.: Пискатор Э. Указ. соч., с. 69.

³ Там же, с. 64.

Легко заметить сходство с российским опытом — нетрудно увидеть и разницу. Понятие документальности, а позже широкой документализации («историзации») посредством кино в театральной реформе Пискатора заняло центральное место. В русском театре с самого начала преобладала установка на эмоциональное воздействие «монтажа аттракционов», в немецком — на обращение к разуму, на «документ»: «Мы хотим не просто энтузиазмировать, мы хотим внести ясность и познание»¹. Даже когда дело шло не о пьесе Паке, а об ОКР, что на языке аббревиатуры — излюбленном языке того времени — означало «Обозрение Красная рвань» («RRR» — «Revue Rote Rumpel»).

По сути дела, это обозрение, сделанное Пискатором на базе самодеятельных агитпропгрупп, являло собой классический «монтаж аттракционов» при прямом участии зрителя. Участие зрителя, его вовлечение было для немецкого пролетарского театра, рассчитанного на практическое участие в практической борьбе, альфой и омегой: «Выборы в рейхстаг в 1924 году послужили толчком к развитию обозрения. Массы хотели на своих собраниях видеть собственными глазами кусок мира»², — объясняет Пискатор, и политобозрение приходило им на помощь. «Большой дом, полный жильцов. Ресторан. Сине-золотая роскошь швейцара. Калекка, просящий милостыню. Толстяк и толстая цепочка от часов. Продавец спичек и собиратель окурков. Свастика — разбойники фемы»³.

Между сценами полóтна, кино, статистические цифры, картины. Новые сцены. Просящего милостыню инвалида войны выкидывает швейцар. Сборище перед рестораном. Врываются рабочие и разбирают пол. Зрители играют вместе с ними. Ох, как публика свистит, кричит, беснуется, горит, размахивает руками и мысленно помогает!...»⁴ — описывает Якоб Альмейер представление ОКР. Так даже подобие «Синей блузы» (о влиянии гастролей «Синей блузы» в 1927 году Пискатор говорит сам) было подчинено «рациональному моменту», а формы, посредством которых режиссер пытался создать свой «эпический театр», тяготели к демонстрации до-

¹ Piskator E. Theater der Auseinandersetzung. Ausgewählte Schriften und Reden. Suhrkamp Verl., S. 20.

² Пискатор Э. Указ. соч., с. 73.

³ Фема — тайное судилище, осуществлявшее убийства политических противников. — М. Т.

⁴ Цит. по ки.: Пискатор Э. Указ. соч., с. 73.

кумента, хотя не были обойдены вниманием ни акробатика, ни спорт, ни в особенности музыка, которой немецкий театр в лице Пискатора, как впоследствии и Брехта, уделял особое внимание.

В 1925 году Пискатор, продолжив свою идею «историзации» театра и реализовав опыт «обозрения» уже в ином масштабе, впервые осуществил спектакль, весь текст которого целиком состоял из подлинных политических документов. Здесь тоже есть свои поразительные совпадения, но и расхождения с русским опытом. Точно так же как «Броненосец «Потемкин» был малым фрагментом обширного сценария Н. Агаджановой, призванного охватить всю историю русской революции 1905 года, «документальная драма» «Несмотря ни на что» явилась малой частью грандиозного исторического обозрения, рассчитанного на две тысячи участников и долженствующего «охватить в сокращенной форме революционные моменты истории человечества» и «дать в наглядных картинах общий очерк исторического материализма»¹ (вспомним намерение Эйзенштейна экранизировать «Капитал»). Во время подготовки этого массового действия, пишет Пискатор, «компартия Германии предложила нам организовать постановку в Берлинском Большом театре по случаю происшедшего тогда партийного съезда»². Для этого спектакля он совместно с литературным сотрудником Гасбарра и композитором Э. Мейзелем выбрал из огромного сценария фрагмент национальной истории от начала войны до убийства Карла Либкнехта и Розы Люксембург, на постановку которого у них было три недели срока. Текст, музыка, «вещественное оформление», кинофрагменты, выбранные из архивов,— все создавалось одновременно. Для нужд этого своеобразного «обозрения», прошедшего при огромном стечении публики всего два раза (кратковременность — судьба едва ли не всех начинаний Пискатора), режиссер построил своего рода «мульти- или «полисцену», как могли бы мы сказать теперь по аналогии с «полиэкраном»: огромная установка на вращающемся круге несла на себе множество сценических площадок, создавших возможность для «кинематографической» переброски действия, в которое было вовлечено и само кино. Дело шло уже не об одной «фильме», но о непрерывном чередовании экрана и

¹ Пискатор Э. Указ. соч., с. 74.

² Там же, с. 75.

сцены, фильма и фотографии — «вся постановка была одним грандиозным монтажом подлинных речей, статей, газетных вырезок, воззваний, листовок, фотографий и фильм о войне, революции, исторических личностях и сценах»¹. И хотя в спектакле были изображены Эберт, Носке, Шейдеман, Ландсберг — реальные деятели Веймарской республики, — главным «героем» спектакля стал сенсационный монтаж сцены и кино. Сам Пискатор не придавал этому теоретического значения. Он пользовался кино как любым другим подручным средством «историзации». «Я создаю связь между сценическим действием и событиями, имеющими большое историческое значение. Не случайно в каждой пьесе тема становится главным героем. Отсюда вытекает, что принуждение, закономерность жизни и личная судьба каждого получают высший смысл. Для этого я применяю средства, указывающие на большое взаимодействие между отдельными личностями и общественными факторами, индивидуумом и классом. Одним из таких средств было кино. Но только как средство, которое завтра может быть заменено лучшим»².

Один из крупнейших реформаторов сцены, Эрвин Пискатор не думал, разумеется, что «лучшее средство» предстоит найти не ему, да и вообще не режиссеру, а тому, кто сможет начать реформу с главного — с драмы. А пока он, как и его русские коллеги, готовил для этого предварительные условия — новый тип сцены и новый стиль театрального мышления.

«Кинофикация» театра, если идти от спектакля к спектаклю, от открытия к открытию, от скандала к скандалу и от успеха к полууспеху, а иногда и к неудаче, поучительной не менее любого успеха, — материал для авантюрного романа. Написать такой роман-исследование, охватывающий разные сцены и разные страны, написать его, не пренебрегая и методом «монтажа аттракционов» и широкой документации, увы, только мечта. Поэтому, имея в виду будущую брехтовскую реформу театра «в присутствии и при участии кино», перечислим тезисно лишь некоторые основные направления реформы, реализованные или, напротив, отброшенные в дальнейшем движении искусства.

Основное и главное из средств, обнаружившее себя стихийно, на случайных подмостках революционной

¹ Пискатор Э. Указ. соч., с. 77.

² Там же, с. 76.

поры, волею обстоятельств вырванных из чинных театральных зданий, разделенных линией рампы на «зрителей» и «зрелище», и использованное сознательно Мейерхольдом и Пискатором (в том числе в проектах нового театрального здания), можно определить как динамизацию сцены. То, что для типа театрального помещения, сложившегося во времена Ренессанса, казалось незыблемым — неподвижность и неизменность точки зрения зрителя (вспомним Б. Балаша), — было подвергнуто сомнению с приходом кино и с открытием его «оптической культуры». Не меняя положения зрителя относительно экрана — в этом смысле какие-нибудь фронтальные выступления или синевлазные спектакли, не говоря уж об эйзенштейновском опыте с «Противогазами», были куда свободнее, — кино разрушило исходное единство пространственно-временного континуума самого зрелища, бесконечно расширив и придав ему подвижность и динамичность своего пространства-смысла. Любой, самый неожиданный ракурс, смена крупности планов, прием *pars pro toto* («часть вместо целого») легко читались и «работали» в пределах этого пространства-смысла.

Пискатор, вводя кино в спектакль, достигал того же эффекта на сцене.

(Мы говорим: «Пискатор», хотя формально приоритет, по-видимому, принадлежит русскому театру, просто потому, что в нашем театре это было и осталось эпизодическим приемом, в то время как для Пискатора стало основным. Сам он о русском опыте не знал: «Сведения о постановках скупо проникали к нам. Да и позднее я не знал, что русские так же применяют кино в театре, как и я»¹ — и не придавал «приоритету» существенного значения. И справедливо, ибо совпадение поисков в данном случае красноречивее прямых связей и заимствований и больше говорит о сути процесса.)

Но даже используя кино широко и последовательно — к этой практике Пискатора мы еще вернемся, — он, как было уже сказано, не придавал этому самостоятельного теоретического значения и искал прототип для своей «полисцены» в опыте добуржуазного театра. «Все более и более обнаруживается живой обмен выразительными средствами между обоими видами искусства — театром и кино. Но это не значит, что один

¹ Пискатор Э. Указ. соч., с. 76.

вид должен непременно зависеть от другого или вдохновляться им. К примеру, было бы неверно утверждать, что все более выступающая на передний план «эпическая» форма театра непременно обязана своим возникновением эпическому кино, ибо, например, Шекспир предпочитал в основе своей чисто эпическую театральную форму»¹, — писал он.

Для этой «эпической формы», больше не замыкающейся в рамках единичного случая, а следовательно, и фабулы, формы, требующей широты и многообразия исторических связей, он и создавал свою динамическую «полисцену».

Иными средствами добивался того же и Мейерхольд. В 1923 году вместе с Виктором Шестаковым он создал динамическую конструкцию для мелодрамы А. Файко «Озеро Люль», где ритм сценических площадок разворачивался не горизонтально, а по преимуществу вертикально. Конструкция включала и экраны, но не для кино, как у Пискаatora, а для электрической рекламы, обозначающей капиталистический город, и для проекции теней. Постоянным динамическим элементом конструкции был движущийся лифт, который даже послужил предметом тяжбы между Мейерхольдом и Таировым.

Подобным же динамическим элементом в сценической установке «Леса» Островского служили знаменитые гигантские шаги, на которых совершались диалоги Петра и Аксюши. И здесь был экран для «титров», озаглавливающих тридцать три эпизода, на которые режиссер разбил пьесу Островского.

Разумеется, все, что происходило в помещении театра — даже если это был полет Глумова на лонже под куполом или полет Петра и Аксюши на гигантских шагах, — не отменяло трехмерного пространства театра и не превращало его в кинематографическое пространство-смысл, до тех пор пока само кино не вторгалось в действие. Но нельзя не заметить, что с того момента, когда динамизированная сцена — Мейерхольда ли, Пискаatora или Эйзенштейна — перестала изображать место действия, а стала лишь обозначать его; размножила свою сцену на ряд «сцен», пригодных для мгновенной переброски действия, открыла для себя симультанность действия, которая в том же кино все же требовала опосредования в параллельном монтаже, а в

¹ Piscator E. Op. cit., S. 51.

театре могла существовать непосредственно¹; включила в себя не только изобразительные, но и символические элементы, способные выразить идею места действия (вроде световых реклам или лифта) и, наконец, прибегла к плоскости экрана, способной перебивать трехмерное пространство сцены — надписями ли, рисунками или кино, — характер пространственно-временного континуума спектакля резко изменился. Не пространство формировало здесь событие, подобно тому как это было в реалистическом (или «натуралистическом», по немецкой терминологии) театре, рассчитанном в идеале на «четвертую стену», а события-эпизоды в условиях динамической сцены, мгновенно перебрасываясь с места на место, формировали для себя нужное — функциональное и относительное — умозрительное пространство. В принципе такой театр мог не завидовать кинематографу и не стремиться превзойти его на его же территории с помощью инженерии и механизации, как с дерзкой наивностью стремился Пискатор. Театр создавал свое собственное — обозначим его хотя бы словом «функциональное» — пространство, аналогичное во многом пространству-смыслу кинематографа, но и отличное от него, пространство, которое обретает свое искомое единство лишь в коде «оптической культуры», заранее сообщенном зрителю и находящем опору в его способности к ассоциативным связям.

Как ни странно, но в этой вновь обретенной свободе динамическая сцена оказывалась в чем-то даже свободнее кино. Она могла полностью отказаться от изображения места действия в пользу его обозначения. Она могла предложить зрителю умозрительное или фантастическое место действия, всегда столь затруднительное для кино по причине его фотографичности (например, в «Мистерии-буфф», где действие происходит «на Земном шаре»). Мы знаем, как доступны со времен Мельеса и в то же время как проблематичны для кино фантастические образы места, которые в театре, как у Шекспира в «Буре» или «Сне в летнюю ночь», либо вызывают к жизни ужасающую своей нелепостью бутафорию, либо не требуют ничего, кроме фантазии постановщика и зрителя.

¹ Сложение подобного кода мы могли наблюдать на собственном опыте последних двух десятилетий развития театра. С другой стороны, гастроль китайской оперы (к примеру) показали ясно, что без знания кода сложный язык может оказаться просто непонятен. Ошибкой было бы считать, что реалистический театр типа МХАТ не требует знания кода. Но это другая проблема.

Можно было бы привести немало примеров того, как Мейерхольд в своем театре и в Театре Революции и Пискатор на случайных сценах и в «Фольксбюне», ненадолго попавшей к нему в руки, искали приемы наиболее действенной «динамизации» сцены. Как, вдохновленные кинематографом (что бы ни говорили они об этом), они создавали, каждый по-своему, «кинетические» установки вместо обычных неподвижных декораций: Мейерхольд — свои «движущиеся стены» в авантюрном «Д. Е.» (1924), которые в одну минуту трансформировали сцену во что угодно, и Пискатор — свой удивительный «конвейер» — трюк, придуманный, чтобы показать Швейка на фоне бесконечно меняющейся панорамы войны, который был плох лишь тем, что своим индустриальным грохотом заглушал спектакль.

В конце концов оба они разработали проекты новых театральных зданий, в основной своей идее не случайно имеющих сходство, из которых проект Гропиуса так и остался на бумаге, а другой можно распознать в овальном зрительном зале Концертного зала имени П. И. Чайковского. И в том и в другом случаях овальная форма зала с подвижным амфитеатром для зрителей и подвижной ареной преследовала устранение неподвижной сцены-коробки с рамповым освещением и создание динамической сцены, свободно перемещаемой в пространстве зала, слитой с ним, трансформирующейся на глазах, обозреваемой со всех сторон, механизированной и снабженной всеми возможностями кинопроекции, — сцены XX века.

Но если кратко суммировать блеск фантазии, инженерные мечты обоих деятелей театра, то надо сказать, что речь шла о преобразовании неподвижного пространственно-временного континуума театра в условное и в этой условности бесконечно подвижное функциональное пространство-время, способное охватить богатство связей отдельного явления, выраженного в традиционной драматической фабуле, с миром совершающейся истории эпического театра и способное соперничать в этом с новым техническим средством, на глазах превращающимся в искусство, — кино.

Сама по себе «кинофикация» театра со всеми ее, так сказать, «техническими» аспектами, касающимися сцены и сценографии («вещественного оформления»), как говорили тогда в борьбе с понятием «декорации»),

освещения, принципов актерской игры и музыкального сопровождения, происходила на всем фронте «левого» театра (и не только «левого» — вспомним знаменитую *pars pro toto* во МХАТ — эпизод «На колокольне» в «Броненосце 14-69») и заслуживала бы более углубленного исследования на богатейшем фактическом материале, предоставляемом хотя бы советским театром. Но для нужд нашей темы выделим и проиллюстрируем примером одну только мысль.

Там, где «кинофикация» воспринята была в качестве технического, несмыслового приема, в особенности если дело шло о буквальной имитации сценой кино, она осталась иногда интересным и остроумным, но все же экспериментом, не выходящим в своем значении за рамки одной постановки.

Сошлемся на чрезвычайно выразительный во всех смыслах пример оформления Н. Акимовым спектакля «Человек с портфелем», поставленного в 1928 году на сцене Театра Революции Алексеем Диким по пьесе А. Файко. Пример этот интересен как попытка спорадической, «несистемной», если можно так сказать, с одной стороны, и буквалистской — с другой, «кинофикации» сцены на фоне общей, широкой, «системной» ее кинофикации.

Для Н. Акимова идея «кинофикации» не была нова: перед «Человеком с портфелем» он осуществил на сцене Театра имени Вахтангова два спектакля, целиком ей подчиненных, — «Партия честных людей» и «Разлом», — из которых «Разлом» по пьесе Б. Лавренева тогда же был признан классикой. Тем более не нова она была для Театра Революции, совсем недавно покинутого Мейерхольдом. Но дело шло о несовпадении акимовской сценографии с режиссерской работой А. Дикого, только что пришедшего в театр и намеренного объединить актеров в углубленно-психологическом понимании пьесы, допустимом для в высшей степени сюжетной и конкретной (в отличие от упоминавшегося выше «Озера Люль», поставленного на той же сцене Мейерхольдом) мелодрамы Файко. Между тем Акимов попытался имитировать на сцене «фильм» в самом прямом смысле слова. Он заключил действие в «рамку кадра», прибегнул к чисто кинематографической технике «диафрагм», а главное, взял на вооружение оптическое свойство аппарата изменять масштаб предметов и сокращать перспективу. Отдельные детали первого

плана Акимов дал как бы в сверхкрупном увеличении: так появилась пепельница с дымящимся окурком в человеческий рост; гигантская галоша возле гигантской же вешалки, на которой висела шинель, «которая могла бы гарантировать от простуды жирафов зоологического сада» (как заметил один из рецензентов спектакля); маятник часов во всю сцену и проч. Художник заимствовал у кино не только его способность менять дистанцию, но и ракурс: он наклонил сценическую площадку под углом 45 градусов. И наконец, вмонтировал в спектакль само кино, вынеся на экран опущенный в пьесе сюжетный момент — убийство Гранатовым Лихомского, а затем мотив психологический — повторение убийства уже в воспоминании Гранатова.

Из всех этих приемов на спектакль работали только кинофрагменты, тогда же отнесенные рецензентами к влиянию Пискатора. В остальном спектакль (немедленно ставший боевиком) прорывался к зрителю сквозь громоздкую «кинофикацию» и вопреки ей. И не потому, что Акимов придумал оформление «хуже», чем в «Разломе», а потому, что оно не несло смысловой нагрузки. «Художнику Акимову очень удалась «кинофикация» «Разлома» в Театре Вахтангова... Здесь было найдено необыкновенно счастливое разрешение задачи, естественно вытекавшее из всего содержания пьесы...

«Разлом» живописует разрыв эпох, разрыв стабильного человеческого существования... А «Человек с портфелем» есть «история одной карьеры»... Что делает Акимов? Он повторяет самого себя из «Разлома» в полной уверенности, что «форма не зависит от содержания»¹, — писал «Современный театр».

Анализ рецензента был более пронизателен и нес гораздо более общий смысл, нежели сам он мог предположить.

Спектакль Дикого по пьесе Файко не нуждался в «эпизации». И дело не в том, что играть актерам рядом с громадными фрагментами декораций было неудобно, а в том, что эти фрагменты показывали обычные предметы в увеличенном масштабе, но ничего этим масштабом не обозначали. Символ раздевалки (галоша и вешалка) или кабинета Гранатова (пепельница) не означал иного исторического масштаба; налицо была не «историза-

¹ Гидони А. «Человек с портфелем» в Театре Революции.—«Соврем. театр», 1928, № 9, с. 181—182.

ция», а история на фоне непонятно больших предметов. Код не читался¹.

Пример столь талантливому и остроумному художнику, как Акимов, в столь блестящем спектакле, как «Человек с портфелем», обнаруживает существенную закономерность «кинофикации». Она понадобилась театру «бурных двадцатых» для создания зрелища истории, а не просто для оживления косного театрального зрелища. Отсюда сходство, отсюда и разность (вынося за скобки отличительные особенности национального характера) немецкого и русского опыта. Русский театр говорил от лица совершившейся революции и, оглядываясь в прошлое, мог оценивать его в эстетических формах. Немецкий пролетарский театр участвовал в непосредственной политической борьбе от лица революции подавленной. Его формы с неизбежностью должны были тяготеть в сторону прямой публицистики: информации, исторического примера — короче, документализации и дидактики. Эта же ситуация — не только в виде простой преемственности, а по существу — отражалась и на опыте брехтовского театра, на его эволюции от учебных пьес немецкого периода к классическим «эпическим драмам», написанным уже в изгнании.

Но очевидно было и общее: революционный театр, взошедший на дрожжах не только истории культуры, но и непосредственно самой истории и создавший для нее свои подмостки с разомкнутым во все стороны функциональным, относительным пространством-временем, пока что имел лишь отдельные опыты создания соответствующей ему драматургии и часто вынужден был создавать «эпический театр» из любого другого драматургического материала средствами режиссуры.

Шквал дискуссий, разразившихся по поводу мейерхольдовского «Ревизора», относился не столько даже к трактовке гоголевской комедии, неожиданно обернувшейся трагедией, сколько именно к проблеме мейерхольдовского авторства.

Авторские спектакли Пискарева вызывали сканда-

¹ Противоположный пример, точно отвечающий смыслу вещи, можно найти у Эйзенштейна: он рассказывает о неосуществленном замысле постановки пьесы Плетнева «Над обрывом», где, желая выразить идею «затерянности человека среди темпов «большого города», он придумал еще до Мейерхольда своеобразное сценическое оформление: герои были поставлены на ролики и «врезаны» в уменьшенное изображение фасадов зданий. Мчась им навстречу, изобретатель проходил сквозь «динамику города, мелькающие фронтоны, рук, ног, колоннад, голов, цилиндров». Здесь тоже использована разномасштабность человека и среды, заимствованная у разных планов экрана. Но Эйзенштейн отчетливо мотивирует ее задачами «эпизации» — необходимостью «внутри портала сцены разрешить то, что должно было охватывать зал в целом» (см.: Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 5, с. 72—73).

лы и шквальные дискуссии уже не только на эстетическом уровне, как «Ревизор», но и на уровне общественно-политическом, с применением судебного преследования и санкций.

Ничего удивительного в этом нет: «историзация» и «эпизация», предпринятые Пискактором по отношению к несовершенным пьесам, которые он ставил, затрагивали личности здравствующих еще участников недавней истории (в том числе бывших царствующих особ) и интересы партий. Не вдаваясь в увлекательные, авантурные подробности судебных процессов, возбужденных против Пискатора сначала Дмитрием Рубинштейном (бывшим тайным финансовым советником русского царя, позже директором Парижского банка), а затем и германским экс-кайзером Вильгельмом II, рассмотрим форму основных пискаторовских постановок, возникшую из надобности общественно-политической борьбы и осуществленную путем последовательной «кинофикации» театра, как форму сугубо авторскую.

Вопреки собственным утверждениям о теоретической несущественности кино Пискактор продолжал углублять и усложнять применение экрана в своих спектаклях. Взяв в основу спектакля опус А. Паке «Бурный поток», Пискактор решил опробовать «возможность давать целые части фильмов, сделанных специально для пьесы. Это укрепило драматический характер кинематографических вставок»¹. Пьеса была, по словам Пискатора, «парафразом русской революции». (Вот краткое содержание, как оно изложено самим Пискатором: «Революция побеждает. Но не хватает денег, чтобы провести ее в жизнь. Гранка Умнич, ее вождь, продает Петербург старому еврею, в свою очередь продающему город Англии. Гранка и его полчища уходят в леса. Там начинается любовная история между ним и одной шведкой, переходящей во враждебную партию (олицетворенную белогвардейцем Савиным). Гранка тайно возвращается обратно в Петербург, подымает пролетариат и снова овладевает революционным городом»². Эта невообразимая дребедень, «созвучная революции», не удивит нас, если мы вспомним хотя бы «Зори» Верхарна в обработке Театра Мейерхольда. Удивительно другое — путь, пройденный Брехтом от этой драматургии к его классическим пьесам.) Осуществил пьесу режиссер в «Фольксбю-

¹ Пискактор Э. Указ. соч., с. 82.

² Там же, с. 80.

не (1926) за шесть недель, сознавая ее художественную неполноценность и «переходность», ради ее темы. Но в «Бурном потоке» кино оставалось еще вспомогательным средством, между тем как в «Грозе над Готландом» (1927, «Фольксбюне»), отчасти в «Гоп-ля, мы живем»¹ (1927, Театр Пискатора) и, наконец, в «Распутинщине» (немецкое название пьесы А. Толстого и П. Щеголева «Заговор императрицы»; 1927, там же) оно приняло на себя основную идейную нагрузку и функцию «историзации», которая в принципе могла принадлежать любому другому элементу спектакля.

«Гроза над Готландом» (автор Эм Вэльк) была исторической драмой, посвященной событиям 1400 года. Она рассказывала о борьбе готландских морских разбойников «братьев-виталийцев» («Союз справедливых») с Ганзой, о разгроме и казни вождей этой своеобразной коммуны, в которой автор и режиссер видели предвестие «великой германской крестьянской революции». Ключом к постановке стала для Пискатора фраза, предпосланная автором пьесе, но в ней не реализованная: «Действие происходит не только в 1400 году». Поэтому, с одной стороны, через посредство экрана режиссер «дал очерк политического, религиозного и социального соотношения сил средних веков, документальное пояснение развертывающегося в пьесе действия»². Внесение в спектакль чисто аналитического, интеллектуального элемента очень типично для немецкого театра, хотя сам по себе прием «литераризации», как мы видели, столь же широко использовался и Мейерхольдом. Но у Мейерхольда он преследовал эстетические цели больше, нежели собственно информативные. Для надобностей Пискатора, как впоследствии Брехта, «литераризация» была важна еще и как прием «цезуры», прерывания действия, приглашающего зрителя к критическому осмыслению происходящего.

Кроме исторических справок Пискатор использовал экран на сей раз для прямого символического выражения собственной мысли, которая как раз и содержалась в примечании автора: «Действие происходит не только в 1400 году»: «...в фильме я заставил Штёртебекера с его сотоварищами идти на зрителей, в то время как костюм их менялся, и зрители таким образом могли

¹ Пьеса Толлера, которая параллельно была осуществлена в Московском театре Революции в совершенно иной сценической редакции.

² Пискатор Э. Указ. соч., с. 102.

проследить закономерность революций и их представителей, в несколько секунд проходящих через века до наших дней. Принципы социальной революции сменялись в своей непреложности и обобщенности, начиная с Гамбурга и кончая Шанхаем, с 1400 года и до времени постановки, то есть до марта 1927 г.»¹.

Если прибавить к этому, что герою драмы Штёртебекеру, «революционеру по чувству», режиссер, так же как Шиллер в «Разбойниках», «от себя» противопоставил тип «разумного революционера» Асмуса, загримировав его под Ленина, то станет очевидна мера его «соавторства» в пьесе.

Не будем останавливаться на том политическом скандале с руководством «Фольксбюне», который повлекла за собой эта постановка, ни на «борьбе за Пискатора», которую этот скандал повлек за собой². Ограничимся указанием на то, что все это побудило Пискатора основать в малоподходящем помещении на Ноллендорфплац собственный театр, который в общей сложности продержался два сезона и представил высшие образцы «авторских спектаклей» этого неугомного преобразователя сцены.

При этом Пискатор исходил из следующих существенных для нашей темы предпосылок: «Театр сделался неинтересным. Самый ничтожный фильм был более актуален, больше отражал волнующую действительность наших дней, нежели театр с его драматической и технической механикой. Не театр как определенный институт пережил себя, а его драматургия и его формы...

В своих соображениях о задачах театрального органа я исходил из того, что театр должен технически перегнать кино. Он не может быть связан местом и временем и должен давать зрителю, как и кино, понятие о реальности и относительности»³.

Эта декларация позволяет говорить о новом театре, в частности, как о «театре эпохи кино». Брехт назовет его шире — «театром эпохи науки», но для режиссеров, которым за неимением полноценной новой драмы приходилось выступать в качестве ее соавторов, кинематограф служил одновременно арсеналом новых приемов и «противником» — примером, от которого они отталкивались. При этом Пискатор гораздо больше,

¹ Пискатор Э. Указ. соч., с. 102. Стоит обратить внимание, что прием этот использовал впоследствии В. Брехт в сценарии «Шинка».

² Дирекция «Фольксбюне», взяв на себя роль цензуры, изъяла «идеологическую» ленту из спектакля.

³ Пискатор Э. Указ. соч., с. 118—119.

нежели Мейерхольд, прошедший по всем путям эстетических исканий XX века и знавший цену «приему», полагался на «механизацию сцены», вызывая тем самым упреки в «механицизме». Это отчасти исходило из его непосредственно политических задач, и «чем больше была разница между его намерениями и возможностями драматического текста... — как пишет исследователь немецкой социалистической драмы К. Кендлер, — тем больше средств вынужден был мобилизовать режиссер, которые в конечном итоге как чужеродное тело вмонтировались в текст»¹. Но, говоря о спектаклях театра на Ноллендорфплац, исследователь признает, что здесь гораздо больше, чем в опытах «Фольксбюне», «исторический документ потерял свою комментирующую функцию и приобрел эстетические качества»². Вершиной «кинофикации» театра — а вместе с тем и «историзации», ибо оба эти понятия взаимосвязаны, — для Пискаatora стал его «Распутин».

Мог бы показаться странным выбор сенсационной пьесы А. Толстого и П. Щеголева, если бы не заголовок, который дал ей Театр Пискаatora: «Распутин, Романовы, война и народ, восставший против них». Лео Ланья, участвовавший в переработке пьесы, писал о «концепции» спектакля в программе: «Нам интересны не авантюристическая фигура Распутина, не заговор Романовых. Здесь должен быть показан кусок мировой истории, героем которой русский чудотворец является в одинаковой мере со всяким зрителем из партера и из галереи нашего театра. Ведь и они были в окопах и на Карпатах не простыми зрителями, а участниками большой драмы крушения царизма; они определяли социальные силы, из которых возникла новая Россия; они создали замкнутое единство и кусок мировой истории: посетители театра 1927 года, с одной стороны, и с другой — Распутин, Романовы, война и народ, восставший против них»³.

Обратим внимание еще на один элемент спектакля, который для Брехта будет иметь столь определяющее значение, — на зрителя, который должен составить единство со сценой.

Так или иначе, но пьеса, довольно ограниченная по своему материалу, подверглась коренной переработке всеми доступными театру средствами.

¹ Кендлер К. Драма и классовая борьба. М., «Прогресс», 1974, с. 153.

² Там же, с. 172.

³ Цит. по кн.: Пискаатор Э. Указ. соч., с. 155.

Во-первых, она была просто-напросто дописана всегдашними литературными сотрудниками Пискатора — Гасбарра и Лео Ланья. К восьми сценам русских авторов были присоединены девятнадцать новых сцен!¹

Во-вторых, Пискатор, как всегда, обдумал «полисцену» для исторического действия, которое должно было на ней разворачиваться. Он прибегнул к конструкции, которая, — правда, в ином виде и в совершенно ином назначении — была опробована Мейерхольдом в «Мистерии-буфф»: воздвигнул на сцене полушарие глобуса².

Это полушарие он постарался использовать не только символически, но и практически: в нем должны были открываться отдельные сегменты, молниеносно меняющие место действия, почему всю конструкцию Пискатор назвал «сегментно-глобусная сцена» (едва ли надо говорить, что практическое ее использование было чрезвычайно далеко от идеального замысла режиссера). Это же серебристое полушарие выполняло роль экрана: на него проецировалось кино.

Кроме глобуса имелось еще одно полотно экрана и «календарь» — как бы «записная книжка» авторов спектакля, дополнявшая действие информацией, цифрами и фактами, прямыми обращениями к публике и т. д. Таким образом, сама установка спектакля призвана была создать чрезвычайно подвижное и широкое «пространство истории», недоступное обычной театральной сцене, требующей громоздких «перемен».

И, наконец, кинолента играла в этом спектакле необычно важную и разнообразную роль.

Но прежде краткая справка, которую дает сам Пискатор, о том, как он готовил «фильм» для предыдущей своей постановки «Гоп-ля, мы живем!» Эрнста Толлера. Герой этой пьесы проводит после разгрома революции 1918 года восемь лет в психиатрической лечебнице и попадает в новую, неизвестную ему действительность³. «Никакое другое средство, кроме кино, не способно в течение семи минут показать восемь беско-

¹ Этот способ коллективной работы тоже можно отнести к «кинофикации» театра, хотя на всех этапах развития театра коллективность практиковалась и только на стадии буржуазной пьесы совершенно отделилась от сцены. Но в истории искусства многое возвращается в новом виде и в новых обстоятельствах.

² Впоследствии к этой же конструкции прибегнет в сходных целях Н. Охлопков («Сыновья трех рек»). Но у Охлопкова, как и у Мейерхольда, в сравнении с Пискатором роль «информативных» функций конструкции будет понижена за счет эмоционально-эстетических.

³ Исходная кинематографичность этого мотива «машини времени» реализована в фильме Ф. Эрмлера «Обломок империи».

нечных лет»¹, — пишет Пискатор. И он приступил к созданию «промежуточного кино», так, как это делает и теперь режиссер «монтажного фильма». «Специально для этого «промежуточного кино» был создан сценарий, содержащий около четырехсот дат из области политики, хозяйства, культуры, общества, спорта, моды и т. д. ... На основе рукописей, составленных в драматургическом бюро, появился сценарий Курта Эртеля, руководившего киноработами «Гоп-ля», и Симона Гутмана. Для «Гоп-ля» было снято около 3000 метров нового фильма. Конечно, в конце концов только небольшая часть этого фильма пошла в дело»². Спектакль «Гоп-ля» включал не только хронику, но и игровые моменты, в которых участвовали герои пьесы.

Но, разумеется, использование кино в «Распутине» было несравненно богаче, разнообразнее, гибче. Можно считать почти символическим, что Пискатор обратился за материалами к Эсфири Шуб, которая как раз монтировала в это же время «Падение династии Романовых». Обращение было вызвано вполне практическими причинами: немецкие архивы не очень-то хотели помогать мятежному режиссеру — они уже знали, что он из этого сделает. Но случайность, как это часто бывает в истории — в истории XX века, богатого по части «самотипизирующейся действительности», в особенности, — работает на закономерность: первооткрыватели идут одним и тем же путем. Андре и Аннели Торндайк, равно как и Г. Шойман и В. Хайновский, могут так же числиться среди своих предшественников Эрвина Пискатора, как и Эсфирь Шуб: он тоже был автором «монтажных» лент, хотя они и служили нуждам театра, а не кино. Во всяком случае, «фильмовая колонна» «Распутина» проработала за несколько недель свыше 100 000 метров уже смонтированной документальной пленки! Не считая материалов «Вохеншау», культурфильмов и прочих источников, знакомых каждому, кто берется за труд с помощью кинодокументов бросить взгляд на историю...

Впрочем, в «Распутине» ленты соединялись с театральным действием гораздо сложнее, чем во всех предыдущих постановках Пискатора. Сам он различает «учебный фильм», который призван дать зрителю информацию как исторического, так и актуального характера, — в частности, спектаклю предпосылался «кино-

¹ Пискатор Э. Указ. соч., с. 143.

² Там же.

пролог», который давал генеалогию русских царей, с одной стороны, и краткий исторический очерк народного недовольства — с другой. Подобного рода исторические экскурсии не раз возникали на протяжении спектакля. Были в «Распутине», как и в предыдущих постановках Пискатора, куски «игрового фильма», то есть событий, которые опущены в действие пьесы или происходят одновременно (Пискатор прибегал даже к такому сугубо кинематографическому приему, как «двойная экспозиция», — тогда кино шло на прозрачном занавесе, отделяющем сцену от зрителя). Наконец, упомянутый выше «календарь» давал место «комментирующему фильму», функция которого напоминала античный хор, столь любезный эпической немецкой сцене. Этот же экран использован был для «оптического слова», с которым авторы обращались к зрителю, озаглавливали эпизоды спектакля, приводили «на полях» спектакля круглые цифры или сатирическим контрапунктом оттеняли события пьесы. Спектакль начинался прологом, а кончался эпилогом: события были доведены до речи Ленина на II съезде Советов.

Таким образом пьеса превратилась в подобие огромного исторического «обозрения» с прологом, эпилогом и кино¹. Это закономерно. «Именно в форме обозрений внес революционный театр середины двадцатых годов свой, пожалуй, самый существенный вклад в сценическое отображение социального конфликта эпохи»², — справедливо отмечает К. Кендлер. Эта форма «ревью», к которой приводил практически любую пьесу Пискатор, потребовала новой техники сцены, о которой было сказано выше (Кендлер называет ее «симультанной»), и совершенно новой техники самой драмы, которую можно назвать «монтажной». Принцип «монтажности» относился не только к соединению сцены и экрана, но пронизывал все уровни постановки. Это и не могло быть иначе, ибо она создавалась режиссерскими средствами в процессе преодоления драматургического материала. Но одновременно монтажный принцип позволял показать зрелище истории, если даже речь шла о современности. Вынужденная к «сопоставлению» вместо непрерывного причинно-следственного развития драмы, «режиссерская» постановка там и сям открывала

¹ На судебных процессах, возбужденных против Пискатора сначала Дмитрием Рубинштейном, потом Вильгельмом II, Пискатор так же доказал документальность своих исторических ссылок, как впоследствии — Торндайки.

² Кендлер К. Указ. соч., с. 160.

возможности эффекта остранения, как назвал его В. Шкловский, или очуждения (V-эффекта), как назовет его впоследствии Брехт.

Когда вслед за «Распутиным» Пискатор начал у себя в театре работать над «Похождениями бравого солдата Швейка», то ввиду малой пригодности инсценировки Макса Брода и Ганса Реймана он впервые пригласил, кроме своих обычных сотрудников, Гасбарра и Ланья, для участия в литературной работе — Бертольта Брехта, а для участия в «кино» — великого рисовальщика Георга Гросса. Перефразируя Эйзенштейна, можно сказать, что «на этом критическом пункте и по этой линии» режиссура через «Швейка» преломилась в драматургию.

Брехт успел уже написать к этому времени целый ряд пьес — «Ваал», «Барабаны в ночи», «В чаше», «Что тот солдат, что этот», «Махагони» (работа над «Швейком» шла летом 1927 года, премьера состоялась 12 января 1928 года)¹. Он не только писал, но и ставил — осуществил в 1924 году свою переделку пьесы Марло «Жизнь Эдуарда II Английского», поставил «Ваала» и «Махагони». И все же не только для театра Пискатора, но и для него момент в определенном смысле можно считать кульминационным. «Трехгрошовая опера», написанная совместно с Куртом Вайлем и сыгранная 31 августа 1928 года в театре на Шиффбауэрдамм в постановке Эриха Энгеля, в декорациях Каспара Неера, была не только первым большим личным успехом Брехта на сцене — спектакль во многих отношениях был историческим. Новый театр, призванный к жизни эпохой революций — социальной, научной, технической, эстетической, — нуждался в своем драматурге и получил его в лице Брехта.

Всякая великая эпоха театра знает драматурга, который в тесном единстве со сценой создает новый тип драмы. Ведь спектакли, даже самые значительные, проходят, а драма, вобравшая в себя весь опыт театра в целом, остается. Она может пережить сколько угодно преобразований, но сохраняет нечто существенное от театра своего времени, от его эстетической идеи.

¹ Интересно отметить, что в сборнике «Театральный Октябрь», в статье В. Герцога, Брехт еще отнесен автором к числу «Бр-драматургов» — Бруст, Бронник, Брехт, которых он определяет как поклонников иррационального: «Долой разум! Долой просвещение! Романтика, эксцентричность, мистика — вот их козыри» (Театральный Октябрь, сб. 1. М.-Л., 1926, с. 134).

Долгий путь предстояло пройти Брехту, прежде чем в «Берлинском ансамбле» он смог реализовать все свои режиссерские идеи, как и драмы, написанные в изгнании. К этому моменту многие из полемических преувеличений дидактического театра остались позади.

В лучших спектаклях «Берлинского ансамбля» он сумел осуществить до конца принципы «кинофицированного театра», полученные в наследство от великого режиссерского театра 20-х годов.

2. «Мамаша Кураж и ее дети». «Кинофикация» спектакля

Брехт пришел в искусство в революционное время и взял на себя создание авторского театра эпохи СМК. Противоречия режиссерского театра, аннексировавшего территорию драмы, выразили реальную потребность времени: театр эпохи нового, массового зрителя нуждался в своем авторе.

Парадокс искусства в том, что, обгоняя массовое восприятие и угадывая его потребность заранее, оно часто выражает ее в крайних формах. Так создалось, в частности, понятие «авангарда», хотя театральный «авангард» 20-х годов в Германии был одновременно традиционалистским: он апеллировал к европейской эпохе площадной сцены и к опыту восточного искусства, сохранявшего многие старинные формы и жанры в текущем быту. Но одновременно он желал воспользоваться и плодами той новой «оптической культуры», которую сумели выработать фотография, газета, кино. На скрещении этих двух тенденций он и пытался воздвигнуть новую аксиологию театральной условности, которая долго казалась трудной и малопонятной, пока за полвека не растворилась в общем течении театрального процесса, став его составной частью.

Как всякая новая театральная система, брехтовская реформа не могла быть осуществлена только в теории: она требовала живого единства драмы и сцены. Но история, призвавшая Брехта к творчеству, надолго отодвинула для него возможность реализовать свои идеи на практике. Она насильственно создала долгий инкубационный период для его театральных идей и снабдила его трудным жизненным опытом для пьес. Это был

опыт нескольких эмиграций (Швейцария, Дания, Швеция, Финляндия, наконец, Соединенные Штаты), непонимания — буквального, языкового и более общего, эстетического. Горький опыт житейских поражений, существенных и, увы, осознанных компромиссов и в то же время нестигаемости — в антифашистской борьбе и в поисках подходящих эстетических средств для нее.

Именно Брехту довелось осмыслить и реализовать в полном объеме в условиях послевоенной Европы, вновь ощутившей необходимость в зрелище истории, идеи революционного искусства 20-х годов. И, может быть, именно благодаря затянувшемуся инкубационному периоду и подлинному жизненному опыту своего руководителя «Берлинский ансамбль» вышел из его рук, как Афина-Паллада — из головы Зевса, сразу во всей своей зрелости и мощи. Европейские гастроли 1954 года (премия на международном фестивале в Париже) сделали «неаристотелевскую драму» «Мамаша Кураж и ее дети» достоянием и частью всей европейской, а потом и мировой культуры. Наш театр воспринял идеи Брехта с некоторым запозданием (гастроли «Берлинского ансамбля» в Москве состоялись в 1958 году). Но брехтианская традиция влилась и в нашу культуру, где опыты нового типа зрелищности на самом деле предшествовали самому Брехту. Сейчас она практически не дискуссионна просто потому, что неотделима от «оптической культуры» сегодняшнего театра, которая в свою очередь уже нуждается в обновлении. Но эта тема далеко выходит за пределы данной работы.

Вот почему, говоря о «кинофикации» театра у Брехта, мы будем оперировать классическим опытом «Берлинского ансамбля», когда «аппараты» перестали уже будоражить воображение и усвоение «оптической культуры» кино из проблемы стало фактом и больше не нуждалось в манифестах и декларациях.

В лице Брехта театр получил то счастливое сочетание драматурга и режиссера в одном лице, которое в истории театра «дорежиссерского» обычно выступало как соединение начал драматургического и актерского (Мольер, Шекспир). Но будучи «поэтом», Брехт — с самого начала — выступил в качестве режиссера-автора. Недаром одной из первых его собственно театральных работ была постановка-переделка трагедии Марло «Эдуард II». Этот дух театрального ремесла — дух «перелицовки» и «переделки», присвоения чужого лите-

ратурного материала в качестве «сырья» — он навсегда сохранил в своем творчестве.

«Театр в недалеком будущем станет проверять запыленный вековой репертуар попросту с точки зрения ценности его материала, обходясь с добрыми старыми классиками, как со старыми автомашинами, которые оценивают по чистой стоимости железного лома»¹, — писал Брехт в 1926 году, а четыре года спустя со скромностью паче гордости признавался, что в области литературного плагиата «еще не наступило время, когда я мог бы быть назван наряду с Шекспиром, Гете и другими»². Но и позднюю свою фундаментальную, хотя и незаконченную теоретическую работу Брехт, уже не склонный к эпатажу, упрямо озаглавил «Покупка меди»: «Сам я... могу сравнить себя разве лишь с человеком, который пришел к артистам музыкальной капеллы как скупщик меди, помышляя не о приобретении трубы, а лишь о покупке меди»³.

Театр продолжал оставаться для Брехта делом коллективным (все свои пьесы он писал в разного рода сотрудничествах), и если не безымянным (он слишком хорошо знал рыночную ценность «имени»), то меньше всего областью одинокого и автономного художественного творчества.

Итак, в качестве объекта в данной работе выбрана «Мамаша Кураж». Во-первых, потому, что именно «Мамаше Кураж» суждено было стать в послевоенной Европе первым зримым и безусловным воплощением идей брехтовского «театра эпохи науки». Во-вторых, потому, что в нем играла Вайгель — самая брехтовская и самая «кинематографичная» из актрис, никогда (если не считать эпизодов) не игравшая в кино. И, наконец, оттого, что именно «Кураж» при попытке ее экранизации самим Брехтом обнаружила неподатливость своей театральной структуры, ее противоположность кино, от которого она взяла так много.

«Модель «Кураж» 1949 года, которую Брехт поставил подробно документировать, как и некоторые другие свои «модели»⁴, была брошена им в развал послефашистской и послевоенной Европы как попытка заставить людей научиться извлекать уроки из опыта войны.

¹ Брехт В. О литературе, с. 51.

² Там же, с. 75.

³ Брехт В. Театр, т. 5, полутом 2, с. 282.

⁴ См.: Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles. Dresden, 1952.

«Если после этой великой войны в наших разоренных городах продолжается жизнь, то это иная жизнь... целиком обусловленная новой обстановкой, новизна которой и заключается в разорении. Рядом с огромными грудями щебня остались отличные подвальные помещения, канализация, газовые трубы, кабельная сеть. Соседство с полуразрушенными домами таит в себе угрозу даже уцелевшему зданию, ибо таковое может оказаться помехой при планировке. Приходится строить временки, и существует опасность, что они останутся. Искусство все это отражает; образ мыслей есть часть образа жизни. Что касается театра, то мы бросаем в этот развал свои модели»¹.

Брежневским пьесам не грозила, впрочем, участь временок: они были сработаны прочно и надолго, недаром Х. Карасек дал своей книге о Брехте подзаголовок «Новейший случай классика театра». Если что и случилось с ними с тех пор, то лишь то, что случается со всякой классикой на протяжении времени: за актуальными мотивами проступили темы более глубокие и расширительные.

Но в тот момент пьеса, написанная в 1939 году в качестве предостережения, выступила в новом качестве — исторического урока. Предметом было соучастие в войне. «Что в первую очередь должна показать постановка «Мамаши Кураж»? — спрашивал Брехт и отвечал: «Что большие дела в войнах делают не маленькие люди. Что война, являющаяся продолжением деловой жизни другими средствами, делает лучшие человеческие качества губительными для их обладателей. Что борьба против войны стоит любых жертв»².

Как ни актуально и ни широко было заявленное Брехтом содержание пьесы, на самом деле оно оказалось еще шире антивоенной направленности «Кураж». Дело шло о соучастии человека в истории. Профессия маркигантки делала Кураж добровольным, хотя и малым, бесправным соучастником войны, пытающимся извлечь из дела войны свой прожиточный минимум, свою малую прибыль. При этом в убыток списывались один за другим дети мамы Кураж, ради которых она и тщилась обеспечить свое микроскопическое благосостояние среди всеобщей людской беды. На этом жестоком парадоксе жила интрига пьесы, носящая явно выражен-

¹ Брехт В. Театр, т. 5, полутом 1, с. 382.

² Там же, с. 386.

ный притчевый, параболический характер, довольно распространенный в искусстве XX века.

На самом деле сюжеты всех поздних брехтовских пьес основаны на подобного рода обобщающих парадоксах. Добрая Шен Де вынуждена превращаться в злого Шой Да, чтобы сохранить возможность самого малого, нищенского добра, которое она делает людям. Галилей, сохраняя жизнь, предает дело этой жизни, но само это предательство от постижения истины научной ведет его к постижению механизма социального, истины человеческой. Парадокс мамы Кураж — самый простой, даже примитивный, но именно поэтому и самый тотальный: Человек и История встречаются в нем ближе, чем где бы то ни было.

Брехт не случайно выбрал местом и временем действия своей пьесы Тридцатилетнюю войну. На войне история вершит даже самые малые, будничные человеческие дела прямо, без посредников. Человек и История, всегда сопряженные в драматургии Брехта, оказываются здесь в непосредственном взаимодействии. Маленькая семья, озабоченная своими частными, экономическими и человеческими интересами, ведет неуютное, не защищенное никаким правом порядком существование. Война, ставшая образом жизни, оказывается для человека открытым временем-пространством истории.

Выше говорилось, что процесс «кинофикации» сцены в искусстве 20-х годов, отказ от аксиомы «четвертой стены» и разрушение коробки сцены были самым прямым образом связаны именно с потребностями «историзации»¹. Уже на стадии пьесы «Мамаша Кураж» не рассчитывалась автором на сцену-коробку. Подобно шекспировским хроникам, местом действия была страна, вернее, страны Европы.

«На большой дороге неподалеку от города». «Палатка командующего. Рядом с ней кухня». «Бивак», «Фургон мамы Кураж стоит в разрушенной деревне». «Дорога. Мамаша Кураж и Катрин тянут фургон. Они проходят мимо крестьянского дома, в котором кто-то поет». «Со свистом и барабанным боем проходит еще один полк». Любая из этих ремарок в отдельности и все они вместе обнаруживают у автора кинематографическое пространственное видение. Оно не выбирает теат-

¹ Выражение «театр военных действий» (или «арена истории») передает до некоторой степени это расширительное соответствие пространства-времени зрелища историческому времени-пространству.

рально-«удобных» мест; оно начинается и кончается на большой дороге, проходит через наскоро поставленные биваки, разрушенные деревни, мимо случайно уцелевших крестьянских домов. Вся эта непрерывно меняющаяся большая «география» Тридцатилетней войны неразрывна от ее хронологии: «Весна 1624 года. Главнокомандующий Оксеншерна набирает в Даларне войско для похода на Польшу». «В 1625—1626 годах мамаша Кураж колесит по Польше в обозе шведской армии. Близ крепости Вальгоф она встречает своего сына». «Еще через три года мамаша Кураж вместе с остатками Финского полка попадает в плен». «Прошло два года. Война захватывает все новые пространства. Не зная отдыха, мамаша Кураж со своим фургончиком проходит Польшу, Моравию, Баварию, Италию и снова Баварию. 1631 год. Победа Тилли при Магдебурге». «Близ города Ингольштадта в Баварии Кураж присутствует на похоронах главнокомандующего императорских войск Тилли... 1632 год». «В том же году в битве при Лютцене погибает шведский король Густав-Адольф...». «Уже шестнадцать лет длится великая война за веру. Германия лишилась доброй половины жителей. Уцелевшие после побоищ умирают от эпидемий. В землях когда-то процветавших теперь царит голод. По сожженным городам рыщут волки. Осенью 1634 года мы встречаем Кураж в Германии, в Сосновых горах, в стороне от военной дороги, по которой движутся шведские войска». «Январь 1636 года. Императорские войска угрожают протестантскому городу Галле... До конца войны еще далеко».

Выписанные подряд, эти ремарки менее всего подходят на элемент театральной пьесы, хотя бы и хроники. Они легко могли бы составить историческую канву киносценария. Европа, втянутая в орбиту бесконечно долгой войны, оказывается пространством-временем для фургона мамыши Кураж и ее детей. «Оптическая культура», к опыту которой обращается Брехт, очевидно и отчетливо кинематографическая. Он когда-то писал, что «старые формы передачи не могут остаться неизменными с появлением новых и не могут выдержать конкуренции с ними... Технизацию литературного процесса нельзя повернуть вспять. Пользование инструментами даже романиста, который ими не пользуется, приводит к желанию уметь то, что могут инструменты... а главное, придавать своей манере письма види-

мость пользования инструментами»¹. И Мамаша Кураж» именно так и сделана — ее манера письма создает «видимость пользования инструментами», которые кино предоставило в распоряжение искусства.

Разумеется, обращаясь к жанру хроники, Брехт помнил об опыте театра Шекспира, воздействие которого в поздних пьесах, а в «Кураж» особенно, очень велико. Но даже существование «Лагеря Валленштейна» Шиллера не отменяет очевидной кинематографичности «Мамаши Кураж»: держа в уме возможности экрана, Брехт не столько приспособливает свою «эпическую драму» к возможным условиям сцены, сколько проектирует сцену, нужную для его хроники.

Автор последовательно «литераризирует» «Мамашу Кураж».

Когда шведский театр в 1940 году заинтересовался «Кураж», Брехт занялся разбивкой больших сцен на части, — иначе говоря, поэпизодным делением пьесы, как это бывало в спектаклях Мейерхольда. Он назвал это для себя «Wirkungsquanten» («кванты действия») и был озабочен их наиболее коротким и точным «озаглавливанием», составлением «оглавления» («Titulargiums») пьесы². Речь шла при этом не о психологии и даже не о сюжете, а о квантах того основного, исторического, независимого от людских намерений действия, которое на каждом сюжетном повороте принуждало Кураж платить потерей детей за малую выгоду, приносимую ремеслом.

«Маркитантка Анна Фирлинг, известная под именем мамыши Кураж, теряет одного сына». «Удачная продажа каплуна и расцвет славы смельчака сына». «Ей удастся спасти дочь и фургон, но ее честный сын погибает». «Мамаша Кураж на вершине делового успеха». «Мир грозит мамаше Кураж разорением. Смелый сын мамыши Кураж совершает на один подвиг больше, чем требовалось, и бесславно заканчивает свою жизнь». «Дела идут плохо, приходится нищенствовать. Повар получает письмо из Утрехта, и ему дают отставку». «Камень заговорил. Мамаша Кураж теряет дочь и одна продолжает свой путь». Таков далеко не полный «титулярный» пьесы. Перипетии Тридцатилетней войны, вытесненные в ремарки, тем не менее служат фоном

¹ Кино и время. Вып. 2, с. 221.

² См.: Brecht B. Arbeitsjournal 1938—1955. Berlin und Weimar, S. 133.

частной истории семейства Кураж¹ точно так же, как это могло бы быть в фильме, — в виде титров. Они успешно заменяют извечное театральное амплуа «гонцов» и «вестников», которые в докинематографические времена призваны были представлять историю на сцене.

Ту же роль создания исторического и событийного фона отдает Брехт подробно разработанной им «фонограмме» пьесы (уроки звукового кино). «Палатка командующего. Рядом с ней кухня. Слышна канонада». «Внезапно раздаются канонада и ружейные выстрелы. Барабанный бой» — это нападение католиков, которое заставляет пастора снять рясу и пойти в услужение к Кураж, а Кураж — поменять протестантское знамя на своем фургоне на католическое. «Издали доносится барабанная дробь» — это казнь Швейцарца. «Издали — слабо доносится военная музыка» — победа Тилли при Магдебурге. «Дождь. Вдали бой барабанов и траурная музыка». «Слышны оружейные залпы» — это похороны Тилли. «Раздается колокольный звон» — он означает мир. Но уже к концу той же сцены «...доносится канонада» — снова война. «Резкий ветер» — это неуютность зимних, пустынных дорог, разоренных стран, по которым тащится фургон. «Слышен барабанный бой и свист, под который шагают удаляющиеся колонны». «Со свистом и барабанным боем проходит еще один полк», в хвосте которого Кураж в последний раз тронет свой опустевший фургон в путь.

Акустическое пространство, в котором совершается действие пьесы, исторично. Оно полно звуков сражений, коротких перемирий, военных побед и похорон. Действие стремится сохранить на этом фоне свою «частность»: никто или почти никто из главных действующих лиц пьесы не хочет принимать участия в истории. Кормиться войной — да, обеспечивать за ее счет прожитие, но не втянуться в нее — такова житейская задача Кураж, священника, повара, проститутки Иветты. Единственный осознанно исторический поступок во всей пьесе тоже выражает себя через «фонограмму» пьесы. Это барабан немой Катрин, и это единственный барабан, который гремит прямо на сцене. Ему отвечает «грохот городских пушек» проснувшегося города Галле, «беспорядочный звон набата и канонада». Но за вычетом

¹ В отличие от Шекспира и от Шиллера Брехт не допускает на сцену исторических лиц и полководцев — он целиком предоставляет ее рядовым «статистам» истории, не снимая с них ответственности за происходящее.

этого единственного исторического «жеста» самого беспомощного существа — вся «фонограмма» пьесы не только и, может быть, не столько поясняет происходящее, сколько противостоит ему, находится в обычном для кино контрапунктическом отношении к совершающемуся действию.

Крайнее выражение это находит в брехтовской системе «зонгов». Они иллюстрируют и поясняют действие, но они же его разбивают, контрастируют с ним, создавая «цезуры» и внося в пьесу дополнительный — стереоскопический — эффект.

Зонги принадлежат не только фонограмме, акустическому оформлению пьесы (они изначально рассчитаны на музыкальное сопровождение), но и тому более общему «монтажному» принципу строения драмы, который Брехт детально разработал для «неаристотелевского театра» на основе самой широкой его «кинофикации»¹.

То, что у Пискатора носило характер в значительной степени вынужденный — ему приходилось приспособлять обычные пьесы к новому типу «оптической культуры» (динамическое, поэпизодное деление вместо статического поактового, осознанная «дискретность» спектакля, перебиваемого заголовками, вставными номерами, фрагментами кино, создание единого, исторического и в то же время подвижного времени-пространства спектакля), — Брехт положил в основу самой пьесы. Деструкция старого типа зрелища, предпринятая в 20-е годы, стала предпосылкой конструкции нового типа зрелища. Возможности кино как бы разбудили в театре дремлющую память площадного зрелища и шекспировской сцены.

Сам жанр, обозначенный в подзаголовке («Хроника из времен Тридцатилетней войны»), предопределил кинематографическую дробность эпизодов, свободную переброску действия в пространстве и времени, «симультанное» построение отдельных сцен. Нетрудно заметить, как охотно пользуется Брехт техникой «параллельного монтажа» в таких сценах, как соблазнение Эйлифа вербовщиком, в то время как Кураж торгуется с фельдфебелем за пряжку, или торговля с поваром за каплуна, в то время как главнокомандующий чествует того

¹ См. запись в «Рабочем журнале» от 7 октября 1940 года: «Я бы хотел, чтобы номера вклинивались механически, чтобы в них было нечто от внезапности звука тех трактирных оркестрионов, в которые кидают монеты» (Brecht В. Arbeitsjournal 1938—1955, S. 120).

же Эйлифа в своей палатке. Но если здесь монтаж и взаимоочуждение мотивов осуществляются на уровне действия, то еще радикальнее действие того же V-эффекта осуществляет Брехт, как мы увидим впоследствии, на уровне самого текста: V-эффект действительно становится организующим, структурным принципом целого.

Наконец, элементы «кинофикации», столь отчетливые в звуковом ряду пьесы, можно без труда обнаружить и в зрительном ее ряду.

Опыт кинематографа, приравнявшего выразительные возможности неживой вещи к человеку, подсказал Брехту главный смысловой, изобразительный мотив его хроники. Единственным неизменным партнером Кураж от первого ее выхода и до последнего трагического ухода со сцены оказывается фургон. Торгуясь за фургон, она теряет своего «честного» сына Швейцарца; Катрин легче поверить, что мать отвергла предложение повара ради фургона, чем ради нее. Фургон, представляющий собой «нечто среднее между военной повозкой и лавкой»¹, проживает в пьесе такую же долгую, полную превратностей жизнь, как любое из ее действующих лиц. «По ходу дела фургон будет не раз менять свой вид. Он будет то обильнее, то скуднее увешан товарами, брезент будет то грязнее, то чище, надпись на вывеске будет то тусклой, то подновленной — в зависимости от того, хорошо или плохо идут дела»².

Впрочем, это уже не из ремарок к пьесе, а из описания «Модели «Кураж» 1949 года, осуществленной Брехтом-режиссером на сцене «Берлинского ансамбля».

Если Брехт-поэт заприходовал возможности и опыт «аппаратов» на бумаге, поставив перед театром нелегкую задачу сквозной «кинофикации» зрелища, то Брехт-режиссер блестяще разрешил ее на сценической площадке, последовательно подвергнув «кинофикации» каждый из элементов спектакля.

Это выразилось прежде всего в создании особого времени-пространства спектакля, способного вместить в себя всю обширность географии и хронологии Тридцатилетней войны. Для этого Брехт воспользовался моделью, сделанной еще в годы войны Тео Отто для спектакля в Цюрихе с Терезой Гизе в роли Кураж. «В этой модели для стабильной рамы, состоявшей из боль-

¹ Брехт Б. Театр, т. 5, полутом 1, с. 387.

² Там же.

ших ширм, были взяты материалы биваков семнадцатого века: палаточный холст, связанные веревками бревна и т. д. ... На заднике были цветные проекции, а езда изображалась с помощью поворотного круга»¹. Изменения, предпринятые в берлинском спектакле, были невелики, но существенны по смыслу. Цюрихские цветные проекции были отменены: названия стран черными готическими буквами изображались над сценой. Цветовая гамма берлинского спектакля была сокращена до минимума: от черного, через грязно-коричневый, хаки, белесый до белого. Спектакль стал практически монохромным, приблизившись к впечатлению документальности черно-белого кино. Этому же способствовал ровный, неокрашенный свет максимальной силы, какую давали приборы «Берлинского ансамбля».

Брехт хорошо помнил *Helldunkel* — светотень немецкого экрана. Он воспользовался ее уроками, отбросив романтические эффекты и возведя в принцип трезвый свет разума. Поэтому никакие времена года и дня, обозначенные в ремарках, во внимание не принимались — они предоставлялись игре актеров: освещение в «Кураж», как и все остальное, должно было соответствовать идее «документальности», а не «художественности». Ровный, неокрашенный свет не отменял, однако, а провоцировал резкую игру теней в спектакле. Он только лишал ее таинственности и романтической смутности («...мы устранили остатки «атмосферы», придающей событиям известную романтичность»²). Отчетливая черно-белая *Helldunkel* брехтовского спектакля тяготела к документальности как к понятию, как к эстетической данности, сложившейся в искусстве XX века на основе опыта аудиовизуальных технических средств.

Строения в берлинской постановке были сделаны открытыми. Это тоже относилось к элементам «кинофикации»: зритель мог обозреть и внешний вид и интерьер, помещение.

Зато в неприкосновенности остались немногие, но точно подобранные Тео Отто для цюрихской постановки детали: чурбан для колки дров, очаг и т. д.

Таким образом, все направление скрупулезной, исправляющей работы Брехта над моделью Тео Отто усиливало как раз черты кинематографичности. Но — парадоксальным образом — последовательная «кино-

¹ Брехт В. Театр, т. 5, полутом 1, с. 384—385.

² Там же, с. 385.

фикация», начатая на уровне пьесы и проведенная через все элементы спектакля, вела к резкой его театрализации.

Именно Брехту суждено было — в единстве драмы и сцены — создать новую аксиологию театра, пересмотрев систему его условностей. Для своей классической эпической драмы Брехт воспользовался «функциональной» сценой своих предшественников, доведя ее принципы до тотальной простоты и тотальной же условности.

«Совершенно пустая сцена с круглым горизонтом... несомненно создает иллюзию равнины и неба. Против этого не приходится возражать, потому что для такой иллюзии необходимо поэтическое волнение зрителя. Она создается достаточно легко, чтобы одной своей игрой актеры могли превратить сцену вначале в широкий простор, открытый предпринимательскому духу маленькой маркитантской семьи, а в конце — в бескрайнюю пустыню, расстилающуюся перед обессилившей искательницей счастья»¹.

Эта — в идеале совершенно пустая — сцена, на которую выкатывался фургон маркитантки (ее идеальную пустоту пришлось чуть-чуть подпортить, так как на практике оказалось, что в круглом горизонте для выхода фургона нужно проделать дверь, которую пришлось замаскировать видимостью строения), и была тем исходным абсолютным пространством-временем, которое на глазах зрителя средствами зрительными и акустическими превращались в динамичное, функциональное пространство-время истории. Феномен театра, его лицейская природа выступали здесь в своем чистом, первичном виде — почти таком же чистом, как в случае пресловутого «коврика» старинного гистриона. Для Брехта эта абсолютизация театральной условности в «Кураж» была важна и как демонстрация ее безграничных возможностей — параллели, но и альтернативы всемогущему кинематографическому пространству-смыслу. Для него начало «Кураж» было важно не только как начало истории, но и как начало самого театра, его возможностей, оно имело не только материальный, но и формальный смысл, поэтому он подчеркивал, что «зритель участвует в этом первом возникновении всего

¹ Брехт В. Театр, т. 5, полутом 1, с. 385.

из ничего, видя сначала только пустую, голую сцену, которая заполнится людьми»¹.

Таким образом, доведя в постановке «Кураж» до предела «кинофикацию» театра, Брехт осуществил в пределе и новую его театрализацию. На сцене он, так сказать, дореализовывал то, что было запрограммировано пьесой. Экономность и точность «Кураж» делают ее живой хрестоматией условностей «театра эпохи кино».

Время-пространство спектакля не разъединяло здесь сцену и зал иллюзией «четвертой стены», а, напротив, объединяло их с самого начала, вовлекая зрителя в свое единство: «Предполагается, что город, о котором говорит фельдфебель, находится в зрительном зале»², — замечает Брехт. Тому же служит и движение фургона по пандусу сцены. То, что речь идет о едином пространственно-временном континууме, подтверждается двумя повторными замечаниями автора о длительности этого движения в начале и в конце спектакля.

«Две строфы выходной песни и пауза между ними, когда фургон катится в тишине, занимают известное время, и на репетициях оно сначала показалось нам слишком долгим. Но когда мы опустили вторую строфу, пролог показался нам длиннее, а когда удлиннили паузу между строфами, он показался короче»³. Это замечание, озаглавленное «Слишком короткое может оказаться слишком длинным», не имело отношения к ритму спектакля. Ритм «Кураж», как и вообще спектаклей «Берлинского ансамбля» (это впечатление было очень отчетливо, я его помню хорошо, так как оно поразило московскую публику своей неожиданностью), был ровен и в то же время сжат, четок, отрывист, лишен плавности и длительности. Это имело отношение именно к пространству. Выходная песня обозначала долгий путь на войну, и удлинение паузы было для зрителя удлинением пространства, а не времени. Физически это было дольше, смыслово оказывалось короче. Наглядное превращение времени в пространство, а через это и в смысл происходило и в конце спектакля. «В конце тоже нужно, чтобы публика видела катящийся фургон. Она, конечно, поймет, если фургон просто тронется. Когда он потом продолжает катиться, наступает

¹ Брехт В. Театр, т. 5, полутом 1, с. 386.

² Там же, с. 389.

³ Там же, с. 388.

момент раздражения («хватит уже»). Когда он продолжает катиться и после этого, приходит более глубокое понимание»¹.

При этом сцена снова раздевалась до первоначальной пустоты, до исходной умозрительности абсолютного театрального пространства-времени, в котором Кураж, совершив полный круг со своим фургоном, еще раз проезжала вдоль ramпы. (Ср. наблюдения Вальтера Беньямина над возможностями кино: «Крупный план расширяет рамки пространства, замедленная съемка — движения. И так же как при укрупнении дело меньше всего идет о прояснении того, что иначе казалось неясным, а, скорее, о проявлении структуры материи во много раз более полном, — так и замедленная съемка «не столько проявляет знакомые мотивы движения, сколько раскрывает в этом известное...». Так становится очевидно, что сама природа говорит камере не то же самое, что глазу... место пространства, познанного человеческим сознанием, заступает пространство непознанное».)

Внутри этой «неэвклидовой» вселенной спектакля все было сделано Брехтом как бы посредством «инструментов» кино, но именно поэтому — с отчетливой театральной условностью.

Когда мы говорим о «неэвклидовой» вселенной брехтовского спектакля, о едином «пространственно-временном континууме», пользуясь выражением Эйнштейна, то прибегаем к терминам физики не ради красного словца, а точности ради. Брехт недаром называл свой театр «театром эпохи науки»: его всегда интересовала картина мира, созданная «новой физикой». Она оказывала на его театральное мышление самое непосредственное воздействие. «Просматривая «Мамашу Кураж», замечаю с известным удовольствием, что изображение войны в виде гигантского поля не лишено сходства с полями новой физики, в которых тела претерпевают удивительные отклонения. Все расчеты индивидуума, добытые из мирного опыта, рушатся; не спасают ни смелость, ни осторожность, ни честность, ни обман, ни жестокость, ни сострадание — все ведет к гибели»², — записывает он в «Рабочем журнале» в 1941 году. И ровно год спустя: «Физики-релятивисты (то есть придерживающиеся теории относительности. — М. Т.) считают

¹ Брехт В. Театр, т. 5, полутом 1, с. 437.

² Brecht V. Arbeitsjournal 1938—1955, S. 140—141.

свойства пространства зависимыми от распределения материи. Я не могу читать такие строчки, не думая о чем-то подобном «социальным пространствам»¹.

В своем неаристотелевском театре Брехт, пользуясь «как бы» инструментом кино, как раз и стремился «проявить структуру материи» человеческой истории и показать ее не познанное аристотелевским театром социальное пространство-время, если воспользоваться брехтовской метафорой, аналогичное пространственно-временному континууму эйнштейновской физики.

Основной зрительной метафорой спектакля внутри этого «относительного» пространства был фургон. Условностью было уже то, что этот документально-достоверный фургон не лошадь тащила, а люди (напомним, что время действия пьесы охватывает двенадцать лет — с 1624 по 1636 год). Сначала его везут двое здоровых молодцов, а Катрин и Кураж, распевая свою песню, сидят на передке. По мере того как маркитантка теряет детей, в фургон впрягаются сначала дочь, потом и сама Кураж, пока она не остается наедине с фургоном, отдав войне последнего ребенка. Таково з р и м о е движение истории.

В соответствии с наглядностью и простотой условности этого главного мотива Брехт и мизансценировал весь спектакль: в нем не было случайных, немотивированных мизансцен. Поток жизни — достаточно интенсивный — был строго организован.

«Не следовало бы менять место актера на сцене, покуда на то нет уважительной причины, а желание перемены — причина не уважительная. Если уступать этому желанию, то вскоре любое движение на сцене обесценивается... А на поворотных точках действия чаще всего требуется перемещение во всей его неослабленной радикальности»².

Тот, кто видел спектакль, помнит, что в нем было много движения: он казался в этом смысле непринужденным, но ощущение абсолютности, которое оставлял спектакль, зависело именно от «неослабленной радикальности» мизансценировки, соответствующей «квантам действия».

Примером (одним среди многих) могла бы служить беготня проститутки Иветты Потье, пытающейся за взятку остановить расстрел Швейцарца. Иветта бежала туда и назад через всю сцену три раза — мамаша

¹ Brecht B. Arbeitsjournal 1938—1955, S. 212.

² Брехт Б. Театр, т. 5, полутом 1, с. 392.

Кураж выторговывала скидку. Напряжение нарастало не от ускорения, а именно от одинаковости этих длинных пробегов, во время которых упрямство Кураж неотвратимо приближало расстрел сына. Ошеломляющей — в те годы — подробностью было то, что Иветта бежала босиком. Шляпку с перьями и красные сапожки — атрибуты своей профессии — она сняла. Шлепанье босых ног составляло удивительную по своей документальности «фонограмму» этой напряженной сцены.

Эта маленькая подробность открывала еще один принцип брехтовской последовательной «кинофикации» постановки: в рамках обобщающей, охватывающей весь спектакль условности отдельные значащие детали (сценографии ли или актерской игры) были проработаны до натуралистической точности и в этом качестве акцентированы, наподобие крупных планов кино.

«О д е т а л я х

Деталь, даже самую мелкую, нужно, конечно, давать при залитой светом сцене в полную силу. Особенно это относится к эпизодам, которые почти сплошь пропускаются на нашей сцене, таким, например, как платеж при торговой сделке. Вайгель придумала тут (ср. продажу пряжки в первой, каплуна во второй, напитков в пятой и шестой, оплату похорон в двенадцатой картинах) особый жест: она громко захлопывала висевшую у нее на плече сумку»¹.

Выше, говоря о Вайгель, мы отметили, что она была самой «кинематографической» из актрис брехтовского театра, хотя практически не снималась в кино. Но дело в том, что эта кинематографичность, документальность ее игры была и высшей точкой брехтианской условности, выражением сценического V-эффекта.

В характере Кураж Вайгель выделяла то, что Брехту казалось определяющим в истории маркитантки: что война есть продолжение коммерции другими средствами и, упорно стремясь заработать на войне, маленький человек истории оказывается не только жертвой, но и добровольным ее пособником. Это слепое пособничество и было темой, выраженной в игре Вайгель в череде скупой и точно отобранных предметов и деталей.

В книге, где модели спектаклей представлены наглядно, игра Вайгель подробно раскадрована и жесткой

¹ Брехт Б. Театр, т. 5, полутом 1, с. 393.

достоверностью напоминает скорее о кино, чем о театре. Видны детали: дубовые бочонки для вина, плетеные корзины разных форм и размеров для припасов, винные бутылки, грубая деревянная утварь — ничто не напоминает легковесной театральной бутафории. «Реквизиту Елены Вайгель» Брехт посвятил специальное стихотворение:

«Как агроном, сажающий просо на опытном поле,
Отбирает тяжелые зерна, и как для стиха
Поэт отбирает точное слово, так
Отбирает она вещи, сопутствующие на сцене
Ее персонажам. Оловянную ложку,
Которую носит мамаша Кураж в петлице
Ватной куртки...

... и денежная сума

Вспыльчивой маркитантки. Каждый предмет,
Которым торгует она, тщательно выбран: ремни,
Пряжки, банка из жести,
Каплун и мешочек для пуль, отобрана даже оглобля,
За которую, взявшись, старуха тащит фургон...

И отобрано это
В соответствии с возрастом, целью и красотой
Глазами знающей
И руками пекущей хлеба, плетущей сети,
Варящей суп женщины,
Знающей мир»¹.

И однако, чем документальнее были средства Вайгель, тем условнее результат. Ибо ее видимая «кинематографичность» была лишь использованием уроков кино для нужд театра. Она была нацелена и ориентирована не просто на действительность, но и на понятие документализма как на особую эстетическую данность, как на образ, сложившийся в практике жизни под воздействием СМК. Эта особенность очень наглядна в одной из записей Брехта, которую он назвал «Наблюдение»².

Так, в «Модели «Кураж» 1949 года Брехт осуществил свою идею. Последовательная «кинофикация» театра, документализация зрелища привели к последова-

¹ Брехт Б. Театр. т. 5, полутом 2, с. 453—454.

² Там же, полутом 1, с. 408.

тельному же его очуждению, к новой, непривычной, а потому и особенно действенной в то время условности.

Ее же продолжил он в «фонограмме» спектакля, последовательно проведя кинематографический принцип режиссерского контрапункта звука и изображения на сцене.

«Монофоничность — не главная черта музыки к «Кураж» Пауля Дессау; как и оборудование сцены, музыка тоже заставляла зрителя проделать определенную работу: ухо должно было соединять голоса и мотив. Искусство не имеет ничего общего с праздностью. Чтобы переключиться на музыку, дать музыке слово, мы перед каждой песней, которая не вытекала из действия или, вытекая из него, имела более широкий смысл, спускали с колосников музыкальную эмблему, состоявшую из трубы, барабана, полотнища знамени и зажигающихся ламп... Кое-кому она казалась чисто игровым, нереалистическим элементом. Но, с одной стороны, на театре нельзя так уж строго осуждать игровое начало... а с другой стороны, эта выдумка не была просто нереалистической, поскольку она выделяла музыку из реального действия; она позволяла нам сделать зримым переход к другой эстетической плоскости...

Противники нашей выдумки — это просто противники всего «неорганического», скачков, монтажа...»¹.

Таким образом, последовательно осуществив «кинофикацию» театра на всех уровнях, начиная от пьесы и кончая каждым из элементов режиссерской ее постановки, Брехт тем самым осуществил переход не от театра к кино, как это случилось в практике Эйзенштейна, а к новой системе театральной условности — к новой аксиологии театра.

Основополагающими аксиомами театра эпохи кино стали:

Новый тип функционального пространства-времени спектакля, вовлекающего зрителя в «неэвклидову» вселенную пьесы-параболы.

Монтажность на всех уровнях — от текста (проза и стихи) до аудиовизуальных средств выражения театра — как способ радикального «разъединения элементов».

Документальность как способ отражения, но и очуждения действительности, ее критического рассмотрения.

¹ Брехт Б. Театр, т. 5, полутом 1, с. 383—384.

Эта целостная система театральной условности, быть может, наиболее полно выраженная в «Модели «Кураж» 1949 года, при попытке ее экранизации, даже авторской, оказала кинематографу гораздо более упорное сопротивление, чем мог предположить сам Брехт, и обнаружила в пьесе латентные мотивы, более широкие и общие, чем думал (или хотел?) сам автор.

3. «Мамаша Кураж». Экранизация пьесы

Первоначальная идея экранизации относится еще к 1946 году, когда в ответ на предложение Бурри поставить в кино «Доброго человека из Сычуани» Брехт взамен предложил ему «Кураж».

Дальнейшая история этой экранизации заняла пятнадцать лет и закончилась, уже после смерти Брехта, съемками спектакля, осуществленными двумя учениками и последователями Брехта, М. Веквертом и Палиццем, в 1961 году. Впрочем, задача экранизации брехтовской пьесы решена при этом не была, ибо Векверт и Палицц такой задачи себе и не ставили, в чем были совершенно правы. Они хотели увековечить брехтовскую «модель», спектакль «Берлинского ансамбля», но средствами кино, а не фотографии, как это сделал сам Брехт. И это оказалось делом трудным, но в конце концов благодарным. Что же касается собственно экранизации, то она не удалась по причинам не только внешним — политическим, студийным и т. п., но и по причинам внутренним, заложенным в «кинофикации» театра, столь последовательно осуществленной им же самим в драматургической и сценической модели «Кураж».

Печальная история этого авторского — и группового — насилия Брехта над своим любимым детищем изложена подробно Гершем в главе «Проект «Мамаша Кураж» и занимает двадцать пять страниц тесного книжного текста¹. Мы перечислим вкратце ее поворотные пункты, не вдаваясь в полемику с политическими интерпретациями некоторых западных исследователей², которым отдает место автор книги. Не уделим мы пристального внимания и эволюции брехтовских наме-

¹ См.: Gersch W. Op. cit., S. 268—293.

² См.: Esslin M. Brecht. Das Paradox des politischen Dichters. Frankfurt am Mein — Bonn, 1962.

рений за десять лет, на которые растянулась его работа с «ДЕФА», — она с возможной полнотой исследована Гершем. Нас будут интересовать лишь отношения между «киноофицерным» театром Брехта и возможностями самого кино. По необходимости нам придется пользоваться отдельными сохранившимися фрагментами размышлений Брехта и промежуточным продуктом сотрудничества с «ДЕФА» — сценарием 1955 года, опубликованным в двухтомнике «Текстов для фильмов», и немногочисленными фотографиями из начатой съемки, но неоконченной картины.

Вот вкратце внешний сюжет «проекта «Кураж» в изложении В. Герша.

Когда Брехт в 1946 году предложил Бурри экранизировать именно эту пьесу вместо «Доброго человека», им руководили несколько мотивов. Во-первых, политическая актуальность пьесы в послевоенной Европе; во-вторых, желание дать Вайгель достойную роль в кино; в-третьих, надежда самому сделать «большой» фильм и не быть привязанным в мировом мнении к исключительной популярности «Трехгрошовой оперы». Однако именно актуальность пьесы, как нередко это случается, стала препятствием (Брехта заподозрили в «пацифизме»). А неспособность умной и деятельной Кураж подняться над своим положением «маленького человека» истории, ее необучаемость, которую Брехт сделал главным «приемом» пьесы, вызвала недоумение даже у такого квалифицированного читателя, как Фридрих Вольф. Два десятилетия спустя «неаристотелевские» новшества Брехта все еще продолжали оставаться новшествами, а пьеса, сработанная прочно и надолго, как истинная классика, стала игрищем конъюнктуры.

Работа над сценарием началась в сентябре 1949 года — уже для Эриха Энгеля и в соавторстве с Робертом А. Штеммле. В 1950 году его заменили Иохим Баркхаузен и граф Александр фон Штенбок-Фермор. Потом была проба пера с Хансом Винге, а затем появился снова в качестве соавтора старинный сотрудник Брехта Эмиль Бурри. Они тогда же набросали первый вариант сценария, который был переделан по замечаниям редактуры и культурно-политического руководства студии «ДЕФА» к февралю 1952 года. Энгель тем временем тоже отпал, и в качестве режиссера был приглашен талантливый и популярный Вольфганг Штаудте.

Он предложил заменить актеров «Берлинского ансамбля» (кроме Вайгель, разумеется) кинематографически именами в расчете на международный прокат, но тем временем разразилась памятная дискуссия «о формализме», и пьесы Брехта были подвергнуты остракизму. В 1954 году, когда «проект» ожил, была попытка вступить в сотрудничество с итальянскими режиссерами — Висконти, потом Де Сантисом. Но и она не удалась, и в ноябре 1954 года сценарий Брехта и Бурри вернулся в руки Штаудте. В конце августа 1955 года начались съемки, которые от начала до конца (не замедлившего, впрочем, последовать уже к середине сентября) проходили в конфликте автора и режиссера. Брехта не устраивали «опереточные» костюмы, идеи французского декоратора Макса Дуи, участие иностранных кинозвезд, как бы хороши они ни были сами по себе (на роль повара был приглашен Бернар Блие, Иветту Потье играла Симона Синьоре), крепкий профессионализм Штаудте и его ориентация на стиль цветного фильма-колосса. На самом деле, конечно,— и это бросает ретроспективно свет на историю «Трехгрошовой оперы» — Брехт был слишком режиссером, у него было слишком отчетливое видение искомого результата, чтобы его могла устроить любая другая, не зависящая от его идей режиссура. А в данном случае уверенное мастерство Штаудте, как и весь антураж, были заведомо далеки от принципов «Берлинского ансамбля».

Так или иначе, но съемки были прерваны, едва начавшись, и снова к этой мысли вернулся Брехт в 1956 году, на этот раз вместе со старыми своими соратниками Бурри и Энгелем. Они решились написать еще одну, новую версию сценария, но Брехт заболел и умер. Десятилетняя история «проекта «Кураж», совершив полный круг, пришла тем самым к естественному концу.

Но прежде, чем Брехт столкнулся с чуждой режиссерской концепцией Штаудте, он сам (или вместе с соавторами, что дела не меняет) осуществил деструкцию вещи на уровне сценария. Повторилась — в обратной перспективе — ситуация с «Трехгрошовой оперой». Только там фирма требовала от него соответствия оригиналу, а идея переделки принадлежала автору, а здесь переделка была инспирирована студией «ДЕФА». И в том и в другом случае Брехт стремился «актуализировать» вещь в политических целях. Он сознательно ставил свое перо на службу политике, и директивный

упрек в «пацифизме», брошенный «Кураж», оказался для него таким же стимулом, как двадцать лет назад — обвинения в абстрактном гуманизме «Трехгрошовой» (было бы странно подозревать Брехта при этом в неискренности). Но сама природа его таланта, склонного к обобщенной форме, ко всяческому «дистанцированию», «историзации», противилась прямому отклику на злобу дня, точно так же как быту и психологии¹. «Кинофикация» — функция «историзации» — помогла сложить брехтовскую неаристотелевскую форму драмы. Поэтому всякая попытка «подправить» при переводе на экран пьесу в сторону ее актуализации невольно влекла за собой размельчание ее обобщенной формы, а экранизация парадоксальным образом приводила к «декинофикации» кинофицированной структуры.

В случае «Кураж», реализовавшей не только драматургические, но и сценические идеи Брехта с максимальной полнотой, это даже более очевидно, чем в нашумевшем казусе «Трехгрошовой оперы».

Разумеется, Брехт пытался нащупать подходящую условность, прием, который помог бы произвести трансплантацию театральной параболы на экран, смягчив тканевую несовместимость. Следы этих попыток сохранились в стенограмме предварительных разговоров о фильме «Кураж» между Брехтом, Энгелем, Баркхаузенном, Штенбок-Фермором, Винге и Марилуизой Штейнхауер в 1950 году².

Задача вещи была сформулирована Брехтом в первой же фразе разговора: «Должна ли мамаша Кураж оставаться на войне? Она не должна была лезть на войну, это ее собственная вина. И это костяк фильма. Проблема вины должна быть отчетливо поставлена, чтобы ни у кого не оставалось впечатления: война — это рок»³.

Но между формулировкой задачи и способом ее выражения стояла пьеса. Приходилось не сценарий писать, а заново устанавливать аксиологию.

«Можно сделать шесть историй из жизни Кураж, взаимосвязанных, как в фильме «Пайза», или одну

¹ Недаром «Страх и отчаяние в Третьей империи» так и остались суммой острых, едких зарисовок, не сложившись в большой общий сюжет. Недаром и «Винтовки Тересы Каррар», одноактная пьеса об Испании, считалась единственным «аристотелевским» опытом Брехта.

² См.: Brecht im Gespräch. Diskussionen und Dialoge. Berlin, 1979, S. 107—125.

³ Ibid., S. 107.

непрерывную историю, как предусмотрено экспозе»¹.

Новеллистическая структура росселлиниевской «Пайзы», с ее сюжетно необязательными сочленениями и родственной Брехту дискретностью, казалось, что-то обещала, но не была опробована (впоследствии, снимая спектакль, Векверт и Палицш кое-что из этого, впрочем, использовали). В своей книге Герш приводит одно из промежуточных предложений — использовать фабулу «Кураж» в качестве совсем сырого материала для фильма в духе неореализма. «Мамаша Кураж держит трактир и крестьянствует в остзейском селе. Она была маркитанткой и, хлебнув горького опыта, здесь осела. Парень приносит в трактир известие: шведский флот приближается к берегу. Брехт: «Здесь совершенно спокойно. Дети заняты уборкой репы, и трактир производит сонное впечатление. И у публики должно быть впечатление, что известие никого не вывело из спячки. Слухи не могут нарушить мир в селе. Так продолжается до вечера. И однако должно быть ясно, что внутренне все ориентированы на войну. Флот может быть обезврежен, пока все продолжают собирать репу».

Энгель фантазировал дальше, что один из рыбаков разведает у Кураж возможности маркитантства. «Он может присовокупить, что знает ее отвращение к войне. Можно обратить внимание на то, что она не хочет касаться войны». Атмосфера в селе, шведские корабли в море. Рыбак приходит снова. Кураж советует ему быть подальше от торговли на войне, а сама покупает конягу. Ночные сборы. Утром на горизонте ни одного корабля. Война прошла стороной, шведы высадились в Уздоме. Кураж едет за ними. Первое, что она видит, — их злодеяния»².

Этот сурово-достоверный стиль повествования вполне мог быть применен к историческому сюжету Тридцатилетней войны, но Брехт на нем тоже не остановился. Это был бы, вероятно, прекрасный, но не его кинематограф. Для его параболы (Кураж едет на войну торговать ради детей и расплачивается их жизнью) нужна была мощная система «очуждений»:

«Не надо все мотивировать, нужно рассказывать наивно».

«Переходы не обязательны, возможны скачки. Зимой она здесь, потом — там».

¹ Brecht im Gespräch, S. 112.

² Gersch W. Op. cit., S. 279.

«Нужно перескакивать от одного комплекса к другому. Объяснения тут не нужны»¹.

Но в театре Брехта «скачки» давно уже были аксиомой, переходы из комплекса в комплекс не требовали плавного, временного перетекания, сцепления и мотивировки заведомо были опущены, а видимая «наивность» служила философской расширительности диалога.

В кино приемы надо было открывать заново, ибо фабула, отвлеченная от выработанной за долгие годы структуры, «не работала».

«Во-первых, должно быть: Кураж идет на войну; то, что она теряет сына, — во-вторых. Война, столбы дыма, горит город, она едет навстречу войне со всеми детьми»².

На сцене было и сложнее и проще: не нужно было ни горящего города, ни столбов дыма, чтобы обозначить войну. Пустое пространство, на которое выкатывался фургон, было пространством-временем истории. На экране оно поневоле конкретизировалось, становясь привычным уже зрителю пространством исторического фильма.

Недоразумение, случившееся между Брехтом и Максом Дуи, иллюстрирует эту разницу наглядно. В поисках обобщающего фона французский архитектор предложил песок, песчаный ландшафт. Брехт остался недоволен, ибо полагал, что нельзя играть «Кураж» в пустыне³.

Отснятый Штаудте материал, увы, не сохранился, и оценить экранный эффект предложенного Дуи песчаного ландшафта нельзя. Интересно другое: мера условности, вполне пригодная для пьесы (возможная ассоциация — песчаные дюны Прибалтики), на экране была воспринята Брехтом буквально (много песка — пустыня). Конкретность, имманентная экранному изображению, становилась препятствием брехтовскому способу мышления.

«Теперь я предлагаю вам поэтическую данность: вы видите катящийся фургон, он приближается издалека. Маленькая семья в старом фургоне, заново отремонтированном ради новых планов, частью военных, частью штатских: маркитантство (как всегда, брехтов-

¹ Brecht im Gespräch, S. 112—113.

² Ibid., S. 113.

³ См.: Gersch W. Op. cit., S. 290.

ская мысль тяготела от факта к понятию — «марки-тантство». — М. Т.). Они хотят туда и сюда, где идет сражение. Они ищут какой-нибудь полк. Как им узнать, где можно обделать дельце? Они узнают это по столбам дыма. Там война. Они пробуют сделать гешефт там, где гибель. Это надо выразить кинематографически»¹.

Брехт мучительно искал экранный эквивалент, пригодный для лапидарных ситуаций пьесы. Теоретически он понимал, что «не надо все мотивировать», что «объяснения тут не нужны», а между тем вещественность кино, которая в снятом, абстрагированном виде подарила ему главный символ спектакля — фургон Кураж, в своем первоначальном, сыром виде неудержимо влекла его в сторону многословной (точнее, многопредметной) наглядной мотивированности.

Это можно проследить на попытках разработать хотя бы комплекс ухода Эйлифа на войну, который в пьесе кратко «мотивирован» двумя фразами Эйлифа: «Я войны не боюсь», «Хочу в солдаты, мать», а по пути к экрану разрастался в бесконечную цепь мотивировок. Брехт придумывал рекламный плакат: мундир и ботфорты — «нечто, что должно приманивать парней»². «Они (вербовщики. — М. Т.) показывают мундир и сапоги. Парень босиком, а там сапоги, вот он и дает себя уловить». И спохватывался: «Это не обязательно показывать изобразительно. Не надо все мотивировать, нужно рассказывать наивно». Но сама видимость человека на экране («видимый человек» Белы Балаша) не давала фантазии Брехта остановиться и увлекала его вспять по пути все более наглядной разъяснительности вплоть до предложения, чтобы Эйлиф стаскивал сапоги с убитого солдата и примеривал их на себя. Это вызвало справедливое возражение Штенбок-Фермора, что здесь уже пахнет мародерством и грабежом трупов. И хотя Брехт тут же сочинил для Кураж броский афоризм: «Тебе сапоги ни к чему, сапогами мы торгуем», — было ясно, что мародерство может лишь оттолкнуть публику³.

Экранная наглядность мотивировок, которую Брехт отвергал теоретически, практически завладевала им настолько, что приводила его к абсурду, к противоположному результату, и мародерство Эйлифа — не единст-

¹ Brecht im Gespräch, S. 114—115.

² Ibid., S. 111.

³ Ibid., S. 121.

венная оговорка такого рода. Так же точно он пробовал живописать, как семья Кураж в поисках заработка радуется разрухе и пожарам. И снова ему приходилось выслушивать справедливые возражения и пояснять: «Маленькая семья радуется не пожару, а тому, что наша дорога»¹.

Обычная брехтовская парадоксальность, которая создавала особый, саморазоблачительный эффект «наивных» рассуждений его персонажей (фельдфебеля — о войне как основе порядка, Кураж — о продажности человека как единственной гарантии милосердия, о героизме, который потребен беднякам, чтобы выжить, и пр.), будучи приложена к вещественной достоверности экрана, не раз заводила его в подобные ловушки.

Как только лаконичное эллиптическое строение пьесы начинало размываться стремлением к наглядности, так возникала дурная бесконечность мотивировок. Оказывалось, что присутствие Эйлифа и Швейцарца в фургоне следует объяснить тем, что у матери есть лицензия на торговлю (право иметь помощников), а коли так, то надо показать, как она получает эту лицензию (в пьесе все это существовало как данность, вне подобных практических вопросов). Потом оказывалось, что надо бы показать, как мать убита исчезновением Эйлифа, как она идет в лагерь разыскивать его, и т. д. Менялось не только количество мотивировок — менялось само их качество, тип обработки материала действительности.

Неудержимое нарастание сюжетно-психологической цепи, относящейся к одному лишь «комплексу» пьесы, побудило Марилуизу Штейнхауер в какой-то момент воскликнуть: «Жаль, что пропускается одно: из-за своих гешефтов Кураж не замечает, что Эйлиф пропал, — как это и происходит в пьесе. Это было очень сильно», — на что Брехт сгоряча ответил: «Вовсе не жаль»².

На самом деле поиски все время шли в двух направлениях. С одной стороны, Брехт теоретически понимал, что «мы должны думать иначе, чем в театре»³. С другой стороны, непосредственная изобразительность экрана («в кино мы можем больше показать войну, чем в театре»⁴) влекла обратное развертывание эллиптической структуры пьесы в неочужденную экранную нарративность. V-эффект, достигнутый сценой в значительной

¹ Brecht im Gespräch, S. 115—116.

² Ibid., S. 123.

³ Ibid.

⁴ Ibid., S. 120.

степени за счет сплошной «кинофикации», в кино естественным образом испарялся. Из «неаристотелевской» пьесы получался благопристойно-«аристотелевский» сценарий (древнегреческий философ Аристотель Стагирит здесь, разумеется, ни при чем). Заключительная фраза «диалога» («между театральной пьесой и фильмом должна быть разница») оказывалась не в пользу фильма. Сценарий, подписанный именами Эмиля Бурри, Вольфганга Штаудте и Бертольта Брехта¹, больше не был «брехтианским», несмотря на ряд находок и даже удач.

Рассмотрим как молекулу общих преобразований пьесы все тот же «комплекс», связанный с уходом Эйлифа на войну, который в театре занимает первую картину «Мамаши Кураж».

Вводные кадры (до титров) обнаруживают намерение авторов придать действию условность и обобщенность. Зеркально-симметричные планы вербовщиков двух армий; титр: «Со всех сторон спешат торговцы и маркитанты в новый район военных действий, чтобы делать свои гешефты»; пустынный снежный ландшафт, где появляется фургон Кураж, и песня, которая сопровождает титры,— все это вроде бы призвано обозначить жанр притчи.

Но титр, который в театре непривычен и служит очуждению, в кино привычен и служит лишь информации; пустота ландшафта, которая в театре абстрактна, в кино конкретна (вода, стоящая в колесных колеях); зонг, который в театре отделен от действия и самодовлеющ, в кино становится обычным музыкальным сопровождением титров; наконец, «наивный» диалог вербовщика («Разве здесь сколотишь отряд, фельдфебель? Прямо хоть в петлю полезай») и фельдфебеля («Слишком давно не было здесь войны... Спрашивается — откуда же и взяться морали?») просто исчез. С ним вместе — на весь дальнейший сценарий — исчезли две существенные особенности брехтовского текста вообще: его способность лапидарно и энергично связывать действие («мотивировки») и, напротив, пространно и парадоксально разрабатывать тему (в данном случае тему войны).

За титрами фильма фургон Кураж погружается в пестрый быт Тридцатилетней войны; сюжет развертывается через цепь жанровых сценок.

¹ См.: Brecht B. Texte für Filme, Bd. 1, S. 189—310.

Здесь есть злодеяния войны — тени двух повешенных крестьян на белом снегу, на которые в страхе глядит немая Катрин, солдаты, угоняющие у крестьянской семьи последнего быка, и пр.

Здесь есть присоединение Кураж к победителям — шведам, скорее анекдотическое, нежели философское, поскольку оно происходит в плотной атмосфере быта, а не в разреженной сфере истории. Мнимо-наивные «анкетные данные» о многонациональности ее семьи утрачивают в сценарии расширительный смысл, ибо допрос перебивается параллельным сюжетом соблазнения хорошенькой крестьяночки шведским солдатом (сюжет отыгрывается и дальше — она станет проституткой, разделив эту роль с Иветтой). Симультанность действия, которая в театре служит созданию единого пространства-времени, будучи возвращена к привычному для кино параллельному монтажу, читается в его оптическом коде как обычная бытовая синхронность. Цвет, изгнанный Брехтом из своей сценической «модели» ради ее вящей документальности, в избытке возвращается в сценарий, в свою очередь подвигая его в сторону «костюмного фильма». Рекламный плакат с мундиром и ботфортами, когда-то придуманный Брехтом для соблазнения Эйлифа, превращается в сценарии в «красочную, сверкающую униформу, надетую на манекен»¹, и опять-таки служит поводом для бытового эпизода.

Вербовщик, в начале пьесы сиротливо мерзнувший на ветру без надежды на удачу, занят в сценарии по горло: в его палатке громоздятся груды панцирей, сапог и прочей военной амуниции, а от желающих нет отбоя. Эйлиф, который успел уже заглядеться на Иветту Потье, с завистью глазееет на новоиспеченного солдата, которого подхватывают под руки две проститутки. Рядом с богатой палаткой вербовщика размещается балаган заезжих фигляров с зазывалой. Мотив ярмарки, традиционный для немецкого кинематографа и традиционно же иносказательный, входит в сценарий, увы, лишь иллюстративно: у Эйлифа нет монетки, чтобы бросить Коломбине или Паяцу за вход. Такова длинная цепь бытовых мотивировок его ухода в армию.

Вместо двух фраз Эйлифа в пьесе, безвыходности вербовщика, нищенской торговли Кураж за пряжку — в сценарии развертывается картина обоза шведской армии во вкусе фламандцев. И если в пьесе знакомство

¹ Brecht B. Texte für Filme, Bd. 1, S. 206.

с Поваром начиналось со зверской торговли за каплуна («Шестьдесят геллеров за эту паршивенькую птичку?»), то в сценарии мамаша Кураж нашла важного клиента — повара главнокомандующего, упитанного мужчину с французским акцентом¹, которому она «услужливо» уступает шесть окороков на зависть другим покупателям. Здесь же появляется и Иветта Потье, которая — тоже вполне сюжетно, чтобы позлить Повара, — напевает разрозненные куплеты своего зонга. А когда Эйлиф, поддавшись наконец многоцветным соблазнам обозных натюрмортов, переоденется с помощью двух подручных вербовщика в форму рейтара и Кураж не удастся разыскать его в лагере, то Повар галантно прицепит ее фургон к своей повозке...

Все это очень точно соответствует наблюдению З. Кракауэра, сделанному им по поводу экранизации пьесы вообще: «...превращение пьесы в фильм влечет за собой переключение акцента со сферы умозрительных идей на объекты, поддающиеся фотографированию. В фильме факты окружающей среды сильнее социологических воззрений... Театральная пьеса разворачивается, можно сказать, на д уровне физического бытия, тогда как фильм стремится пройти прямо с к в о з ь него...»².

Оказалось, что пройти с к в о з ь непрерывность экранного физического бытия («больше показать войну, чем в театре», по слову Брехта), не утратив позиции на д ним, не под силу даже для самого автора.

В случае «Кураж» и, шире, брехтовского театра эпохи кино обычная трудность экранизации усугублялась тем, что система условностей, очуждающих материал — «физическую реальность» Тридцатилетней войны, — была в значительной степени из кино и заимствована. Пьеса была сделана «как бы с помощью инструментов», по выражению Брехта, а тут в его руках оказывались сами эти «аппараты». Но невидимая граница между родственными искусствами оказалась куда более жесткой, чем представлял себе даже такой трезвый «техник», как Брехт. Исчезновение магического «как бы» («как бы с помощью инструментов») вело к размягчению структуры, растворению ее в стихии быта и почти полному исчезновению.

Там, где от кино была заимствована документаль-

¹ Brecht B. Texte für Filme, Bd. 1, S. 204.

² Кракауэр З. Природа фильма, с. 300.

ность (средство выражения — монохромность спектакля), она поглощалась многокрасочностью. Там, где от кино была заимствована вещественность (средство выражения — единственность вещи, ее значимость), она поглощалась множественностью. Не проститутка Иветта Потье, а проститутки, не один жалкий каплун, на которого претендует один покупатель, а целая груда окороков и хвост покупателей.

В пьесе каждая ситуация была предельна: вербовщику надо было залучить хотя бы одного солдата; Кураж прозевывала Эйлифа, пытаясь продать хоть одну пряжку для пояса; повару необходимо было раздобыть хоть одного тощего каплуна на обед командующему. Чем более нищенским было существование, чем более мелочны, мизерны интересы людей на войне, тем они были бытийственнее, тотальнее.

Эту эстетику бедности — не просто житейской, но и экранной, где малость предмета обратно пропорциональна его насущности, — добытую Брехтом из опыта «каммершпиля», снова открывает для кино, как ни странно может показаться такое сопоставление, неореализм.

Велосипед из известного фильма Де Сика «Похитители велосипедов», украденный у безработного, сопоставим по своему значению с фургоном Кураж. И то и другое — более, чем вещь: знак бедности, убожества существования. И то и другое — единственное средство прожить.

В сценарии, где фургон прицепляет к своей повозке повар, потом для него находится лошадь, потом в него впрягают вола, — он становится бытовой вещью, теряет ту отчетливую семиотичность, какую придал ему Брехт в пьесе, а потом в спектакле: сначала его везут два сына Кураж, потом вместо Эйлифа за оглоблю берется Катрин, затем вместо Швейцарца — Кураж, и, наконец, маркитантка остается один на один с фургоном, таким же потрепанным и разбитым, как она сама.

Оптическая сила, семантика этого театрального «кадра» в свою очередь может быть сопоставлена со знаменитым кадром безработного и мальчика, хотя и противоположна ему по смыслу. Безработный утрачивает велосипед, но находит в сыне первичность человеческих связей. Кураж сохраняет фургон, но теряет последнего ребенка. Противоположна была и задача — у неореализма — вовлечь зрителя в бытие своих героев, заставить его отождествить себя с ними; у Брехта —

противопоставить зрителя Кураж, заставить относиться к ней критически. Но из отдаления истории видно, сколь оптический код раннего неореализма был близок брежневской «кинофикации» театра.

(Может быть, на самом деле даже ближе, чем кажется. Ср. запись Брехта о реализме в изложении советского исследователя В. Ключева: «Реалистическая деталь передает особенное, присущее конкретному человеку, в чем более или менее нуждается основной сюжет (вроде лысины Цезаря) или что при определенной ситуации превращается в особенное. Такой деталью может быть что-то незначительное из общечеловеческого поведения, но проявляющееся во всеобщей связи, вроде того как умирающий Лир просит расстегнуть ему пуговицу.

Другой реалистической деталью является «необработанный» сырьевой материал, под чем подразумевается некоторое излишество в содержании, нечто такое, что сопротивляется прямой линии развития, рисунку, характеру; что передает не только движущие силы фабулы (то есть человека со всеми его противоречиями), но и мешает восприятию самих фактов; что, с другой стороны, нельзя выкинуть из сюжета как зарисовку случая, исключение, неоправдавшийся расчет,— короче говоря, что составляет различие между действительностью и вымышленной художником линией развития...

Однако самая примечательная реалистическая деталь — это чувственный момент, его «посюсторонность», реальное земное бытие... Так, естественные потребности человека играют чрезвычайно важную роль. В этом отношении очень важно, насколько художник противопоставляет эти естественные потребности условностям господствующей морали. Правда, в условиях эксплуататорского общества чувственная деятельность человека проявляется в его борьбе с голодом, плохим жилищем, социальными болезнями и т. п., но изображение этого будет только тогда реалистическим, когда такие процессы будут показаны социально обусловленными»¹.

Сейчас, возвращаясь к лентам раннего неореализма, видишь, как, казалось бы, «сырьевой материал» был жестко отобран и какой мощной знаковостью он обладал, в то время как Брехт в свою очередь учитывал

¹ Цит. по кн.: Ключев В. Театрально-эстетические взгляды Брехта. М., «Наука», 1966, с. 154.

необходимость действительности, даже мешающей вымышленной художником линии развития. Не говоря уже о «борьбе с голодом, плохим жилищем» в их социальной обусловленности.)

Трудность обратного преодоления границы двух родственных зрелищных искусств, по-видимому, заключалась для Брехта еще и в том, что «кинематографичность» его родилась из того первоначального шока, которым стало для всей культуры XX века новое техническое искусство, и была им осмыслена и утилизирована для нужд театра.

Как драматург он как раз и работал «кинематографичнее» большинства кинематографистов. Но брехтовская «кинематографичность» была не самим кино, а как бы мгновенным рентгеновским снимком возможностей «аппаратов». Она была сродни тому патетическому представлению о кино, которое отразилось в первых манифестах нового искусства, в том числе в упоминавшейся уже работе Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Беньямин, как и Брехт, видел в кино не столько результат, сколько процесс, хирургическое вторжение «аппаратов» в ткань жизни. Точно так же как Брехт называл свой театр «театром эпохи науки», Беньямин считал кино искусством эпохи науки. «На практике едва ли возможно... установить, с чем оно теснее связано: с ценностью артистической или с возможностями использования в науке... В то время как кино благодаря укрупнению подсобных предметов, выделению незаметной детали из привычного реквизита, исследованию пошлой среды под гениальным взглядом объектива, с одной стороны, расширяет понимание необходимости, управляющей нашим бытием, с другой стороны, оно ведет к тому, чтобы утвердить за нами огромную и непредвиденную свободу действий.

Казалось, наши забегаловки и улицы больших городов, наши бюро и меблированные комнаты, наши вокзалы и фабрики держат нас в безнадежном плену. Но вот пришло кино и в одно мгновение взорвало динамитом эту тюрьму, и мы совершаем полные приключений путешествия среди ее раскиданных обломков»¹.

Точно так же как Брехт берет на вооружение в своем театре эту аналитическую — познавательную и освободительную — функцию кино, он стремится овладеть его

¹ Benjamin W. Op. cit., S. 41.

шоковым, по Беньямину, воздействием, расширяющим сферу привычного, пассивного массового восприятия. «Восприятие в процессе развлечения, к которому тяготеют все области искусства и которое является симптомом глубоких изменений в апперцепции, обладает собственным инструментом для тренировки — кино. Своим шоковым воздействием кино идет навстречу этой форме восприятия. Кино отвергает культовую позицию не только тем, что оно ставит публику в позицию эксперта, но и тем, что эта позиция в кино не требует сосредоточенности. Публика — экзаменатор, но экзаменатор развлекающийся»¹. Именно таким хотел видеть Брехт своего зрителя.

Это позже, когда возможности «аппаратов» станут рутиной и перестанут поражать воображение, когда новая «оптическая культура» войдет в привычку (нынче дети усваивают ее прежде азбуки), для теоретиков станет важнее результат кинопроцесса — «физическая реальность», разворачивающаяся на полотне экрана перед зрителем, и ее иллюзионистские потенции. Для пионеров, складывавших первые слогги этой культуры, процесс навсегда остался важнее результата.

Брехт использовал как надежный рычаг очуждения именно это — изначальное, романтическое, но и аналитическое понятие «кинематографичности», извлеченное не из фильмов, а из самого феномена кино. Фильм как таковой, по-видимому, не сулил уже подобных мощных творческих импульсов, израсходованных на преобразование сцены.

Во всяком случае, в экранизации «Кураж» «физическая реальность», ставшая идиолом послевоенного кино, неумолимо засасывала аналитическую, монтажную структуру пьесы.

Не потому ли идеологические поправки, которые авторы добросовестно старались реализовать, в свою очередь неуклонно возвращали сюжет в лоно привычной, неочужденной, вполне «аристотелевской» драматургии? Ведь если содержание оформлено, то и форма в свою очередь содержательна. Изменился сюжет, в котором фигура Анны Фирлинг заняла куда более скромное, едва ли не второстепенное, положение. Умножились фигуры, создав кинематографическую «массовку». Если в театре война была «предлагаемыми обстоятельствами», звукозрительным пространством, в котором пыта-

¹ Benjamin W. Op. cit., S. 47—48.

лась устроить личное благополучие предприимчивая Кураж, то здесь она вышла в сюжет, к тому же с акцентом на «немецкую» тему — это в корне противоречило смыслу пьесы.

В свое время Фридрих Вольф — с «аристотелевской» точки зрения — сделал Брехту упрек, что его героиня ничему не научилась. «Что «Кураж» могла бы быть еще более действенной, если бы слова «будь проклята война» нашли бы в конце у матери (как у Катрин) действенное выражение, стали бы выводом из приобретенного знания»¹. Автор тогда же, в 1949 году, не согласился с ним и возвращался к этому не раз. В 1955 году он писал: «Было много разговоров о том, что Кураж ничему не научили ее несчастья... Но мало кто понял, что именно в этом горчайший и роковой урок пьесы»². Брехт и в сценарии настаивал на упорной необучаемости Кураж. Но, проявив неуступчивость в этом пункте, он тем радикальнее пошел навстречу своим критикам во всем остальном. Просто-напросто в сценарии он согласился сделать необучаемую Анну Фирлинг «отрицательной», противопоставив ей «положительную» Катрин («положительность» ее так же усилена, как «отрицательность» ее матери) и влюбленного в нее мельника, которому к тому же вложены в уста все необходимые разъяснительные формулировки.

Введение этого нового любовного комплекса, чуждого патетике пьесы, изменило вообще всю расстановку сил, сделав Кураж чуть ли не злодейкой, которая умышленно и бессмысленно противится счастью дочери, увлекая ее против воли на войну.

«Сияющее голубое весеннее небо», «маленькая, веселая погоня» мельника за Катрин в помещении разрушенной ветряной мельницы, беззвучный, «счастливый смех»³ Катрин — сама фразеология эпизода «Весна немой Катрин» совершенно чужда оригиналу и даже отдает сентиментальностью.

Тем более что любовной идиллии Катрин вторит в параллельном монтаже идиллия Иветты, которая тоже по любви выходит замуж за юного корнета.

Правда, потом протрубит труба и Катрин потихоньку убежит от спящего мельника к своему фургону, из чего следует, что война разлучает любящих; при этом вина

¹ Цит. по кн.: Брехт В. Театр, т. 5, полутом 1, с. 447.

² Там же, с. 448.

³ См.: Brecht V. Texte für Filme, Bd. 1, S. 214—217.

войны ослабляется за счет личной вины матери, рушащей счастье дочери. Иветте придется отравить корнета грибами — она не может признаться ему в своем прошлом. Но на той войне, которая показана в пьесе, не было места ни для голубого неба, ни для «весны немой Катрин», ни для “Je l’aime! Je l’aime!” Иветты.

«Дискуссионна новая линия Катрин,— замечает по этому поводу В. Герш,— любовные отношения с молодым мельником не столько изымают ее из очуждения, свойственного Катрин пьесы, они усиливают критику войны и углубляют неправоту Кураж. Возможности идентификации возрастают в последней трети фильма, когда Катрин не дает Кураж бить детей¹, когда она подбирает младенца, чтобы спасти ему жизнь и удовлетворить свою тоску по материнству. Усиление развязки в смысле прямой ориентации на социальный результат осуществляется через поступок Катрин и зримость его воздействия на борьбу горожан Фридберга»².

Чужеродность «героизации» Катрин брехтовской принципиальной непатетичности курьезно подтверждается косвенным образом. Бернгард Райх в своей книге о Брехте, описывая спектакли «Берлинского ансамбля», пытается представить, как могли бы поставить в отличие от Брехта эту сцену немецкие режиссеры других направлений — выходец «из школы О. Брама, сторонник «сугубого» реализма» и «приверженец сильной, выразительной театральности от Рейнгардта до Йесснера».

«Режиссер второго направления предусмотрел бы героический пафос последующего эпизода. Он посчитал бы, что решение Катрин требует крупного плана, и подбросил бы кадр, в котором мы увидели бы внешне и внутренне изменившуюся Катрин, осознающую, на что она идет»³.

Именно так и выглядит этот эпизод в сценарии.

Когда прапорщик наводит на Катрин мушкет, становятся слышны далекие колокола и городские пушки. «Выражение дикой радости проходит по ее лицу. Она издает бессвязные, задыхающиеся звуки и с триумфом смеется в лицо солдатам. Она снова начинает бить в барабан»⁴. Это очень мало похоже на то, что происходит в пьесе: «Катрин плачет, но продолжает барабанить» —

¹ Эпизод с нищими детьми, которые просят хлеба, а Кураж замахивается на них ножом и кричит: «Ничего не получите!» — один из самых компрометирующих в сценарии, и ее разногласия с Катрин достигают здесь уровня прямого противостояния «злой» матери и «доброй» дочери. — М. Т.

² Gersch W. Op. cit., S. 285—286.

³ Райх Б. Брехт. М., ВТО, 1960, с. 337, 339.

⁴ Brecht B. Texte für Filme, Bd. 1, S. 299—300.

или в спектакле: «Немая наклоняется вперед, перестает барабанить и смотрит в дуло мушкета. В минуту величайшей опасности на ее бледном инфантильном лице еще раз появляется новое выражение: ужас. Затем одновременно сильным и предельно усталым движением она поднимает руки с палочками и, громко рыдая, продолжает бить в барабан... (Актриса, показывая героическое поведение, показала и тот особый путь, которым ее героиня приходит к нему: победу мужества над страхом.)»¹.

Но не только мельник и Катрин под его влиянием выступают как «положительные» фигуры, противопоставленные «отрицательной» Кураж, которая потеряла в сценарии значительную часть своего обаяния — ума, деятельной энергии, заразной витальности и скептической трезвости. Крестьяне, которые в пьесе так же привержены собственности, как Кураж, и выступают как косная сила истории (лишь в последний момент молодой крестьянин, преодолев испуг, кричит Катрин: «Бей в барабан!»), в сценарии массово осознают ошибки и поднимаются на борьбу. Таким образом, Кураж, вместо того чтобы представлять человека массы, оказывается вдвойне «отрицательна»: она упрямо не хочет понять того, что понимает уже большинство. Это совершенно меняет смысл вещи.

«Неуместно и не отвечает даже ходу фильма плакатное изображение победоносных горожан и крестьян, сопровождаемое победной темой в музыке, которая должна подняться «до вершины триумфа» (372 кадр)»², — пишет Герш.

Неуместно не только потому, что дело идет о том самом катарсисе, которого Брехт сознательно избегал (недаром Катрин в пьесе так и не узнает, что ее барабан разбудил жителей Галле), но и оттого, что на войне появляются победители, между тем как в долгой, тотальной «тридцатилетней» войне «Мамаши Кураж» победителей среди маленьких людей нет — они все потерпевшие, независимо от стороны, к которой принадлежат. И поступок Катрин («заговорил камень») направлен не к победе протестантов или католиков, шведов, венгров, кроатов или немцев, но к победе человечности — спасению детей. К тому, чтобы пробудить людей к историческому действию. Ибо и война в «Кураж»

¹ Брехт Б. Театр, т. 5, полутом 1, с. 442—443.

² Gersch W. Op. cit., S. 286.

при всей ее обобщенности есть иносказание еще более широкой темы — противостояния маленького человека и истории.

Так экранизация элиминировала мощную структуру пьесы, а «актуализация» сузила и умалила ее смысл.

Брехт упрекал Штаудте в опереточности костюмов, но он должен был бы обратить эти упреки к себе: уже в сценарии суетная «костюмность» восторжествовала над суровой «историзацией». Быт взял верх над параболой, непосредственная «физическая реальность» кино — над «шекспиризацией» текста, когда самые горькие истины выбалтываются как бы нечаянно, «наивно» и совсем не теми, от кого этого можно ждать.

Если «Трехгрошовая опера» в свое время потерпела урон в сценарии «Шишка», перейдя в другой жанр, то экранизация «Кураж» разрушила театральную структуру, выработанную всем опытом «кинофикации» театра и низведенную в сценарии до уровня банального костюмного фильма.

Из этого не следует, что пьесы Брехта нельзя экранизировать. Но пока еще кинематограф не сумел подойти к этой задаче с той свободой, с которой он подходит, положим, к Шекспиру, — согласно брехтовскому же принципу «покупки меди». И хотя Брехт оказался малоудачливым экранизатором собственной пьесы, в его сценарном опыте заметны усилия к какому-то иному пониманию зрелища кино, так и не сформулированному, не нашедшему воплощения в «Кураж».

Когда-то, еще приступая к первой постановке «Кураж», он записал в своем «Рабочем журнале», что ландшафт этой пьесы сродни ландшафту «Святой Иоанны скотобоев», а ландшафт «Иоанны» — поле битвы. Он делает запись на тему нам уже знакомую: «Снегопад — явление социальное»¹ — принцип, которому он следовал в театре, но не смог осуществить в кино.

¹ См.: Brecht В. Arbeitsjournal 1938—1955, S. 242—243.

Насколько для Брехта явления природы были «явлением социальным», видно из его вполне личной записки от 21 января 1942 года в Калифорнии: «Удивительно, я в этом климате не могу дышать. Воздух совершенно лишен запахов, одинаков утром и вечером, в доме, как и в саду, времена года не различаются. ...Все это как за стеклом витрины, и я произвольно иду на каждой гряде холмов и на каждом лимонном дереве ярлычок с ценой» — это о прославленном ландшафте Голливуда, но глазами и обонянием эмигранта (Ibid., S. 219—220). А после доклада физика Райхенбаха в университете он замечает себе: «...философы не могут себе представить пространство, как производное материи. Им жутко, что пространство — это то, что формируется материей» (Ibid., S. 241).

Как видим, понимание пространственно-временного континуума, предложенное эйнштейновской физикой, было для Брехта ощущением. Оно формировало его театральную систему прямо и непосредственно, хотя, разумеется, это был лишь образ релятивистского пространства в преломлении искусства.

Позже, 19 ноября 1949 года, уже обдумывая фильм, он записывает: «Необходимо избавиться от натуралистического. Прежде всего испытываю технический способ: может ли быть достигнут (с помощью переноски или недодержки) тип фотографии, напоминающей дагерротип?»

При мизансценировке следовало бы отказаться от принципа случайности группировки. На экране в «декорации» должно присутствовать лишь то, что играет». И опять: «Я рассказываю (художнику.— М. Т), что для черно-белого фильма попросил химика Хавемана сделать такую эмульсию, которая придавала бы ему характер дагерротипа»¹.

Стоит отметить, что в поисках способа «историзации», пригодного для кино, Брехт с доверием обращается к возможностям техники. Он ценил дагерротип за его способность к обобщению по сравнению с позднейшими, куда более совершенными фотоаппаратами. «Они намного светочувствительнее, чем старые ящики, которыми снимали дагерротипы»,— писал он давным-давно, еще во времена «трехгрошового процесса», но «старые аппараты с малой светочувствительностью при достаточной экспозиции достигали большего богатства выражения; полученная фотография давала выражение более обобщенное, живое и отчасти функциональное»².

За два десятилетия, которые протекли между этой статьей и экранизацией «Кураж», техника фотографии продолжала неудержимо меняться, и если по отношению к эпохе Тридцатилетней войны между дагерротипом и послевоенным звуковым кино дистанция почти незаметна, то внутри стремительного развития технических искусств дагерротип мог к этому времени быть сочтен почти средневековым. Очень чуткий к «инструментам», Брехт остро ощущал эту дистанцию, сулящую эффект «дистанцирования».

Сейчас — еще три десятилетия спустя, — когда после бума документальности и апологии «физической реальности» западный кинематограф успел пройти искус всяческих «ретро», можно сказать, что Брехт нащупывал возможности стилизованного фильма. Брехт, одним из первых сумевший оценить документальные возможности всяческих «аппаратов» и широко исполь-

¹ Brecht B. Arbeitsjournal 1938—1955, S. 481.

² Кино и время. Вып. 2, с. 235.

зовавший эффект документальности в своем театре эпохи кино!

Если что и есть в неудавшемся сценарии «Мамаша Кураж» 1955 года, то это инстинктивное прозрение в теоретические возможности стилизованного, театрализованного кино.

Заметнее всего эта тенденция в том, что рамка кадра практически отождествляется с порталом сцены — она по большей части неподвижна. Не камера панорамирует, следуя за фигурами, а они входят и выходят из кадра, как на подмостках.

«Эпизод 11. В лагере рейтаров. День.

Просторный снежный ландшафт. Одинокая виселица у правого края кадра. Копыта скачущих лошадей пересекают кадр справа налево. Из глубины на камеру бежит Кураж, ее крик мешается со стуком копыт:

— Эйлиф!

Всадники проскакали, кадр опустел — широкая равнина, далекий горизонт, — и в середине маленькая и одинокая мамаша Кураж».

«Эпизод 12. Шведский обоз. День.

Весь лагерь в сборе. На заднем плане видно, как справа налево проезжают обозные повозки. На переднем плане повар командующего с двумя помощниками пакует свою повозку. Вбегает на последнем дыхании Кураж...»¹.

«Эпизод 56. Дорога у мельницы в Ингольфинге. Вечер. Общий план с мельницей.

Фургон Кураж медленно проезжает мимо камеры. Повар и Кураж в оглоблях»².

Это фронтальное построение кадра почти точно воспроизводит движение фургона Кураж по пандусу сцены.

При этом мизансцена тяготеет не только к фронтальности, свойственной сцене, но и к смысловой симметрии, свойственной условному театру.

«Эпизод 1. Ландшафт со шведским вербовщиком-барabanщиком. День. Еще в темноте слышны сильные, глухие удары в барабан.

Картина проясняется. В левой стороне кадра становится виден шведский барабанщик. В другом конце в отдалении движутся шведские солдаты (справа налево)».

¹ Brecht B. Texte für Filme, Bd. 1, S. 210—211.

² Ibid., S. 264—265.

«Эпизод 2. Другой ландшафт с имперским вербовщиком-барабанщиком. День.

В правой стороне кадра имперский вербовщик, на фоне штандарта с императорскими цветами и эмблемами».

Тот же куплет, который исполнялся по-шведски, теперь выкрикивается на австрийском диалекте, в то время как «на заднем плане слева направо движутся через кадр имперские солдаты»¹.

Но это, так сказать, заставка к фильму, она идет до титров и призвана обозначить жанр. А вот два соседних кадра, вырванных из нормального течения фильма:

«Шведский обоз. День.

Вид лагеря на общем плане с бесчисленными повозками, балаганами, провиантскими палатками и множеством обозного люда, солдат и скоморохов. Контуры и краски картины скрадываются дымкой... У левого края кадра в профиль мамаша Кураж, она при деле, выкрикивает товары...» и

«Вид лагеря с другой точки, тоже сквозь дымку. У правого края кадра на крупном плане выступают из дымки великолепные латы и профиль вербовщика, который выкрикивает в направлении лагеря»².

Можно приводить еще много примеров подобной театрализации. В сущности, весь сценарий построен не на движении камеры, а на смене картин — сценических площадок, на которые входят персонажи. Иногда даже свет меняется, как в театре. Например, после куплета «О, Германия, как ты расчленена!», очень важного в новой, пронемецкой концепции «Кураж», стоит чисто театральная ремарка: «Во время песни свет меняется»³. Ровный, неокрашенный свет спектакля в сценарии уступил место сменам дня и ночи, весны и зимы — естественному освещению фильма. В эпизоде песни свет теряет свою непосредственность, снова становится знаком («снегопад — явление социальное»). Заря новой жизни занимается совсем по-театральному. Точно так же по-театральному употребляется в аналогичном случае и музыка. Когда по сигналу немой Катрин крестьяне берутся за оружие, то победоносное сражение с кроатами, начавшись в кадре, затем уходит за его рамку: «Кадр остается пустым. Только

¹ Brecht B. Texte für Filme, Bd. 1, S. 191—192.

² Ibid., S. 203.

³ Ibid., S. 288.

музыкальная иллюстрация берет на себя живописание битвы, которая бушует в Талькесселе. Музыка»¹.

Музыка в этом эпизоде тоже становится знаком; она перенимает на себя не только сюжетную, но и смысловую работу.

Точно так же сценарий фактически делится на акты: они, как в брехтовском спектакле, обозначены титрами, даже названиями вроде «Весны немой Катрин».

Все это вместе, достаточно знакомое кинематографу 20-х годов, который еще не выделился до конца из сферы театральной традиции, в кинематографе эпохи наступающего неореализма было почти еретическим. Но тогда эти прозрения Брехта остались на уровне сценария и влияния на кино в тот момент, естественно, не имели.

Можно только удивляться: не сумев создать и даже осознать достаточно внятно аксиологию стилизованного фильма, очуждающего натуральный материал с помощью «театрализации», Брехт угадал ее в неудавшемся киноопусе «Мамаша Кураж». Через двадцать лет всячески стилизованное и театрализованное кино потеснит «мумифицированное время» Андре Базена, возместив некогда суженную театру «кинофикацию» и доказав, что может очуждать свою натурность с помощью театральности, может так же менять систему своих условностей, свою аксиологию, как и театр. Но для этого понадобились другое время и другие задачи.

4. Театрализация кино

Когда Вольфганг Герш заканчивал свое исследование о «полемике Брехта с кино», он не без труда искал и находил в мировом кино отдельные факты проникновения идей и приемов, заимствованных у Брехта. Сейчас, по прошествии времени, подобные поиски примеров были бы непродуктивны. Не только оттого, что практически эти примеры бесчисленны — в документальном кино и в игровом, в кинематографиях зрелых и развивающихся, в некоммерческом производстве, равно как и в коммерческом. Но главным образом потому, что вслед за бурным, полемическим

¹ Brecht B. Texte für Filme, Bd. 1, S. 288.

вторжением брехтовских принципов в кино, где они казались еще более еретическими, наступила пора постепенной интеграции их в текущий кинопроцесс. В этом смысле они разделили судьбу всех «шоков» и стилистических ударов, которые пережило традиционное искусство после второй мировой войны. Оказалось, что брехтовские принципы и приемы упали на благодарную почву саморефлексии «седьмого искусства». После откровения неореализма, после поворота к документальности, после «синема верите» и раскрепощения экрана от сюжетности, литературности и всяческого «голливудства» в 50—60-х годах западное кино стало поворачиваться в сторону всяческой стилизации, будь то «новая зрелищность» или осознанная театральность. Оно обратилось к познанию своих возможностей, своих стилей, своих границ.

Брехтианская аналитичность, V-эффект в самом широком его смысле оказались как нельзя кстати, хотя, разумеется, собственно брехтовская эстетика, связанная с его театральной практикой, ушла при этом на второй и третий планы, как бы растворилась в общем движении (как, впрочем, это случилось и в послебрехтовском театре). Влияние брехтовских принципов в кино оказалось гораздо шире, универсальнее, чем это можно было себе представить в сравнительно недавние времена леворадикального «брехтовского бума». Но жесткие структуры, предложенные реформатором сцены ради преодоления ее окостенелых традиций, в свою очередь, обнаружив тенденцию к окостенению, к ненавистой Брехту нормативности, потеряли жесткость и видоизменились. И сегодняшний кинематограф, уже не оглядываясь на Брехта и не клянясь его именем, как это было десять лет назад, несет память о случившихся преобразованиях неявно и неосознанно. Тем более что, как было уже сказано, брехтовские принципы совпали с общим видоизменением стиля кино и оказались одним из факторов, одним из внутренних импульсов и возможных путей его самопознания и преобразования. Они ушли в недра кинопроцесса, в его глубину как его фермент, существенный если не количественно, то качественно.

Вот почему мы не будем рассматривать отдельных «брехтианских» фильмов. Тем более что в этом пункте между кинематографистами, особенно в начале 70-х годов, существовало яростное соперничество и разно-

гласия — что считать подлинно и что псевдобрехтианским¹.

Не будем мы останавливаться и на теоретических аспектах брехтовского леворадикального бума, который в перспективе истории оказался лишь первым толчком для проникновения брехтианских идей в кино. Ибо тема настоящей работы — реальное, практическое взаимодействие и взаимовлияние древнего традиционного или автономного искусства сцены и нового, технического искусства экрана через призму Брехта.

Поэтому мы рассмотрим не сумму фильмов, а лишь общую схему движения брехтианских принципов в кино за последнее десятилетие применительно к живому движению кинопроцесса. Для каждого из этапов мы будем стараться отбирать картины, которые кажутся нам наиболее представительными, полно выражающими тенденции или вектор процесса.

Схема эта в самом общем виде включает в себе три последовательных этапа использования принципов Брехта для нужд экрана. Хронологически они следуют друг за другом, хотя, разумеется, отчетливых границ между ними нет. Различаются они по функции (ради чего обращаются к Брехту) и по способу (насколько прямо и осознанно используются его принципы). Для каждого этапа мы возьмем два примера, совершенно различных по контексту — социальному, художественному, субъективно-авторскому, — из которого они в данном случае вычленяются, и сопоставимых только по одному признаку — использования брехтовского наследия.

Первый этап брехтовского бума в кинотеории и кинокритике, оставивший по себе в кино, однако же, лишь разрозненные картины, относится к памятной эпохе молодежных движений конца 60-х — начала 70-х годов.

Мощный импульс интереса к брехтовской теории кинематограф получил из сферы социально-политической, а не эстетической, и это естественно. Сама брехтовская эстетика была ответом на гигантские социальные сдвиги

¹ Леворадикалы, к примеру, обрушивались на фильм Линдсея Андерсона «О, счастличик» как на буржуазный, псевдобрехтианский. В так называемом «отоновском споре» между журналами «Кайе дю синема» и «Позитив» последний резко критически оценил фильм Штрауба «Отон» как бессмысленный и псевдореволюционный. В свою очередь итальянские критики из «Синефорум», избравшие в качестве образца Жана-Мари Штрауба, обрушивались на политическое кино Элио Петри, в частности на фильм «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений», за манипуляцию действительностью и т. д. Единства в этих вопросах никогда не было.

ги начала века. Она ставила своею целью найти им адекватные средства выражения в искусстве. Если на попроще сценическом, театральном брехтовские структуры обнаружили к этому времени тенденцию к окостенению и оказались отчасти девальвированными, тем плодотворнее казались они для кино.

Первоначальным импульсом обращения к Брехту послужила специфическая теория, выработанная в кругах леворадикальной, главным образом французской, интеллигенции, ориентированной на философские идеи Луи Альтюссера и на структурализм. Но мы не будем углубляться ни в споры о формулировках журналов «Синетик» и «Кайе дю синема», которые сейчас имеют скорее исторический интерес; ни в различия позиций Жана-Луи Бодри и Марселена Плене, с одной стороны (журнал «Тель-Кель»), и Жана-Луи Комолли и Жана Нарбони — с другой (журнал «Кайе дю синема»). Смысл и внутренние противоречия этих теорий были тогда же подвергнуты критике как в французской печати¹, так и в нашей².

Эта теория считала сам феномен кино «исходно-буржуазным», неизбежно мистифицирующим действительность как раз в силу его природного реализма. Реализма, понятого в данном случае как буржуазный тип мышления, ибо само изображение в кино основано на законах перспективы, открытых во времена Ренессанса, на заре буржуазной эры якобы как «идеологическое средство», создающее ложное впечатление реальности и призванное этой видимостью как бы удостоверить, подтвердить саму буржуазную действительность.

К кинокамере, по мнению этих теоретиков, это относится вдвойне, ибо и сама она, как и ее продукт — фильм, была «порождением буржуазных отношений» и заведомо была сконструирована как аппарат для распространения буржуазной идеологии.

Не говоря уже о том, что к трем пространственным измерениям кино добавляет временное, усугубляя тем самым впечатление реальности.

Таким образом, кино, согласно этой теории, во-первых, отражает, воспроизводит вместе с реальностью существующие идеологические структуры, участвует в

¹ Lebel J.-P. Cinéma et ideologie. Paris, 1971; Hennebelle G. Pratique artistique et lutte ideologique. — "Chaires du cinéma", 1973, N 248.

² См.: Божович В. Метаморфозы «Кайе дю синема». — В кн.: Вопросы киноискусства. Вып. 16. М., 1975.

их распространении. А во-вторых, производит собственную идеологию, а именно «впечатление реальности»¹.

Единственным способом борьбы с этим пороком кинематографа становится, согласно этой теории, деконструкция существующего типа кинозрелища (если не самого кино — в наиболее крайних, экстремистских вариантах теории). Усматривая аналогию с антииллюзионистскими задачами брехтовской теории театра, леворадикальная критика и обратилась к его текстам.

В практике кино, как уже говорилось, этот этап яростного ниспровержения оставил по себе разрозненные, несхожие, противоречивые опусы, так и не вылившиеся в сколь-нибудь целостное направление, хотя бы отдаленно подобное неореализму в его нарицательном, расширительном значении. Из этого более теоретического, нежели практического периода деконструкции мы рассмотрим две картины, две структуры, наиболее последовательно выражающие два вида «самокритики» кино: «Все в порядке» Жана-Люка Годара и Жана-Пьера Горена (1972) и «Урок истории» Жана-Мари Штрауба (1972).

«Все в порядке» Годара и Горена, по свидетельству Годара, первый коммерческий фильм со сравнительно большим бюджетом, 250 тысяч долларов, сделанный им после целого ряда экспериментов («Веселое обучение», «Ветер с Востока», «Письмо к Джейн» и др.) со «звездами» — в том числе Джейн Фонда — и «для широкой публики»².

«Мы можем охарактеризовать «Все в порядке» как «Историю любви». Это и будет настоящее название, — говорит Годар. — Но мы попытались сделать материалистическую «Историю любви»³, которую вы, возможно, видели на экране в прошлом году».

На самом деле речь идет о Франции после мая 1968 года. Фильм начинается титром — название и даты: май 1968 года — май 1972 года. Титры читаются вслух под шелканье киносъемочной хлопушки.

¹ Споры о том, «производит» ли кино идеологию или «воспроизводит», как и всю достаточно сложную аргументацию и контраргументацию различных модификаций этой теории, мы в данном случае опускаем, отсылая читателя к упомянутым выше работам.

² Здесь и далее цитируется развернутое интервью Годара и Горена, данное ими в Мериллендском университете США во время коммерческой поездки по Соединенным Штатам с фильмом. Оно приведено в статье: K o l k e r R. P. Angle and Reality. Godard and Goren in America. — "Sight and Sound", 1973, Summer.

³ Имеется в виду известный фильм "Love Story" (режиссер А. Хиллер, США).

Введение посвящено «самоанализу» кино, анализу его собственной структуры. На экране — чековая книжка. Рука методично и монотонно подписывает чеки на все виды киноработ: «сценарий», «монтаж» и т. д. (известно, что всякий фильм начинается с бюджета).

Следующий элемент кино — «звезды». На экране — актеры, которые согласились принять участие в фильме и тем обеспечили его бюджет. Следующий элемент — сюжет. «Нужна любовная история», — говорит закадровый голос, и «звезды» разыгрывают коротенькую любовную сценку.

Но для «материалистической» любовной истории нужно еще кое-что. Страна: на экране — карта Франции. Люди: рабочие, крестьяне, буржуа крупные и мелкие — идут их типовые фотографии. Здесь Годар делает прямую отсылку к Брехту, к ремарке «Трехгрошовой оперы»: крестьяне крестьянствуют (дойка коровы), рабочие работают (работа у станка), буржуи буржуйствуют (разглагольствования по телевидению).

Но нужно еще и само действие, события — идут кадры демонстраций, нападение полиции, слезоточивый газ. И, наконец, местоположение героев в этих событиях: Жак в монтажной: он — кинорежиссер; Сьюзен у микрофона: она — корреспондент американского вещания.

Такова интродукция к фильму, призванная изначально «деконструировать» возможное впечатление реальности кино, противопоставив ему не просто кадры съемочной группы, ставшие уже экранным клише, а демистификацию «производственных отношений» в кино (бюджет) и его обеспечение в коммерческом варианте и собственные полемические задачи фильма («материалистическая» история любви, в которую вовлечена вся сумма социальных отношений). От общесоциального контекста Годар переходит к конкретному: Сьюзен вместе с Жаком отправляется за материалом для репортажа на колбасную фабрику, где рабочие заперли хозяина в его кабинете и объявили бессрочную забастовку.

Существенно, как Годар снимает фабрику. Только в первый момент, когда на экране возникает ограда с забастовочным плакатом, может показаться, что съемки будут натурны. В следующий момент, когда режиссер показывает фабрику в разрезе, становится очевидно на демонстративная театральность зрелища. На экране

может быть одновременно вся гигантская декорация: кабинет хозяина, лестница, помещения канцелярий и пр. — нечто вроде пчелиных сот, в каждой из которых происходит свое действие. А может быть любое помещение, которое выгладит кинематографически достоверно. Годар мог бы сослаться по этому случаю на слова Брехта о фотографии заводов Круппа или «АЕГ», которая еще ничего не говорит об этих учреждениях. Но Горен говорит об этом своими словами:

«Мы в первый раз сделали очень реалистический фильм. Но что это за реализм, как мы его достигли? Мы достигли его посредством определенного процесса «ухода от реальности». Вот почему в фильме так много театральных метафор. С этой точки зрения это очень брехтовский фильм».

И если Брехт «кинофицировал» театр, то Годар остроумно использует поперечное сечение фабрики в духе полиэкрана.

В той части фильма, где Годар дает слово для интервью сначала хозяину фабрики, а потом представителям Всеобщей конфедерации труда, коммунистам, он реализует некоторые теоретические послышки о буржуазности камеры, вступая с ней в борьбу. Оба интервью статичны и фронтальны. Но если за спиной хозяина, который, темпераментно жестикулируя (он итальянец), рассуждает о возможностях «гармонизации» социальных отношений, все же видно окно, стройка, огни рекламы, то интервью синдикалиста ограничено совершенно условным, плоским «задником» стены и панно с изображением колбас, груденок и сосисок — налицо борьба с ренессансной «перспективой» (подобные плоскостные фоны ныне охотно использует телевидение). Коммунистическая критика тогда же отметила, что Годар допустил грубые выпады против ФКП и ВКТ¹. И действительно, это интервью — нудное чтение по бумажке цифр прибылей и низкой оплаты рабочих пищевой промышленности в присутствии двух дюжих, молчаливых свидетелей — представляет собой в картине высшую степень карикатурности, но и театральной демонстративности — борьбы с «идеологией» камеры.

Третье интервью — молодого человека из гущи забастовочной толпы, который не признает себя гошис-

¹ См.: Eisen sch itz B. "Tout va bien", un film plein du talent. — "La nouvelle critique", 1972, N 56.

том, но сторонником немедленного действия, — по мнению авторов, представляет «голос далекого народа»: «Не знаю, что получится, — говорит он, — но хоть позабудемся». Авторы отдают ему все свои симпатии и максимум из тех очень скупых средств, которыми сделана картина. Если в фильме использованы только два элемента — неподвижный кадр и съемка с движения, — то забастовщикам отдано движение. Если после сугубо плоскостных кадров прошлых лет Годар заново открывает для себя «ракурс» как вторжение в действительность¹, то им отдан и ракурс. Если Годар, который не может перестать быть кинематографистом милостью божьей, как бы ни стремился он к тотальной «деконструкции», снимает живые человеческие рассказы, лица, судьбы, то и они принадлежат этому же гипотетическому «народу». Забастовщикам же отдает он забавный «аттракцион»: хозяин просит выпустить его по малой нужде, и ему отводят на это три минуты, как любому рабочему. Но все уборные заняты, и ему приходится выбить окно в своем кабинете...

Но как бы ни аргументировали авторы фильма взволнованные рассказы старого и молодых рабочих вставными аттракционами или малопривлекательными кадрами изготовления колбас, пересматривая картину сейчас, почти десятилетие спустя, ясно видишь, о чем, вольно или невольно, сделал Годар этот фильм-деконструкцию. Хотят того авторы или нет, но эта картина — о кризисе левого активизма, который захлебывается, не имея перед собой ни сколько-нибудь ясных целей, ни стратегии борьбы, слишком буквально при всей ее субъективной обоснованности отвечающей опасному лозунгу «позабавимся».

Захлебывается «бессрочная» забастовка, не имеющая ясной программы, — с ограды фабрики исчезает задорный плакат, а Сьюзен и Жак, нечаянные пленники и свидетели забастовки, возвращаются к своим делам.

Их «монологи» — саморефлексия «левых» интеллигентов, примкнувших к майским событиям 1968 года и чувствующих себя в новых условиях растерянными, подобно актерам, не знающим своих ролей, — бесспорно, самая сильная и достоверная часть фильма. Рутинная работа режиссера, снимающего какую-то очеред-

¹ Разумеется, кроме Брехта авторы ссылаются на опыт советского кино — Эйзенштейна и Дзиги Вертова, имя которого носила годаровская группа.

ную рекламу, и монолог-исповедь Жака, оторвавшегося ненадолго от этого скучного ремесла, так же как тщетные попытки Джейн Фонда в телеателье найти слова и тон для репортажа о забастовке и ее отчаяние, вполне реально демонстрируют тот же кризис левого активизма, но уже на уровне «белых воротничков». Эту достаточно серьезную, правдивую и вполне автобиографическую (что бы он ни говорил) часть фильма Годар еще раз очуждает обычной бытовой сценой «коммерческого» кино — размолвкой супругов за утренним кофе.

Съюзен предлагают работу в Риме, супруги думают о разлуке...

Следует три финала фильма, где воскрешаются события 1968 года, демонстрируется критика потребительских отношений (современная акция по разгрому универсама) и намечается возможность нового сближения супругов, которые наконец-то начали думать о себе «исторически».

Такова сложная композиция фильма, который использует, как замечает Б. Эйзеншиц, «ножницы» между действительностью, идеологией и искусством как ведущий структурный принцип.

Поскольку Годар не может перестать быть кинематографистом, как бы ни относился он к своему искусству на словах, в фильме есть немало впечатляющих моментов. Но его система искусственных — иногда искусных — очуждений и сдвигов далека от грубой и мощной диалектики Брехта. Сама его структура несет те же черты кризисности, что и содержание: его «деконструкция» не включает конструктивности. Каждое «отрицание» соскальзывает в следующее отрицание; все вместе не дает представления о подлинной авторской позиции: она неопределенно-нигилистична. Недоформулированными остаются не только ответы, что было бы естественно, но и сами вопросы, сами исходные противоречия. «Самокритика» — и на уровне содержания (монологи Жака и Съюзен) и на уровне структуры (анализ элементов фильма, рефлексия на фоне профессиональной рутины) — остается в исторической перспективе единственной «прибылью» этого эксперимента по сокращению буржуазного кино.

Если фильмы Годара называют «самокритикующими», то ленты Жана-Мари Штрауба — «самопознающими».

Если лента «Все в порядке» не имела коммерческого проката, несмотря на имена трех «звезд», рассчитанные антикоммунистические выпады и леворадикальный эпатаж, то «брехтианские» ленты Штрауба, каковы «Отон» и «Урок истории», остаются кино теоретическим, вообще не рассчитанным на зрителя. И это несмотря на совершенно искреннее желание их автора делать для народа фильмы, возвращающие ему подлинную реальность. «Вы больше не увидите, как человек выходит из дома на улицу и садится в машину, но лишь представление о том, как в кино должны выходить из дому на улицу»¹, — сказал Штрауб в одном из интервью. И он действительно сделал фильм, где человек, сидя за рулем машины, долго едет по узким улицам старого Рима. Он снят со спины, и сквозь ветровое стекло машины мелькает обычная жизнь римских улиц: рекламные плакаты, играющие дети, пешеходы, маленькие лавчонки, болтающие соседи. Можно слышать естественные уличные шумы — человеческую речь, пение утренних птиц, шум мотора. И все это ровно столько времени, сколько длится реальный проезд машины.

Фильм этот — «Урок истории» (1972) по брехтовскому фрагменту «Дела господина Юлия Цезаря». Это всего одна часть, снятая на 16-миллиметровой пленке, и если бы не «Отон», полнометражная экранизация старой пьесы Пьера Корнеля, основанная на тех же принципах, то «Урок истории» мог бы считаться действительно учебным, оригинально задуманным фильмом, не претендующим на тотальную «деконструкцию» кино.

Но для Штрауба его заведомая «некинематографичность» вполне сознательна: «Мои картины будут тем некинематографичнее, чем картины, предлагаемые для глядения, становятся кинематографичнее. Коммерческое кино становится все кинематографичнее, что значит — порнографичнее»².

Коммерческому кино режиссер противопоставляет свой, как ему кажется, подлинный реализм. Иначе говоря, действительность как она есть, не мистифицированную и не преломленную через искажающую эту действительность буржуазную идеологию и доступную каждому: «То, что мы пробуем, есть фильмы, где

¹ Цит. по кн.: Bronnen B., Broger C. Die Filmmacher, München, Gütersloh, Wien, 1973, S. 42.

² Ibid.

можно понять, что происходит и в том случае, если не знаешь кода»¹.

То, что происходит в «Уроке истории», — путешествие в далекое прошлое, в античный Рим, к истокам империи. Попытка проникнуть за анекдотическую оболочку событий, истолковать римскую политику с политэкономической, материалистической точки зрения.

Жан-Мари Штрауб и его всегдашняя помощница Даниэль Хьюлет изымают из фрагмента Бертольта Брехта фрагменты «свидетельских показаний» о «делах господина Юлия Цезаря», предоставляя слово Банкиру, Крестьянину, Адвокату и Поэту.

Так молодой человек, который ехал по узким улочкам Трастевере, вдруг оказывается (резкий монтажный переход) в саду виллы, на скамейке, беседующим с банкиром в белой тоге, — пожалуй, единственный знак того, что речь идет о Древнем Риме, об историческом Юлии Цезаре, ибо текст Брехта в свою очередь намеренно «остраняет» прошлое современными политэкономическими терминами.

Мало вероятно, чтобы зритель, не знающий специфического кода «деконструкции» кино, мог понять смысл всего этого: долгого проезда машины по старым римским улицам, как и резкого монтажного стыка, соединяющего в одном кадре современного молодого человека и древнеримского банкира с его резко современным жаргоном. Это именно та «простота», которая требует от зрителя владения не только обычной «оптической культурой» кино, но и всей совокупностью исторически сложившихся представлений об «иллюзионизме» и о способах его преодоления путем «очуждения», — иными словами, ясного понимания техники и целей брехтовского V-эффекта. Только в этом многослойном культурном контексте, и не иначе, может быть понят и представлен интерес и сам «текст», то есть фильм. И вот почему сетования на то, что картины его не достигают того зрителя, к которому они обращены, или остаются им не понятыми, Штрауб должен был бы обратить прежде всего к самому себе. Культурный контекст его по видимости простых до примитивности лент настолько специфичен и сложен, они столь высоко теоретичны, что надо обладать не просто культивированным восприятием, но и всей суммой информации (лучше всего — просто близостью к

¹ Цит. по кн.: Herzog/Kluge/Straub. München — Wien, 1976, S. 206.

первоисточнику), чтобы вычитать из «текста» авторские намерения. «За обруганными частью критики растянутыми проездами через римский район Трастевере сегодняшняя публика будет следить с той же интенсивностью — даже при третьем проезде, — как за опросом свидетелей. Молодой человек выискивает следы общественных событий, добываясь надежности. Он действует на свой риск, как частный детектив; его казус — криминальная подоплека великих людей и больших дел. Он исследует вопрос о том, как слава обогащает политика и обедняет полис.

Так изменяется его функция — от выслушивания свидетелей к представительству от лица публики. Он ведет свои расследования ее именем. В этом процессе, затеянном против Юлия Цезаря, мы — присяжные и одновременно обучающиеся зрители...

Анекдоты рассматриваются без ссылки на документы или инсценировку (пираты — какой пир для кино!). Свидетели убеждают в своей современности Цезарю лишь с помощью тог, без всякого явления из-за кулис. Места допросов — сад банкирской виллы, терраса, хижина в горах, остров. Съёмки натурные, без всякой подсветки, при естественном освещении...

Один из свидетелей показывает, что Цезарь приказал распять пиратов, и камера схватывает опавшие листья, которые — при следующем взгляде — упали на землю, подобно отрубленным рукам. Чем сильнее материал пронизывает фиктивность кино, тем осторожнее камера ее регистрирует, тем взгляд на нее очужденнее... вторичная материя... впитывает в себя аллегорию. Так, когда в саду банкирской виллы ветер пробегает по купам гортензий, они как будто подтверждают устные показания свидетеля¹.

Мы привели обширную выдержку из критического комментария к фильму, чтобы показать, почему Штрауб занимает столь устойчивое место среди современного киноавангарда, в то время как для непосвященного зрителя его ленты могут показаться простым чередованием бессмысленно долгих проездов и неловко инсценированных чтений отрывков из опуса Брехта.

Чтобы вовлечься в эту крайнюю степень «деконструкции» кино и получить из довольно вялого, незаинтересованного чтения текста взрывчатый смысл, залю-

¹ Karsten W. Jean-Marie Straub/Danièle Huillet. Kommentierende Filmografie.— In: Herzog/Kluge/Straub, S. 194—195.

женный Брехтом в его язвительный роман, зритель должен последовательно оценить все сдвиги и очуждения, совершенные авторами по отношению к структуре обычного коммерческого фильма (вне этой исходной структуры V-эффекты Штрауба вообще «не работают»).

Если Годар обнажает фиктивную природу кинозрелища путем театрализации, то бескомпромиссная «натурность» Штрауба (снимаю, как вижу: без подсветки, озвучания и монтажа) в свою очередь демонстративно противопоставлена обычной практике кино, стремящегося создать посредством ряда технических приемов — декораций, света, озвучания, монтажа — иллюзию достоверности («буржуазная идеология»). Но если Брехт, обращаясь к V-эффекту, стремился сделать для зрителя очевидной эту иллюзию, чтобы призвать его к критическому обсуждению поступков действующих лиц, то здесь вместе с водой выплескивается и ребенок — и «действующие лица» (у Штрауба никто не действует, все только читают текст) и сама разоблачаемая «иллюзия».

Развивая идеи Брехта, Штрауб свободно совмещает и сопоставляет исторические эпохи, снимая совершенно классицистского корнелевского «Отон» на Палатинском холме, среди подлинных реалий Рима древнего и на фоне сегодняшнего, шумного, автомобилизованного, капиталистического Рима — мысль сама по себе остроумная и плодотворная. Но на самом деле он ничего ни с чем не сталкивает, ибо если современный Рим гудит автомобильными гудками и шелестит шинами у подножия Палатинского холма, не озабочиваясь политическими страстями и любовными перипетиями героев Корнеля, то ни самих этих страстей, ни перипетий, ни героев в фильме нет. Есть несколько небрежно переодетых чтецов-декламаторов, которые с нарочитой монотонностью и разноплеменными акцентами говорят стихи Корнеля. По свидетельству критики, благодаря этой смеси акцентов и бытовой дикции текст с трудом воспринимается даже французами. Разумеется, блестящая риторика Корнеля тем самым очуждена, но что остается в остатке кроме чистой «деконструкции» кино? Между тем для Штрауба «Отон» — фильм, скорее всего, политический. «В «Отоне» (по Корнелю) герои решают судьбу целой страны... Не знаю, можно ли назвать «Отон» фильмом марксистским, фильмом политическим, но это фильм о политике, о том, какова на прак-

тике буржуазная политика, как она разрушает судьбы людей, страны, да и целой планеты»¹.

При этом марксизм, на который охотно ссылается Штрауб, для него «не идеология, а, скорее, метод, ясность, очевидность», а очевидность — это намерение «делать фильмы, которые не фальсифицировали бы жизнь» и показывать «факты такими, как они есть»². Но факты, о которых идет речь, это всего лишь факты киносъемок фильма. Таковы пути «политического фильма» для Штрауба и его приверженцев из рядов леворадикальной критики. Как всегда, когда налицо абсолютизация приема, фильмы его, пожалуй, наиболее эзотеричны и замкнуты не только для того народного зрителя, о котором он мечтает, но и для всякого недостаточно посвященного зрителя вообще.

Но так как Жан-Мари Штрауб не шарлатан, как может показаться на невнимательный взгляд (во всяком случае, гораздо меньше шарлатан, чем сознательный мистификатор Годар), то в его упорных экспериментах на грани полного разрушения кинозрелища, его самоубийственного «самопознания», все же оказывается нечто пригодное для «покупки меди».

Если «Урок истории» рассматривать не просто в системе зрелищного искусства, но и шире — в системе информации СМК, в сфере телевидения, — то он вполне может быть представлен как оригинальный эксперимент в какой-нибудь учебной программе. Само его название — «Урок истории» — потеряет тогда свое оуждающее и приобретет буквальное значение, а исследование «делишек господина Юлия Цезаря» посредством диалога с современным молодым человеком из современного Трастевере станет доступным зрителю остроумным приемом (как, впрочем, хотя и в несколько ином варианте, это замыслено Брехтом). Напомним, в частности, что подобный прием, вполне брехтовский, был с успехом (в том числе зрительским, широким и международным) осуществлен в телевизионной картине о Леонардо да Винчи, где все инсценировки были как бы реконструкциями современного историка, заведомо гипотетическими, а диалог эпох проходил через весь фильм в форме диалогов исследователя с его персонажами. «Общедоступность» этого достаточно сложного

¹ Интервью с Штраубом в: Zambetti S. Il cinema politico non esiste. — "Cineforum", 1970, N 95/96.

² Ibid.

по структуре и телевизионного по жанру фильма по сравнению с опусами Штрауба заключалась в наличии обоих обязательных элементов брехтовского критического V-эффекта — очуждаемого и очуждающего. Между тем как у Штрауба очуждаемое, будучи вынесено за пределы экрана, в теоретический контекст фильма, лишает очуждающее объекта критики, и она в самом лучшем случае может быть адресована не капитализму, как полагает Штрауб, а лишь самому кинозрелищу.

Уроки из этого «самопознания» кино могли быть извлечены телевидением благодаря тому, что цели художественные и дидактические в нем совмещены гораздо теснее, а между «искусством» и «информацией» границы еще менее четкие, более проницаемые, чем в кино.

Таков был первый, скорее разрушительный, чем созидательный, этап проникновения идей и приемов Брехта в кино.

Но для Брехта «деконструкция» традиционных форм искусства меньше всего была отказом от самого искусства. Напротив, она изначально несла в себе конструктивную задачу — создать новую аксиологию театра. Идеи Брехта преобразовали весь опыт европейской сцены. И если в своем канонизированном виде они в какой-то момент грозили стать тормозом, то современный театр, пройдя через горнило брехтовской критики, несет ее следы хотя бы и в неявном виде. Точно так же как он включает опыт Станиславского.

Интерес к наследию Брехта, пробудившийся в западном кино во время социальных, массовых движений, начавшись с леворадикального, деструктивного экстремизма, на следующем этапе дал толчок для новых конструктивных идей в седьмом искусстве, которое в это время переживало не только в теории, но и на практике кризис веры в «физическую реальность» и непосредственную «мумификацию времени».

В качестве фильмов, которые отразили в себе новое, конструктивное отношение к брехтовским идеям, мы выбираем два совершенно разных, несхожих по своему контексту и генезису случая из мировой практики кино. «Алонзанфан» братьев Тавиани и «Третий» режиссера Эгона Гюнтера из ГДР.

«Алонзанфан» (1975) братьев Тавиани есть прямое продолжение отношений леворадикальной интеллиген-

ции с Брехтом — переход от «деконструкции» к конструктивности в пределах той же линии развития. Предыдущие фильмы братьев Тавиани — «Под знаком Скорпиона» и «У святого Михаила был петух» — были сделаны с прямой ссылкой на Брехта. Следующая картина, поставленная в момент кризиса леворадикальных идей и посвященная как раз этому кризису, несла на себе очевидные следы брехтианских идей, но уже в снятом, преобразенном виде.

«Это родилось из фильма «Под знаком Скорпиона» — рассказывает Витторио Тавиани, — но тогда был задуман другой фильм. Когда через пять лет мы получили возможность снять его, мы уже его не хотели.

...Тот герой не был предателем. Но на фоне реставрации, которую мы переживаем, герой превратился в предателя. Таким образом, мы признаем непризнаваемое: что Фульвио — часть нас самих.

Движение отказа порождает паралич, надо от него освободиться, и это мы сделали в «Алонзанфане».

...Это отправная точка, поэтому и название «Алонзанфан»¹.

Таким образом, авторами владела «потребность изучить, чтобы лучше узнать себя, существующие внутри нас реставрационные тенденции», дабы таким путем от них освободиться (нечто вроде социального психоанализа), — то есть задача негативная. Если в предыдущем фильме, «У святого Михаила был петух», зритель волен был отдать свое сочувствие одинокому анархисту Джорджо, фантазирующему о «перманентной революции» (он прыгал с лодки, поняв, что его время прошло), или молодым революционерам во встречной лодке, которые отвергают его фантазии во имя конкретного революционного действия, то в фильме «Алонзанфан» все пути равно ведут в тупик. Ни кучка «высоких братьев», с их революционной утопией, далекой от реальности, ни «перманентный» предатель Фульвио, который стремится покинуть их обреченный круг и фатально гибнет вместе с ними, не внушают авторам надежд. Но — странное дело — прощание с иллюзиями, жестокий расчет с «реставрационными тенденциями» вовне и внутри вызвали к жизни зрелище великолепное — красочное и музыкальное. «Впервые мы увидели себя в цветном фильме», — скажет Паоло Тавиани в том же интервью. И речь идет не просто о фильме, сня-

¹ Цит. по ст.: Les frères Taviani sur leur film. — «Cinéma», 1975, N 87.

том в цвете в отличие от предыдущих черно-белых лент режиссеров. Речь идет о цветовом фильме, где есть «красное» и «черное» революции и реставрации, где есть золотое сияние наследственных привилегий и богатства и голубой цвет неба и моря, «если признать его за цвет счастья».

Это красочное изобилие подкрепляется музыкальной поступью картины, где процитированы и классическая музыка, и народные ритмы и танцы, и мощные шумы самой природы (к примеру, фонограмма землетрясения в сцене расправы крестьян с «высокими братьями»). А все вместе являет собой стройное, красивое театрализованное действо на полотне экрана (если его можно еще условно назвать полотном), которое намеренно возвращает, по словам Паоло Тавиани, «к редкому немелкобуржуазному элементу нашей культуры» — к опере.

Фильм так и начинается — с настройки инструментов в оркестре, как бывает перед началом спектакля; с красного с золотом оперного занавеса, который открывает широкую белую лестницу, где по бокам в симметричной мизансцене расположились господа в цилиндрах. На фоне титра «в годы реставрации» вниз по ступеням этой театральной лестницы начнет свой путь один из «высоких братьев», Фульвио, франты в цилиндрах будут бить его стеками, пока из почтительного доклада его сиятельству мы узнаем, что отпустить Фульвио из заключения — значит скомпрометировать его в глазах товарищей и определить ему путь предательства.

Так, в резком контрапункте негативного, черного смысла и великолепной, красно-золотой зрелищности начнется этот фильм-анализ (и самоанализ, как мы знаем от авторов).

Никакой видимой аналогии с суровой эстетикой «Берлинского ансамбля» он не предлагает. Еще меньше это похоже на разрушительную «самокритику» кино в опусах Годара или Штрауба. Фильм представляет собой стройную и законченную сюжетную структуру, основанную на повторяемости одного и того же, или, вернее, схожего, цикла отношений между протагонистом (Фульвио) и «хором» — кружком «высоких братьев», от которого он хочет отделиться, вернуться от революционной утопии в обыденную жизнь (купив свободу хотя бы ценой предательства) и который каждый раз

(убеждением или силой) возвращает его в свои ряды, пока он, в красной рубашке революционера, не погибает от пуль жандармов.

Таким образом, мы имеем дело с отчетливо театральной структурой («экранная опера»), которая служит очуждающим моментом (V-эффектом) по отношению к привычной достоверности экрана, заведомо разрушая могущую возникнуть иллюзию реальности. Но не только сюжетная структура — изобразительные мотивы фильма в свою очередь усиливают впечатление театральности.

Первоначально братья Тавиани предполагали использовать занавес не только в начале, но и по ходу фильма, вместо обычных затемнений, но убедились, что «появление занавеса создает нечто искусственное и техническое». Но если пришлось отказаться от самого занавеса, то отношение к экрану как к зеркалу сцены пронизало весь фильм. Симметричные композиции, подобные прологу или следующим за ним кадрам, когда «братья» в белых капюшонах «похищают» Фульвио; фронтальные, развернутые во всю ширину кадра мизансцены, подобные той, когда «братья», в охотничьих костюмах, увешанные дичью, как беспечная компания повес появляются в саду родового замка Фульвио, где он пытался укрыться от прошлого в лоне старинной семейственности; или, наконец, фасады всех тех зданий, где он искал убежища, — замка и дорогого отеля, виллы или деревенской церкви на острове при последней попытке хождения «братьев» «в народ» — все это, превращающее натуру в декорацию, фронтально развернутое на зрителя как задник исторической сцены, где Фульвио пытается ускользнуть от выдохшейся революционной утопии, а она каждый раз настигает его в лице братьев, — театр на экране. Театр не только в узко искусствоведческом смысле, но и в том расширительном значении, которое нам уже приходилось упоминать в связи с опытами Пискатора и Мейерхольда, — «театр военных действий» или «арена борьбы». Театрально метафоричен и лейтмотивный, в разных вариациях повторяющийся кадр, когда Фульвио кажется, что он высвободился, а «братья» настигают его и кладут на носилки или хватают за плечи, когда после скудных похорон жены, венгерской революционерки, он надеется отдаться воспитанию сына, а вместо этого снова оказывается в рядах бывших соратников.

Театр в его докинематографическом, традиционном для итальянской культуры оперном обличье оказывается брехтиански-очуждающим элементом по отношению к экрану, противопоставляя ему свою заведомую исторически-осознанную условность.

Таково самое общее, обнимающее собой весь фильм проявление V-эффекта. Но кроме этого он очужден на каждом из своих уровней, весь построен по брехтианскому принципу «разъединения элементов», резко противопоставленных друг другу.

Таков контрапункт изображения и музыки, широко использованный братьями Тавиани.

Когда Фульвио возвращается в родной замок — сначала под видом монаха, а потом, убедившись в неизменной любви домашних, раскрывает свое инкогнито, — то высшей точкой семейного единения становится общее воспоминание о любимой мелодии, которую пела сестра. И именно в тот момент, когда семейный хор подхватывает зажигательный мотив, в кадре появляются два путника в широкополых шляпах, с ранцами. Это идет в замок жена Фульвио Шарлотта, переодетая мужчиной, в уверенности, что он-то остался верен революционным идеалам «братьев».

...Потом эта же торжествующая мелодия, но уже в оркестре, вклинится в сцену, когда сестра, потерявшая свой аристократизм, распатланная и некрасивая, бросится с палкой на венгерку, увозящую в пролетке ее брата и сына... Но «разъединение элементов» даже в этом одном эпизоде, не говоря о фильме в целом, гораздо более многосторонне и сложно, чем этот довольно обычный для кино контраст, оно проникает собой буквально все компоненты зрелища.

Противоречие зрительного ряда и звукового, к примеру, касается не только музыки. За обедом, когда Шарлотта присутствует за общим столом, она обращается к мужу по-венгерски и, пользуясь тем, что никто ее не понимает, зло иронизирует над присутствующими, сохраняя светское выражение лица.

Вавилонское смещение двенадцати языков вообще свойственно современному экрану, но здесь чуждость языка имеет смысловое значение — она противопоставляет семейной, а с ней и культурной традиции Фульвио чуждый строй чувств и мыслей.

Фульвио не хочет ему поддаваться, он отказывается от близости с женой и выдает жандармам обещанный

ею приход «братьев». Но когда начинается избивание и элегантные господа вкупе с жандармами набрасываются на «братьев» (рифма к начальным кадрам фильма), когда раненная первыми же пулями Шарлотта трогает пролетку, то Фульвио хватается своего тезку и племянника и, заслоняясь им от пуль и ударов, оказывается с ней рядом. Тогда-то, под торжествующую в оркестре «свою» мелодию, сестра, в ночном дезабилье, кидается на невестку с палкой...

Так же как музыка, очуждающим элементом выступает здесь цвет. Выше говорилось уже о цветовой символике фильма. Так, буквально, реализуется на экране эпитет, в общих семейных воспоминаниях связанный с сестрой — «золотая». В золотом мерцании свечей, с уложенными в букли золотистыми волосами, в золотистой воздушной шали, она и впрямь кажется «золотой», когда выступает во главе семейного хора. Но в бледном свете утра, на лужайке перед замком, когда ни отблеск свечей, ни прическа не осеняют ее подурневшего от злобы лица, а цветовым акцентом в кадре становится яркая алая кровь на белоснежном пеньюаре Шарлотты, эпитет «золотая» как бы рассеивается в «трезвом, неподкупном свете дня». «Разъединение элементов» существует, таким образом, не только на уровне сюжет—музыка, но и на уровне цвет — музыка, ибо мелодия, которая как бы завершала свою бравурностью портрет «золотой» аристократки, напротив, оттеняет перемену цвета, а с ним отмену эпитета, который разве что в насмешку мог бы быть приложен к простоволосой, молодой и потерявшей весь свой лоск сестре Фульвио.

Фактура человеческих лиц, вернее, типов в этом сочетании взаимно очуждающих элементов тоже имеет свой семиотический, знаковый, а не только непосредственно изобразительный смысл. Точно так же как Лаура Бетти, играющая сестру, предстает в двух совершенно разных обличьях — владелицы замка и разозленной бабы, — так видоизменяется и облик Фульвио, которого недаром играет Марчелло Мastroяни, актер, быть может, обладающий в итальянском кино наибольшей степенью протеизма или «амбивалентности», как принято теперь говорить. В том же «семейном» эпизоде с удивительной отчетливостью, почти скульптурно изпод заросшей физиономии бунтовщика с напряженным, настороженным взглядом проступает под ножницами цирюльника холеное, в маленьких бачках бар-

ственное лицо аристократа, с брезгливой складкой губ и скучающим взглядом. «Разъединению элементов» это послужит, когда нетерпеливая и пылкая, тоже по-своему надменная, венгерская революционерка будет обращаться к тому, прежнему Фульвио, не давая себе труда заметить, что перед ней другое лицо (которое, впрочем, Фульвио старательно от нее отворачивает). Шарлотта лишь условно-ситуационно принадлежит этой спальне с ее наследственным богатством — Фульвио успел вернуться и вжиться в нее в предыдущих кадрах болезни и теперь принадлежит ей духовно.

Этот «физиономический», если можно так сказать, аспект картины выступает в ней таким же смыслообразующим элементом, как повороты фабулы, как музыка, как цвет, композиция кадра и пр. В частности, это относится к персонажу, давшему заглавие картины, сыну руководителя «высоких братьев» Филиппо, покончившего с собой в самом начале истории, — молодому человеку со странным именем Алонзанфан.

Мы не будем ни излагать, ни рассматривать сложную и стройную фабулу фильма в целом, тем более что каждый следующий ее «ход», или «акт», действительно повторяет в общем виде структуру первого, «семейного» эпизода. Отметим лишь один лейтмотив: как бы ни рвался Фульвио прочь, он каждый раз снова оказывается среди «братьев», которые с той же непоследовательностью, с какой несправедливо заподозрили его в предательстве в начальных кадрах, затем, даже зная и воочию видя предательство, настойчиво возвращают Фульвио в свои ряды. Эта неоднозначность собирательного образа «высоких братьев» — «хора» — также связана с «самопознанием» авторов фильма.

Брехтианская выучка авторов в данном случае определила не только технику сложения фильма, но и их стремление поставить на обсуждение исторический вопрос во всей его диалектической сложности.

Нет нужды напоминать, что тема или проблема революционаризма для братьев Тавиани автобиографична. Она по-разному оборачивалась в предыдущих их фильмах. «Алонзанфан» рассматривает проблему левого активизма в условиях несвершившейся революции. И если в лице Фульвио подвергнуты критике «реставрационные тенденции», то собирательный портрет «братьев» в свою очередь представляет на критическое рассмотрение левый радикализм в неревolutionной исторической ситуации.

Если в задачи Брехта входила не столько солидация зрителя с героем, сколько свободная критическая оценка его поступков (к примеру, Кураж или Галилея), то в фильме «Алонзанфан» это относится к «братьям» почти в той же мере, что и к Фульвио.

Совокупный портрет «братьев» неоднороден — в нем представлены разные характеры и уровни самосознания, от самокритических тенденций Лионелло до священного безумия Алонзанфана.

Недаром именно Лионелло, преданный и убитый Фульвио, говорит: «Ты самый умный из нас и понял, что мы пришли слишком поздно или слишком рано». Не случайно и то, что говорит он это не наяву, а в галлюцинации Фульвио. Мысль эта подспудно присутствует в изображении «братьев» и придает их действиям не только возвышенный героизм — в чем, как мы видели в сцене смерти Шарлотты, авторы им никак не отказывают, — но и обертоны комического, переходящие в высокое и страшное безумие Алонзанфана. Они всякий раз возвращают Фульвио убеждением или силой, как бы провоцируя следующий тур предательства в собственных рядах.

В этой фатальности есть нечто от упрямой слепоты Кураж, которая, стараясь спасти своих детей, губит их одного за другим.

Последний эпизод на острове, куда попадают «братья», желая во что бы то ни стало осуществить свою мечту — поднять народ и объединиться с ним, — реализует трагическую высоту и смешную тщетность их несвоевременного, не подкрепленного историей радикализма в том же многоступенчатом «разъединении» острающих друг друга элементов.

На острове — чума, и крестьяне, собравшиеся в церкви, ждут медикаментов, а «братья», высадившиеся на берегу, намерены предложить им хартию вольности и оружие (впрочем, скорее, воображаемое, ведь Фульвио растратил повстанческие деньги и у них нет ничего, кроме нескольких охотничьих винтовок). Вступает в силу открытая символика цвета: они переодеваются в красные рубахи ради этого заключительного акта своей борьбы.

И без предательства Фульвио нищий и темный крестьянский юг (оливковые тона пересохшей почвы, серый камень построек, темная одежда крестьян) поглотил бы яркую кучку мечтателей. Тем более что в их рядах — крестьянский экстремист, по прозвищу Ванни-

чума (прозвище тоже не безразличное), который ненужным убийством девочки все равно навлечет на них народную ярость. Гнев крестьян, как это не раз бывало в истории, обращается не против угнетателей, а против незваных и непонятных им освободителей. Но Фульвио доигрывает свою роль предателя до конца: через священника он снова вызывает жандармов; опознавательным знаком должны служить красные рубахи.

И тут случается непредвиденное. Когда уже, казалось, все кончено, крестьяне даже без ружей, косами избили пришельцев и Фульвио навсегда освободился от «братьев», ему встречается Алонзанфан и в лихорадке, почти в бреду рассказывает, как прекрасен был момент осуществленной мечты — единения с народом.

В «физиономике» фильма лицо Алонзанфана — тонкое, породистое и в то же время простоватое, со светлыми, прозрачными, как бы насквозь пропускающими свет глазами — занимает особое место. На нем нет следов жизненного опыта, оно живет из себя. Это революционер *par excellence*. И когда, хватая Фульвио и захлебываясь, он рассказывает об успехе (в его рассказе даже девочка, убитая Ванни-чумой, превращается в ребенка, воспринявшего правду революции), экран заполняется его видениями. Как бы вопреки (или в очуждение) очевидного фабульного *qui pro quo* возникает апофеоз: под мощную музыку народного танца «Сальтарелла» в общей пляске, слитной, ликующей массой движутся на зрителя на фоне голубого неба, смешивая красный цвет рубах с темной местной одеждой, крестьяне и «братья». Так оправдывается имя героя, которым озаглавлен фильм, и Фульвио еще раз, вопреки очевидности меняет спасительный сюртук на опознавательную красную рубаху «брата». И так же как некогда Шарлотта, он падает жертвой жандармской пули. Ликующая музыка апофеоза вступает в резкое, кричащее противоречие с изображением жандармов, уже наяву протресывающих остров.

Тотальность «разъединения элементов» в финале фильма такова, что ведет к зиянию.

Брехт, создавая свою Кураж, намеревался показать пиррову победу торговки над матерью, а показал нечто большее — вовлеченность «маленького человека» в безжалостную историю. Но он обозначил и его способность сопротивления истории в лице немой Катрин. Как только в сценарии он сдвинул гуманистический акт не-

мой («камень заговорил») в сторону военной победы, притча потеряла центр тяжести и утратила непреложность. Но даже самая сокрушительная критика в великом дидактическом театре Брехта (безвыходная диалектика Добра и Зла в «Добром человеке из Сычуани») была небезвыходна в том смысле, что обращена была в зал в качестве исторического вопроса.

В фильме братьев Тавиани взаимооуждение мотивов и элементов вовлекает зрителя в своего рода *circulus vitiosus*; его безвыходность — безвыходна.

«Единственный выход — это тупик, так как массы слепы, авангард бредит, и подать в отставку — значит предать»¹, — суммирует смысл картины французский критик.

Тупики левого радикализма парадоксальным образом оказались выражены в стройной и законченной системе V-эффектов, подвергающих сомнению все, в том числе исходную культурную традицию. Недаром, отвечая на вопрос о родстве с Висконти, Паоло Тавиани заметил: «Висконти славит истинный брак с оперой, а мы подходим к подножию алтаря и говорим «нет»². Экранная достоверность очуждена театральной «репрезентацией», но репрезентация в свою очередь подвергнута сомнению экраном.

Кинематографисты Германской Демократической Республики, использовавшие в те же 70-е годы традицию Брехта, сделали это не мудрствуя лукаво, пройдя, разумеется, мимо всех этих теоретических построений и видов на «деконструкцию», сделали в своих, может быть, более частных, но и более конкретных целях. Они дают совершенно иные модели использования V-эффекта для нужд экрана и разделяют интерес Брехта (впрочем, на него не ссылаясь) к тривиальным жанрам. Два фильма особенно наглядно представляют этот тип брехтовской модели: «Третий» режиссера Эгона Гюнтера (1971) и «Легенда о Пауле и Пауле» Хайнера Карова (1972).

Резкий, отчетливо брехтианский сдвиг, предпринятый Эгоном Гюнтером в фильме «Третий», был продиктован, скорее, практическим недовольством тем, что можно было бы назвать «серостью» в кино, необходимою завоевать зрителя в стране, где театр сильнее кино, а кино посещается мало и неохотно. «Иногда де-

¹ "Jeune cinéma", 1975, N 87.

² Ibid.

лаешь фильмы против фильмов»¹, — заметил Эгон Гюнтер, правда, по поводу другой своей картины.

Резкий сдвиг привычного экрану правдоподобия понадобился Гюнтеру для сюжета семейного, на первый взгляд вполне частного: дело в фильме идет всего лишь о желании женщины сознательно выбрать мужа и обрести семью. Столь простая история не нуждается, может показаться, в арсенале брехтианского очуждения, вызванного к жизни совсем иным, историческим масштабом проблем. Но выбор формы не был случайностью для Гюнтера, склонного рассматривать современный сюжет как квант истории. Понятное желание Маргит наладить жизнь (в основу фабулы положена реальная человеческая биография) было увидено режиссером как перепаху в историческом процессе эмансипации женщины.

Дальнейшее развитие кино Германской Демократической Республики (не говоря уже просто о жизни) показало, сколь прав был режиссер в своем стремлении к «историзации» этих «сцен частной жизни».

Может быть, именно в кино ГДР возникла потребность в этой теме, потому что практически (скажем, экономически) женщина могла к этому времени прожить там без мужа (недаром столь высока статистика разводов).

Но условия социальные меняются быстрее, нежели бытующие в обществе представления, правила и предрассудки. Становясь «сильным полом» в жизни общественной, женщина не перестает быть «слабым полом» в любви. Завоевав социально-экономическое равенство, женщина в ходе научно-технической революции и социалистических преобразований вовсе не получила другого равенства — равенства в чувствах. Обретя экономическую свободу, она не обрела свободы психологической и моральной.

Эта историческая ситуация, комическая и грустная, и легла в основу фильма «Третий».

«Третий» — это история женщины, которая, рано оставшись сиротой, пройдя через монастырь, пережив два нелепых романа, от которых у нее остались две дочери, и приобретает хорошо оплачиваемую профессию программиста, решает подойти к вопросу о своей женской доле сознательно и разумно и избрать себе третьего спутника жизни не по воле судьбы и случая, но «по

¹ "Film und Fernsehen", 1973, N 3, S. 30.

размышленьи зрелом»; а избрав, познакомиться и вступить с ним в брак. Так она и делает. Присмотрев себе на огромном современном предприятии холостого инженера, она со всей решимостью современной женщины приступает к его завоеванию. Это рождает, разумеется, сюжетные *qui pro quo*, из которых прекрасная эксцентрическая актриса Ютта Хоффманн, легко владеющая техникой очуждения, складывает портрет своей героини. Житейское присутствует в фильме в полном объеме, но каждый раз «выводится из автоматизма восприятия» (определение остранения В. Шкловским) с помощью того или иного элемента киноязыка.

Так Гюнтер пользуется музыкой для резких сдвигов житейского. Это сдвиг в область трагического в воспоминании о смерти матери, заполненном будничными похоронными заботами, если бы не реквием. Это резкий сдвиг в сторону комического, когда учитель физики соблазняет захмелевшую от одной рюмки ученицу, пляшущую под памятную мелодию «Бандьера росса». Это сдвиг в высокое, когда Маргит встречает слепого музыканта и роман начинается под звуки Бетховена, и сдвиг иронический, когда он кончается скабрёзными песенками в кабаке.

Брехтовская традиция, раскрепостив бытовой сюжет от монотонности, помогла режиссеру создать сложную структуру фильма, хотя и почерпнутого из житейской истории, но вовсе не житейского по своему строю. Историческое чувство не изменяет ему и не позволяет превратить вопрос о браке — то есть о положении женщины в сфере личных, любовных отношений — в очередное любовное приключение Маргит, хотя бы и эксцентрическое. Именно поэтому не стоит принимать слишком всерьез хэппи энд со всем набором экранных штампов, причитающихся свадьбе, — белой фатой, кружением камеры. Авторская ирония здесь очевидна. Тем более что Эгон Гюнтер еще раз резко очуждает это сладостное «исполнение желаний» в финале, предоставляя своей героине нарушить условную достоверность экрана, шагнуть, так сказать, «к рампе» и обратиться прямо в зрительный зал с сакраментальным вопросом: как быть современной женщине, если она хочет выйти замуж? Именно этим — резко публицистическим, откровенно историзирующим — выходом за пределы фабулы, а не милыми подробностями венчания кончается фильм, где найденные Брехтом приемы помогают ос-

мыслить текущие проблемы повседневности в масштабе истории.

В фильме Хайнера Карова «Легенда о Пауле и Пауле» та же брехтианская техника сдвигов и смещений житейского в исследовании той же женской проблемы (на этот раз история именно любви в самом полном, но тоже «историзованном» смысле) была использована в духе тривиальных жанров, которые так занимали Брехта. Мотивы ярмарки не только делают очевидной условную, притчевую природу фабулы фильма, но обнаруживают себя и в его изобразительности. История отношений Пауля и Паулы разворачивается все время на видимой границе реального, жестко обрисованного быта и карнавальной стихии, всегда готовой преобразовать его. Любовь Пауля и Паулы, начинающаяся весьма неудобно, в гараже (комедийный сдвиг оттеняет истинность страсти), представлена авторами в бравурном «монтаже аттракционов». То недоверие, которое наш рационализированный век испытывает к открытому проявлению чувств, преодолевается за счет почти гротескного их преувеличения. Социальное и культурное неравенство влюбленных, заявленное с начала фильма, приводит к «стиранию граней» эксцентрическим путем. Так Паула превращает механическую работу за кассой универсама в веселое карнавальное шествие покупателей. Так чинному концерту классической музыки она, впервые приобщившись к искусству, придает характер молодежного фестиваля. Так любовную ночь с Паулем она превращает в гигантский аттракцион фантастических вымыслов и грез.

Эстетика этого кульминационного эпизода, с его ироническими сдвигами, с его варварской, ярмарочной пестротой и точностью актерских метаморфоз Домрэзе и Глацедера, дает как бы в сжатом виде формулу фильма, сильно сдвинутого от изящной и резкой парадоксальности «Третьего» в сторону тривиальных жанров.

«Историзация» на сей раз достигается за счет перехода обыденного в легендарное, где грубо-комическое легко соседствует с трагическим, вплоть до гибели самой Паулы.

Единичные в начале 70-х годов обращения кино к приемам театрализации, которые служат V-эффектом для его «физической реальности», стали общим достоянием экрана в это десятилетие.

Следующим и пока еще текущим этапом можно счи-

тать стилизацию, своего рода «новую зрелищность» — период самосознания кино как старого уже искусства на фоне нового средства массовой коммуникации — телевидения. Разумеется, брехтианская традиция представлена здесь уже не в чистом своем виде и не под именем автора, а лишь как одна из составляющих процесса и анонимно. В течение десятилетия она влилась в более широкий и общий процесс изменения стиля — отхода от прямой фиксации «физической реальности», разоблачения иллюзии через систему очуждений, создания искусственной, стилизованной реальности, недаром нашедшей выражение в пристрастии кино к сюжетам из собственной истории, то есть стилизации самого себя путем «дистанцирования». При этом прежний пафос «деконструкции» постепенно перешел в зрелищность (механизм этого перехода как раз и отразился в фильме «Алонзанфан» братьев Тавиани), являющую собой противоположность установке на документализм, и в театрализацию кино.

Как в театре в свое время новая аксиология Брехта послужила осознанию им своей самости, так теперь V-эффект, намеренная театрализация экрана послужила самосознанию кино в присутствии телевидения. Имитация «телевизионности» большим экраном увеличила арсенал стилей кино.

Выбрать примеры для этого этапа очень трудно хотя бы потому, что их слишком много: теперь их легче взять наудачу. Все же наиболее представительными кажутся ленты о самом кино или о других зрелищных искусствах. Экран на экране, стилизация наивности «великого немого» или демонстрация в кадре закадрового пространства съемок; стилизация целенаправленного взгляда кинокамеры под блуждающий, ориентированный на случайность и неожиданность взгляд камеры телевизионной — все это лишь наиболее очевидные, заметные способы очуждения, разоблачения иллюзии «физической реальности» в кино. «Аппараты», которые некогда, по зоркому наблюдению Брехта, начали преобразовывать технику искусства в целом, проделали за полвека такую эволюцию, что предоставили в распоряжение кино целую шкалу «техник». Настал момент, когда от портретирования «физической реальности» оно обратилось к «автопортрету». «Аппараты» — со всей суммой социальных отношений, ими порожденных, — стали излюбленной темой кино.

Каждое искусство знает моменты самопознания, когда оно само становится своим «героем», когда «сообщением» становится «само средство». Так было с живописью при появлении фотографии, такой момент настал в кино. Вот когда ему пригодился брехтовский опыт «очуждения». «Аппараты» стали инструментом изучения своего же вторжения в жизнь.

В качестве одного из таких фильмов можно назвать знаменитый «Нешвилл» Роберта Олтмена — картину на первый взгляд тяготеющую к максимальной достоверности прямого телевизионного репортажа об одном фестивале песни в небольшом американском городке.

В поле зрения множества телевизионных камер, кажется, весь городок, высыпавший на улицы ради фестиваля, праздничная суматоха которого накладывается к тому же на деловую суету предвыборной кампании президента.

Многолюдство этого фильма почти беспредельно — на мгновение то или иное мелькнувшее уже прежде лицо выныривает из кипящей человеческой массы, чтобы снова быть поглощенным общим калейдоскопическим движением, напоминающим броуновское движение частиц.

Театрализация здесь не нуждается в бархатном оперном занавесе и настроивающемся оркестре. «Ареной действия» становится сама жизнь...

Встреча знаменитости — главной «звезды» фестиваля, местной уроженки Барбры Джин на аэродроме с традиционными маржоретками, с короной из цветов, с несметными толпами и множеством отдельных, вроде бы случайных эпизодов в местном баре и зале ожидания. Пробка на шоссе, через несколько мгновений создающая из месива машин и случайно, обстоятельствами дорожного происшествия, перетасованных людей, импровизированный быт этого подвижного, готового ринуться с места и продолжающего среди суматохи аварии свою повседневную жизнь человеческого поселения на колесах. Расползшийся по городу, по его залам, стадионам и барам, непрерывно длящийся фестиваль с появлением музыкальных и кинозвезд, шлягерами, закулисными интригами, романами и склоками, болезнями и смертями. Все это само по себе настолько театрализовано, радиофицировано, оснащено телекамерами, микрофонами и магнитофонами, сопровождается непрерывной рекламой, что поневоле хочется вспом-

нить Шекспира: «Весь мир — театр, все люди в нем — актеры».

На деле, однако ж, оказывается, что это полифоничное, многофигурное зрелище, непрерывно фиксируемое и транслируемое многокамерным, вездесущим TV, точно организовано, покоится на отчетливой, тщательно закольцованной сюжетной конструкции, и весь этот грандиозный спектакль в масштабе целого города служит очуждающей метафорой по отношению к другому срежиссированному спектаклю, разыгрываемому уже в масштабе страны, — «продаже» президента.

«Нэшвилл» — фильм столько же о самих средствах массовой коммуникации, сколько и о том, как с их помощью делают политику. Варварская, но вроде бы безобидная «артизация» жизни оказывается на поверку функцией все той же «арены истории». Можно было бы рассмотреть систему режиссерских V-эффектов с использованием — на этот раз телевизионной — стилизации на примере любого из эпизодов фильма, но едва ли в этом есть надобность: она достаточно очевидна суммарно. Укажем лишь на один, главный рычаг очуждения в фильме — видимость телевизионной эстетики репортажности и случайности, наложенную на тщательную выстроенность сюжета; то есть «разъединение элементов» на уровне сюжет — изобразительность.

Фильм не зря начинается с телерепортажа о фестивале, с традиционного колеса рулетки с портретами «звезд», с записи на телестудии — всех этих мотивов «зрелища в зрелище» — в ожидании появления «звезды». Это заявка стиля. Но еще прежде, чем прибудет на аэродром и появится в кадре Барбра Джин, в уличном разнообразии мелькнет (вроде бы случайно) не менее важный для сюжета «герой» фильма — ярмарочно разукрашенная машина предвыборной кампании кандидата в президенты.

Оба сюжетных мотива — история «звезды» и предвыборная кампания — будут сближаться лишь постепенно, как бы вслепую, прокладывая путь через видимый хаос, сквозь случайности этой грандиозной ярмарки. На самом деле и сами мотивы отягощены «архетипичностью» недавней истории и пунктир случайностей складывается в отчетливую мозаику, тяготеющую к кульминации — столкновению обоих мотивов, разрешающему сюжет убийством Барбры Джин.

Барбра Джин, «звезда» с неуравновешенным харак-

тером, со странными фобиями на грани душевной болезни, окруженная восторженным и в то же время требовательным массовым обожанием, почти психозом, невольно напоминает о горестном прототипе всех суперзвезд, вобравшем в себя блеск и нищету их судьбы,— Мэрилин Монро (настоящее имя которой, кстати, Норма Джин Бекер). Одна-две фразы о болезни, внезапный припадок на аэродроме, больничная палата, охраняемая полицейскими, куда тем не менее беспрепятственно проникает солдатик, вернувшийся из Вьетнама (ассоциация вьетнамской войны вовсе не безразлична к сюжету); умирающая в соседней палате, возле которой дежурит муж; приезд Барни, то ли мужа, то ли менеджера «звезды», и ее торжественная выписка из больницы, в шуме которой почти незамеченной остается смерть соседки,— все это как бы вехи, предвестия, напоминания о смерти — естественной (болезнь) и насильственной (Вьетнам), которые сопровождают в полифонии фильма основную «тему» «звезды».

Есть у нее и иные аккомпанирующие темы: пестрый быт других певцов и ансамблей, прибывших на фестиваль; сопутствующие ей судьбы кандидаток, стремящихся любым путем прорваться к микрофону в этом городе, охваченном манией звездности; неудачная попытка девицы из бара, претерпевающей по ходу фильма унижение и поражение, и отчаянный бросок ремонтницы машин, которая в последнем кадре подхватит микрофон, выпавший из рук Барбры Джин.

Все это мотивы, так сказать, сопутствующие. Встречным мотивом служит постепенно выступающая из фона на первый план «тема» политиканства предвыборной кампании президента (она в свою очередь — через воспоминания бывшей участницы администрации Кеннеди — отослана к этому, уже политическому, «архетипу» недавней американской истории).

В фонограмме фильма, поражающей богатством и сложностью, устойчивое место принадлежит предвыборной пропаганде — стереотипным фразам, льющим из репродуктора машины. Но предвыборная «машина» продемонстрирована в фильме не только в прямом, физическом, но и в фигуральном смысле слова. Люди из команды кандидата все время работают за кулисами фестиваля, стремясь преобразовать его в часть предвыборной кампании. Шаг за шагом, подкупом, обманом и нажимом им это удается. В частности, менеджеру

Барбры Джин ничего не остается, как искупить очередной припадок «звезды» во время большого концерта на стадионе обещанием, что все заплатившие за билет смогут услышать ее бесплатно, «у Парфенона».

Разумеется, администрация и не думает держать слово, и вроде бы невинный концерт у местного Парфенона оказывается агиткой с флагами, предвыборными плакатами и всей ярмарочной бутафорией митинга среди колонн псевдоантичности.

Именно здесь, на этом помосте фестиваля, превратившегося в политическую кампанию, прозвучит выстрел, и Барбру Джин спешно унесут за импровизированные кулисы, а самозваная претендентка в «звезды» подхватит микрофон, который ей торопливо предоставят, чтобы не прерывать праздника...

Скромный молодой человек из глубинки, снявший комнату у того самого мужа, который хоронит среди всеобщего праздника свою жену, соседку Барбры Джин по больнице, как раз и окажется добровольным «боевиком».

Так множество вроде бы нечаянно выхваченных телекамерой из толпы лиц, случайных встреч, обрывочных разговоров, далеких судеб встречаются и перекрещиваются в эту кульминационную минуту, означающую в равной мере политизацию шоу-бизнеса и «артизацию» политики.

Стилизация ли репортажной телевизионности очуждает проступившую сквозь нее жесткую конструкцию сюжета или, напротив, нескрываемая конструктивность очуждает кажущуюся случайность, но киноэкран разоблачает через это «разделение элементов» мнимый иллюзионизм «случая из жизни», открывая за ним мельчайшие транзисторы и резисторы, на которых работает схема самой действительности. Совершается «историзация» сюжета, вроде бы частного.

Более простой и наглядный, но родственный вариант пользования V-эффектом, извлеченным из материи самого кино и делающим ту же работу «историзации», дает фильм Никиты Михалкова «Раба любви».

Факт стилизации очевиднее в нем, ибо ничто не представляет такого соблазнительного прототипа для «ретро», как эпоха «великого немого» и популярность первых кинозвезд, будь то душещипательная мелодрама или невероятная «комическая». Экран и жизнь, «их съединенье, сочетанье, и роковое их слиянье, и... поеди-

нок роковой» и тут дают ту безотказную схему сюжета, по которой расшиты прихотливые узоры биографии ранней секс-бомбы эпохи «ар нуво» — высоких причесок, струящихся туалетов, аффектированных чувств и съемки на 16 кадров в секунду.

Насколько режиссер безукоризнен в стилизации молчаливой киногрёзы, настолько же изобретателен он в остранении ее шумливой кустарщиной съемок. Создание кича — всех этих султанов, одалисок и баядерок — оказывается в своей вопиющей самодеятельности куда более пестрым ярмарочным зрелищем, чем самый развесистый кич старых лент.

Оглядка кинематографа в свое плебейское детство, самосознание кино как искусства уже старого стали излюбленными мотивами экрана 70-х годов.

И естественно, что седьмое искусство при этом, уже не клянясь именем Брехта и даже не вспоминая о нем, пользуется широко обоснованными им приемами деконструкции экранной иллюзии, разоблачения ее грубого на первых порах механизма. Это типическая, можно сказать, моделирующая для текущего этапа ситуация.

Так история кинозвезды, ее поиски реального эмоционального обеспечения для экранных страстей, ее попытки в житейской сфере остаться на уровне представляемой ею грёзы протекают на фоне революционной эпохи, немилостивой к любовным томлениям.

Никита Михалков нашел, на наш взгляд, точный и обобщающий прием для остранения не только киногрёзы на уровне гипотетического фильма «Раба любви», где блистает героиня, но и всей этой фабрики вымыслов, выразившихся в определенном стиле жизни. Авторы дали в возлюбленные героине человека, причастного, с одной стороны, к кино (он оператор), с другой к революции (он подпольщик). Это в свою очередь дало возможность режиссеру остранить все уровни существования героини — внутрикадровые и закадровые, экранные и житейские — с помощью следующего уровня достоверности: черно-белой хроники, снятой ее другом для нужд революции. Стиль документальности, столкнувшись с многослойным стилем «ретро», создает предпосылки для «историзации».

Столкновение и взаимоотчуждение уровней в фактуре фильма дает ленте масштаб и подлинность.

Весь этот хрупкий предреволюционный модерн схвачен на грани его гибели, в последний момент его

испаряющегося бытия. Ощущение исторических подмостков, где уже меняются декорации и где «заблудившийся трамвай», в котором героиня спасается от погони, оказывается последней иллюзией междувременья, зависит как раз от уровней стилизации — их завершенности и их соударения между собой.

Гораздо менее очевидна и в то же время более последовательна эта театрализация кино в следующем фильме Никиты Михалкова — «Неоконченная пьеса для механического пианино» по мотивам Чехова.

Тут мы уже почти не встретим брехтианских приемов — ни в сюжете, ни в фактуре. Действие развивается последовательно, фактура однородна, без резких сдвигов в иные стилистические пласты. Фильм может служить примером окончательного поглощения приема, когда он уже неощутим и в то же время разлит по всей картине как ее эстетическое качество. Она театрализована не по отдельности, а вся в целом, изначально. Ее главный герой — не тот или иной персонаж, как бы ни был он важен в сюжете, а само имя генеральши Войницевой, где всех персонажей сводит дело, приятельские отношения или милая провинциальная скука. Имя это, напоминающее и о доме Войницких и о вишневом саде Раневской, существует в фильме как нечто целостное, обнимающее собою все действие, — не как внешняя «натура», а как единая общая декорационная установка на всю пьесу, только выбранная в реальности, а не построенная на сцене.

Не сцена становится жизнью, а жизнь становится сценой — такова в самом общем виде эта тенденция.

Материальная среда в фильмах зрелищного типа разнозначна людям, она «играет» наравне с актерами. Экран стремится отразить не саму жизнь, как это было во времена неореализма и установки на документальность, а ее искусственно и искусно воспроизводимый и стилизованный образ.

В фильме Н. Михалкова есть такой нечаянный и вместе с тем как бы ключевой, опорный кадр. Один из героев забавляется с подзорной трубой. И на мгновение в оправе окуляра возникает стол в густой траве, изящный серебряный самовар на скатерти, струйка пара, прихотливо изогнутая ветром, — далекая и вместе с тем близкая, отчетливо видимая и в то же время почти превращенная в виньетку жизнь. Стилизация? Да, стилизация, но можно — и это будет точнее — сказать

брехтовскими терминами: «дистанцирование», «историзация».

Ибо все это имение — пригорок, на котором высится барский дом, широкая обомшелая лестница, терраса с каменной балюстрадой, гостиные с диванами, укромные коридорчики, где в шкафах хранятся заветные графинчики, вошьенные полы, светильники — все это, напоминающее все пьесы Чехова разом, еще есть, существует, живет суетной жизнью своих хозяев и их разношерстных гостей, но уже обречено на продажу, на слом, на снос, на исчезновение. Конец целой эпохи, который в «Рабе любви» был вынесен в сюжет, в «Механическом пианино» показан средствами одного только стиля — приемом его «дистанцирования».

Таковы несколько примеров, которые наглядно иллюстрируют движение брехтовских принципов — от взрыва в кино на пороге 70-х годов до наших дней.

Разумеется, ничто не останавливается, и точка, которую мы ставим сегодня, уже завтра окажется запятой в движении кинопроцесса. Тем более что идея театрализации кино родилась вместе с самим кино. Мельес стоял у его колыбели бок о бок с Люмьером. Перевес той или иной тенденции всегда зависел от суммы причин — общественно-политических, технических, эстетических; наконец, просто от моды. Мы рассмотрели лишь один — очень узкий — аспект проблемы: как складывались взаимные отношения смежных зрелищных искусств — старого, автономного искусства театра и молодого, технического искусства кино, которое ныне тоже ощущает себя уже «старым». Мы рассмотрели эти отношения на примере теории и практики Брехта, осуществившего свою реформу театра в присутствии и при участии кино. Реформа эта, зародившаяся в «бурные двадцатые» и совершившаяся на сцене уже на наших глазах, перестала быть чем-то обособленным, влилась в более общий поток развития искусства, обогатив его своими идеями и своим опытом. С другой стороны, она успела за это время возратить кинематографу кое-что из заимствованной у него энергии и приемов. Взаимодействие искусств, их столкновение и притяжение, борьба и союзничество, объединение и размежевание — волнующая сага нашего времени, в которой существенная роль принадлежала Бертольту Брехту.

Приложение 1
«Тайна парикмахерской»

Интерес молодого Брехта к тривиальным жанрам не ограничивался криминальным, детективным и прочими сюжетами. Он распространялся и на гротеск, на slap-stick comedy американского кино. Выше нам приходилось упоминать о его внимании к Чаплину. Личная дружба и восхищение связывали его со знаменитым немецким клоуном и кабаретистом Карлом Валентином (1882—1948). Выросшее на почве народного баварского юмора и поднимающееся до высот философского юмора и сатиры оригинальное искусство Карла Валентина (он был не только исполнителем, но и автором своих скетчей) оказало существенное влияние на молодого Брехта.

Дружбе с Карлом Валентином обязан своим появлением и единственный опыт Брехта в жанре комической — «Тайна парикмахерской» (1923).

Практически эта маленькая лента рождена была одной из непредвиденных случайностей «бурных двадцатых»: некий изрядно разбогатевший мюнхенский шибер, желавший, чтобы его брату дали сыграть в кино, взял на себя роль мецената и предоставил для съемок сарай. Брехт вместе с Валентином сочинил бурлеск, режиссуру принял Эрих Энгель. Никто из них не был кинематографистом в собственном смысле. «Мы стояли вокруг и подтрунивали, не имея представления, как делаются фильмы... Никогда больше не получал я такого удовольствия»¹, — вспоминал впоследствии Энгель.

Герш следующим образом пересказывает содержание этого маленького бурлеска: «Парикмахерский салон. Ожидающие бородатые клиенты. Парикмахерша (Бландин Эбингер) массирует себе электричеством ноги. Подмастерье (Валентин) спит на ящике у стены. Он удаляет разгневанному клиенту (Лизль Карлштадт) бородавку. Инструментами служат молоток, рубанок, зубило, огромные клещи. Профессор Морас (Эрвин Фабер) хочет, чтобы его причесали как на рекламе, но вращающаяся дверь выносит следующую рекламу — голову китайца. В то время как парикмахерша, влюбленная в профессора, терзает его возлюбленную, Валентин выстригает ему козлиную бородку и плешь с кисточками.

¹ Цит. по кн.: Gersch W. Op. cit., S. 23.

В безнадежной охоте за шляпой Морас сталкивается с завсегдатаем кафе (Курт Хоровиц). Тот пытается извлечь саблю для дуэли. Валентин бритвой отрезает ему голову. Он мечется по парикмахерской, ему приставляют голову, она прирастает, и ее обладатель отправляется для дуэли в «сенегальский салон». Морас побеждает с помощью парикмахерши, которая снова обезглавливает его противника»¹.

Разумеется, пересказ экранного гротеска — неблагодарное дело. Но хотя «игра шоками и деструкцией», по справедливому замечанию Герша, отсылает к американской традиции (еще больше, пожалуй, — к опыту французских экспериментов 20-х годов), конечный результат не идет с ними ни в какое сравнение.

Может быть, съемки были слишком «скоростными», а может быть, не случайно никто из участников этого развлечения не оказался впоследствии в числе великих зачинателей кино, подобно Чаплину, Бастеру Китону, Бунюэлю или Рене Клеру. Эрих Энгель работал в кино, и успешно (например, «Дело Блюма» при начале студии «ДЕФА»), но все же в истории он остался больше как театральный режиссер, постановщик «Трехгрошовой оперы» Брехта. От великого искусства Карла Валентина и его постоянной партнерши, трагистки Лизль Карлштадт, остались заснятые на пленку скетчи, составившие несколько до сих пор популярных у любителей кино программ. Но это все же заснятый на пленку театр-кабаре, а не фильмы. Брехт, как мы знаем, тоже оказался преобразователем театра, а не кино.

Поэтому «Тайна парикмахерской», фильм, не использовавший, как это было в американской комической, возможностей нового зрелищного искусства и далеко не столь артистичный, как опыты Пикабиа, Рене Клера и Бунюэля, представляет чисто исторический интерес. Мы, скорее, склонны согласиться с Эрихом Энгелем, который в разговоре с Гершем не придал ему значения, назвав его проказой, нежели с исследователем, склонным видеть в нем единственный немецкий гротеск, вышедший на мировой уровень признания².

Нам представляется, что интерес этот относится скорее к именам авторов, нежели к самой картине.

¹ Gersch W. Op. cit., S. 23.

² См. Ibid., S. 319.

Приложение 2 «Палачи тоже умирают»

Несмотря на то, что фильм «Палачи тоже умирают», снятый Фрицем Лангом в 1942 году в США,— один из немногих опытов в кино, сохранивших в титрах имя Брехта, мы не рассматриваем его в основной работе. Во-первых, потому, что сама работа, как читатель мог заметить, посвящена скорее взаимодействию двух зрелищных форм — театра и кино,— нежели становлению Брехта. Во-вторых, оттого, что фильм, сделанный Лангом и, по обстоятельствам чисто житейским, авторизованный Брехтом, гораздо дальше от его замысла и идей, чем некогда отвергнутая им «Трехгрошовая опера». Там можно было говорить о борьбе между Брехтом и студией, между автором и режиссером, наконец, о фильме значительном в истории немецкого кино. Здесь надо говорить лишь о частичном использовании сюжета Брехта и Ланга и о приспособлении его к чуждым голливудским стандартам.

История создания этого фильма принадлежит к печальным страницам тщетной борьбы Брехта с голливудской эстетикой, гораздо более чуждой ему, чем экспрессионизм, против которого он ополчался, или ходячие «представления», которые он критиковал во времена «Трехгрошового процесса». Голливуд был чужд ему, он был чужд Голливуду даже при посредничестве Фрица Ланга и «левого» сценариста Вексли, который приспособил для экрана замысел Брехта. Вексли и назван в титрах автором сценария, написанного «на оригинальный сюжет Брехта и Ланга». Эта формулировка, за которую Брехту пришлось еще бороться, ибо она означала право на получение работы, довольно точно отражает долю его участия в картине.

История ее создания — надежды, разочарования, унижения — отразилась в «Рабочем журнале» Брехта. В. Герш в своей книге дополнил эти отрывочные, неполные и пристрастные записи свидетельствами других участников работы: сведениями, полученными им от Вексли, рассказами Эйслера (он писал музыку к фильму), материалами, собранными американским исследователем о Ланге¹. Сведения противоречивы, первоначальных вариантов Story не сохранилось, но тканевая несовместимость Брехта с Голливудом очевидна.

¹ См.: Gersch W. Op. cit., S. 200—217, 358—363.

Очень кратко история фильма такова. 27 мая 1942 года в Чехословакии был убит райхспротектор Рейнгардт Гейдрих. Тогда о покушении было мало что известно — да и эпоха документального подхода к событиям войны и борьбы с нацизмом еще не наступила, — и Фриц Ланг увидел в этом акте сопротивления возможность создания антифашистского фильма на сенсационный криминальный сюжет¹. Уже на следующий день Брехт записывает: «С Лангом на пляже обдумывали фильм о заложниках (по поводу убийства Гейдриха в Праге)»². Это было очень плохое время для Брехта. «Впервые за десять лет я не могу выработать ничего порядочного»³, — записал он незадолго до этого. Писать здесь лирику было равносильно удалению в башню из слоновой кости; листать «De bello gallico» (он работал над сюжетами из жизни Цезаря) пахло снобизмом; сам воздух Калифорнии казался ему лишенным запахов, утренней прохлады, разницы времен года. Разумеется, антифашистский сюжет был для него находкой, тем более что кино обещало и заработок.

Первоначальные отношения с Фрицем Лангом обнаруживают не просто дружественную заинтересованность, но и практическое стремление Ланга помочь Брехту и его семье, мыкающейся в эмиграции. Еще в 1939 году режиссер, который давно уже работал в США и составил там себе имя, старался о том, чтобы достать средства для переезда семьи Брехта в Америку, подтверждал, что Соединенные Штаты ее примут, — словом, всячески заботился о судьбе драматурга и его родных, хотя далеко не разделял его радикальных позиций. Это косвенно подтверждает нашу догадку о вероятном знакомстве Ланга со сценарием «Шишка» и о влиянии, оказанном Брехтом на лучший, может быть, фильм Ланга «М», который стал одним из шедевров мирового кино. Во всяком случае, инициатива совместной работы исходила от Ланга.

Поначалу и Брехт, вовсе не отличавшийся снисхождением к инакомыслящим, испытывал несомненное чувство признательности к Лангу. В конце 1941 года он подарил ему китайского божка счастья (важный для

¹ В эти годы Ланг снял три фильма, антифашистских по своей направленности: «Охота на человека» (1941), «Палачи тоже умирают» (1942), «Министерство страха» (1943) — все в приключенческом жанре.

² Brecht B. Arbeitsjournal 1938—1955, S. 271.

³ Ibid., S. 256.

него предмет, на котором он хотел основать целый сюжет, оставшийся неосуществленным) с приложением эпиграммы:

«Я бог счастья, собирающий вокруг себя еретиков и помышляющий о счастье в этой юдоли скорби. Я агитатор, разгребатель грязи, подстрекатель и к тому же — притворите дверь — еще и нелегальный»¹.

Это говорит о высокой степени благодарности и доверия к достаточно чуждому ему Лангу.

Очень скоро, правда, разница между брехтовским радикализмом и умеренностью Ланга стала очевидна («Он видит особый стиль жизни там, где я вижу зрелый капитализм»,² — заметил Брехт однажды). Это различие и сказалось в работе над сюжетом о заложниках.

Сюжет, который первоначально получил название «Заложники Праги» (или «Город молчит»), нашел продюсера в лице Прессбургера, и Брехт получил договор на 5000 долларов за Story плюс 3000 в случае дальнейшего сотрудничества. Это дало ему возможность сразу же поменять квартиру и переехать в дом, где условия для работы были гораздо лучше.

Но между соавторами начались разногласия уже на этом этапе. Меньше всего Ланг намеревался перевоспитывать Голливуд с помощью брехтианских идей. Он исходил главным образом из вполне голливудского критерия «это примет публика».

Не надо также забывать, что криминальный жанр был Лангу органичен, а стремление к сенсации — одно из свойств жанра.

Сюжет, в котором Брехт увидел возможность показать всенародное сопротивление и в то же время разницу классовых позиций в нем, все больше приобретал черты приключенческой истории.

В августе в работу включился Джон Вексли³. Его политическая позиция была радикальнее ланговской, но брехтианские идеи эпизации зрелища были ему еще более далеки и чужды, нежели режиссеру. Для Брехта же «драматургический» способ разработки сюжета — это все те же голливудские «схемы, интриги и фальшивости»⁴. Чужд был ему и способ работы —

¹ Brecht B. Arbeitsjournal 1938—1955, S. 201.

² Ibid., S. 219.

³ За его плечами был антифашистский фильм «Признания нацистского шпиона».

⁴ Brecht B. Arbeitsjournal 1938—1955, S. 290.

в жарком офисе, с секретаршей, которой Вексли диктовал по-английски сцены, обговоренные с Брехтом (гонорар Вексли — 1500 долларов в неделю). В конце концов Брехту удалось убедить Вексли работать по вечерам у него дома, чтобы написать «идеальный сценарий» (при этом он рассчитывал основной упор сделать на народные сцены). Но попытки хватило на месяц. Приближалось время съемок, и Ланг потребовал, чтобы вечернее время (которое Вексли оплачивалось отдельно) тоже было посвящено «официальному сценарию».

К этому периоду относятся самые раздраженные записи Брехта о работе Ланга, который, по собственным его словам, намеревался снимать «голливудскую картину». Так как нужны были сокращения, народные сцены были снова выброшены. Соответственно этому изменялось и название фильма. Все предложенные заголовки — «Верить людям», «Не сдадимся», «Непобежденные» — были отвергнуты, и фильм получил название «Палачи тоже умирают». Ланг обманул также надежды Брехта на роли для немецких актеров-эмигрантов (в том числе для Вайгель), не говоря уж о неприемлемости для писателя голливудских типажей.

Юридические отношения Брехта с кинопроизводством тоже не принесли ему удачи. Вексли считался единственным автором сценария — это лишало Брехта кредита на дальнейшую работу в кино («если вода дойдет до горла»). Он обратился в арбитражную комиссию голливудских сценаристов, но Вексли выступил против него. На стороне Брехта выступали Ганс Эйслер и Фриц Ланг. Но комиссия признала права Вексли, и в результате разбора дела все свелось к тому, что Ланг передвинул свое имя как автора сюжета с первого на второе место после Брехта.

Попытка сотрудничества с Голливудом «ради хлеба» (Brotarbeit), как впоследствии запишет Брехт, дала ему передышку для трех пьес — «Сны Симоны Машар», «Герцогиня из Мальфи» и «Швейк». Нам кажется очень убедительной также догадка Герша, что работа над материалом чешского сопротивления снова привлекла внимание Брехта к роману Гашека, который он очень ценил, и привела к созданию новой пьесы о Швейке¹.

Что касается фильма, то его содержание таково. Немецкая администрация собирает чешских пред-

¹ См.: Gersch W. Op. cit., S. 212.

принимателей, чтобы указать им на саботаж в военной промышленности. Райхспротектор Гейдрих ведет себя высокомерно и вызывающе, как оккупант, угрожая репрессиями. Он садится в машину; на улице, среди замешательства в движении, его убивают.

На маленькой площади девушка, покупающая тыкву у полупустого зеленого лотка (надпись: «Картофеля нет»), замечает спрятавшегося за дверью человека, но указывает преследователям противоположное направление.

Такова завязка сюжета, где Маша, дочь профессора Новотного, видит убийцу Гейдриха, доктора Свободу, и спасает его.

Брехт предполагал сконструировать фильм эпически, из взаимодействия трех линий: убийцы Гейдриха, девушки, отец которой будет среди заложников, и «квислинга», которого загоняет в угол целый город (при этом народ исправляет ошибки подпольщиков).

В фильме сохранились все три сюжетные линии, но они не сопоставлены, а, напротив, сращены между собой посредством сугубо частного сюжетного хода: у Маши есть жених, и спасение Свободы, которое происходит под видом любовной интрижки, все время грозит разрушить ее счастье. Все эти перипетии, — разумеется, антибрехтианские — занимают немалую часть фильма.

Свобода пытается укрыться на конспиративной квартире, потом — в кино, но в городе облавы, и он, купив букет роз и вложив в него записку, является под чужим именем в дом к Маше.

Гестапо между тем теряет концы: таксист, который создал пробку, выбрасывается из окна на допросе, зеленщица не признается, что видела девушку, обманувшую преследователей. Тогда гестапо решает взять заложников.

Маша пыталась рассказать отцу, что видела убийцу, но либеральный профессор призывает ее к молчанию и, возможно, догадывается о причастности неожиданного поклонника дочери к делу — ничего удивительного, что он оказывается среди заложников (очередное сюжетное *qui pro quo*: Новотного забирают, а Свобода покидает дом как случайный гость).

Узнав о заложниках, Свобода хочет сдать в руки гестапо, но руководитель подполья (он пришел под видом пациента) требует молчания. Он говорит, что

Гейдриха приговорили чехи и четыреста заложников — только четыреста, когда речь идет о миллионах.

Догадавшись по маленькому домашнему происшествию о его профессии, Маша разыскивает Свободу, требует, чтобы он спас отца, и хочет бежать в гестапо. Люди на площади, услышав, что она ищет пролетку в гестапо, плюют на нее, срывают шляпку. Полицейский доставляет ее в гестапо, но она уже передумала.

Мы не будем описывать всех перипетий, благодаря которым Машу отпускают, но подстраивают ловушку, чтобы ее «поклонник» себя выдал. Но Свобода разгадывает немецкий план, и, объясняясь с Машей записками, выдает подслушивателям версию о неразделенной любви, дерзко называя даже свое подлинное имя.

Надо сказать, что, несмотря на приключенческий жанр фильма, он местами не лишен суровой силы, свойственной режиссуре Ланга, равно как и брехтианских моментов. Так, переключка заложников, из которых каждого десятого снова и снова увозят на расстрел, входит в картину как ритмическая перебивка, организующая структуру нарастающей погони, свойственную криминальным сюжетам Ланга. Заложников становится все меньше, происходит расслоение. Кто-то согласен обратиться к жителям Праги с призывом выдать убийцу в надежде, что его не казнят; рабочий сочиняет стихи, которые, напротив, становятся песней солидарности и сопротивления — их поют в машине те, кого везут на расстрел¹.

Эти сцены входят в картину как грозный метроном, приближающий смерть Новотного. Его обращение к сыну при свидании с Машей, которое оба считают последним, несет на себе печать брехтовской руки.

Но Новотного не расстреливают — это был провокационный ход комиссара гестапо Грубера (на достаточно «американском» фоне гораздо более плотная, фактурная игра немецкого актера Гранаха заметно выделяется. Для чехов же Ланг, как указано выше, не захотел «немецких лиц», нарушив обещания, данные Брехту).

И здесь линия предателя соединяется с обоими предыдущими сюжетными мотивами фильма в общую, вполне гомогенную, как справедливо указывает Герш, авантюрную структуру.

¹ Эти стихи стали для Брехта особым пунктом полемики, но мы ее не касаемся — песня на музыку Эйслера все равно осталась одной из кульминаций картины.

Чака работает на Грубера, который обещает ему выгодные заказы, но которому пока платит лишь за охрану. Подпольщики подстраивают проверку и разоблачение Чаки, но оплаченная охрана хватает их. Бежит только руководитель подполья (тяжело раненый). За ним гонятся, врываются к Свободе, но застают там Машу. Ложная любовная сцена обманывает Грубера, он велит доставить к Свободе жениха Маши и уводит его с собой в кабак. Тогда из-за оконной шторы вываливается раненый подпольщик, который тут же и умирает (сцена, которая своим неправдоподобием вызвала особый гнев Брехта).

Между тем подполье решает покарать Чаку за предательство, и на следующее утро в кафе Маша «узнает» в нем того человека, которого она видела после убийства Гейдриха. После короткого препирательства обоих забирают в гестапо, где она дает свои показания.

Здесь начинается финальная часть фильма, которую, по-видимому, и имел в виду Вексли, когда хотел использовать в перевернутом виде структуру ланговского шедевра «М», где за убийцей детей охотятся одновременно полиция и преступный мир. Увы, тот главный и в каком-то смысле «брехтианский» эффект, который там достигался с помощью «разъединения элементов» — взаимоочуждения линий полиции и преступников (они тем самым парадоксальным образом уравнивались), — здесь не имеет подобного смысла. Усилия гестапо, которое охотится за убийцей Гейдриха, и свидетельские показания, которые, к ужасу осведомителя, шаг за шагом загоняют его на пустующее место убийцы, не складываются в пружинистую и трагикомическую структуру «М». Но все же — что бы мы ни говорили с точки зрения «брехтоведческой» и какими бы белыми нитками ни был моментами шит сюжет (зажигалка Чаки, оброненная им в кафе и использованная как улика; внезапная пронизательность Грубера, догадавшегося, что губная помада на щеке Свободы была нарисована, и проч.) — режиссерский темперамент Ланга заставляет ощутить суровое сопротивление города, который устами любого случайного свидетеля — официанта или хозяйки мебелирашек — приговаривает Чаку к смерти. «Моральный» подход американского цензора, который увидел в этом аморальное «прославление лжи»¹, здесь недействителен, потому что

¹ См.: Gersch W. Op. cit., S. 217.

показания свидетелей — не ложь, а приговор. «Вино-вен», — как бы говорит каждый следующий, присуждая Чаку к наказанию его же нанимателями.

Точно так же в сцене, когда комиссар гестапо Грубер, зайдя в клинику, вдруг понимает, что в день убийства Свобода мог получить алиби (на операции — в халате, шапочке и маске — его мог заменить напарник), и в этот «момент истины» оказывается перед двумя одинаковыми белыми фигурами хирургов, — изобразительная сила Ланга дает знать о себе.

Здесь, представляется нам, Герш не прав, говоря о «безликих фигурах», которые заменяют брехтовскую формулу «пражане загоняют квислинга в угол»¹.

Нам представляется, что абстрагирующая, обобщающая брехтовская мысль если в чем и сказала, то не столько в отдельных уцелевших частностях, сколько именно в этом образе безымянного, почти безличного сопротивления целого города, проступающего через все хитросплетения «схем, интриг, фальшивостей».

В финальных кадрах пражское гестапо получает уведомление, что Чака не был убийцей Гейдриха, но об этом в интересах мундира предлагается молчать.

Разумеется, пророческая, апокалипсическая сила криминальных сюжетов Ланга, которая сделала его чем-то вроде «Кассандры» Веймарской республики, в этом фильме укрощена столь же его политической умеренностью, сколь и стандартами Голливуда.

Все же Герш прав, когда отмечает, что на фоне голливудской продукции в целом, в ее контексте «ланговский фильм имеет существенное значение. «Палачи тоже умирают» принадлежит к той, очень малой, группе голливудских фильмов, которую можно обозначить как подлинно антифашистскую и к которой можно, с ограничениями, отнести кинофарс Любича «Быть или не быть» (1942) и прежде всего — экранизацию Циннеманом «Седьмого креста» (1944) Зегерс»².

¹ Gersch W. Op. cit., S. 211.

² Ibid., S. 217.

Содержание

От автора.	5
Общим планом: Брехт и кино.	10
Ракурс первый: Брехт и тривиальные жанры.	34
1. Ранние сценарии и тривиальные жанры немецкого кино.	36
2. Тривиальные жанры и «Трехгрошовая опера».	43
3. Сценарий «Шишка» и приемы агитискусства.	64
4. Фильм Пабста и мотивы немецкого кино.	71
5. Казус «М» Фрица Ланга.	80
Ракурс второй: Брехт и документальность.	85
1. «Куле Вампе» и пролетарское кино.	87
2. Немецкий экран 20-х годов и документальность.	100
3. «Путешествие матушки Краузе за счастьем».	113
4. «Куле Вампе» и документальность.	123
Ракурс третий: от «кинофикации» театра к театрализации кино. .141	
1. В преддверии автора: режиссерская «кинофикация» театра.	144
2. «Мамаша Кураж и ее дети». «Кинофикация» спектакля.	170
3. «Мамаша Кураж». Экранизация пьесы.	188
4. Театрализация кино.	210
Приложение 1. «Тайна парикмахерской».	245
Приложение 2. «Палачи тоже умирают».	247

Туровская М. И.

Т 88 На границе искусств: Брехт и кино.— М.: Искусство, 1984.— 255 с.— В надзаг.: ВНИИ киноискусства Госкино СССР.

Книга посвящена малоизученной сфере деятельности великого реформатора театра Б. Брехта — его работе в кино. Автор рассказывает о киносценариях молодого Брехта, о его работе над агитационным фильмом «Куле Вампе, или Кому принадлежит мир?», об экранизациях известной пьесы Брехта «Трехгрошовая опера». В поле зрения автора находятся также проблемы влияния кинематографа на театральную эстетику («кинофикация театра») и влияние идей Брехта на современный кинопроцесс («театрализация кино»). Для специалистов — эстетиков, киноведов, театроведов, а также читателей, интересующихся искусством кино.

**ББК 85.53 (3)
778И**

4910020000—105

Т _____ **свод. пл. подписных изд. 1985 г.**
025(01) — 85

Мая Иосифовна Туровская

На границе искусств. Брехт и кино.

Редактор В. В. Забродин. Художник В. Е. Валериус. Художественный редактор Г. К. Александров. Технический редактор Т. Е. Ступина. Корректор Ю. А. Евстратова.

И.Б. № 1825.

Сдано в набор 28.10.83. Подписано к печати 20.07.84. А09756. Формат издания 84×108/32. Бумага типографская № 1. Гарнитура школьная. Офсетная печать. Усл. печ. л. 13,44. Усл. кр.-отт. 13,44. Уч.-изд. л. 14,65. Изд. № 15511. Тираж 1200 экз. Заказ 169. Цена 1 р. 50 к. Издательство «Искусство», 103009, Москва, Собиновский пер., 3. Отпечатано с пленок Можайского полиграфкомбината в Тульской типографии Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект Ленина, 109.

