

ПОЭТИКА ВЫСОЦКОГО И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА БРЕХТА. ОПЫТ СОПОСТАВЛЕНИЯ

Теория эпического театра начала складываться в эстетике немецкого классика в 1920-е годы. Следует признать, что система Брехта ориентировалась на "изменение" мира, а не на "объяснение" его. Это эстетическая форма, как известно, знаменитых тезисов К. Маркса о Фейербахе, где говорилось: "Философы лишь различным образом объяснили мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его" [1].

Формула немецких философов, как известно, лежит в основе брехтовского "эффекта очуждения" В статье "О театральности фашизма" (1939 г.) Брехт писал: "Самое замечательно свойство человека – это его способность к критике... Тот же, кто вживается в образ другого человека, и притом без остатка, тем самым отказывается от критического отношения к нему и к самому себе" [2].

Эстетическая система немецкого писателя начала XX в. принципиальным образом повлияла на театральную "кухню" Московского театра драмы и комедии на Таганке, в котором работал В.С. Высоцкий. Безусловно, неправомерно ставить его творчество в полную зависимость от театра, но невозможно и отделить его от исторически самобытного искусства, которое он избрал главным делом своей жизни.

Феномен В. Высоцкого сформировался в эпоху безвременья, когда среде было необходимо противостоять. Этим эпохи Высоцкого и Брехта похожи. Таким образом, эффект очуждения, открытый немецким классиком, безусловно, сближается со сказовой стилизацией Высоцкого. Ставив "знак равенства" между ними, мы имеем в виду следующие признаки. Образная основа очуждения – метафора, одна из форм театральной *условности*. Эффект очуждения, как собственно и сказовая стилизация, призван выделить образ, показать его с необычной стороны. При этом актер, как и в сказе, не сливается со своим героем.

В основе стилизации Высоцкого, как и в основе системы Брехта, лежит, как мы уже отмечали, принцип отрицания, бескомпромиссной критики действительности. Как известно, многие лирические стихи Высоцкого, которые не считаются собственно сказовыми, написаны именно в такой манере. Когда он пишет о том, что он не любит, он говорит об этом через *отрицание* [3]:

Я не люблю фатального исхода,
От жизни никогда не устаю.
Я не люблю любое время года,
Когда веселых песен не пою.
...
Я не люблю, когда – наполовину
Или когда прервали разговор.
Я не люблю, когда стреляют в спину,
Я также против выстрелов в упор (...).

Еще одним важным источником "сближения" сказа Высоцкого и театрального принципа очуждения является демократичность того и другого. Театры Брехта и Любимова были явно синтетическими, соединявшими различные формы письменной, аудиовизуальной культуры, музыки. В театре каждый компонент спектакля (не только работа актера и режиссера, но и свет, музыка, оформление) должен быть художественным явлением (феноменом), самостоятельным в раскрытии глубинного содержания произведения.

Для Высоцкого (не только актера, но и поэта) оформление носит "намекающий" характер, оно чрезвычайно скупое, содержит лишь минимум информации – минимум декораций как на любимовской сцене, так и непосредственно в стихах. Так для воссоздания современного поэту апокалипсиса необходимо всего лишь несколько "намекающих деталей" [3]:

"...Вдоль дороги – лес густой
С бабами-ягами,
А в конце дороги той –
Плаха с топорами..."

Существенным связующим звеном системы Брехта и сказовой поэтики В. Высоцкого является "уличность". Как известно, театр Брехта – это театр улицы. Антураж произведений Высоцкого – тот же самый – улица, и более конкретно – коммуналка. Познавший в детстве законы коммунальной квартиры, впитавший атмосферу послевоенных московских дворов, он уже пришел на Таганку автором многочисленных ироничных стилизаций, в которых ирония была направлена на воспоминания о собственном детстве и юности.

Также сближает эстетику Брехта со сказовой системой Высоцкого принцип параболы. Согласно ему, повествование удаляется от современного автору мира, иногда вообще от конкретного времени, конкретной обстановки, а затем, как бы двигаясь по кривой, снова возвращается к оставленному предмету и дает ему философско-этическое осмысление и оценку.

Параболичность присутствует у Высоцкого во многих его произведениях, как в лирических, так и в собственно сказовых. В этом смысле наиболее ярок и выразителен его второй план – в сказках, а также, например, в стихах о спорте и спортсменах. Так, например, ярко выражена дуплановость в стихотворении "Лукоморья больше нет", где помимо собственно сказового содержания, присутствует еще и горькие размышления о бездуховности современного поэту общества [4]:

Лукоморья больше нет, от дубов простыл и след,
Дуб годится на паркет, так ведь нет –
Выходили из избы здоровенные жлобы,
Порубили все дубы на гробы...

...

Ободрав зеленый дуб, дядька ихний сделал сруб,
А с окружающими туп стал и груб,
И ругался день-деньской бывший дядька их морской,
Хоть имел участок свой под Москвой...

Параболичность может быть и эпизодичной, как, например, в лирическом стихотворении "Райские яблоки" [3]:

И измученный люд не издал ни единого стона,
Лишь на корточки вдруг с онемевших колен пересел.
Здесь малина, братва, – нас встречают малиновым звоном!
Все вернулось на круг, и распятый над кругом висел.
Всем нам блага подай, да и много ли требовал я благ?!
Мне – чтоб были друзья, да жена – чтобы пала на гроб,
Ну а я уж для них наберу бледно-розовых яблок...
Жаль, сады сторожат и стреляют без промаха в лоб.

Еще одним средством, сближающим системы Брехта и Высоцкого, является монтаж, т.е. соединение частей, эпизодов, без стремления скрыть стык, а, наоборот, с тенденцией его выделить и вызвать тем самым поток ассоциаций у зрителя и у слушателя. Таков принцип подачи материала во многих стихотворениях Высоцкого: каждое четверостишие часто закончено и самостоятельно и представляет единую бытовую зарисовку или жанровую сценку. К примеру, песня "Дом" [3]:

В дом заходишь как
Все равно в кабак,
А народишко –
Каждый третий враг.
Своротят скулу,
Гость непрошенный!
Образа в углу –
И те перекошены.
И затеялся смутный чудной разговор,
Кто-то песню стонал и гитару терзал,
И припадочный малый – придурок и вор –

Мне тайком из-под скатерти нож показал.

Все это, безусловно, восходит к той самой брехтовской "зонговости" – вставным номерам – дивертисментам, которые были органичным явлением внутри эпического театрального действия. Автор песен или стихов, по Брехту, не должен был скрывать своего актерского, а главное, гражданского лица. Так оно и было, но призма сказа позволяла автору, в свою очередь, отдалиться от собственного персонажа и выявить некий охранительный баланс, позволяющий взаимодействовать поэту со своей непростой эпохой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М., 1961. Т. 3. 467 с.
- 2 Брехт Б. Театр. М., 1965. Т. 5. Кн. 2. 337 с.
- 3 Высоцкий В.Я. Конечно, вернусь. М.: Эксмо, 2004. 506 с.
- 4 Высоцкий В.Я. Куплет допою... М., 1988. 254 с.