

## МИТЕЦЬ У СВІТІ НАВИВОРИТ (БЕРТОЛЬТ БРЕХТ ТА ЕРНСТ ЮНГЕР)

Свого часу про Брехта писали дуже багато, можливо, більше, ніж про будь-кого іншого у другій половині минулого століття: адже письменника Брехта цінували, навіть прославляли по обидва боки “залізної завіси”! А втім, не менш цікаво й те, що шаманських пасів навколо його творчості нараховувалося куди більше в так званому “соціалістичному таборі”, а п’єси цього драматурга значно частіше й охочіше ставили на сценах Західної Європи та Америки (про НДР тут, звичайно, не йдеться, бо сприяння тамтешньої влади брехтівському театру “Берлінер Ансамбль” проходить за розрядом тієї дещо несподіваної “прагматики”, якій можна не зважати на приписи офіційної ідеології).

Тому, гадаю, говорити тут і зараз варто не так про Брехта-драматурга, театрального режисера, поета чи прозаїка, як про *феномен* Брехта, котрий дивно влаштував обидві панівні ідеології нашого розколотого світу — попри їхню, здавалося б, взаємну ворожість. Але говорити про це слід аж ніяк не заради самих ідеологій — “переможеної” й “тої, що перемогла”, — а (нехай висловлене мною й видається комусь на перший погляд дивним) щоб доторкнутися до деяких граней явища, чия сутність означена словами “митець” і “творчість”...

Почну з того, що, сповідуючи марксизм і будучи — разом із Л.Фейхтвангером та В.Бределем — співвидавцем антинацистського журналу “Дас Ворт”, який друкувався в Москві, Брехт (як, до речі, і його колега Фейхтвангер) вирішив після приходу до влади Гітлера емігрувати не до СРСР — “землі обітованої” всіх комуністичних ортодоксів — а до однієї із західних демократій. Москву, майже в ній не затримуючись, він проїхав лише 1941-го року, коли з уже окупованої Данії добирався до Сполучених Штатів.

І рік тут навіть не в тій більш чи менш “випадковій” обставині, що Брехт (коли оминати “навчальні п’єси”, написані ним наприкінці 20-х років) і замолоду марксистсько-ленінським ортодоксом не був, а в тому, що він був *людиною мистецтва*, яка шукала — як це, мабуть, і належить такій людині — свого місця в цьому дивному, суперечливому світі, світі навиворіт.

Один відомий американський телекоментатор на запитання, як йому вдається не тільки зберігати свою незалежність, а ще обдаровувати нею телеглядачів, відповів, що завжди співпрацює лише з опозицією. Майже так само (але, як правило, уникаючи відвертої безпринципності, а часом і не усвідомлюючи своєї “угоди” з дійсністю) поводить себе й людина мистецтва, та, власне, *взагалі будь-який інтелектуал*.

Професор Кюрман, головний герой п’єси “Біографія” (1968) швейцарського прозаїка і драматурга Макса Фріша, говорить: “Доки живу на Заході, я залишатимусь членом комуністичної партії”; подібну угоду з марксистською ідеологією уклав і Роберт Джордан, герой роману Е.Гемінгвея “По кому подзвін” (до речі, цей роман у нас довгі роки — і, звісно, не без причини — не видавався). У тому, що, якби він жив у Москві, з радянською ідеологією, певно б, воював, а не співпрацював, зізнавався й Жан-Поль Сартр...

Усе це, однак (особливо якщо йдеться про *людину мистецтва*), найчастіше не поступка сумлінню, а пошук *умов існування*, у даному разі — *існування мистецтва*. Наш навколишній світ, схоже, недовершений у принципі, хоча, звичайно, існують у ньому краї, краще чи гірше пристосовані для життя. Але митець не може обмежитися твердженням, що, мовляв, у Франції порядку більше, ніж, скажімо, в Алжирі: він-бо не професійний “зазивало”, він покликаний піклуватися не про побут, а про *Буття*, до того ж не стільки його “влаштууючи”, скільки осмислюючи.

Чехов колись обмовився (маючи на увазі колег-письменників), що “врешті-решт, ми завжди брешемо”. Гадаю, його бентежила певна сумнівність не стільки навіть *ідеалів*, скільки *надій*, пов’язаних із їхнім утіленням. Адже на них і спертися

по-справжньому не можна, і обійтися без них неможливо. Раніше “Золоте століття” вбачали в минулому. Рай і сьогодні вважають за краще поселяти на небесах, а ті, хто не позбувся претензій на “науковість”, відсилають його в далеке комуністичне майбуття. У наш, хоч і не занадто освічений, але вже напевне практичніший вік *міфізації* (а без неї тут ніяк не обійтися), мабуть, легше піддається дійсність не *своя*, а, сказати б, “чужа”, “стороння”, тому Кюрман і може перебувати в компартії лише тоді, коли живе на Заході. Це як у казці, де все дивовижне відбувається лише “за тридев’ять земель”...

Хтось, можливо, заперечить: а як же, мовляв, бути з переселенням Брехта до НДР, адже тоді йому годилося б, висловлюючись фігурально, “вийти з компартії”? Але тут саме й починається найцікавіше: Брехт як *митець* ніколи й ніде не був — та й не міг бути — *вільнішим*, ніж у НДР. Не тому, що НДР буцімто становила собою якийсь рай (радше навпаки), а через певну “*екстериторіальність*” тамтешнього існування.

Річ у тому, що для східнонімецької влади брехтівський театр “Берлінер Ансамбль” був чимось подібним до *ідеологічного алібі*: якщо *такий* театр може існувати, навіть процвітати в НДР, значить, республіка ця не така вже й погана і на Заході з неї даремно роблять страховище. Що ж до Брехта, то він, спираючись на свою світову славу й маючи до того ж швейцарський паспорт, міг диктувати власні умови.

Зрозуміло, що рішення Брехта оселитися після Другої світової війни саме в НДР не з’явилося внаслідок холодного розрахунку. Тут переплелось багато суперечливих почуттів, резонів, самообманів: *іхня* лівоекстремістська основа, *його* відштовхування від західних земель (як “цитаделі реваншизму”) і водночас туга давнього емігранта, а також інші ілюзії, надії, упередження. Однак із часом Брехт, поза сумнівом, оцінив майже необмежені, цілком унікальні перспективи, що перед ним відкрилися: він, нехай і опосередковано, дістав можливість не тільки завойовувати театри всього західного світу, не тільки розхитувати ендеєрівський догматизм, а й якимось впливати навіть на внутрішню культурну політику СРСР. Сподіваюсь, іще не забулося, що створений Любимовим московський Театр на Таганці — цей чи не єдиний приклад послідовного й до того ж “дозволеного” *нонконформізму* — починався саме з постановки брехтівської “Доброї людини із Сезуана”, чудової постановки чудової п’єси. Більше того, не без “астрального” брехтівського впливу театр Любимова користувався статусом “*екстериторіальності*”, подібним до того, що його мав “Берлінер Ансамбль”, хоча й не набув такої ж усесвітньої популярності...

Доля Брехта, здається мені, дозволяє — попри всю її індивідуальну неповторність — виявити певні загальні закономірності. І найперша з них полягає в тому, що справжній митець, очевидно, узагалі не може не бути *аутсайдером*. Та водночас у тому *фатально розколотому світі*, який з’явився після Жовтневої революції в Росії і світової війни 1939—1945 років, митцеві взагалі вже не вдавалося встояти на “п’ятачку” абсолютної незаангажованості (хіба що звали його Франц Кафка). Тому митець починав шукати для себе точку опертя. Нею нерідко — і по-своєму вельми логічно — виявлялося щось радикально інше стосовно тієї дійсності, усередині якої митець намагався самовизначитися. Якщо, приміром, середовище його побутування було буржуазним, то чи не природним для нього було би спертися на “чужий” більшовизм? Зрозуміло, подібне рішення приймалося не на рівні логіки, але його механізм найчастіше виявлявся саме таким.

Якщо Брехт, будиши *аутсайдером* на Заході, став ним і в соціалістичному таборі, хіба це не свідчення того, що аутсайдерство в принципі співпричетне художній творчості? Ба більше, чи не означає це, що *органічний* аутсайдер (яким, очевидно, і є митець) не може бути цілковито прихильним до певної соціальної моделі, бо врешті-решт він не уявляє собі якогось ідеального суспільного устрою і, роблячи це всупереч своєму єству, щохвилини усвідомлює, що бреше? А звідси хіба не випливає вже *логічно*, що мистецтво, по суті, швидше *поза-*, ніж *внутрішньо*соціальне?

Попри це, упродовж ледь не цілого ХХ століття майже всі ми — незалежно від конкретного характеру наших вірувань — малювали собі історію культури у кричущо-

ідеологізованих барвах. Навіть ті з нас, хто молився на щось мало не “езотеричне”, навіть вони (до того ж навряд чи меншою мірою, ніж ревнителі сталінського соцреалізму чи геббельсівської “залізної романтики”) обожнювали ідеологію. Якщо не в “*позитивному*”, то бодай у “*негативному*” розумінні: Брехт чи Готфрід Бенн, Поль Елюар чи Луї-Фердинанд Селін, Жоржі Амаду чи Хорхе Луїс Борхес, Маяковський чи Булгаков, Тичина чи Винниченко сприймалися переважно як “вороги” або як “друзі”, як підручні Диявола або як слуги Господні. І дуже-дуже рідко — як “просто” художники, митці. Те, що в цьому чимала частка їхньої власної (хай і трагічної) провини, суті справи, на жаль, майже не міняє.

Одне слово, історію мистецтв ми уявляли як таку собі безперестанну боротьбу. Але ж саме мистецтво якраз є тим, що боротьбу цю пережило, тим, що лишилося поза нею.

\* \* \*

Випадок (а при бажанні це можна сприйняти як *знак долі*) звів дві дуже різні постаті: Бертольта Брехта, сторіччя від дня народження якого кілька років тому відзначалося, та Ернста Юнгера, котрий, не доживши якогось тижня до 103-х років, у ці ж дні почив. Навіть якби у відгуках на смерть Юнгера жодного разу не згадали автора “Матінки Кураж” чи “Доброї людини із Сезуана” (а згадували його неодноразово), було б важко втриматись від спокуси *зіставити* ці дві постаті чи, інакше кажучи, “явища”. Тимчасом досі вони, здається, один одному навіть не *протиставлялися*, бо жодних точок дотику між ними начебто й не було.

Тривалий час у них убачали цілковитих *антиподів*: драматурга, поета, що сповідував революційний марксизм, і романіста, есеїста, який обожнював солдатську доблесть, а у 20-х роках навіть симпатизував нацизму. Проте Брехт і Юнгер — тепер із цим згодні майже всі — не антиподи, по суті, навіть не *антагоністи*, а, сказати б, “*дзеркальні відображення*” одне одного: Брехта “занесло” вліво, Юнгера — вправо. Але ж відштовхувалися обидва вони (до того ж у буквальному сенсі) від одного: від держави, від суспільства, від світобудови, які їм рішуче не подобались і які обидва вони прагнули (щодо світобудови точніше було б сказати “силкувалися”) змінити.

Власне кажучи, за своєю *внутрішньою* функцією знаменитий воєнний щоденник Юнгера “У сталевому вихорі” (“In Stahlgewittern”, 1920) не так уже й посутньо відрізняється від брехтівських п’єс “Баал” (“Baal”, 1918) і “Барабани вночі” (“Trommeln in der Nacht”, 1922). В обох випадках ідеться про твори ребелянські, що беззастережно *заперечували* ту Німеччину, якою її зробили програна війна й невдала революція. Зрозуміло, Юнгер начебто кликав “*назад*”, у “добрі старі часи” імператора Вільгельма (при тому швидше вже Першого, аніж Другого, який утік до Голландії), а Брехт звав “*уперед*” — у якесь неясне майбутнє, що видавалося йому “справедливим”. Безперечно, тоді й самим авторам, і їхнім читачам чи глядачам здавалося, що найважливішим у митця (а не тільки в політика або ідеолога) і є те, *куди* він нас кличе. Тепер же ми, сподіваюся, вже зрозуміли, що і юнгерівський, і брехтівський заклики були рівною мірою *утопічними* і, на жаль, вели в нікуди, а ще точніше — у царство кривавих катастроф. Це певною мірою урівнює і обидва згаданих заклики, і тих, хто їх виголошував.

Слід додати, що від означеної мною точки і Брехт, і Юнгер несподівано еволюціонували якщо не в одному напрямку, то в усякому разі в напрямках досить близьких. Еволюція Брехта нам уже відома: почавши з аутсайдерства антибуржуазного, він перетворився на аутайдера у світі соціалізму. “Дзеркальна” еволюція Юнгера, якщо поглянути на неї неупереджено, брехтівській, зрозуміло, не тотожна, а проте по-своєму *аналогічна*: тільки-но Гітлер прийшов до влади і взявся до практичної побудови “тисячолітнього Рейху”, як Юнгер став до нього в опозицію, не лише двічі відкинувши пропозицію ввійти до Рейхстагу у складі НСДАП, а й ще почавши писати книжки, для нацистів неприйнятні. Передусім я маю на увазі роман “На мармурових рифах” (“Auf den Marmor klippen”, 1939), що ставив під сумнів чимало офіційних символів віри. У концтабір Юнгер, кавалер ордена “Pour la Meritè” і приятель фельдмаршала Роммеля, не потрапив із тих самих

причин, що й Максим Горький, який, можливо, був знищений, однак не заарештований Сталінінм...

Під час Другої світової війни Юнгер служив у окупованому Парижі і спілкувався з людьми різних політичних переконань. Повоєнна Франція, у масі своїй ненавидячи “бошів”, визнала й оцінила мислителя Юнгера навіть раніше, ніж поствакцистська Німеччина. З ним, наприклад, до кінця своїх днів дружив Франсуа Міттеран. Хтось, імовірно, мені заперечить: мовляв, цей соціаліст і сам замолоду грішив петенівським колабораціонізмом. Але річ тут радше в *достоїнствах* Юнгера, ніж у *слабкостях* Міттерана. Інакше було би важко зрозуміти філософа Теодора Адорно, очільника “франкфуртської школи”, поміркованого західного марксиста, якому погляди Юнгера, здавалося б, імпонувати аж ніяк не могли. Однак Адорно все ж знаходив між ним і собою спільне: “Огидний тип, — зітхав він, — якому сняться мої сни”.

Можна припустити, що багатьох шанувальників Юнгера приваблювали його гострий розум і неабиякий письменницький талант. Але обдаровання, що існує “по той бік добра і зла”, — це міф. Інтерес до письменника, який не в змозі розкрити нам жодних істин стосовно світу або (а це, боюся, ще важливіше) не здатний посягти деякі сумніви щодо тлумачення буття, — такий інтерес як спалахне, так і згасне...

Хай там як, а німецький романіст Альфред Андерш — людина лівих поглядів — усе ж уважав Юнгера “останнім у великому ряду Томаса Манна, Франца Кафки, Готфріда Бенна і Бертольта Брехта”. У цьому переліку “ліве” і “праве” свідомо, я б сказав, переплутані: “реакціонер” Юнгер, “консерватори” Манн і Бенн, “бентежний” Кафка, “революціонер” Брехт... До того ж і “правого” та “лівого” вже не існує — принаймні сьогодні, коли завершилася ера Великого Протистояння і всі ми, ледве уникнувши термоядерного Апокаліпсису, знову сидимо на уламках власних оман. На прикладах Брехта і Юнгера, що з часом дедалі більше втрачали первісну екстремістську ангажованість, у цьому легко переконуюєшся.

\* \* \*

У фінальній сцені брехтівської “Доброї людини із Сезуана” Актор, стоячи на просценіумі, звертається до публіки:

...Ведь должен быть какой-то верный выход?	А может, здесь нужны другие боги?
За деньги не придумаешь — какой!	Иль вовсе без богов?
Другой герой? А если мир — другой?	Молчу в тревоге.

Іншими словами, автор не знає відповіді й не певен, що, коли така відповідь узагалі існує, вона повинна бути непохитно-однозначною. На розхитування непохитності і спрямована вся сукупність “очужувальних” (*entfremdend*), “відсторонювальних” (*verfremdend*) засобів і прийомів зрілого “епічного театру” Брехта. Це й виразна гротесковість відтворюваних на сцені ситуацій, і майже цілковита відсутність декорацій, і присутність “автора”, який у личині то Співця, то Музики, то Актора з’являється з-за лаштунків і вступає в діалог із залом. Це і щити або транспаранти з текстами, що розкривають основний зміст згаданого епізоду. Це й “зонги”, тобто пісні, що виконуються не за ходом сюжетної дії, а немовби усупереч йому. Це, нарешті, особлива манера акторської гри: виконавець і лицедіє, і водночас лишається собою — людиною, що взяла на себе чужу роль і ні на мить про це не забуває, ще й не дає забути іншим.

Усі згадані прийоми — ця органічна мова сумніву — не тільки не вписуються до канонів традиційного, т. зв. “реалістичного”, театру, а й по-своєму, скасовуючи всю його логіку, прочиняють двері в той дивний, суперечливий, мовби навиворіт вивернутий світ, в якому ми всі живемо — на Заході й на Сході, на Півночі й на Півдні. І те, що тут і тепер знайшлося місце не тільки для зрілого Брехта, а й для пізнього Юнгера, доводить: їхні “партійні програми” та “ідеологічні теорії” були лише маною, яка не зруйнувала *творчість* Майстрів, а лише засвідчила, що всіх нас більшою чи меншою мірою виліплює Час — Час, який і поневолює, і визволяє...

