

УДК 008

«Эффект очуждения» в постановках пьес Б. Брехта современными Московскими театрами

Быстрицкий Григорий Витальевич

Аспирант,
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
123557, Российская Федерация, Москва, ул. Арбат, 28;
e-mail: 123libli@rambler.ru

Аннотация

В начале 1960-х годов Юрий Любимов способствовал новому открытию творчества Бертольта Брехта для советского зрителя. Спектакль «Добрый человек из Сезуана», ставший отправной точкой для легендарного Театра на Таганке и на долгие годы превратившийся в его символическую постановку, пробудил интерес публики к драматургии Брехта. В результате пьесы немецкого автора прочно закрепились в репертуаре советских театров. Современные московские постановки брехтовских спектаклей отличаются высоким уровнем театрального мастерства, что проявляется в сложных режиссерских решениях и ярких актерских работах. В качестве примера можно привести исполнение Александрой Урсуляк роли Шен Те в спектакле Юрия Бутусова «Добрый человек из Сезуана», за которое актриса была удостоена премии «Золотая маска» в 2014 году. Эти постановки продолжают пользоваться успехом у зрителей, что свидетельствует о сохранении актуальности творчества Брехта. Концепция «эпического театра», разработанная Брехтом, противопоставлялась системе Станиславского и предполагала использование «эффекта отчуждения» (*Verfremdungseffekt*), направленного на представление явлений с неожиданной стороны. По мнению Юрия Бутусова, например, театральное действие должно быть жизненным, отчасти абсурдным и при этом простым в восприятии. Однако полное подчинение теории эпического театра Брехта, включая принцип «эффекта отчуждения», представляется утопичной идеей. Сам драматург осознавал, что предложенный им новый способ актерского существования носит временный характер и обусловлен контекстом эпохи. В современных условиях, как показано выше, теория эпического театра Брехта, и в частности «эффект отчуждения», успешно интегрируется в постановки его пьес на московских сценах, органично сочетаясь с новаторскими подходами режиссеров.

Для цитирования в научных исследованиях

Быстрицкий Г.В. «Эффект очуждения» в постановках пьес Б. Брехта современными Московскими театрами // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 2А. С. 300-314.

Ключевые слова

Бертольт Брехт, эффект отчуждения, эпический театр, Московский театр, современные постановки, Юрий Бутусов, Александра Урсуляк, Театр на Таганке, система Станиславского, театральные инновации.

Введение

Творчество Бертольта Брехта, одного из самых влиятельных драматургов XX века, продолжает оставаться актуальным и в современном театральном искусстве. Его концепция «эффекта очуждения» (*Verfremdungseffekt*), направленная на разрушение иллюзии реальности и пробуждение критического мышления у зрителя, стала не только теоретическим манифестом, но и практическим инструментом для режиссеров по всему миру. В Москве, где театральная сцена отличается разнообразием стилей и подходов, постановки пьес Брехта становятся площадкой для экспериментов, позволяющих переосмыслить его идеи в контексте современных социальных и культурных реалий.

В данной статье мы рассмотрим, как московские театры интерпретируют и воплощают «эффект очуждения» в своих постановках. На сценах театров Москвы были представлены следующие постановки по пьесам Б. Брехта:

- «Добрый человек из Сезуана» в Театре на Таганке, режиссер Юрий Любимов;
- «Барабаны в ночи» в Театре им. А.С. Пушкина, режиссер Юрий Бутусов;
- «Добрый человек из Сезуана» в Театре им. А.С. Пушкина, режиссер Юрий Бутусов;
- «Мамаша Кураж» в Мастерской Петра Фоменко, режиссер Кирилл Вытоптов;
- «Кураж» в театр «Эрмитаж», режиссер Михаил Левитин;
- «Кавказский меловой круг» в Театре имени Маяковского, режиссер Никита Кобелев;
- «Господин Пунтила и его слуга Матти» в Театре имени Маяковского, режиссер Миндаугас Карбаускис.

Основное содержание

Рассмотрим, как режиссеры реализуют «эффект очуждения» в постановках пьес Б. Брехта современными Московскими театрами.

В спектакле Юрия Любимова «Добрый человек из Сезуанна» особая роль уделяется таким понятиям как: балаган, ярмарка, карнавал. Это всё можно объединить одним словом — ансамблевость. Именно сплочённый ансамбль, преследующий конкретные цели и взгляды, которые он транслирует через спектакль и видит зритель. Актеры используют огромное количество выразительных, гиперболизировано театральных средств: грим, причудливые причёски, рваные и неопрятные костюмы, яркую, смешную, временами намеренно нелепую пластику движений и походки. Всё это намеренно показывает всю театральность происходящего, всё это в игровой манере.

Актёры работают как рассказчики, как один большой хор, из которого порой «вылезает» солист. Возникает ощущение того, что это труппа бродячих артистов, которые заехали ненадолго и покажут всё, что умеют. Потому что текст то и дело смешивается с музыкальными номерами. Актёры берут в руки музыкальные инструменты и исполняют ироничные, саркастичные, но смысловые зонги. Всё, что нужно знать зрителю для минимального погружения, было выражено в немногочисленных, но подробно говорящих признаках и деталях. Элементы одежды персонажей, говорящие об их благосостоянии и роде деятельности. Сами герои временами даже слегка карикатурны — как проститутка, у которой чрезмерно неестественно взъерошены волосы.

Такое театрализованное утрирование вызывает комичную, нестандартную, но зато яркую и предельно понятную реакцию, как и оформление сцены, которое весьма условно. Вместо задника натянутая серо-белая ткань, на самой же сцене город изображён фрагментарно,

например, аскетичная будка с надписью «Табак», а остальное и вовсе на табличках или плакатах. Однако, это рассказ, в первую очередь. Поэтому костюмы, реквизит, декорации и даже манера общения не подчиняется здесь какому-то конкретному времени. Но акцент поставлен на современность, конечно же. В своем спектакле Юрий Любимов очень остро затрагивал современную для него эпоху и направлял идейные силы пьесы против советской системы.

В спектакле режиссер позволял себе собственные авторские дополнения, как например, дополнительный зонг «Шагают бараны в ряд. Бьют барабаны. Кожу для них дают сами бараны».

Это все вкупе и создает «эффект очуждения». Зрителю ничего не остаётся, кроме как подключать воображение и понимать всю притчевую составляющую спектакля.

После легендарного спектакля Юрия Любимова ставить «Доброго человека» не решались очень долго. В феврале 2013 г. в Театре имени Пушкина состоялась премьера спектакля «Добрый человек из Сезуана» (режиссер Юрий Бутусов, сценография Александр Шишкин).

Юрий Бутусов поставил притчу Брехта об искривленном мире, где доброта приносит одни страдания и несчастья, в своей фирменной экспрессивной манере, противоположной стилю «Таганки».

От любимовского спектакля, с его условностью и четкой партитурой движений, он отличается сочетанием гротеска и драмы, фарса и трагедии, постановочного минимализма и лихого кабаре с зонгами на немецком языке. В ансамбле с отличными актерскими работами мощно солирует Александра Урсуляк, играющая проститутку Шен Те и ее воображаемого брата Шуи Та. За эту роль актриса в 2014 г. получила «Золотую маску».

Соединение брехтовского «эффекта очуждения/остранения» с анти тираническим пафосом, представленный как антикапиталистический, и недвусмысленным намеком на богов из пьесы как на каких-то советских чиновников уровня секретарей райкома комсомола, не может оставить зрителя равнодушным.

Замысел Юрия Любимова находился между антисоветским зонгом «Шагают бараны в ряд. Бьют барабаны. Кожу для них дают сами бараны» и другим зонгом, в котором тогда виделась теплая надежда на светлое будущее несмотря ни на что – «Плохой конец заранее отброшен, он должен, должен, должен быть хорошим».

Юрий Бутусов не включил в постановку эти зонги и перевел историю в сугубо личное русло — его «Добрый человек», крик о человеческой душе, раздираемой непримиримыми противоречиями.

В «Добром человеке из Сезуанна» Юрия Бутусова речь уже не акцентируется на политической составляющей. А скорее в полной мере раскрывается эпическая составляющая сюжета. Эта притча актуальна во все времена. И для всех стран и языков, так как зонги в спектакле исполняются на немецком языке. И не столько призывают к бунту, сколько являются криком отчаяния. Но в обоих случаях это побуждение к действию, дабы что-то менять.

Декорации представляют собой картину конца времен, то есть абстрактную пустоту, возможно, это чистилище. На оголенной до кирпичей сцене в беспорядке свалены доски, какие-то мешки, старая кровать. Здесь нет стен, но есть дверь, ведущая в никуда. Иногда сверху опускаются такие же голые, лишенные листьев деревья.

На «заднике», который выполняет функции киноэкрана, появляются то старые фотографии рабочих предместий, то современный видеоряд. В сравнении с другими спектаклями Бутусова «Добрый человек» относительно сдержанный и аскетичный.

Полноценным участником спектакля стал ансамбль «Чистая музыка», который исполняет оригинальные мелодии брехтовского композитора Пауля Дессау. И сама музыка является одной из главных стихий этой работы, она экспрессивна, резка и звучит не только в зонгах, но

и на протяжении всего спектакля. Прямо на сцене расположен ансамбль с музыкальными инструментами, которые сплоченным механизмом образуют живого персонажа и художественную декорацию (элемент сценографии).

Для каждого персонажа чётко выработана своя пластика, свой ритм и характер движений. Особенно важен ритм, с которым артисты произносят прозаический текст, превращая иногда его в эпический речитатив.

Домовладелица Ми Цзю передвигается вкрадчиво, хитро, боком, словно краб. Лётчик Янг Сун от переизбытка внутренних сил не может спокойно стоять на месте и постоянно выполняет разные акробатические этюды.

Водонос Ванг представлен калекой, словно страдающий ДЦП, и похожий на юродивого.

Монологи-зонги исполнены у стойки с микрофоном, что создаёт впечатление того, что мы находимся в кабаре. Особенно это ощущение поддерживают скоростные переодевания Александры Урсуляк из Шен Те в Шой Да. Перевоплощение из доброй сущности в злую. А точнее, в добрую, но с прочными кулаками.

Когда на сцене появляется Шен Те в исполнении Александры Урсуляк, становится окончательно ясно, что шарж, гротеск и пародия будут главными средствами спектакля как лучший прием брехтовского «очуждения».

Достигается оно в этом случае не социальностью, не политизированностью, а предельной эстетизацией сценического действия. Бутусов ставит практически оперу, с аутентичной музыкой Пауля Дессау, с маленьким, но настоящим оркестром (ансамбль «Чистая музыка» сидит на сцене). А художник Александр Шишкин полностью открывает сцену, так что она кажется огромной, как съемочный павильон.

Все составляющие очень узнаваемы: музыка, немецкий текст зонгов, костюмы, свет — резкий и контрастный, особенно на фоне обнаженного пространства сцены, с кирпичной кладкой задника, очень напоминающей промышленные здания и складские помещения. С реальностью тут нет ничего общего, происходящее очевидно стилизовано: «Все в спектакле кричит нотами, красками, мазками и линиями, актеры говорят совсем не как в жизни, а подчеркнуто иначе, звук вырывается из губ, преодолевая препятствия» [Федятина, [www...](#)].

Итак, проститутка Шен Те, едва зарабатывающая на жизнь, соглашается отказаться от «клиента» и пустить в свою хибару на ночевку неких «богов», которые на следующее утро отблагодарят ее безумной суммой в тысячу серебряных долларов. На сцене нет богов, нет долларов, нет хибарки, все условно, полное «очуждение» от события и эпохи — героиня сидит «в обнимку» с простыней, в которой завернут песок, тот самый, что актер, играющий водоноса, наносил ведрами в самом начале. Песок вместо воды, а тяжелая ноша — вместо денег.

Эпический театр Брехта должен побуждать зрителя к действию, объясняя жизнь таким образом, чтобы люди захотели ее изменить. Измученные герои спектакля Бутусова тоже очень хотят изменить свою жизнь, но совершенно не знают, что для этого нужно. Братец Шуи Та, маленький, верткий, хрупкий человечек, вовсе не выглядит сильным или грубым, он так же беспомощен, как и его сестрица, поскольку его зло вовсе не сильнее добра и не результативней его.

О. Федянина, рецензируя постановку Бутусова в блоге журнала «Театр», вспоминает спектакль Юрия Любимова, где «необходимость перевоплощения была трагедией» для Шен Те — Зинаиды Славиной, в то время как героиня Александры Урсуляк «чем дальше, тем больше перевоплощается в гротескного андрогина» [Федянина, [www...](#)]. Иными словами, там, где прежде была четкая граница, сегодня нет даже ясного различия. Добрый ли ты, злой ли, сильный или слабый — все одно, ты несчастен.

Вопреки теории Брехта, сложно сказать, что артисты не вживаются в свои роли. Актёры психологически отработали свои сценические образы и, кажется, находят баланс между Станиславским и Брехтом. В этом им, конечно, помогают вольные сюжетные ходы режиссёра. К примеру, что очень важно, вырезан финальный зонг: «Плохой конец заранее отброшен, он должен, должен, должен быть хорошим» и спектакль заканчивается драматичным и надрывным монологом главной героини. Соответственно, ощущения у зрителя совершенно другие.

«У человека должно быть хотя бы на два гроша надежды, иначе жить невозможно», – сказал Бертольд Брехт. В Театре имени Пушкина звучат его «Барабаны в ночи». Это первая пьеса автора, которая увидела свет ramпы и обратила внимание критиков на Брехта-драматурга. «Барабаны» редко появляются на российской сцене, тем интереснее интерпретация режиссера Юрия Бутусова. В постановке узнается почерк режиссера – сцена, актеры и действие преобразуются так, как этого точно никто не ожидает.

Пьесы Брехта режиссер любит – размышляет о границах жизни и смерти, любви и ненависти. 11 ноября 2016 г. в Театре им. А.С. Пушкина состоялась премьера его спектакля «Барабаны в ночи».

Пьеса Б. Брехта «Барабаны в ночи» родилась в 1919 г., сразу по окончании Первой Мировой и Ноябрьской революции. Время действия — январское восстание спартакистов (немецкая марксистская организация, куда входили Роза Люксембург и Карл Либкнехт).

Сам Брехт не хотел включать эту пьесу в первый сборник, хотя это и первое его произведение, достигшее театральной сцены. Драматург считал, что ему не удалось показать истинную значимость революции. Не в последнюю очередь он сокрушался, что в момент написания «Барабанов в ночи» еще не овладел «техникой очуждения» — тем, что впоследствии станет его маркером.

Бутусов исправляет «недочет» Брехта: его версия «Барабанов» ближе к «эпическому театру» и постоянно напоминает зрителю, что перед ним спектакль. «Это одна из моих любимых пьес, просто она очень хорошая, она очень красивая и романтическая. И социальная» [Трое в лодке разбились о быт. «Барабаны в ночи» Бутусова как личный опыт проживания исторических катастроф, www...] – признаётся режиссёр.

Из социального - здесь конфликт. Главный герой сначала восстает против несправедливости, но появляется надежда на личное счастье, и он от борьбы отказывается. Костюмы и мертвенно-бледный грим: мужчины играют женщин, женщины – мужчин. Никакого подтекста – это театр очуждения: «Это такой стиль, такой язык, когда есть некая масочность – маска дает отстранение, Актеры ищут переходы от человека к роли, обратные переходы» [Ефремова, 2017].

Спектакль Ю. Бутусова решен в стилистике «театра очуждения». Сцена оформлена рядом крупных, то светящихся ровным белым светом, то мигающих, лампочек. Есть персонаж, девушка в мужском костюме, с прилизанными белыми волосами, с комичной картавостью — в пьесе это официант, но у Бутусова она конферансье (Анастасия Лебедева), комментирующая происходящее, объявляющая перед закрывающимся иногда занавесом антракт и короткие перерывы прямо по ходу действия, с музыкой или без.

Есть обилие пластических номеров — иногда смысловых (танец-месть Анны — Александры Урсуляк, увлекающей в агрессивное кружение своего безвольного бывшего жениха, тихонько сидящего на стуле), иногда просто ради нарастания энергии. В первом акте драматическое действие то и дело прерывается техно- или хип-хопом, под который в рваном рисунке двигаются актеры.

Как часто бывает в спектаклях Бутусова, актеры примеряют на своих персонажей различные

маски, отмеченные каким-нибудь броским внешним знаком: белый грим, всклокоченные рыжие волосы, которые маркируют и социальное положение, и душевное состояние. Здесь множество превращений, перетеканий, вопреки четкой системе персонажей у Брехта: пошло разряженная проститутка в парике с белыми локонами оборачивается Анной, в какой-то момент Александра Урсуляк и Тимофей Трибунцев меняются одеждой, как будто бы запутываясь в собственных, в том числе и гендерных ролях. Мурк Александра Матросова в первом акте — нелепый, в костюме камердинера, настоящий лимитчик, пролезший в «солидные люди» на тыловом фарте. Во втором — белый клоун, одиноко хоронящий своего ребенка. Правда, этот вставной этюд, слишком сентиментальный, буквально принуждающий зрителя сочувствовать, кажется каким-то уж чересчур безапелляционным, не тонким приемом.

По сюжету Андреас еще не вернулся из Африки, но герой Трибунцева в свадебном платье находится на сцене с самого начала, и все, что делает или говорит Анна, она делает с учетом его присутствия в доме. Впрочем, и сам «призрак» не удерживается от комментариев, придавая драматическому содержанию комический отсвет. В этом, помимо театральной краски, есть и ключ к пониманию состояния Андреаса, чье существование все время подвергается сомнению, чья жизнь протекает где-то на границе с забвением, несущим смерть.

В спектакле Бутусова нет той жесткой социальной оппозиции, которая намечена в «эпическом» театре Брехта: соперничество солдата с фабрикантом, нажившимся на войне, здесь все сосредоточено в интимной сфере и решено лирически.

В соответствии с «эффектом очуждения», в «Барабанах в ночи» есть еще и «спектакль в спектакле», и кинохроника с кадрами разгромленного Берлина и возведения Берлинской стены. Мы видим видеокдры разрушенного Берлина, где по излучине реки Шпрее не осталось ни одного уцелевшего здания. Затем зритель видит не менее жуткие кадры возведения Берлинской стены, и вот уже сама стена от арьерсцены двигается на зрительный зал. И на кирпичах проявляется надпись: «Конец».

«Брехтовский герой, потерявший голову от благополучного исхода, бросал революцию и стремился домой — эта короткая, ироничная, но сочувственная виньетка в спектакле Бутусова превращается в полноценную, подробную сцену»[Трое в лодке разбились о быт. «Барабаны в ночи» Бутусова как личный опыт проживания исторических катастроф, www...]. Резко постаревший Андреас, в клетчатом пиджаке на размер больше, в очках с тяжелой оправой возится с чайником, поливает цветок в горшке, усаживается перед телевизором. Рядом, на подлокотнике, устраивается ухоженная, одетая по-современному Анна, с другого бока — еще одна женщина, маленькая блондинка. Все трое с этим их самоуверенным провинциальным бытом довольно неприятны. И спектакль, казавшийся все три часа зрелищем дорогим, высококлассным и, вне сомнения, буржуазным, оборачивается антибуржуазным, антиобывательским высказыванием.

Идентификация актера и персонажа существует на одном из уровней создания роли. На сцене она выглядит условно-психологически прочерченной лишь отдельными штрихами, как это было и у Сергея Волкова, создававшего образ Брехта. Но есть момент, когда идентификация становится ведущим инструментом в создании образа, и обогащает его. Такой эффект происходит в сцене, когда Краглер читает монолог про обмочившегося слона. Актер говорит «от Краглера» и от себя одновременно. Это прием, существует в брехтовском «очуждении», но здесь режиссер, работая с актером, не препятствует сочувствию, которое может рождаться у зрителя.

История о финском землевладельце Пунтиле, мягком и великодушном во хмелю, но жестоком и безжалостном на трезвую голову, продолжает мотив двойничества добра и зла,

который прослеживается в «Добром человеке из Сезуана». Режиссер Миндаугас Карбаускис в спектакле «Господин Пунтила и его слуга Матти» (Театр имени Маяковского, премьера 13 ноября 2012 года) не стал делать явных политических намеков, но поставил почти комедию положений о природе власти, порочной по самой своей сути. Режиссер «дал замечательному актеру Михаилу Филиппову богатый простор для лицедейства и мгновенной смены настроений, чем тот сполна воспользовался, превращаясь то в сладкого ленивого барина, то в расчетливого и хищного тирана. Аскетичные белоснежные декорации Сергея Бархина несколько нивелируют разгул актерской игры, превращая театральное пространство в научную лабораторию по изучению человеческих страстей и пороков» [В Брехте нашли финскую глубинку, 2012].

Сюжет для своей пьесы Брехт позаимствовал у финского фольклора. Жил-был некий помещик Пунтила, что, подобно герою фильма «Огни большого города», был крайне мил и добр к ближнему, когда пьян и столь же зол и деспотичен в трезвом виде. И был у него шофер Матти, которого хозяин (в зависимости от количества алкоголя в своей крови) то грозился уволить, то сватал за единственную дочку. В финале шофер, согласно идеологии Брехта, не выдерживал классового насилия и оставлял помещика.

В спектакле Матти остается с Пунтилой. Для удачи спектакля, выстроенного на столь фарсовой основе, необходим яркий актерский дуэт. И Карбаускис его создал. Михаил Филиппов (Пунтила) и Анатолий Лобозкий (Матти) «ведут свои партии, подобно хорошо сыгравшимся коверным (клоунам в цирке). Они, словно заранее предчувствуют реплики друг друга, и готовы играть на опережение. В них чувствуется и усталость от этой привычной сыгранности, от этой необходимости выходить на арену и продолжать веселить партер. Но они выходят и веселят» [В Брехте нашли финскую глубинку, 2012].

Этот спектакль на первый взгляд совсем не похож на постановку Юрия Бутусова «Добрый человек из Сезуана» — один белый, другой черный, один гротесково-музыкальный, другой психологически-бытовой, один трагический, другой — почти комедия.

Но есть в них нечто общее, как есть общее в двух этих пьесах Брехта о дуализме людской натуры, написанных одна задругой: «Пунтила» в 1940 г., «Добрый человек» в 1941 г. И там, и там один и тот же человек предстает в двух обликах, то добрым, то злым. Происходит это по разным причинам, Пунтила добр только пьяный, а трезвея — звереет, Шен Те вынуждена надевать маску жестокого мужчины там, где добрая женщина терпит поражение. Однако сам мотив двусмысленности, соединения двух в одном, амбивалентности (двойственность отношения, переживания) и относительности был центральным в то время для Брехта и лучше всего отвечал его требованиям в плане «очужденности» действия.

В этих московских спектаклях общим является то, что они вместо разделения одного человека на два начала перемешивают их до почти полного не различения. Ни хороший, ни плохой, а страдающий человек интересен сегодня. Спектакль Карбаускиса даже самые доброжелательные критики упрекали в том, что «он как бы ни о чем» [Банасюкевич, 2012]. То есть, в нем не увидели морали. В спектакле Бутусова тоже нет никакой морали, но в нем есть сильная эмоция, почти магнетически действующая на публику, поэтому ему прощают «замену авторского высказывания на авторское настроение».

Премьера спектакля «Мамаша Кураж» в Мастерской Фоменко состоялась 18 мая 2016 г. Для Мастерской Петра Фоменко нынешний Брехт — первый в истории. Эпический брехтовский театр еще ни разу не вторгнулся в стены этого театра». К. Вытоптов поставил «Мамашу Кураж» без особых современных аллюзий, как частную историю, историю расцвета и падения одной женщины, которую отважно играет Полина Кутепова.

Сначала это блестящая и обольстительная бизнес-вумен, потом — хабалка-челночница с

рядом золотых зубов, а в финале — опустившаяся старьевщица, какую можно встретить в подземном переходе. «Расплатившись» за выгодную войну собственными детьми, она теперь продает кукол Барби. А лощеный артист в дорогом костюме продолжает вербовку новых солдат, исполняя зонг Пауля Дессау: «Вставайте все, пора в поход, кто жив и дышит на земле».

На сцене Мастерской действие происходит вне времени. Герои не из 17 века. Скорее, всё же из какой-то параллельной нам современности. Среди реквизитов присутствуют артефакты нашего века - рация, телевизор, клетчатые сумки для торгашей, шарфы футбольных болельщиков и шкаф-купе, который заменяет традиционный для постановки этой пьесы атрибут — повозку.

Функции помещения по ходу действия меняются, это и каморка-склад мамаша Кураж, и кабинет главнокомандующего, и траурный зал во время его похорон, и видео-экран, и камера пыток, и волшебное зонг-пространство, музыканты играют и поют зонги именно внутри неё, и тогда комнатка эта приобретает вид театрально-метафизический. Если зонги — это сердцевина брехтовских пьес, то эта кураж-зонг-каморка — театрально-сценографическая сердцевина спектакля.

Это спектакль контрастов. Мамаша Кураж говорит много, её дочь Катрин не говорит вовсе - она немая. В этой немоте постоянно включающиеся музыкальные номера звучат ещё острее. На сцене даже есть оркестр, но он скрыт в будке, куда для исполнения песен удаляются актёры. Создаётся двойное пространство и двойной контекст. Непосредственно на сцене разворачивается действие, а в музыкальной будке у микрофона раскрываются эмоции персонажей.

Кирилл Вытоптов предложил актерам принципиально иной способ освоения брехтовской пьесы — перед зрителями чуть ли не опыт психологического театра [«Мамаша Кураж» Б.Брехта в «Мастерской Фоменко», реж. Кирилл Вытоптов, www...]. Даже от зонгов Дессау здесь решили отказаться, трансформировав их в обычные песенки (аранжировка Николая Орловского).

Ни батальных полотен, ни исторической перспективы — перед зрителями во всех отношениях камерная история. Одни зонги просто отброшены, другие порезаны до единственного куплета, хотя объявляют их всякий раз, как полагается в брехтовском «эпическом» театре, обращаясь напрямую к публике.

Удивляет в этом спектакле Полина Кутепова, актриса, которая в принципе не монтируется с пожилой маркитанткой Анной Фирлинг. Здесь она «сбрасывает» с себя привычные для её героинь кружева и шляпы с вуалями и облачается в алое кожаное пальто или «облезлую» шубейку. Для этой роли она душит в себе свойственную ей воздушность, меняя её на «стальную» хватку и «хищную» улыбку, в которой угадывается золотой зуб. Кутеповой удалось при всей внешней беспринципности и моральной низости показать еле угадываемую способность сердца к страданию и восприимчивость к боли.

Вопреки брехтовскому послы, согласно которому общий план важнее крупного, для режиссера бранные поля не выступают фокусом постановки. К. Вытоптов ограничился тем, что повесил на шею противоборствующим католикам и протестантам шарфы футбольных фанатов, но аналогию эту никак не обыграл в ходе спектакля.

Другим полюсом спектакля К. Вытоптов сделал Катрин, немую дочь Анны Фирлинг, от имени которой ведется рассказ о матери. Пользуясь языком жестов, Ирина Горбачева «зачитывает» брехтовские ремарки, а во втором действии зрителя впускают в сны Катрин, населенные принцами на белых конях и не родившимися детьми. К сожалению, эта игра в спектакле скорее обозначена, чем решена.

Вытоптовская «Мамаша Кураж» — тот случай, когда и режиссером, и актером мастерски

решено множество мелких задач, но брехтовская «эпичность» и «очужденность» здесь использована слабо.

Но в 2004 г. в театре им. Маяковского появилась другая легендарная пьеса Брехта – «Кавказский меловой круг», известная театрам со стажем по великому спектаклю Роберта Стуруа, где оживала его родная Грузия [Кавказский меловой круг. Спектакль. Год выпуска 2004. Режиссер Р. Стуруа, www...]. Режиссер Никита Кобелев отказался от национального колорита. Он поставил притчу, которая могла случиться где и когда угодно, в любой стране, охваченной враждой и междоусобными раздорами.

«Кавказский меловой круг» оформлен (художник Михаил Краменко) на первый взгляд бесхитростно, притом, что организовано пространство непросто, не без «изюминки»: помост, «галереи», поднимающиеся над сценой на несколько уровней, плюс «оркестровая яма», куда помещен музыкальный ансамбль в грузинских национальных костюмах (аранжировщик Николай Орловский).

Кобелев опускает пролог к пьесе, в котором два колхоза в разрушенной кавказской деревушке после победы над фашизмом делят между собой долину. Действие начинается с появления рассказчика в исполнении Сергея Рубеко, представляющего на суд зрителей историю о меловом круге. Вместе с ним на подмостках оказывается рабочий сцены, он нехотя выносит недостающий реквизит. Режиссер отдает ему слова председателя из пролога, и тот интересуется у рассказчика, надолго ли вся эта история, и нельзя ли как-то покороче? Так с первых секунд в спектакле возникает эффект «очуждения» – мера условности, столь необходимый прием в театре Брехта.

Действие последовательно разворачивается по законам «эпического театра». Здесь, реальное смешивается с фантастическим, условный гротеск одних персонажей уживается с изощренным психологизмом других. Комедийное, ироническое соседствует с трагическим. А песни-зонги в новом переводе Святослава Городецкого в исполнении актеров в сопровождении живого джазового квартета (группа «Круглый Бенд» под управлением Алексея Круглова) обрамляют спектакль.

Присутствует и условность в оформлении и атрибутике: алые драпировки, поначалу прикрывающие многоэтажную конструкцию декораций; гусь-простыня, муляжи коров, младенец-пупс, дети-манекены (кроме единственного главного, сына губернатора, воспитанного Груше) — не всегда сочетается с принципом существования актеров на сцене, в некоторых моментах — типично «брехтовским», с «очуждением», а в некоторых максимально приближенным к стандартам психологического реализма (к тому же все исполнители, кроме Рубеко – рассказчика, работают без приклеенных микрофонов).

Кабаретные «лампочки», обрамляющие сцену, вроде бы добавляют спектаклю искусственности, но актеры порой стремятся к максимальной достоверности, принятой в традиционном драматическом театре. Возможно, так задумано — на контрастах; возможно, наоборот, что-то не домыслено до логического завершения или не доиграно, или пока еще не найдена точная интонация. Во всяком случае, самые яркие и ключевые фигуры сюжета от Груше-Соломатиной до Аздака-Костолевского выходят, колоритными. А вставные вокальные номера-зонги призваны разбавить драматические эпизоды, и не позволяют зрителю окончательно оторваться от эстетики «эпического театра».

Добрый поступок судомойки Груше, спасшей в минуту опасности губернаторского сына, оборачивается для нее настоящим испытанием и требует полного самопожертвования. Молодая актриса Юлия Соломатина в этой нелегкой роли умудряется быть достоверной каждую минуту, а играющий судью Аздака Игорь Костолевский, напротив использует весь свой комедийный

арсенал, создавая почти карнавальную маску деревенского хитреца, который умудряется повернуть обычно бесчеловечный закон в пользу простых людей.

В 2009 г. во «МХТ им. Чехова» Кирилл Серебренников поставил «Трёхгрошѣвую оперу» В первую очередь, режиссѣр поставил задачу изменить, сложившуюся вокруг этой пьесы, атмосферу бродвейского мюзикла. А выставить на первый план остроту и современность произведения, со всеми проблемами, грехами и злодеяниями.

В спектакле использован формат некоего токшоу. Как будто главный герой Мэкки Нож (Константин Хабенский) приглашает нас поучаствовать в своей игровой передаче.

В некотором смысле подчеркивается театральность происходящего. Актѣры не только играют персонажей, но ещё и просто наблюдают со смехом над ситуациями, в которые они попадают. В частности, сам Мэкки, на своей свадьбе одевает бандитов в нарядные смокинги, как бы режиссируя это действо. И в тюрьме, прежде чем сбежать, не упускает возможности понаблюдать за дракой двух ревнивиц.

Все герои имеют свои прототипы в наших реалиях. И спектакль даёт нам возможность угадать, кто есть кто. Кто липовые стражи порядка, а кто, как Мэкки, после судьбы кровожадного бандита, решил начать банковскую карьеру.

Персонаж Пичем, «крышующий» попрошак, объясняет им, что разжалобить богатых может не бедность, а театральное искусство перевоплощения. И тут же произносит монолог Треплева из Чеховской «Чайки»: «Нужны новые формы...».

Присутствует ирония над культурными явлениями, ирония в духе постмодернизма. Зонги исполняются в блатной манере хриплым голосом, а шеф лондонской полиции Браун в милицейской форме отдыхает на свадьбе своего армейского друга бандита Мэкки и следит, где что урвать и кого «обуть». Все это складывается в одну четкую картину конкретных социальных слоѣв и отношений между людьми в далеко небезопасном мире.

Это одновременно и шутка над национальными стереотипами, и над общественными пороками. Но шутка не только ради смеха, а скорее для обращения внимания зрителей на себя. Наблюдается тоже попытка объединения Станиславского и Брехта воедино. Так как есть художественная компиляция нескольких произведений, создающая как раз «эффект очуждения» - то зрители воспринимают текст не однозначно и видят все пласты смыслов. Но помимо этого актѣры не отрицают и психологизма в существовании на сцене.

Спектакль «Кураж» поставлен режиссером Михаилом Левитиным в 2012 г. в театре Мастерская Петра Фоменко. На сцене театра «Эрмитаж» главную роль по очереди исполняют Дарья Белоусова и Галина Морачева. Их партнеры – Станислав Сухарев, Ирина Богданова, Евгений Кулаков, Родион Долгирев и другие актеры театра – на глазах зрителей создают целую галерею узнаваемых и вместе с тем неповторимых образов. В строгом концертном одеянии под звуки танго возникает на авансцене маркитантка Кураж (Дарья Белоусова), а за ней появляется и вереница изломанных марионеток, созданных режиссером. Представление складывается в цельный облик эпохи – порой трагической, иногда смешной и поразительно похожей на время, в котором мы живем, что находится в полном соответствии с «эффектом очуждения» Брехта.

На следующий день после первого показа спектакля «Кураж» в Москве по инициативе художественного руководителя Театра «Эрмитаж» Михаила Левитина был организован круглый стол,

Режиссер Александр Корученков в 2013 г. поставил в театре «Табакерка» одну из самых безысходных брехтовских пьес «Страх и нищета в Третьей империи». У автора это череда коротких сценок, сменяющихся подобно кадрам в кинематографе.

Режиссер оставил из двадцати четырех только пять, разыграв их максимально подробно и

вдумчиво. Это «Меловой крест», «Шпион», «Жена еврейка», «Правосудие» и «Нагорная проповедь». Они самые знаменитые и самые глубокие. Сюжетно эти пьесы ничем не объединены, но в спектакле смотрятся единым целым. Накал и градус страха возрастает в этих сценах в геометрической прогрессии. В его постановке нет ни социального пафоса, ни громких зонгов, ни даже актерской возбужденности. Зато есть приглушенный разговор со зрителем. Тема разговора страшная, но чем тише произносятся слова, тем сильнее их воздействие.

Актуальность их очевидна. «Меловый крест» — история о том, как в незлом и обаятельном мальчишке после зачисления в отряд шпурмовиков (наделенных практически неограниченной властью) просыпается жестокость и склонность к подстрекательству. «Шпион» о запутанных властями родителях, которые подозревают в собственном сыне доносчика и предателя (он же, чувствуя их страх, весело издевается в ответ). «Жена еврейка» — пронзительный рассказ о молодой женщине решившейся уехать от супруга, чтобы спасти его и себя. «Правосудие» — самый удачно сыгранный фрагмент (все внимание отдано герою Александра Семчева). Судья не может принять решение, поскольку «самые высокие власти» имеют ровно противоположные мнения, крайним же остается именно он. Страх и власть ломают человеческую природу, среди людей не остается близких друг другу. Жизнь же превращается в попытку превратить аномалию в норму.

Последним играют фрагмент «Нагорная проповедь» (на сцене показан сюжет об умирающем рыбаке, который, несмотря ни на что, старается верить в Бога и Жизнь Вечную).

В финале надо всеми страхами голосом Олега Павловича Табакова звучит Нагорная проповедь: «Блаженны нищие духом..., Блаженны кроткие..., Блаженны плачущие...»

Возможно, финал покажется кому-то излишне сентиментальным. Но он необходим. Спектакль как будто бы обрывается, как человеческая жизнь. На самой высокой ноте. А нота эта — не про страх и нищету, но всегда про любовь и надежду.

В шоу-спектакле Глеба Черепанова «Павлик - мой Бог», премьера которого состоялась в московском «Доме журналиста» в январе 2019 г., где рассматривается явление - предательство сыном родителя цитируется Брехт. Конкретно, отрывок «Шпион» из "Страха и Нищеты в Третьей Империи". Сцена, где отец с мамой паникуют от страха за то, что их маленький сын может донести на них за инакомыслие. Отца и мать играют два актёра-мужчины, лишь отдельные детали одежды и манера речи, пластики дают понять, кто перед зрителем. Ребёнка тоже играет взрослый актёр, который лишь прикидывается маленьким и активно утрирует голос, пластику и непослушное поведение. В сильные моменты, когда супруги ругаются, они прыгают со сцены и обращаются прямо в зал с вопросом, не говорили ли они чего крамольного. Перечисляют фразы, сказанные ими ранее, и просят зрителя решить, есть ли в них запрещенный подтекст или нет. Вся сцена сыграна в манере кино-пародии. Особенно поначалу, когда супруги должны изображать счастливую и довольную политическим режимом семейную пару. Это не игра в поддавки, это демонстрация социально-политической трагедии, доведённой до театра абсурда.

Таким образом, «эффект очуждения» режиссеры реализуют разными способами и инструментами:

- использование шаржа, гротеска и пародии в повествовании;
- масочность в костюмах артистов, переодевание и мотив двусмысленности;
- условность в оформлении и атрибутике сцены;
- использование «спектакля в спектакле»;
- использование приема, когда актер говорит «от роли», и от себя одновременно;

-использование зонгов и живой музыки, объявляют их всякий раз, как полагается в брехтовском «эпическом» театре, обращаясь напрямую к публике.

Зритель видит, что приемы «эффекта очуждения» Брехта живы и активно используются режиссерами и актерами в наше время. И, кроме того, каждый раз в новой постановке они приобретают свои оттенки выразительности, которые приносят в нее режиссеры и актеры.

При этом, постановка может быть «надрывной» и сверх эмоциональной, как у Ю. Бутусова, камерной, как в Мастерской Петра Фоменко, или, практически классической, как в «Кавказском меловом круге» Н. Кобелева.

В заключение, хотелось бы представить свое решение постановки некоторых сцен пьесы «Добрый человек из Сызуана».

Автор пьесы предлагает актёрам разрушить «четвёртую стену», и сделать публику полноценным участником событий. Нужно спровоцировать зрительный зал на диалог, вызвать у него ответную реакцию. То есть, вопреки «гипнотическому» театру, как называл его Брехт, в котором актёр предстаёт перед зрителями в перевоплощённом виде (в качестве своего персонажа), не нужно создавать такой иллюзии, а стоит показать публике, что перед ними, в первую очередь, актёры.

Нет цели, чтобы зритель некритично принимал за правду всё, что происходит на сцене, являясь, притом, лишь наблюдателем. Актёр имеет право произносить философские монологи, как личные рассуждения.

Актёр должен находиться в диалоге и со своим персонажем. А диалог подразумевает дистанцию. Соответственно, актёру нужно уметь быстро переключаться между переживаниями героя и своей личной оценкой его переживаний, и всех происшествий. И чтобы текст был не сухим перечислением фактов, а активным диспутом и ожесточённой борьбой мировоззрений. Нужно вскрыть действенную и игровую природу текста. Стоит обратиться к Брехтовскому «балагану», смешивающему в себе разные виды артистического искусства. В постановке не стоит ограничиваться только драматическими сценами, их можно и нужно наполнить органичными вставками: поэтическими, пластическими, музыкальными, игровыми. Открытым указанием на театральность всего происходящего.

К примеру, в сцене, где приходит Сун и спрашивает Шен Те, то сама Шен Те, может менять детали костюма (сам костюм должен быть чёрным и бесформенным, подходящим и мужчине и женщине), наносить грим и менять причёску, вместе с пластикой движений, голосом и мимикой. Более того, пока Сун ждёт, когда Шен Те выйдет уже в образе Шой Да, то можно это рассмотреть как подготовку актёров к следующей сцене - один ждёт другого, пока тот переодевается при зрителях и при самом Суне. Актёрам нужно дать зрителям не только массу впечатлений, но, главным образом, почву для размышлений.

Поэтому вначале спор Суна и Шой Да о продаже табачной лавки может иметь плутовский характер. Это как одержимый игрок на современном биржевом рынке, который, во что бы то ни стало, желает заработать и его деловой партнёр, предлагающий, очевидно, более рациональные решения. Ведь можно не продавать лавку, чтобы «урвать» сумму здесь и сейчас, а гораздо целесообразнее зарабатывать с неё стабильно и скопить со временем в разы больше.

Сун же стоит на своём и приводит аргументы, что торговать табаком ему не подходит, так как не для этого он создан. Но дабы Сун не казался всецело отвратным и эгоистичным персонажем, который вызывает только антипатию, можно сделать вставку, раскрывающую его с более лирической стороны. Допустим, взять образ Антуана де Сент-Экзюпери - французского лётчика и писателя, а главное детского мечтателя. И актёр, играющий Суна, может начать монолог-фантазию на тему полёта. Сделать световое оформление, словно это детский сон и

пустить, например, проектором фотографии и раритетные видео полётов и пейзажей, которые посещал сам Экзюпери (благо такой материал имеется). Можно цитировать произведения Экзюпери такие как «Планета людей» и «Военный лётчик», составить монолог-откровение Суна. Всё это поможет расширить зрительское восприятие персонажа и придаст ему трогательности.

Перед публикой вдруг предстанет слабый, ранимый и незащищённый, пока у него нет самолёта, человек. Который просто жить не может иначе, и счастлив он никогда не будет в других обстоятельствах. Задача в том, чтоб зритель сам задумался о своих страстях, которые есть у каждого, но не все так беззаветно следуют своей мечте.

А вот сцену с Домовладелицей можно сделать в криминальном ключе. У Брехта вообще много сцен, где, так или иначе, персонажи связаны с криминалом.

Домовладелица в компании своей охраны «головорезов», но не варваров, а изящных мафиози обходит район и собирает арендную плату.

Отсылки к известным произведениям искусства помогают зрителю конкретнее увидеть, кто перед ним и о чём речь. Когда зритель в спектакле собирает воображаемый пазл из метафор, отсылок и цитат - это способствует его глубокому погружению.

Эпизод с разговором о Шен Де и когда Сун рассуждает о женщинах и разуме - как они совместимы. Произносить это можно, открыто обращаясь к залу, в форме «стенд ап» выступления, которое подразумевает рассуждения и ироничные, даже ядовитые выводы. Актёр может взять микрофон, стакан воды, стул и чередовать свои рассуждения и выводы с вопросами к зрительному залу по данной теме. Плюс это может быть небольшая текстовая интермедия – история или анекдот в рамках стенд апа. Таким образом актёр ведёт от частного случая с Шен Де к общему - общечеловеческому. И это не только мысли Суна, а монолог самого актёра о женщинах. В таком виде монолог звучит шире и масштабнее.

А финальный в этой сцене монолог Шой Да о том, что всё пропало, можно решить в качестве диалога с самим собой. Здесь Шой Да "метаётся по комнате как пойманное животное", а актриса «мечется» между своими двумя персонажами. Она может попытаться переодеться в Шен Де обратно, но пластически обыграть, что Шой Да не даёт Шен Де вырваться, Можно весь монолог сделать как спор и рассуждение между двумя героями одной актрисы. Своеобразное раздвоение можно для большей выразительности обыграть пластическими трансформациями, смешанным костюмом от обоих персонажей и размазанным гримом Шой Да, который не успели стереть, и часть лица принадлежит ему, а часть Шен Де.

Заключение

В начале 1960-х годов Юрий Любимов способствовал новому открытию творчества Бертольта Брехта для советского зрителя. Спектакль «Добрый человек из Сезуана», ставший отправной точкой для легендарного Театра на Таганке и на долгие годы превратившийся в его символическую постановку, пробудил интерес публики к драматургии Брехта. В результате пьесы немецкого автора прочно закрепились в репертуаре советских театров.

Современные московские постановки брехтовских спектаклей отличаются высоким уровнем театрального мастерства, что проявляется в сложных режиссерских решениях и ярких актерских работах. В качестве примера можно привести исполнение Александрой Урсуляк роли Шен Те в спектакле Юрия Бутусова «Добрый человек из Сезуана», за которое актриса была удостоена премии «Золотая маска» в 2014 году. Эти постановки продолжают пользоваться успехом у зрителей, что свидетельствует о сохранении актуальности творчества Брехта.

Концепция «эпического театра», разработанная Брехтом, противопоставлялась системе Станиславского и предполагала использование «эффекта отчуждения» (*Verfremdungseffekt*), направленного на представление явлений с неожиданной стороны. По мнению Юрия Бутусова, например, театральное действие должно быть жизненным, отчасти абсурдным и при этом простым в восприятии.

Однако полное подчинение теории эпического театра Брехта, включая принцип «эффекта отчуждения», представляется утопичной идеей. Сам драматург осознавал, что предложенный им новый способ актерского существования носит временный характер и обусловлен контекстом эпохи. В современных условиях, как показано выше, теория эпического театра Брехта, и в частности «эффект отчуждения», успешно интегрируется в постановки его пьес на московских сценах, органично сочетаясь с новаторскими подходами режиссеров.

Библиография

1. Банасюкевич А. Доморощенный тиран и «креативный класс» в народной комедии Брехта // Культура. — 2012. 18 нояб.
2. В Брехте нашли финскую глубинку // Коммерсант. — 2012. — 16 нояб. — С. 6.
3. Ефремова Н. Привидение с барабаном // Настоящее. — 2017. — № 3-4. — С. 80.
4. Шимадина М. Добрый человек из «Маяковки» // Театрал. — 2016. — 27 мая.
5. Берман Н. Пунтила без Путина // Официальный сайт Театра им. Маяковского. — URL: <http://www.mayakovsky.ru/press/puntila-bez-putina> (дата обращения: 10.01.2019).
6. «Мамаша Кураж» Б. Брехта в «Мастерской Фоменко», реж. Кирилл Вытоптов // Teatr-live.ru. — URL: <https://teatr-live.ru/2016/06/mamasha-kurazh-v-masterskoj-fomenko> (дата обращения: 10.01.2019).
7. Трое в лодке разбились о быт. «Барабаны в ночи» Бутусова как личный опыт проживания исторических катастроф // Lenta.ru. — URL: <https://lenta.ru/articles/2016/11/23/butusov/> (дата обращения: 10.01.2019).
8. Федянина О. Добро и зло тридцать лет спустя // Театр. — URL: <http://oteatre.info/shen-te-i-shui-ta-dobro-i-zlo-tridtsat-let-spustya> (дата обращения: 10.01.2019).
9. Кавказский меловой круг: спектакль. — 2004. — Реж. Р. Стурпа. — URL: <https://www.culture.ru/movies/1596/kavkazskii-melovoi-krug> (дата обращения: 10.01.2019).

"The Alienation Effect" in Modern Moscow Productions of B. Brecht's Plays

Grigorii V. Bystritskii

Postgraduate Student,
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
123557, 28, Arbat str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: 123libli@rambler.ru

Abstract

In the early 1960s, Yuri Lyubimov facilitated a rediscovery of Bertolt Brecht's works for Soviet audiences. His production of *The Good Person of Szechwan*, which became the founding performance of the legendary Taganka Theatre and its signature production for years to come, sparked public interest in Brecht's dramaturgy. Consequently, the German playwright's works became staples in Soviet theater repertoires. Contemporary Moscow productions of Brecht's plays demonstrate exceptional theatrical craftsmanship, evident in sophisticated directorial approaches and outstanding acting performances. A notable example includes Alexandra Ursulyak's portrayal of Shen Te in Yuri Butusov's *The Good Person of Szechwan*, for which she received the Golden

Mask Award in 2014. These productions continue to enjoy audience success, testifying to Brecht's enduring relevance. Brecht's concept of "epic theatre," developed in opposition to Stanislavski's system, employed the "Verfremdungseffekt" (alienation effect) to present phenomena from unexpected perspectives. As Yuri Butusov contends, theatrical performance should be lifelike, somewhat absurd, yet easily comprehensible. However, strict adherence to Brecht's epic theatre theory, including the Verfremdungseffekt principle, appears utopian. The playwright himself recognized that his proposed acting method was temporally constrained by its historical context. As demonstrated above, contemporary Moscow productions successfully integrate Brecht's epic theatre theory, particularly the Verfremdungseffekt, combining it organically with innovative directorial approaches.

For citation

Bystritskii, G.V. (2025). "Effekt ochuzhdeniya" v postanovkakh p'es B. Brekhta sovremennymi Moskovskimi teatrami ["The Alienation Effect" in Modern Moscow Productions of B. Brecht's Plays]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (2A), pp. 300-314.

Keywords

Bertolt Brecht, Verfremdungseffekt, epic theatre, Moscow theatre, contemporary productions, Yuri Butusov, Alexandra Ursulyak, Taganka Theatre, Stanislavski system, theatrical innovations.

References

1. Banasyukevich A. (2012) Domoroshchennyi tiran i "kreativnyi klass" v narodnoi komedii Brekhta [A homegrown tyrant and the "creative class" in Brecht's folk comedy]. *Kultura* [Culture], 18 noyab.
2. V Brekhte nashli finskuyu glubinku [Finnish hinterland found in Brecht] (2012). *Kommersant* [The Merchant], 16 noyab., p. 6.
3. Efremova N. (2017) Prividenie s barabanom [The ghost with a drum]. *Nastoyashchee* [The Present], 3-4, p. 80.
4. Shimadina M. (2016) Dobryi chelovek iz "Mayakovki" [A good man from "Mayakovka"]. *Teatral* [Theatergoer], 27 may.
5. Berman N. (2019) Puntila bez Putina [Puntila without Putin]. *Ofitsialnyi sait Teatra im. Mayakovskogo* [Official website of the Mayakovsky Theater]. Available at: <http://www.mayakovsky.ru/press/puntila-bez-putina> (Accessed: 10.01.2019).
6. "Mamasha Kurazh" B. Brekhta v "Masterskoi Fomenko", rezh. Kirill Vytovtov ["Mother Courage" by B. Brecht at the "Fomenko Workshop", dir. Kirill Vytovtov] (2016). *Teatr-live.ru*. Available at: <https://teatr-live.ru/2016/06/mamasha-kurazh-v-masterskoj-fomenko> (Accessed: 10.01.2019).
7. Troe v lodke razbilis o byt. "Barabany v nochi" Butusova kak lichnyi opyt prozhivaniya istoricheskikh katastrof [Three in a boat crashed into everyday life. "Drums in the Night" by Butusov as a personal experience of living through historical catastrophes] (2016). *Lenta.ru*. Available at: <https://lenta.ru/articles/2016/11/23/butusov/> (Accessed: 10.01.2019).
8. Fedyanina O. (2019) Dobro i zlo tridtsat let spustya [Good and evil thirty years later]. *Teatr* [Theater]. Available at: <http://oteatre.info/shen-te-i-shui-ta-dobro-i-zlo-tridtsat-let-spustya> (Accessed: 10.01.2019).
9. Kavkazskii melovoi krug: spektakl [The Caucasian Chalk Circle: performance] (2004). Rezh. R. Sturua [Dir. R. Sturua]. Available at: <https://www.culture.ru/movies/1596/kavkazskii-melovoi-krug> (Accessed: 10.01.2019).