

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ ПРЕДУПРЕЖДАЕТ

Заметки о театральной жизни ГДР

ВНУНЕНШНИЙ ПРИЕЗД в Германскую Демократическую Республику меня интересовали не только сами по себе спектакли — о наиболее значительных из увиденных речь впереди, — но и проблемы взаимоотношений зрителя и театра. С этой целью я беседовал с руководителем Дрезденского драматического театра Герхардом Вольфрамом, с шеф-редактором отдела культуры окружной партийной газеты «Зекисше цайтунг» Карин Гроссман, с актерами, режиссерами, драматургами, переводчиками, зрителями.

В отличие от других городов республики Дрезден сохраняет абонементную систему, что, по мнению Г. Вольфрама, прежде много лет возглавлявшего Немецкий театр в Берлине, приносит ему вреда куда больше, чем пользы. Абонементы передаются из поколения в поколение по наследству, вне зависимости от личных склонностей нового держателя. Владение ими в какой-то мере вопрос престижа. В результате — абонементы проданы, а в зале, где 1.000 мест, даже на премьере может оказаться всего 100 человек. За 30 минут до начала представления администратор вынужден пускать в продажу входные билеты, чтобы как-то заполнить кресла. Но ведь не все готовы идти в театр на таких условиях...

Однако это лишь часть проблемы. Не менее существенно и то обстоятельство, что при подобных взаимоотношениях с театром публика начинает диктовать свои условия, с порога отвергая любую попытку руководства изменить репертуар, состав труппы, дать новое проч-

тение классики. Чем консервативнее режиссер, тем скорее находит он поддержку у театральных завсегдатаев, особенно из числа абонементодержателей, среди которых, как правило, преобладают люди преклонного возраста. Идя на поводу у них, театр окончательно возводит непреодолимую стену перед молодежной аудиторией, а ведь Дрезден — город студентов, напоминает Г. Вольфрам.

Правда, у этого театра есть еще и Малая, экспериментальная сцена, куда значительно чаще заглядывает молодежь — главным образом повходным билетам. Я видел здесь комедию тридцатилетнего автора, режиссера и актера Дрезденского театра Хайнца Древниока «Если придет Георг», поставленную Хорстом Шенеманом. Сюжет пьесы простой. В воскресный летний день для встречи со знаменитым родственником Георгом на загородный пикник собирается все семейство. Но вся беда в том, что таинственный Георг так и не удостоил общество родственников своим вниманием. Да и существует ли он? Не плод ли это больного воображения людей, возмнивших бог знает что в связи с возможной встречей со знаменитостью и теми благами, которые она им сулит? Ведь приняли же они за Георга совершенно Другого человека — до того всем хотелось, чтобы он наконец явился! Им и в голову пока не приходит, что счастье — не манна небесная...

Надо слышать, какой хохот звучит в зале, чтобы представить себе, до чего же метко в цель попадают автор и театр в

ненавистное всем мещанство. На сюжете, казалось бы, бытовом разыгрывается остросоциальный трагифарс, в котором действуют вполне реальные люди, незаметно для себя превратившиеся в уродливые маски. При этом актеры согласно теории эпического театра Бертольта Брехта постоянно пользуются приемом острашения.

Удивительная вещь: чем больше времени проходит с того дня, как не стало Брехта, тем заметнее сказывается его влияние на судьбах современного немецкого театра. Дело даже не в количестве постановок и изданий, хотя и это, конечно, важно: Брехта не только почитают, но и читают, изучают, смотрят.

НЕМЕЦКИЙ ТЕАТР всегда отдавал должное внимание политике. Так было еще во времена Шиллера и Лессинга. Не случайно их пьесы в свое время с большим трудом прокладывали себе путь на сцену. В наш век обострившаяся в начале 20-х годов классовая борьба выдвинула на первый план фигуру Пискатора, одного из ярых сторонников агитационного театра.

Интерес к творчеству Брехта не иссякает со временем. Его герои заговорили почти на всех языках мира. И все же наибольшее влияние он, естественно, оказал на современный немецкий театр. Сегодня здесь почти любая классическая пьеса, написанная за много лет до рождения Брехта, в лучших театральных постановках окрашивается его цветом. Самые разные по своим эстетическим привязанностям современные драматурги, будь то известные

Фолькер Браун, Хайнер Мюллер, Петер Хакс, совсем молодой Хайнц Древниок в ГДР или Хайнар Кипхардт в ФРГ — все они в той или иной степени испытывают на себе влияние творчества Брехта.

Разумеется, каждый раз это преломляется по-своему, слышное разные у них индивидуальности. Ведь речь идет не о подражании. Но когда, к примеру, Хайнар Кипхардт в «Брате Эйхмане» бесстрашно исследует корни фашизма, а зрительный зал, затаив дыхание, следит за каждым словом, произнесенным со сцены, понимаешь, что это уроки политического театра Брехта так воспитали публику. И теперь она может весь вечер внимательно слушать сложнейшие политические диалоги и монологи, не требуя внешнего развития действия, без которого еще недавно любая драма, казалось, была обречена на провал.

Обратите внимание на афишу Немецкого театра («Дойчес театер») в Берлине: «Доброе утро, красавица» Максис Вандер, «Правдивая история АК» Христоба Хайна, «Смерть Дантона» Георга Бюхнера, «Смерть Сеники» Петера Хакса, наконец, «Круглоголовые и остроголодые» Бертольта Брехта. Все это остросоциальные, политические спектакли, неизменно вызывающие к себе большой интерес. Особенно в нынешнем, юбилейном для «Дойчес театер» сезоне, когда он торжественно отметил свое столетие. Празднество совпало с возвращением прославленной труппы в родной дом, который после капитального ремонта выглядит необычайно нарядно.

Прежде чем рассказать о «Круглоголовых и остроголодых», хочу сделать отступле-

ние. Какой бы спектакль вы здесь ни смотрели, любой театр обязательно постарается заранее подготовить эту встречу. Подробная программа — само собой. Но главное — не она, а приложение к ней, всегда выполненное с большим вкусом и изобретательностью. Составители решают эти небольшие по объему и достаточно простые по своему полиграфическому исполнению буклеты так, что они становятся своеобразной увертюрой представления. А после него — доброй памяткой, при условии, конечно, что сам спектакль вам понравился.

К «Круглоголовым и остроголодым» выпущена довольно объемистая тетрадь. За исключением небольшого цветного портрета Брехта на обложке все остальные страницы отпечатаны в одну краску. На них помещены фрагменты дневниковых записей Брехта; его фотографии; небольшая заметка Лиона Фейхтвангера, написанная уже после смерти Брехта, в 1957 году; сценическая история пьесы; сведения о первых постановках пьес Брехта на сцене Немецкого театра после возвращения Брехта из эмиграции; краткая библиография.

Даже если предположить, что прежде вы ничего не знали о Брехте, теперь, вооружившись такой разнообразной информацией, вы обязательно заинтересуетесь другими его произведениями, сходите в его Мемориальный музей. Так, с любовью сделанный буклет поможет вам не просто понять, что происходит на сцене, но и превратит вас в друга Брехта.

АЛЕКСАНДР ЛАНГ — один из самых интересных театральных режиссеров ГДР — отнесся к пьесе Брехта с демон-

стративным почтением. Может быть, тем самым он хотел ответить на то доверие, которое было оказано ему: «Круглоголовые и остроголодые» на сцене Немецкого театра — редчайший пример постановки в столице пьесы Брехта не в созданном им театре «Берлинер ансамбль», а под чужой крышей. Но не исключено, что А. Ланг решил этим подчеркнуть, до чего же современен сам Брехт. Он не нуждается ни в каких дополнительных украшениях. Стоит только проникнуться его идеями, как образы заживут полнокровной жизнью.

И автор, и режиссер, и исполнители особенно беспощадны к ренегатству, мимикрии, беспринципности, в какие бы платья они ни рядились. Спектакль звучит как злая насмешка над ними и вызывает понимание у зрителей, пробуждая в них активную неприязнь к подобным явлениям. При этом А. Ланг создает театральное, яркое, красочное, музыкальное представление, через разум, как и рекомендовал Брехт, добираясь до наших эмоций. Актеры образуют поразительный ансамбль, где действительно никого нельзя выделить, не обидев остальных. Они все «сговорились» с автором, режиссером, композитором Хансом Эйслером, художником Фолькером Пфюллером и действуют заодно. Это по-настоящему брехтовский спектакль, в котором актеры не перевоплощаются в образы, а все время держат между собой и своими героями определенную дистанцию, чтобы мы ни на минуту не забыли, что находимся в театре, где жизнь не творится, а изображается.

Живой Брехт встречает нас в Немецком театре. И когда на следующее утро вы отправитесь в

его Мемориальный музей, где Елена Вайгель сумела сохранить все так, как было при жизни мужа (теперь, после смерти этой выдающейся актрисы, в их доме, помимо музея, разместились известный во всем мире научный Центр по изучению творчества Брехта), вам обязательно захочется хотя бы мысленно поделить с хозяевами дома той радостью, которую вы испытали накануне, потому что невозможно поверить, будто этой пьесе скоро исполнится полвека, а самого автора нет с нами уже почти тридцать лет.

ДО СИХ ПОР речь шла о спектаклях, премьеры которых состоялись в сезоне 1983/84 года. Сейчас же я хочу рассказать об одном из долгожителей берлинской сцены — «Скрипаче на крыше» в «Комише опер», поставленном еще в 1971 году основателем театра, выдающимся режиссером музыкального театра Вальтером Фельзенштейном и оформленным талантливыми московскими художниками Валерием Левенцелем и Мариной Соколовой. Столь длительная жизнь спектакля в принципе не характерна для зрелищных условий эксплуатации, где новые работы после премьеры идут часто, но сравнительно недолго. Редкий спектакль задерживается в репертуаре больше трех сезонов. Правда, в «Комише опер» лучшие работы В. Фельзенштейна стараются сберечь как можно дольше, вводя в них новых исполнителей, тщательно оберегая внутреннюю структуру и внешний вид спектакля.

Известно, что В. Фельзенштейн придавал огромное значение работе режиссера с актерами, добываясь поразительных результатов. По существу, он шел тем же самым путем, что и К. С. Станиславский, стремившийся к созданию реалистического ансамбля в опере, где бы и солисты, и хор обрели бы полную независимость от излишней условности, свойственной музыкальному театру, избавились бы от его штампов. В спектакле В. Фельзенштейна исполнители сосредоточены на действии, их поведение не регламентируется дирижерской палочкой, от которой они в других случаях боятся взгляда отвести. Я видел много разных его работ и всегда поражался неисчерпаемости режиссерской фантазии этого отнюдь уже не юного художника (В. Фельзенштейн умер в 1975 году на 75-м году жизни). Каждой постановкой он создавал не просто новый спектакль, но утверждал новый мир, исходя из замысла композитора и драматурга, их стилистики и образной системы. Вот почему в одних случаях режиссер мог быть удивительно галантным и изысканным. В других, напротив, над всем брала верх народная, площадная стихия.

Мне кажется, что в «Скрипаче на крыше» — одной из последних работ мастера — причудливо соединились система К. С. Станиславского и метод Б. Брехта. К органичности существования в предлагаемых обстоятельствах образа в данном случае прибавилась способность исполнителей вступать в прямые контакты со зрительным залом, разрушая знаменитую «четвертую стену». Способность эта продиктована вовсе не режиссерским произволом, но предусмотрена авторами мюзикла, пересказавшими известную повесть Шолом-Алейхеа «Тевье-молочник».

«Скрипач на крыше» у В. Фельзенштейна не дань по-

искам в области этнографии, хотя и костюмы, и пластика, и обряды — все стилизовано. И хотя бытовая достоверность отнюдь не самоцель, попробуйте убрать ее — и все немедленно разрушится. Как и автор повести, создатели мюзикла и спектакля относятся к своим героям с симпатией, что не мешает им сохранять легкую иронию даже в самых драматических ситуациях. Иными словами, актеры постоянно держат дистанцию между собой и образом, а это, как известно, уже совсем по Брехту.

И еще одна особенность именно брехтовского театра бросается в глаза в этом спектакле: политическая заостренность основного конфликта, где на первый план выступают не национальные, но классовые, социальные противоречия. Именно они и приводят к трагическому финалу.

Спектакль прошел уже свыше 400 раз. И то, что его можно увидеть сегодня, накануне 40-летия разгрома фашизма, на расстоянии в несколько сот метров от бывшего гитлеровского логова в Берлине, безусловно, тоже сказывается на нашем восприятии. Потому что мы не просто зрители, мы — люди, пережившие ужасы минувшей войны. — не хотим, чтобы все повторилось сначала. И тысячи других людей, говорящих на разных языках, не хотят войны. Да разве есть на свете такая сила, что способна удержит Театр, призванный служить Мира, от исполнения им своей главной миссии, объявляющей его во весь голос сказать: люди, опомнитесь!

НЕТ, уроки Брехта не прошли даром! Современный театр ГДР стал еще более политически зрелым, еще более непримиримым.

Б. ПОЮРОВСКИЙ,
БЕРЛИН — ДРЕЗДЕН — МОСКВА.

Соб. культура, 1984, 26 июля