

Наш современник Бертольт Брехт

Высокая гражданственность, острая социальная направленность и обличительный антифашистский пафос драматургии выдающегося немецкого писателя и театрального деятеля Бертольта Брехта объясняют актуальность его литературного наследия и в наши дни, спустя четверть века после его смерти. Велик интерес к нему мастеров сцены и широких масс зрителей и читателей во всех странах. Об этом рассказывает известный итальянский прогрессивный режиссер Джорджо Стрелер, работающий сейчас над новой постановкой пьесы Брехта «Добрый человек из Сезуана».

Дитер КАЙНЦ

«ФОЛЬКСШТИММЕ», ВЕНА.

Время для интервью было выбрано неудачно. Лишь только начался сезон, как Стрелер с головой ушел в репетиции, работал каждый день, включая субботы и воскресенья, часов по десять кряду. Вначале он ставил в миланском «Пикколо театро» «Зарницы» Стриндберга, затем «Фальстафа» в «Ла Скала» и, наконец, «Доброго человека из Сезуана» в «Театро лирико». И все-таки режиссер согласился встретиться со мною. Так мне удалось провести с ним две репетиции, которые начинались в четыре часа пополудни, а заканчивались полночью. В перерывах между репетициями мне иногда удавалось задать ему несколько вопросов. В первую очередь меня, конечно, интересовало отношение Стрелера к творческому наследию Брехта с точки зрения сегодняшнего дня.

— Я думаю, — отвечает он, — что времена, когда Брехт был объектом переменчивой моды, прошли. Европейскому театру предстоит по-новому осмыслить творчество драматурга. Некоторым режиссерам, актерам и зрителям пьесы Брехта порою кажутся сейчас устаревшими и скучными. Однако с Брехтом дело обстоит точно так же, как и со всяким другим крупным художником. Что-то из его наследия становится достоянием прошлого, что-то берет с собою будущее. Скучны не брехтовские пьесы, а те, кто плохо их ставит и играет, попросту искажая их. Но подобное случалось и с другими великими драматургами. Чего только не довелось претерпеть бедному Шекспиру! Отелло, похожий на голливудскую обезьяну Кинг Конг, голые Дездемоны... Сегодня на сцену можно протащить любую чушь, придав ей видимость авангардистского про- дукта.

который можно увидеть сейчас чуть не на каждом перекрестке. Фон — ослепительно яркое небо. Перед лавкой «сооружена» лужа. Над ней висят мостки, по которым приходится проходить каждому, кто хочет попасть в лавку. Декорации и костюмы, кажется, уже совсем готовы, хотя до премьеры осталось еще несколько недель.

— То, что вы сейчас видите, — поясняет Стрелер, — это еще, так сказать, промежуточный, а не окончательный результат. Декорации и костюмы в ходе репетиций мы меняем. Начинали с большой табачной лавки, занимавшей всю сцену. Потом лавка становилась все меньше. Актеры поначалу от-

Для каждого персонажа режиссер ищет наиболее выразительный набор жестов. Вот актеры выходят на сцену и проходят по мосткам, нависшим над лужей. Шен Те идет после встречи с Ян Суну, весело пошатываясь. От ее стремительных движений влетает по ветру шаль. Вдова Шин переваливается с боку на бок, как утка. Ян Сун вылетает на сцену, словно Тарзан, мягким кошачьим прыжком. Богатый цирюльник Шу Фу ступает на цыпочках, боясь испачкаться в луже...

Особое внимание Стрелер уделяет поискам верного игрового ритма. Ян Сун неожиданно заходит в табачную лавку, когда Шен Те еще одет в костюм ее несуществующего брата Шой Да. Стрелер ставит эту сцену в духе комических немых фильмов: испуганная девушка вскакивает, ищет, куда бы ей спрятаться, бежит вокруг стула, бессмысленно размахивая руками, затем садится на него, закрывает лицо газетой, резко сводит ноги так, что щелкают каблук. Лишь после этого ей удается взять себя в руки. В этой сцене Стрелер настаивает на том, чтобы все движения подчинялись строгому, четкому ритму. Он заставляет повторять актрису бесконечное число раз эти движения, показывает их сам. Наконец, игра актрисы вроде бы удовлетворяет его. Кропотливая работа оправдывает себя. Движения героини приобретают необычайную пластичность, легкость и грациозность.

— Были попытки противопоставить Брехта-художника Брехту-политику, — говорит режиссер. — Бесплодная затея! Эти вещи неразрывно связаны в его пьесах. В «Добром человеке из Сезуана» речь идет, по существу, об одной единственной проблеме: почему в нашем мире, чтобы иметь возможность жить, приходится прибегать к помощи «злого брата»? Это серьезный и важный вопрос, что не означает, однако, что говорить о нем можно лишь в тягловесных тонах. Я разъясняю это моим актерам на примере Чаплина. Его фильм «Месье Верду» вроде бы легкий, веселый, но в то же время в нем содержится глубокая критика капитализма.

Время от времени Стрелеру приходится вести острейшие дискуссии с артистами, раскрывая свое понимание смысла драматургии Брехта. Он, к примеру, настаивает на том, что многие из поступков брехтовских персонажей следует истолковывать не в психологическом, а в социальном плане. Когда цирюльник калечит водоносу руку щипцами для завивки, то Стрелер хочет, чтобы водонос не столько

с горечью, сколько с радостью реагировал на это. Актер пробует вести себя так, как подсказывает Стрелер. Результат получается убедительный. Стрелер вновь и вновь разъясняет, что реплика должна обрести социальное звучание: водонос смекнул, что может подать на цирюльника в суд и потребовать денежной компенсации за искаленную руку. Капитализм заставляет человека совершать поступки, противоречащие самой человеческой природе.

Большие споры разгораются вокруг фразы «Нам не дано изменить мир», которой оправдывается Шен Те, отказываясь свидетельствовать против цирюльника. Стрелер повторяет этот эпизод до тех пор, пока не становится ясно, что исполнительница роли критически относится к своему персонажу и ее фаталистическим взглядам на жизнь.

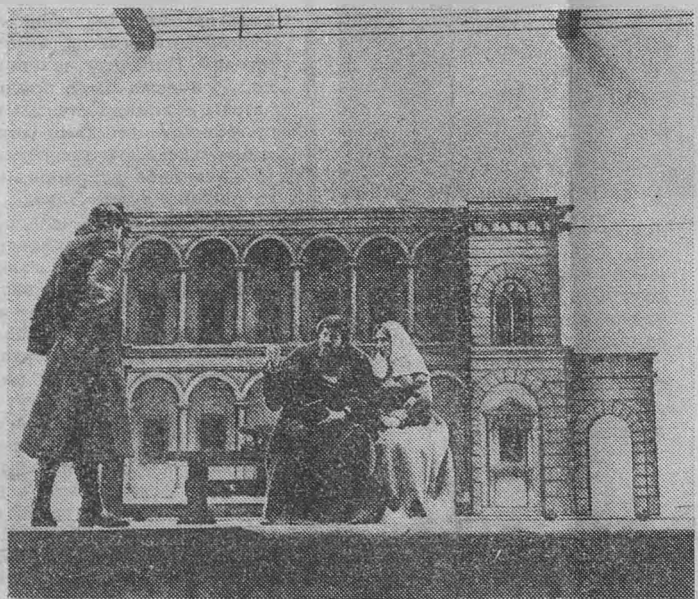
Интересную связь с нынешним днем Стрелер открывает в сцене свадьбы, когда Ян Сун, радуясь, что вскоре вновь сможет летать и покинет ненавистный Сезуан, посылает проклятия по адресу его горожан. И тут же вздрагивает, как от удара. Стрелер этим хотел показать, что летчик вдруг осознает, что ему не удастся уйти от противоречий жизни. Позднее, когда Сун видит, что все его надежды рушатся, Стрелер выводит его на авансцену, где летчик начинает боксировать. Будто ведя бой с тенью, отбрасываемой на стену публикой. Стрелер объясняет:

— Сун как бы отвечает на удары, которые нанесла ему жизнь. А зрителю в зале должно стать ясно, что Сезуан не где-то за тридевять земель, а здесь рядом.

Стрелер вкладывает всего себя в работу над пьесой. Его фанатическая требовательность к точности в каждой детали, его неистощимая фантазия, чувство правды поистине удивительны...

— Какой реакции ожидаете вы от зрителей, которые придут на спектакль?

— Прежде всего интереса к Брехту. В наше время зритель хочет получить от театра ответы на вопросы, которые мучают его самого: как выжить в мире, где с каждым днем усиливается отчуждение между людьми, где автоматы вытесняют человека, где утрачены все подлинные гуманистические идеалы? Все эти проблемы занимают многих молодых людей. Если они, конечно, еще не испорчены низкопробной культурой «общества потребления», насаждаемой телевидением, то наша интерпретация Брехта им будет по душе.



Сцена из спектакля «Жизнь Галилея» в постановке миланского «Пикколо театро».

«Мондо нуово», Рим.

Брехт не устарел, — продолжает Стрелер, — напротив, он стал особенно актуален именно в наши дни. Я ставлю «Доброго человека из Сезуана» как пьесу, отвечающую запросам сегодняшнего или даже завтрашнего дня, потому что главная проблема нашего общества, которую Брехт облек в художественные образы «доброты» и «злота» человека, продолжает оставаться злободневной и сейчас, хотя и выражается в иных формах, нежели в 1939 году, когда драматург писал свою пьесу.

Подобное отношение к Брехту чувствуется уже в оформлении спектакля, сделанном художником Паоло Бренни. В декорациях табачная лавка Шена Те представлена одной лишь стенкой с полкой. Над ней крыша из искореженного листового железа. Разноцветные бутылочки, пестрые упаковки сигарет: точь-в-точь, как в любом табачном киоске, ко-

бирали для себя лишь по одному предмету одежды, который казался им наиболее характерным, скажем, шапку или шарф. А потом к этому аксессуару подбирали весь ансамбль костюма. Такой необычный метод работы дает очень хорошие результаты, хотя и требует немало времени. На подготовку постановки мы имеем максимум 60—70 репетиционных дней. Репетируем мы ежедневно по пять—восемь часов.

На первый взгляд условия работы у Стрелера идеальны. Но трудностей у него немало. Ни один из членов труппы не является постоянным. Актеры, ассистенты режиссера, рабочие сцены — все они работают по договору, лишь в период показа спектакля. Поэтому должна быть достигнута максимальная отдача от каждого. После того, как закончатся спектакли в Милане, труппа отправится в турне по Италии и в другие страны...