

Р. СУСЛОВИЧ (режиссер, Ленинград).
Для меня имя Брехта

связано не столько с концом пятидесятих, началом шестидесятых годов, сколько с боевой, ударной атмосферой театральной жизни времен рожденных Революцией пролетарских театров. После войны Брехт лишь заново открыт нами. Первооткрывателем Брехта был у нас Сергей Третьяков — публицист, драматург и теоретик театра, лично знавший Брехта. Его книги и статьи о Брехте; спектакли ТРАМов (театров рабочей молодежи); поставленная Таировым «Опера нищих» по «Трехгрошовой опере» Брехта; олимпиады пролетарских театров, «синеблузников», агитпропбригад — это и было первой встречей с Брехтом.

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ. «Я не хочу сказать, что надо уйти из театров и перейти в агитпропбригады, но я считаю, что и для драматургии театров очень многое мог бы дать тот боевой дух, который необходим для маленьких, непосредственно агитационных трупп».

Р. СУСЛОВИЧ. Драматургия Брехта — это, скорее, школа жизни, а не искусства, школа жизни, осуществляемая через искусство: такой творческий бумеранг.

В моей ленинградской постановке «Доброго человека из Сычуани» в 1959 году (это была первая постановка «Доброго человека» в СССР) главное было создать ансамбль. Брехт — драматург ансамбля, участники которого мучаются одними и теми же проблемами. Подход к проблемам их и должен объединять. Брехт учит бесстрашию в решении вечных вопросов, и мы постарались передать его предостерегающую человечность.

В. КЛИМОВСКИЙ (режиссер). В Кемерове в драматическом Театре имени Луначарского за два года (1965 — 1966) нами было поставлено почти одновременно три пьесы Брехта. Мне кажется, что не Брехт пришел в наш театр, а все новое в театре неизбежно шло к Брехту: Брехт «носился в воздухе», он стал для нас аккумулятором новых театральных идей и выразительных средств.

Когда я приступал к постановке «Трехгрошовой оперы», драматургия Брехта казалась непривычной, иногда просто непонятной. Актеры недоумевали: как это можно играть? В пьесах Брехта исполнителю приходится как бы выворачивать своего героя наизнанку, чтобы зритель увидел и героя, и отношение актера к образу героя. Резкий переход от бытового к театру («условному») привел, конечно, к отдельным неудачам. Но зато стал школой для театра и для зрителя.

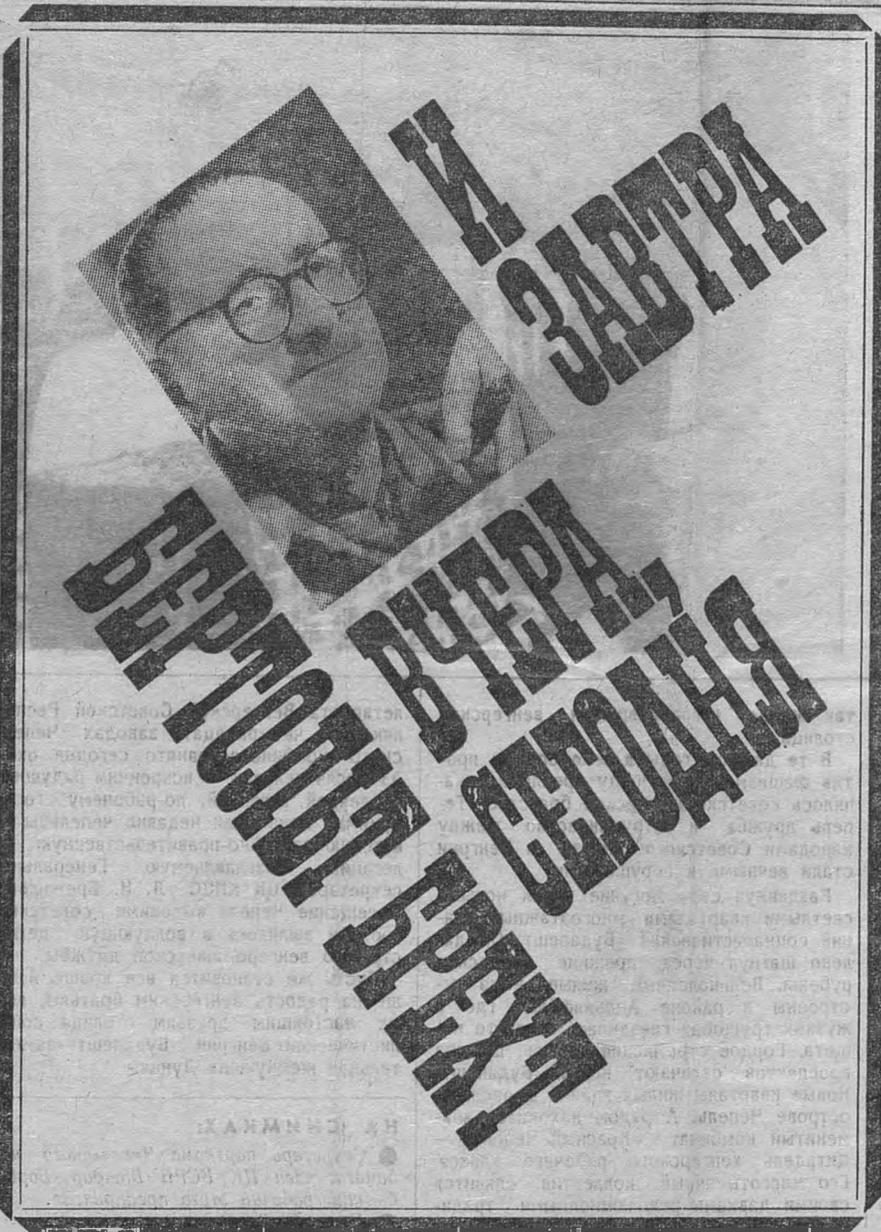
Характерен в этом смысле и спектакль «Винтовки Тересы Каррар», который поставил в нашем театре А. Сагальчик. Режиссер ставил не просто одноактную антифашистскую пьесу Брехта — пьеса стала основой двухчасовой композиции, где были вставки из теоретических тетралогов Брехта, из антивоенных произведений других авторов, например Хемингуэя, в спектакль была включена пантомима. Такие переделки, вставки, привлечение дополнительных выразительных средств, характерные для самого Брехта, помогли и зрителю, и театру почувствовать дух Брехта — революционера в театре и жизни.

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ. «Важно был спектакль, а текст должен был только помочь его осознать; в постановке уничтожались текст, он исчезал в ней, как порох в фейерверке».

Е. ЛЕБЕДЕВ (народный артист СССР). Мне, как актеру, работавшему в традициях Станиславского, было вдвойне интересно и трудно: подойти к брехтовскому Артуру Уи, руководствуясь опытом и методом психологического, что ли, вживания в образ. И я считаю, что этот путь, путь актерской игры от Станиславского к Брехту, отнюдь не противоречит тому Брехту, который считал Станиславского одним из своих учителей.

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ. «Станиславский учил, как актер должен подробнейшим образом изучать самого себя и людей, которых он хочет воплотить на сцене, и что одно вытекает из другого».

Е. ЛЕБЕДЕВ. Но сначала было трудно. Я был в Германии и изучал игру Эккхарда Шалла, ученика Брехта. Очень помог мне режиссер Эрвин Аксер, поставивший «Карьеру Артуру Уи» у нас в Ленинграде и у себя в Польше. Аксер лично знал Брехта и удивительно работал с актером: он ничего не навязывал, не диктовал, но был как зеркало, в котором видишь свои ошибки: это ничего, а это ужасно, а тут совсем хорошо. И вдруг у меня все пошло. Я понял, что иной пьесы о Гитлере просто нельзя написать. Что сплести в один напряженный узел высокое с низостью и коварством так, как сделал это в своей пьесе Брехт, никто иной не смог бы. Ведь эта пьеса — о вине каждого человека, вине за то, что он — допустил возникновение войны, допустил приход Гитлера к власти. Проявился четкий образ Артуру Уи — Гитлера, этой тряпки, ничтожества, подонка, опереточного пошляка, который вдруг становится страшным. Я увидел этот актерский переход от бесформенности, выброшенности



Имя Бертольта Брехта (родился в Аугсбурге в 1898-м, умер в Берлине в 1956-м) по праву числится в списках классиков мировой драматургии. «Двадцати лет, будучи военным санитаром во время первой мировой войны, я написал балладу, на которую спустя пятнадцать лет гитлеровский режим указал как на причину лишения меня германского гражданства. Стихотворение было направлено против войны и тех, кто хотел ее затянуть. Я стал драматургом».

Он родился в семье директора фабрики, чтобы разоблачить механизм души фабриканта; он эмигрировал из Германии, чтобы разоблачить фашизм; после войны он вернулся на родину, чтобы принять участие в строительстве нового общества.

10 февраля исполняется 75 лет со дня рождения этого бойца за новый театр, целью которого была новая жизнь.

«Неделя» обратилась к актерам и режиссерам, чья творческая биография так или иначе связана с именем Брехта, с вопросом «Брехт и советский театр». Задать этот вопрос и услышать ответ было одновременно и просто, и сложно: список постановочных пьес Брехта на советской сцене занимает десяток страниц.

из жизни к жестокости. Я увидел в Артуру Уи одержимость злом.

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ. «Даже изображая одержимого, актер сам не должен становиться одержимым, потому что тогда зрители не смогут понять, чем же именно одержим изображаемый им персонаж».

Е. ЛЕБЕДЕВ. Я увидел в этой пьесе Брехта, соединяющего в образе Артуру Уи приемы Достоевского и Чаплина. Своему пониманию роли я обязан и карикатурам Курьяникова на Гитлера. А когда я, отталкиваясь от метода Станиславского, добился понимания образа, я понял, что мое видение этого образа — это и есть мое отношение к Гитлеру как гражданину. После этого мне было легко совместить показ образа с показом моего отношения к нему, чего, собственно, и требовал Брехт от актера. Играя Брехта, я вспоминаю детские игры: ведь дети показывают не кого-то, а то, как они кого-то воспринимают. Вот эта взрослая наивность Брехта мною меня научила.

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ. «Показывая решение проблемы как победу, всегда нужно показывать и угрозу поражения, иначе покажется, что речь идет о легких победах. Мы всюду должны вскрывать кризисы, проблемы, конфликты новой жизни: как нам иначе показать ее творческую сторону?»

ЭПП КАЙДУ (режиссер, Тарту). Поводом для создания спектакля «Трехгрошовой оперы» в театре «Ванемуйне» был непосредственный зрительский заказ. Дело в том, что эту пьесу Брехта ставили до войны многие театры буржуазной Эстонии. Ставили как романтическую комедию, как веселый рассказ о салонном разбойнике. На зрительских конференциях, вспоминая эти популярные спектакли, нас спрашивали: почему мы не ставим «Трехгрошовую оперу»? Для меня основной трудностью было преодоление этой сценической традиции.

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ. «Должно же было развлечение стать по крайней мере предметом исследования, раз уж иссле-

дованию пришлось стать предметом развлечения».

ЭПП КАЙДУ. Мы ставили современную пьесу, в которой был исследован мир вещного фетишизма, мир людей, для которых вещи — благо высшего порядка и, как губительная страсть, съедает человеческую душу. Сначала усиленная гиперболическая форма оттолкнула неподготовленных зрителей. После премьеры первые три спектакля шли при полупустом зале. Но потом в зале появилась молодежь, и за ней весь город принял нашу интерпретацию. Зрительское восприятие перестроилось, и спектакль стал тем, чем была для Брехта эта пьеса во время ее написания, — оружием против мрачных сторон современности.

КААРЕЛ ИРД (режиссер, Тарту). И я, как руководитель театра, каждый раз вспоминаю письмо одного зрителя, который писал, что пришел на спектакль, чтобы развлечься, а спектакль заставил задуматься о проблемах современности.

Те теоретики, которым чужда классовая сущность философии Брехта, объявляют его и экзистенциалистом, и абстрактным документалистом, в то время как истинный Брехт — это прежде всего диалектик театра и жизни.

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ. «Так как я в своей области новатор, то некоторые все снова и снова кричат, будто я формалист. Они не обнаруживают в моих работах старых форм; хуже того, они обнаруживают новые и потому считают, что меня интересуют именно формы».

И. ВЛАДИМИРОВ (режиссер, Ленинград). Брехт открыл театр публицистический, немудрый и музыкальный театр без опыта Брехта. Тем не менее за последние два года, по-моему, не было ни одной значительной постановки Брехта.

Чтобы зритель увидел великую простоту Брехта, надо отвлечься от формальных сторон его драматургии. В процессе постановки «Трехгрошовой оперы» мы убедились, что, кроме обычных трех планов этой пьесы — непосредствен-

но содержания, «эффекта отчуждения» и того, что эта пьеса является пародией на жанр, — есть еще четвертый, человеческий план: мы увидели скорбного Брехта, Брехта, озабоченного за судьбу своих персонажей. Я считаю, что должно быть второе открытие Брехта — не теоретика театра, но Брехта — человека.

М. ЗАХАРОВ (режиссер, Москва). Образ Мамаши Кураж, которую играет Татьяна Ивановна Пельтцер в спектакле Театра сатиры (я его поставил), по-моему, наиболее пронзительный образ трагедии маленького человека во времена фашизма. Маленького человека, одурманенного гитлеровской пропагандой. Разоблачение отвратительной попытки нажиться на войне и то, как эта идея коверкает мозг человека, — вот о чем пьеса Брехта и на чем сосредоточена игра Пельтцер. Она внесла в образ оживленной и жадноватой маркизантки Кураж, которая с каждой попыткой нажиться разорвется (потому что человечность одерживает в ней верх над корыстью), ту характерную для Пельтцер теплоту, без которой зритель не стал бы соучастником ее трагедии.

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ. «Надо отбросить все, что пытается заигнорировать зрителя, недостойным образом одурманить его, затуманить его сознание».

Б. ШАГАЕВ (режиссер, г. Элиста). Наш спектакль «Страх и отчаяние в Третьей империи» в Театре имени Батра Банганова — первая брехтовская ласточка в Калмыкии. Брехт не попадал на наши подмостки — считалось, что он будет непонятен зрителю. На конференции после спектакля мы убедились в обратном.

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ. «Подлинное новаторство заключается не в том, чтобы быть впереди, а в том, чтобы идти вперед. Подлинное новаторство делает возможным или вызывает движение вперед. Причем приводит в движение широкий фронт смежных категорий».

Ю. ЛЮБИМОВ (режиссер, Москва). Наш Театр на Таганке начался с Брехта, со студийного спектакля «Добрый человек из Сесуана». Мы увидели в Брехте не холодного рационалиста, не человека сухой и абстрактной мысли — за его саркастическими и строгими выкладками мы почувствовали его нежное сердце, его мятежную и сострадательную душу. Может быть, в нашем понимании немецкого автора сказались традиции русского театра; что же, мы полагаем, что «русский Брехт» — понятие закономерное и естественное, оно существует в нашем театре на равных правах с понятием «русский Шекспир» или «русский Мольер».

И Шекспир, и Гёте, и Мольер, и Чехов, и, разумеется, Брехт создали каждый свой театр: они рассчитывали на своих актеров, на свою сцену и свою публику. Мы чувствуем, что их пьесы кровно связаны со сценой, которая была в их распоряжении и которую они всегда видели в своем воображении.

Традиция толкования Брехта в советском театре только складывается, но наши внутренние связи с этим художником, в сущности говоря, уходят в достаточно далекое прошлое.

Брехт близок нам как политик-революционер, как художник, остро и непреклонно ощутивший необходимость решительных перемен в существующих общественных отношениях — столь же циничных при капитализме, сколь и бесчеловечных.

Брехт близок нам как театральный революционер, один из славной когорты преобразователей современного театра. В фойе нашего театра портрет Брехта висит рядом с портретами Станиславского, Вахтангова и Мейерхольда. Вместе с этими выдающимися художниками Брехт произвел великую театральную революцию, далеко идущие последствия которой мы еще не до конца осознали.

Брехт близок нам как человек, объявивший все средства театрального искусства — от драматургии и режиссуры до сценического оформления, — вот кто поистине знал сцену от подмостков до колосников!

Таким образом, Брехт кровно близок нам как человек, в лице которого соединился политик-революционер и революционер-художник. Его мятежные мысли облечены в мятежную, до сих пор потрясающую и тревожащую нас театральную форму.

И, наконец, Брехт близок нам как человек, никогда не отступавший от своих принципов, остававшийся им верен в любое время и в любой ситуации, и вместе с тем как человек, безраздельно и органически преданный идее развития, диалектике, как человек, чуждый всякому догматизму, любым проявлениям костности. Он был принципиален, но не становился пленником собственной художественной догмы. Он глубоко постиг каждое значение социологических истин и при этом всегда помнил о значении человека.

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ. «Мне не нужно надгробия, но если вам для меня оно нужно, я хочу, чтоб на нем была надпись: Он давал предложения. Мы Принимали их. И почтила бы надпись такая Всех нас».

Беседы вел З. АВЕСТИН.