

СОВЕТСКИЙ ТЕАТР

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ в самом начале пути порвал со своим классом и вступил в ряды простого люда. Вместе с этим людом он боролся за то, чтобы раз и навсегда были изгнаны из жизни насилие, грабеж, эксплуатация человека человеком.

Брехт хорошо знал, что не каждому дано сказать «нет» устаревшим традициям и идеям. Он знал, как в капиталистическом обществе шаг за шагом, под воздействием голода, моральных унижений, искусно налаженной системы лжи и хитро-сплетений, отравляющей человеческое сознание, достигается «большая капитуляция» маленького человека. Но Брехт знал и другое. Он был убежден, что «всемогущество» зла будет положен конец, если бороться с ним революционными методами. Он знал, что изменить к лучшему каждую личную судьбу можно только путем борьбы за изменение судьбы масс. В участии в этой борьбе он видел высокое проявление свободы личности. Своими пьесами и спектаклями Брехт стремился пробудить в душах зрителей большие и ясные чувства, воспитать их мысли в революционном духе.

Бертольт Брехт обладал чрезвычайно своеобразным и изобретательным талантом. Но главным в его творчестве было то, что он взял из жизни и внес в литературу выражение потребности масс в свободе, требование изменить мир и переделать человека. Эти важнейшие идейные тенденции драматургии Брехта, воплощенные каждый раз в постоянно совершенствующихся формах, и объясняют, почему творения Брехта так привлекают к себе зрителей во всех уголках мира.

Сам Брехт рассматривал свои произведения как опыты. В большей или меньшей степени им действительно свойствен элемент экспериментаторства. Есть у Брехта произведения, где стремление к эксперименту мешало созданию художественно совершенной вещи. Известная «беглость» и фрагментарность помешали таким пьесам, как «Что тот, что этот» или «Святая Иоанна скотобоен», стать прочными явлениями современного театрального репертуара. Однако в годы своей эмиграции Брехт подчинил экспериментальные мотивы в своих пьесах четко выраженным социальным, боевым антифашистским задачам. В эту зрелую пору своего творчества он написал «Страх и отчаяние в Третьей империи», «Винтовки Тересы Каррар», «Матушка Кураж и ее дети», «Жизнь Галилея», «Господин Пунтила и его слуга Матти», «Добрый человек из Сычуаня», «Кавказский меловой круг», несколько позднее — «Дни коммуны». Все это произведения, неотъемлемо вошедшие в современный репертуар. Их ставят на родине писателя, в странах народной демократии. Они прорываются на некоторые сцены капиталистических стран (Италии, Франции, Англии, США). Естественно, что лучшими пьесами Брехта заинтересовались советские театры и режиссеры, и мы уже имеем первые опыты их постановки на сцене и на радио.

Советские читатели проявляют большой интерес к творчеству великого немецкого писателя, лауреата Международной Ленинской премии. Его произведения раскупаются нарасхват. Быстро ширится круг занимающихся Брехтом критиков. Вокруг его пьес и эстетических теорий идут горячие споры.

Но в то время как в литературе уже идет плодотворная творческая дискуссия о Брехте, в театре она еще только начинается. Возможности для нее создают первые постановки пьес Брехта. В сезон 1958/59 гг. в Риге был поставлен «Добрый человек из Сычуаня», в Таллине вышла на сцену комедия о Пун-

тиле, в сезон 1959/60 гг. в Московском театре имени М. Н. Ермоловой прошли «Сны Симоны Машар». Постановки эти осуществлены молодыми талантливыми режиссерами, не убоявшимися работы над произведениями столь необычного автора. Режиссеры А. Эфрос, П. Петерсон, В. Пансо создали интересные, хотя и во многом спорные спектакли. В их работах не обошлось, естественно, и без отдельных неудач. Нам хотелось бы поговорить лишь о тех недостатках, которые вызваны непониманием своеобразия брехтовского творчества.

ПРЕЖДЕ всего о некоторых во-просах воплощения социального реализма Брехта.

В одной из записей Брехта, связанной с премьерой комедии «Господин Пунтила и его слуга Матти» в Дюрингском театре, подчеркнута важность показа трудовых процессов. «Показ труда на сцене должен быть отработан очень тщательно. Миниатюрного роста актриса сумела создать весьма впечатляющий образ кухарки Фини, показав ее за стиркой до поздней ночи, сбивающей масло, засыпающей за столом от усталости во время помолвки г-на Пунтилы». В таллинской же постановке «Пунтилы» было показано очень мало трудовых процессов. Возможно, режиссер (В. Пансо) полагал, что советский зритель и так отлично знаком с положением дел в капиталистических странах и не нуждается в подробном показе эксплуатации... Но все это обескровливает социальные краски сатирической комедии. У Брехта во владениях Пунтилы господствуют патриархальные обычаи. После трудового дня господа охотно допоздна болтают с челядью. Кухарка сидит за одним столом с хозяевами во время помолвки. Но вкушать плоды оказанной ей «честь» измученная женщина не в состоянии: она засыпает. Правда, прислуга не так-то легко поддается усталости, она лихо пляшет после изнурительного трудового дня, и зритель видит в этом неиссякаемую силу людей труда. Но в том, как жадно, как торопливо они упиваются этими короткими минутами радости, он видит и то, как нелегко даются им эти минуты. Когда же в таллинской постановке на сцене кружатся в танце бодрые, хорошо отдохнувшие пары, когда мы видим над ними синее, усыпанное крупными звездами небо, создающее идиллические настроения, ощущение прекрасной летней ночи, — все это резко противоречит суровому колориту брехтовской комедии.

Брехт хорошо знал, что в условиях эксплуатации ущемляется даже право маленького человека на любовь, что счастье живущих в бедной хижине возлюбленных подвергается серьезным испытаниям. Эта трагедия является одной из тем пьесы «Добрый человек из Сычуаня». Бедная Шен Те, приняв образ своего оборотистого и практичного двоюродного брата, рассуждает следующим образом: «Времена — ужасны, этот город — ад, но мы карабкаемся из последних сил. Вдруг одного из нас постигает несчастье: он полюбил. Этого достаточно, он пропал. Лишь одно проявление слабости — и конец. Как же избавиться от всех слабостей и прежде всего от самой смертоносной — любви?»

Любовь в сердце Шен Те расцветает не на шумном балу, не в уютной розами беседке. Голубой цветочек любви распускается в парке, месте сбора дешевых проституток. Там, на одном из деревьев, видит она свисающую веревку и подле — молодого человека, безработного летчика Янга. Несчастный вот-вот уже собирался засунуть голову в петлю. Шен Те решает предотвратить самоубийство... Пока она здесь, он не посмеет наложить на себя руки. Она остается, несмотря на то, что летчик пытается прогнать ее. Она терпеливо сносит его грубые оскорбления. Как бы с черного хода приходит к ней любовь. Лирическое настроение влюбленности для нее исключено. Она просто должна успокоить отчаявшегося Янга, умиротворить его ожесточившуюся душу. Да, любовь бедной Шен Те начинается тяжело и сурово.

Режиссер П. Петерсон, поставивший «Доброго человека» в Риге, счел, по всей вероятности, суровость этой сцены за отсутствие чувств и постарался возместить «нехватку» лирики. Эту сцену он поставил под девизом: раз любовь зародилась, то как же это чудесно! Между тем в этой суровой и у Брехта лишенной лиризма любовной сцене заключена не только горькая правда, но и сильная, полная гнева боль за горести бедных людей. Драматург начисто отрицает утешительные иллюзии, чувствительные излияния, высокопарные слова. Реализм Брехта бесстрашен и лишен предрассудков.

И НАСЛЕДИЕ БРЕХТА

БРЕХТ поддерживал в искусстве стремление вторгаться в жизнь, показывая и доказывая правду. Он категорически выступал против иллюзий, невежества, капитуляции перед злом. Он отвергал искусство, занятое исключительно проблемами формы. Он считал, что жизнь изображается в искусстве не эпизодически, не как сонник, а художественно — люди и их дела выступают в развитии, выпукло, ярко и обобщенно.

Брехт считает новатором. Да, он и есть новатор, у которого новаторство форм глубоко обусловлено новаторством идейного содержания. Характерно, что у зрелого Брехта очень мало внешних, «технических» условностей, зато довольно много экспериментов принципиального характера. Особняком стоят такие пьесы, как «Кавказский меловой круг» и «Добрый человек из Сычуаня». Но опять-таки не в силу внешних формальных особенностей, а в силу жанровой природы этих пьес, близких к сказкам, аллегориям, притчам. Условность времени, внутренние монологи, обращения к зрителю характерны для подобных жанров, и притом эти новшества здесь используются реже и осторожней, чем у таких современных зарубежных драматургов, как П. Когоут или А. Миллер. Они глубоко обусловлены внутренней структурой произведения.

Тем, кто хорошо знает Брехта, заглавие «Сны Симоны Машар» покажется странным. Писатель, известный своим ясным, светлым пониманием искусства, даже в своих ранних несколько хаотических пьесах редко прибегал к сновидениям. В то же время передача видений маленькой Машар занимает в драме большое, видное место. Разве не мог Брехт иначе изобразить трудные психологические решения Симоны? Казалось бы, их можно было наметить в диалогах, развить и уточнить в монологах.

Но Брехту было важно объяснить зрителю, что устранение патристки Симоны своими же соотечественниками, а не врагами, есть отнюдь не исключительный случай, что подобные дела происходили не раз и они доказывали предательскую роль буржуазии по отношению к народу. Отсюда и аналогия со спасительницей Франции Жанной д'Арк, которая была сожжена французской знатью и католическим духовенством по обвинению в колдовстве. И Брехт решил совершить в своей пьесе исторический экскурс, используя сны Симоны, которые он органически включил в сюжет.

К изображению истории Жанны, которую видит в своих сновидениях Симона, он подошел как реалист. Напряженно работает мозг маленькой Машар, стремящейся разобраться в жутких, непонятных событиях, вызванных немецким нашествием. Чтобы сделать для себя понятным все происходящее вокруг, она стремится постигнуть историю героической девы, сравнивая эту историю с событиями и, в свою очередь, современные события с примерами из истории.

Выбрать из причудливых сновидений житейский сюжет средневековой истории, представить его отчетливо и осмысленно, как решаемую задачу, а не как заманчивый мир увлекательных снов, — это сложный творческий процесс. Между тем в постановке Театра имени М. Н. Ермоловой видно, что режиссер увлекается разработкой гротескных деталей сновидений, что он прибегает к условным средствам, не связанным с реалистической основой снов. А. Эфрос весьма точно уловил брехтовскую строгую манеру изображения реального плана. Ее и следовало бы придерживаться при постановке пьесы в целом.

СТАВИТЬ Брехта надо без внешних изысков. Это, видимо, еще понято не всеми. Так, из-за стремления блеснуть интересными условностями, неудачно показаны образы богов в рижской постановке «Доброго человека». В брехтовском «Берлинском ансамбле» боги не случайно выглядели, как обыкновенные китайцы... А в рижском спектакле боги появлялись в оленьих, позанимствованных из древнекитайского театра, и это придавало им чрезмерно вычурный, экзотический характер.

В «Добром человеке» после неудачей свадьба жених поет песню о несбыточном дне — дне освобождения бедняков от нужды и бедствия, о надежде бедняков на сча-

стье и удачу. В рижской постановке исполнитель роли жениха вкладывал в песню чувства отчаявшегося, все потерявшего человека. Он сжимал кулаки, вращал зрачками, бросался на землю, его стоны шли из самой глубины души. Он как бы требовал, чтобы зрители сочувствовали ему, ибо ему не удалось ограбить добрую Шен Те и ее благожелателей. Все это — резкое расхождение с Брехтом, который был всегда беспощаден к тем, кто стремится содрать шкуру с ближнего. Как же это произошло? Брехт рекомендовал концертное исполнение своих песен-«сонгов». Вероятно, режиссер П. Петерсон решил, что этот совет идет от какого-то пристрастия Брехта к «холодной игре» и следовало ему поэтому необязательно. Между тем концертное исполнение теснейшим образом связано со специфической поэтикой брехтовских песен. Они в условной форме выражают мысли и чувства действующих лиц тогда, когда эти лица, игнорируя свое маленькое «я», поднимаются до уровня больших обобщений. Летчик Янг смог бы выразить лишь свою личную беду, горько проклиная постигшие его неудачи. Но автор песни обобщает всю обманчивость иллюзии завоевания личного успеха маленьким человеком. Пример рижской постановки, где «сонг», исполненный как выражение чувств Янга и «разыгранный» по всем драматическим правилам (что полностью зачеркнуло его условность), нанес серьезный вред содержанию пьесы и спектакля.

ПРОБЛЕМУ сценического воплощения условностей Брехта (и не только Брехта, но и П. Когоута, А. Миллера, Н. Хикмета) можно решить только тогда, если в каждом конкретном случае будет проявлено понимание характера и задач данного условного приема.

«Вместо того, чтобы на конкретных примерах учить актера входить в образ, его путают. Ему часто говорят, что... актер должен жить не собой, а жизнью создаваемого образа... Молодых актеров часто учат переживать все, что происходит с героем на сцене, как будто это произошло с ним самим», — говорится в статье И. Ильинского «О самом важном» («Знамя», 1959, № 12).

В этих словах замечательного артиста, умеющего внушать создаваемым им образом пылкие и тревожные мысли, выражена озабоченность по поводу появления бесформенных, половинчатых, «уютных» и безразличных трактовок в постановках, которые не дают актерам возможность отразить самих себя, свои идеалы, свои социальные симпатии. Очевидно, что И. Ильинский выступает за плодотворное использование так называемого субъективного фактора в актерском искусстве, за то, чтобы актер, перевоплощаясь в исполняемого им героя, обогащал создаваемый им образ.

Для сценического воплощения брехтовских произведений с их сложными образами полное слияние актера с образом поистине смертельно. Зрелый Брехт стремится скрыть в действиях и мыслях своих персонажей существенные контрасты и противоречия. Его матушка Кураж — Анна Фирлинг — то очень мягка, то сурово ожесточена. То она умно смотрит в корень вещей, то она неспособна почерпнуть что-либо из самых бесспорных уроков жизни. Ее практический ум, ее несокрушимость производят то приятное, привлекающее, то отталкивающее страшное впечатление. Может ли быть сильнее, непостижимее противоречие, чем то, которое показано Брехтом в «Жизни Галилея»: герой остается в зараженной чумой Флоренции, чтобы довести до конца начатые исследования, но затем он же отрывается от истины, от науки из страха перед пытками.

Поразительные противоречия брехтовских образов могли бы показаться запутанными и неразрешимыми. Но Брехт приводит все эти противоречия к общему знаменателю, все поступки и мысли действующих лиц находят под его авторским наблюдением. Крупные, резко очерченные брехтовские характеры представляют собой цельные и целостные образы, оживающие с полной силой именно благодаря своей противоречивости. В показе созданных Брехтом характеров не все одинаково важно. Правда, исполителям разрешено подчеркивать детали, пропустить мимо слабо акцентированных моментов. Но отсутствие оценки действий

героев, которое затруднило бы зрителю возможность дать свои суждения о них, для исполнителя пьес Брехта решительно недопустимо. Сценическое воплощение героев Брехта требует от исполнителя очень точного и внимательного анализа, ибо иначе в них очень легко проглядеть контрасты и противоречия. Все это требует от актеров партийности в оценке образов и их поступков.

В РЯДЕ просмотренных постановок встречались порой несколько сглаженные, неправильные и даже социально упрощенные толкования. Но в целом хочется положительно отозваться о постановщиках, об их понимании активной публицистичности Брехта. Работа актеров также заслуживает всяческой похвалы. Они действительно вложили частицу своей жизни в спектакли. И все же — о некоторых недостатках...

Любое произведение построено так, что персонажи в нем находятся в зависимости друг от друга. Требование интерпретировать характеры лишь после всестороннего анализа взаимоотношений действующих лиц у Брехта категорично. Четыре «невесты» господина Пунтилы, женщины, из-за своей бедности вынужденные вести безрадостную серую жизнь, охотно принимают предложения, которые им делает пьяный помещик. Но протрезвевший Пунтила прогоняет их, и они плетутся восвояси по мощеной дороге.

Этот поступок помещика характеризует не только его личную грубость, но и сословное высокомерие: пролетарии и полупролетарии для него — неподходящее общество. Поэтому женщин из Кургелы следует показать на сцене привлекательными, сердечными, чтобы зрители почувствовали всю мерзость поведения Пунтилы. Женщины эти, как писал Брехт, «относятся к самым благородным образам, показанным в драме». В таллинской постановке это обстоятельство было понято не совсем правильно. Женщин там представили малопривлекательными и комичными, и это сразу снизило впечатление вульгарности Пунтилы, объясняющейся социальными причинами.

В «Снах Симоны Машар» Супоны поддерживают фашистского аггессора, мар городка Сен-Мартен не оказывает ему никакого сопротивления. Морис, Робер и другие работники гостиницы находятся в состоянии морального шока, они бездействуют. В драме ясно видны эти различные нюансы в отношении действующих лиц к врагу, к событиям, к обстановке, создавшейся в результате фашистского нашествия. Рядом с бескомпромиссностью, решительностью, активностью, патриотизмом Симоны нравственные недостатки жителей Сен-Мартена видны особенно ясно. Алчности, корыстолюбию, инстинкту самосохранения, извращенному взгляду на вещи противопоставлено чистое, ясное, четкое понимание вещей ребенком Симоней. Социальные контрасты, как в чистом зеркале, отражаются в детской душе. И благодаря образу маленькой Симоны возникает интенсивная, рельефная, обличающая характеристика коллаборационистов и капитулянтов. В тексте драмы подчеркивается детский возраст Симоны. В московской же постановке артистка играла молоденькую девушку, но никак не ребенка. В результате — действия патристки, ее психологический портрет получились слишком рассудочными, а гневный пафос писателя, вложенный в уста ребенка, стал менее обобщающим, менее доходчивым.

В настоящее время ряд театров страны готовит к постановке пьесы Брехта. М. Штраух ставит в Театре имени Маяковского «Матушку Кураж». Р. Сулович намерен поставить в Ленинградском театре имени Ленсовета «Доброго человека из Сычуаня».

Произведения Брехта, безусловно, займут свое заслуженное место в репертуаре советского театра. Надо, чтобы их воплощали на сцене, исходя из эстетических принципов, из творческих идей Бертольта Брехта, драматурга, теоретика, режиссера.