

ДЕНЬ В ТЕАТРЕ БРЕХТА

Элизабет Хауптман, правая рука Брехта в театре «Берлинер Ансамбль», сказала мне: «Торопитесь! Вы опоздали. Репетиция началась. Теперь нам придется пробираться потихоньку». И она осторожно повела меня по полуосвещенным боковым ходам в театральный зал. Я услышал резкий, громкий голос: Бертольд Брехт проводил генеральную репетицию пьесы «Кавказский меловой круг». Мы на цыпочках прошли к креслам и сели.

Декорация, написанная в черных и белых тонах, изображала средневековый кавказский город. Справа на сцене стояли массивные дворцовые ворота с резными позолоченными башнями. Слева — церковь, украшенная серебряным орнаментом. От дворцовых ворот к церкви полукругом пролегла красная ковровая дорожка.

Правитель с женой в сопровождении слуги, несшего новорожденного ребенка, со свитой направлялся к церкви. Каждое из действующих лиц имело полумаску, очень стилизованную, передающую доминирующие черты характера. Изысканные одежды и маски были весьма выразительны.

Вдруг Брехт остановил действие. «Расстояние между воротами и церковью несоизмеримо», — сказал он. Помощник режиссера возражал. Брехт прошел на сцену, и оба начали мерить и совещаться. Церковь была отодвинута примерно на три дюйма влево. Брехт вернулся на свое место и стал указывать, где находиться актерам. Его глаз замечательно наметан в определении расстояний, соотношения цветов и расположения действующих лиц — это глаз художника. Если кончик кнута, перо на шляпе или складка одежды не таканы, как он их себе представляет, это выводит Брехта из равновесия. Вновь и вновь он добивается от каждого актера жестов, манеры говорить, походки, ритма, тембра, соответствующих своему замыслу. Он строит каждую сцену, как komponуют картину. Он неутомим, и вся труппа приучена к манере его работы.

Брехт репетировал постановку заново, с некоторыми изменениями, готовясь к поездке в Париж. На следующий день я уви-

дел спектакль. Пьеса «Кавказский меловой круг» написана по мотивам старой китайской сказки, но Брехт перенес ее действие в средневековый кавказский город. Дворцовый переворот. Тело правителя волею судьбы попало на улицы города. Жена его убегает с главой заговорщиков, с которым была в тайной связи. Она оставляет ребенка, боясь, что его присутствие выдаст ее. Крики, пожары, грабежи. Город в огне. Мятежники бродят по улицам, разыскивая маленького наследника — сына правителя. Кухарка Груше обнаруживает ребенка среди бедняцкой семьи, оставленной женой правителя. Она берет его и убегает. Мятежники почти настигают ее, но Груше ускользает, перебежавшая через пропасть, которую преследователи не решаются преодолеть. Она теряет возлюбленного и кров — все, кроме ребенка, которого нянчит и воспитывает.

Когда дворцовый переворот кончается, жена правителя возвращается и начинает поиски ребенка. В конце концов она выслеживает Груше и требует вернуть ей мальчика, но та отказывается.

Судья велит обидным женщинам предстать перед ним вместе с ребенком. Мальчика ставят в очерченный мелом круг. Претенденткам предложено взять ребенка за руки. Переставляющая его на свою сторону будет считаться матерью. Жена правителя изо всей силы тянет ребенка к себе. Груше, боясь причинить ему боль, уступает. Затем она просит судью Аздака повторить испытание, но снова едет. Судья выносит решение: ребенок принадлежит Груше. Ее любовь и нежность доказаны на этом испытании силы.

Судья Аздак говорит, что ребенок, как земля, принадлежит тому, кто его любит и заботится о нем. Верно — тому, кто его свет и озаряет. Сегодня земля, как ребенок Груше, разбивается между двумя претендентками — теми, кто ее любит, и теми, кто хочет владеть ею из жадности, применяя насилие, кто в сценной ярости не останавливается перед ее уничтожением. Мирлобное человечество снает ее, и приговор истории признает его притязания.

Брехт творчески использует вращающуюся сцену. Она для него не только средство быстро менять картины или декорации. Дворцы, деревни, реки, горы проплывают мимо, когда сцена, как земля, вращается, словно создавая «меловой



Сцена из «Кавказского мелового круга». Кухарка Груше (Анжелика Гурвич) с Солдатом у дворцовых ворот.

круг» времени. Все это создает настроение и придает пьесе эпическую глубину.

Язык провозглашения Брехта уссеян блестящими фантазиями, как сапфировый пруд цвета лотоса. Он включает в себя лирические отступления и песни, которые воспринимаются как неотъемлемая часть действия. На одной стороне сцены сидят певцы, как голубые судьи, как греческий хор, как «сугар-дхар» (комментатор) индийских классических пьес. Порою певцы комментируют происходящее песнями, и тогда действие проходит без слов. Песни исполняются в кульминационных пунктах пьесы, когда никакие диалоги не могут передать всей напряженности чувства. Красочной лейкой вылетают эти песни и ткань произведения.

Брехт не верит в создание на сцене иллюзий реальности в традиционном смысле. В этом он согласен с методами китайской оперы, индийского народного театра и японского «Кабуки». Он разрушает иллюзию реальности в бытовом

смысле и создает другую, более глубокую и чарующую. Легенду «Мелового круга» Брехт передает сильно, эмоционально, иногда прерывая нативический тон фойерверком афоризмов, насыщенных юмором и мудростью.

Судью Аздака играет Эрнст Буш. Перед исполнением этой роли он выступает в хоре, сидящем на сцене, а затем говорит зрителям: «Сейчас я буду играть судью». Это прием народного театра, применяемый в Индии и Китае. Он напоминает мне о народных актерах моей деревни, во время игры которых два певца сопровождали пантомиму песнями под барабан и «саранги» (старый индийский струнный инструмент). Позже, когда моя деревня превратилась в город, стали ставиться спектакли, рабски подражавшие западному театру, с упором на фотографический реализм. Вековые традиции были забыты. Тагор возродил их. Я хорошо помню Тагора в 1936 году с его большой серебряной бородой, одетого в черную бархатную куртку. Он сидел на одной стороне сцены и напевал свои песни, в то время как актеры играли. В эксперименте Брехта я вижу соединение традиций Востока и Запада.

По теории Брехта, аудитория не должна слишком близко принимать к сердцу характеры, изображаемые на сцене. Действующие лица должны апеллировать не столько к нашим эмоциям, сколько к разуму.

Его герои действуют и говорят в полном соответствии с эмоциональным строем пьесы, но иногда обращаются непосредственно к аудитории, натакая на ее выходы и социальные обобщения. Стилизованные, выступающие в полумасках действующие лица появляются вместе с друзьями, вначале реалистическими по внешности, манерам и костюмам. Этими контрастами Брехт подчеркивает важные моменты произведения. Смещение делается тонко, искусно, так, как смещаются краски. Через персонажей пьесы он раскрывает исторические процессы и порождающие их социальные причины.

Известный итальянский актер Сальвини как-то сказал, что актер не только смеется или плачет, переживая эмоции изображаемого им героя, но также слышит свой собственный смех и видит, как текут его слезы. Брехт требует от актера быть и актером, и героем пьесы, и сгустком всех подобных характеров в истории.

По поводу концепции Брехта об «отходе от характера», его утверждения, что аудитория не должна «терять себя» и слишком тесно сживаться с героями, некоторые ортодоксальные критики ворчали; но универсальность тем Брехта, сочетание реализма и стилизации, поразительное использование приемов народного творчества для ломки настроения, отказ от сентиментальности, включение поэзии и песни для усиления драматизма, эпические концепции — все это слишком внушительно и не могло быть отвергнутым. Смелые эксперименты Брехта открывают новые перспективы в использовании театральной техники.

Брехт осознал себя поэтом и драматургом еще в ранней юности. В молодости он писал в своей родной Германии антивоенные песни и пел для раненых. Особенно популярна была «Легенда о мертвом солдате».

Творчество Брехта было направлено против фашизма. Когда нацисты пришли к власти, он был вынужден покинуть родину и скитаться по разным странам. В Соединенных Штатах он писал резкие народные на гитлеровский рейх, стихи, скетчи, аллегорические и реалистические драмы, разоблачающие нацистский террор.

Брехт вернулся в Германию в 1948 году. Здесь он собрал свою труппу (некоторые из ее участников были с ним в изгнании) и основал театр «Берлинер Ансамбль». За свою упорную борьбу за мир он в 1954 году был удостоен международной Сталинской премии.

С помощью своего театра Брехт перекидывает мост между обоими Берлинами. Его театр привлекает большое число зрителей как с востока, так и с запада.

Когда после представления «Кавказского мелового круга» опустился занавес, аудитория бурно аплодировала. Это было после одиннадцати вечера. Элизабет Хауптман сказала мне, что артисты собрались в комнате отдыха и приглашают меня присоединиться к ним. Там я встретил Елену Вейгель, которая играла жену правителя, Эрнста Буша, играющего судью Аздака, Анжелику Гурвич, исполняющую роль Груше, Елену Вейгель, обладающую великолепным голосом с феноменальным диапазоном, — лучшей артистка Германии. Мы говорили об индийском, китайском и западном театрах, о Московском Художественном театре и о «Берлинер Ансамбле».

Елена Вейгель сказала:

— Брехт отбирает только таких актеров, которые хотят расти и полностью принимают концепцию писателя. Он не возобновил постановки некоторых своих пьес из-за отсутствия подходящих актеров. Мы считаем, что актеры призваны работать, жить и расти в своем театре. По существу, труппа должна стать единой семьей: мы так и живем. Актеры могут быть заняты во многих спектаклях, и театр может ставить любое количество различных пьес, но все пьесы должны преследовать одну цель, внушать одну главную идею. Актер призван, если можно так выразиться, стать «большим котлом», в котором плавится его роль, а не «маленьким кувшином», который не может вместить характер героя во всей полноте.

Бертольд Брехт и Анжелика Гурвич присоединились к нашему разговору. Беседа продолжалась далеко за полночь. По концепции Брехта аудитория не может быть пассивной. Актер не должен вгонять публику в транс и по имени права впадать в транс. Аудитория должна мыслить, а не быть поглощенной эмоциями.

Актер обязан знать больше, чем изображаемый им герой. Если он играет буржуа, то ему важно понимать роль не только так, как этот буржуа видит самого себя, но также и так, как он представляет своим слугам. Драматический актер должен действовать, как комедиант: изображая кого-либо, он в то же время постоянно напоминает аудитории, что изображает ее поступки, он заставляет ее задумываться о своем поведении.

Брехт, как исследователь, начал поиски новых драматических форм. Его герои разбивают скорлупу индивидуального и вырастают в нечто большее. Они выступают на более широком фоне. Как поэт, Брехт придает реальности концептрированное, несобое значение, так же как Лорка, Тагор, Шекспир и греческие драматурги.

«Сегодня, — говорит Брехт, — когда человеческие существа должны рассматриваться в целом комплексе социальных отношений, только эпическая форма позволяет драматургу найти исчерпывающий образ мира».

Балвант ГАРГИ,
индийский писатель.