

---

**КУЛЬТУРОСООБРАЗНЫЕ ПРАКТИКИ**

---

УДК 008.009

А. С. Кузин

<https://orcid.org/0000-0002-5851-0148>

**Наш современник Бертольт Брехт**

Для цитирования: Кузин А. С. Наш современник Бертольт Брехт // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 4 (115). С. 190-199. DOI 10.20323/1813-145X-2020-4-115-190-198

В статье развиваются идеи и анализируется личный опыт профессора театрального института и действующего режиссера по формированию творческой и личностной парадигмы будущих актеров. Автор стремится передать атмосферу учебной работы, подчеркнув психоэмоциональную и интеллектуальную специфику встречи современных молодых людей с мировым культурным наследием в виде пьесы великого реформатора театра XX в. Б. Брехта. При анализе работы над его пьесой «Страх и отчаяние в Третьей империи» социально-нравственная проблематика текста, написанного в 1930-е гг., соотносится с актуальными аспектами понимания жизненных явлений, таких как предательство, наивная вера в чужие решения, бедность, наконец страх как результат насилия и источник преступлений. Подчеркнута активная антифашистская позиция Брехта и понимание значимости социального протеста современными студентами. Автор детально фиксирует особенности сценических решений (мизансцена, скупая сценография, атрибуты и детали быта, технические приемы, которые парадоксально соотносят современность и время действия пьесы). Особое внимание уделяется соотношению эстетики реалистического (психологического) театра, на основе традиций которого обучаются в России студенты-актеры, с условной, гротесковой эстетикой театра Б. Брехта, предполагающей элементы карнавала, приемы, характерные для кабаре, цирка, мюзик-холла. Автор статьи обращает внимание на то, что неопытность актеров в случае с постановкой Брехта является не препятствием, а достоинством, источником свободы и непредвзятости сценического существования. Подчеркивается значение для современного искусства и для обучения актеров обоснованного Брехтом принципа «очуждения» как провокативного приема, позволяющего установить дистанцию между объектом изображения и актером, между сценой и публикой, между разными историческими эпохами и социальными сферами.

Ключевые слова: актер, режиссер, формирование личности, Б. Брехт, антифашистская позиция, сценическая условность, гротеск, «очуждение».

---

**CULTURE CONFORMABLE PRACTICES**

---

A. S. Kuzin

**Our contemporary Bertolt Brecht**

The article develops ideas and analyzes the personal experience of a professor at a theater institute and an acting director in forming the creative and personal paradigm of future actors. The author seeks to convey the atmosphere of educational work, emphasizing the psychoemotional and intellectual specifics of the meeting of modern young people with the world cultural heritage in the form of a play by the great reformer of the XX century theater B. Brecht. When analyzing the work on his play «Fear and Despair in the Third Empire», the socio-moral problems of the text written in the 1930s are correlated with the current aspects of understanding life phenomena, such as betrayal, naive belief in other people's decisions, poverty, finally fear as a result of violence and the source of crimes. Brecht's active anti-fascist position and understanding of the significance of social protest by modern students were emphasized. The author records in detail the features of stage decisions (misancena, stingy scenography, attributes and details of everyday life, technical techniques that paradoxically relate the modernity and time of the play). Special attention is paid to the correlation of the aesthetics of a realistic (psychological) theater, based on the traditions of which student actors study in Russia, with the conditional, grotesque aesthetics of the B. Brecht Theater, which involves elements of a carnival, techniques characteristic of cabaret, circus, music hall. The author of the article draws attention to the fact that the inexperience of the actors in the case of Brecht's production is not an obstacle, but a dignity, a source of freedom and impartiality of stage existence. The importance is emphasized for modern art and for the training of actors of the principle of «awakening»

justified by Brecht as a provocative technique that allows you to establish a distance between the object of the image and the actor, between the stage and the public, between different historical eras and social spheres.

Keywords: actor, director, personality formation, B. Brecht, anti-fascist position, stage convention, grotesque, «awakening».

Формирование будущих актеров, воспитание будущих профессионалов – проблема, которая занимает меня, действующего режиссера и театрального педагога, на протяжении нескольких десятилетий. Каждый новый курс (новый набор, новое поколение, ибо даже 4 года, отделяющие один набор от другого, в нашей быстротекущей жизни обозначают новые особенности личностей студентов) – это и поиск путей к личностям студентов, и поиск соответствующего их возможностям и потребностям репертуара. Работа над мировой классикой (М. Горькой) или современным отечественным или зарубежным материалом [Кузин, 2019] уже была предметом моего анализа. Сегодня представляется важным обратиться к анализу работы с недавно выпущенным курсом над пьесой классика мирового театра XX в. Б. Брехта, который, с одной стороны, прекрасно изучен у нас в стране [Фрадкин, 1965; Копелев, 1966; Эткинд, 1971; Злотникова, 2007, с. 253-257], в том числе в аспекте театральной интеграции [Сурина, 1975; Колязин, 1998]; с другой – для постановщиков и тем более театральных педагогов остается загадочным автором. Как и в наших прежних публикациях, необходимым представлялось передать атмосферу работы с будущими актерами, подчеркнуть психоэмоциональную и интеллектуальную специфику тех сложностей, перепадов и открытий, которые совершаются при встрече современных молодых людей с мировым культурным наследием [Кузин, 2016].

Никто из людей, серьезно интересующихся театром, не может пройти мимо Брехта – самого интересного и радикального «персонажа» современного (именно так!) театра.

На сцене – побеленная кирпичная стена. Прислонившись к ней, на полу сидит молодой человек (студент С. Буров). Худой, белобрысый, в круглых металлических очках. Курит. Перед ним – полная окурков пепельница и старомодная пишущая машинка, заправленная чистым листом. Это – Брехт. Вернее, молодой актер, играющий молодого Брехта.

На сцену выходят остальные участники спектакля. В руках у всех – чемоданы. Большие, маленькие, разные.

В замысле спектакля и стена, и чемоданы возникли не случайно. Стена как разделение жизни на то, что «тут», и то, что «там». Стена как воз-

можность спрятаться за нею или отгородиться. Стена как иллюзия и как реальность.

Чемоданы, как и стена, – очень важная деталь в спектакле. Как только в стране, не важно какой, становится напряженно и неблагополучно, люди начинают уезжать. Чемодан – как история, как биография, как судьба.

Молодой человек выходит на авансцену с полной окурков пепельницей в руке и обращается прямо к зрителям: «Так он курил. Он – это Брехт». Дальше на стену транслируется видеоинсталляция, где на немецком языке под громкий барабанный бой появляется надпись: «Страх и отчаянье в Третьей Империи».

Есть пьесы, вокруг которых ходишь кругами, присматриваешься, но опасаясь приблизиться. Но все время что-то не дает забыть мечту. Брехт – это мечта.

У этой пьесы в русском переводе есть два названия. Первое – «Страх и нищета в Третьей Империи» (в переводе В. Станевич, Н. Касаткиной, Н. Вольпин, В. Топер, В. Нейштадта, А. Гуровина, А. Штейнберга). Именно под таким названием пьеса напечатана в собрании сочинений Б. Брехта [Брехт, 1963, с. 169-268]. Но мне больше нравится другое, тоже принятое название, оно более эмоциональное: «Страх и отчаянье в Третьей Империи»; этот вариант названия более точно подчеркивает и определяет смысл пьесы.

На пятый год вещал нам самозванный  
Посланец божий, что к своей войне  
Он подготовлен <...>  
Тогда решили мы взглянуть: какой народ,  
каких людей,  
С какими думами и нравами он сможет  
Объединить под знаменем своим...

Этот текст актер произносит на немецком языке, почти выкрикивая, взвинченно. Так выступали на митингах Гитлер и его подражатели. Кинохроника сохранила эти выступления для истории. Фальшивый экстаз. Такой характер выступления назывался «стилем Рейхсканцелярии» [Варгафтик, 1976]. Такой стиль был характерен и в целом для культуры Германии времен фашистского господства [Ермаков, 2020].

Мы, в спектакле, отказались от приема зонгов перед каждой сценой и заменили его этюдами-переходами. Я думаю, что это придало спектаклю динамичность, и мы не потеряли смысла.

Для ББ, как мы обозначили великого драматурга в своем спектакле, Пролог – это своего рода парад. Это представление. «Великий немецкий парад». Праздник! С оркестром! Это – демонстрация достижений, которые внушают страх и смирение и делают народ послушным. «Люди либо молчат, либо приспособились к третьему рейху и служат проводниками идеологии “народного единства”» (триада гитлеровской Германии: «одна империя, один народ, один фюрер!») [Варгафтик, 1976, с. 88].

Главная особенность этой пьесы для сегодняшнего дня – вызов, призыв; возможно, он грубо сформулирован, но зато прямо и ясно.

На ком держится фашизм? Говоря словами Е. Шварца из пьесы «Дракон», – «на прожженных душах, дырявых душах, мертвых душах».

«Предательство» (1933 г.). Маленький по объему эпизод, текст занимает полстраницы. Обывательская квартирка. Мужчина и женщина (студенты А. Гаркунов, В. Климова). Стоят у двери и прислушиваются. Оба очень бледны – так написано в ремарке у Брехта. Вот фрагмент их диалога.

*Женщина.* Спустились?

*Мужчина.* Нет еще.

*Женщина.* Перила обломали. Когда его выгаскивали из квартиры, он был уже без памяти.

*Мужчина.* Я ведь только сказал, что за границу не мы ловили.

*Женщина.* Ты сказал не только это.

*Мужчина.* Больше я ничего не говорил.

*Женщина.* Что ты на меня смотришь? Не говорил так не говорил <...>

*Женщина.* А почему ты не пойдешь в участок и не скажешь, что никаких у них гостей в субботу не было?

*Мужчина.* Не стану я ходить в участок. Это звери, а не люди. Смотри, что из него сделали... Жалко только, что куртку на нем разорвали. Все мы люди небогатые.

Вот почти весь текст эпизода. Почему я его привел? Все, казалось бы, ясно, сюжет, скажем так, не очень сложный. Муж наговорил или написал про соседей, что они слушали по радио «за границу». Мы присутствуем при аресте соседа. Мы не видим, как его арестовывают, мы только слышим звуки, которые доносятся с лестничной клетки. Сидят в квартире два человека и слушают. Не двигаются. Они в ступоре. Может быть, даже не ожидали такого результата. Формально он выполнил свой долг и сообщил о чем-то подозрительном в отношении соседа, а с другой стороны – погубил человека. Муж и жена боятся и всех окружающих и, самое страшное, друг друга.

Вопрос: как это сыграть, чтобы и театральный язык Брехта, его стиль был проявлен, и при этом не пострадал смысл за режиссерскими изысками? Хорошо бы, чтобы в этой сцене «читались» ирония и наше, актерское, отношение к подобному факту.

Смотришь кинохронику тех дней в Германии: абсолютно мирная жизнь, вот ездят трамваи, люди улыбаются, пьют пиво, танцуют какие-то соответствующие эпохе танцы. Идет, вроде бы, нормальная жизнь. И вдруг из непонятно чего возникает то, что потом мы будем называть фашизмом.

Страх – это эмоция обыкновенных людей.

Страх и протест не сочетаются.

Страх – это результат опыта, причем полученного на подсознательном уровне.

Страх – это физиологическое состояние.

От страха можно убить.

От страха можно предать.

От страха можно пойти на любой компромисс.

Страх не возникает сам по себе, он возникает почему-то. Когда люди замыкаются, перестают говорить открыто даже с самыми близкими. Не доверяют. Боятся!

У режиссера есть одна привилегия: объявлять перерыв. Он объявляется по разным причинам, актеры тоже люди, они должны отдыхать. Иногда актеры очень деликатно предлагают «это дело перекурить». Этот перерыв объявил я и был близок к тому, чтобы закончить неудачную репетицию. И вдруг обратил внимание, что мои студенты – как я мог не заметить этого раньше? – занялись своими телефонами, компьютерами, гаджетами. Вот тут я понял и ощутил, как надо играть эту сцену. Я нашел, открыл, сочинил решение. Немедленно перерыв был отменен. Репетиция продолжилась. Студенты сразу собрались. Они чувствуют, когда начинает происходить что-то с режиссером, даже если и не совсем понимают, что.

Мы шли путем реалистическим, психологическим, и это не противоречило брехтовской эстетике, а способствовало ее проявлению в конкретном эпизоде. Нам важна была бытовая атмосфера, потому что именно она ведет к правде. У нас был стол, были стулья вокруг стола, скатерть на столе и... керосиновая лампа. Почему? Потому что в полутьме, нам казалось, легче выразить страх персонажей.

Поставили на авансцену два стула. Усадили на них исполнителей. Спина к спине. И дали им ноутбуки. Чтобы через видеокамеры они могли транслировать крупные планы своих лиц на стены зрительного зала. Мы приблизили к зрителям лица исполнителей, укрупнив их, мы стали видеть нюансы, где взгляд был уже мизансценой. Арти-

сты были статичны. Вся динамика сцены создавалась через мимику. Артисты продолжали сидеть спинами друг к другу, они не смотрели друг на друга – они были разобщены и психологически (не по Брехту), и технологически (по Брехту). То есть артисты нарушали главный закон театра – общение с партнером.

У Брехта в этой сцене муж и жена не общаются друг с другом, они слушают, что происходит у соседей. Участники репетиции сразу почувствовали, что сцена получилась. Да, ноутбуки к Брехту отношения не имеют, да, это – деталь нашего времени, но мы ставили спектакль сегодня! Кстати, должен сказать, что зрителям не мешало несоответствие технической детали давней эпохе. Им был важен смысл сцены.

У Брехта идет простой, звучащий диалог. Простота эта на сцене могла обернуться банальностью и открытой, не нужной в этом случае публицистичностью. Выходом из положения стало далеко не простое техническое решение: звучащий диалог был переведен в серию «закадровых» внутренних монологов, как это могло быть сделано в кино.

Это пьеса, где обнаруживается процесс рождения страха, ненависти, человеческого отторжения. Откуда это рождается? Ведь не пришел какой-то «дядя» с фашистской идеологией и просто что-то предложил; это родилось в самой жизни, что особенно опасно. Обыденность фашизма обнаружилась студентами, когда они потом нашли множество анекдотов того времени, истории (впрочем, возможно, это выдуманные байки) о жизни Брехта. Например, им в Интернете попала история о том, как Брехт пел в каком-то кабаке свои песни, а в другой части зала выступал с своими речами некий «придурак», который Брехту мешал. Брехт погнался за ним со своей гитарой, возникла драка. Антагонистом Брехта, согласно байке, был Гитлер [Эйдельман, 2020]. В спектакле эта история была рассказана вслух студентом, исполнявшим роль Брехта.

Студенты с самого начала репетиций пошли на контакт с пьесой, им очень захотелось начать говорить о том, что составляло ее смысл. Подобный импульс сообщил своим актерам в Риге несколько десятилетий назад А. Шапиро, которому важно было, чтобы «молодые прикоснулись к тому, что обожгло сознание миллионов людей» [Шапиро, 1999]. Тогда стали появляться этюды, наброски, смелые пробы, например, этюд, в котором мальчишки прыгают через гимнастического «козла»; и мне, и им понятно это упражнение. Мы тоже когда-то учились в школе и на уроках физкультуры делали это: «Здоровая нация, здоровое поколение!»

», «Стране нужны солдаты». А за этим стоит судьба и драма мальчика, которого мы сделали сильно заикающимся: у него нет противогаза, потому что мать не может его купить, и он становится посмешищем для своего маленького социума и объектом недвусмысленных приставаний педагога.

Пьеса Брехта, на первый взгляд, не имеет отношения к войне. Бытовые наблюдения и эпизоды, зарисовки жизненных эпизодов, отражение давнего времени. Но они в силу своей социальной, психологической наполненности становятся актуальными сегодня. И получается, что, с одной стороны, ставятся вопросы социальной справедливости, а с другой – целенаправленное и умелое формирование антагонизма людей, привычки к страху.

ББ был потрясен тем, как быстро стремление выжить подавляет все другие чувства. Сегодня ты человек, а завтра принимаешь правила стада, присоединяешься к большинству и гордишься причастностью к идее.

У Брехта самое ужасное и в то же время гениальное заключается в том, что страх является подсознательной средой существования целой нации и при этом проникает в каждого отдельного человека. Важность и актуальность пьесы для современных зрителей и актеров в том, что один человек не может противостоять общему движению. ББ был автором достаточно молодым и не очень церемонился. В этой пьесе нет, возможно, того выдающегося мастерства, как в более поздних пьесах «Мамаша Кураж», «Жизнь Галилея». Там видно, что их написал уже серьезный автор. А «Страх и отчаяние...» – это истории маленькие, вызывающие ощущение, что они появлялись, как горячие пирожки, на злобу дня. Кстати, ББ, который шел за Шекспиром и видел себя реформатором театра, фактически единственную пьесу написал без целостного сюжета. Мог ли он выстроить и здесь целостный сюжет? Конечно, практически вокруг любого эпизода, как сделал с сюжетом об Артуро Уи или в пьесе «Что тот солдат, что этот».

В «Страхе и отчаянии...» возникает своего рода мозаика проявлений страха. В этой пьесе страх многолик. Разные социальные слои, разные ситуации. ББ, как и Шекспир, прежде всего в хрониках, создал набор фрагментов, их можно, кстати, менять местами при постановке спектакля. И мы это делали. Мы создавали нужную нам композицию. Все зависело от замысла спектакля.

Сегодня, когда фашизм становится главной идеологией в некоторых странах, опять звучат знакомые лозунги и призывы, вместо протеста –

полное молчание, боязнь противостоять толпе либо публичные разговоры об исключительности. Толпа приобретает недвусмысленный коричневый оттенок. И все боятся. Страх становится ведущим обстоятельством жизни. Страх и нищета! Как говорил Э. Шмит, «остается лишь рутина ужаса».

Нас интересовало, как бацилла фашизма проникает в человека, в семью, в страну. Из чего эта бацилла возникает и незаметно, вкрадчиво, скрытно поражает человека. Почему и откуда вдруг появились это злобные лица? Почему и откуда их стало так много? Откуда этот чудовищный оскал? Что они орут? Кому грозят? Как ни ужасно, но это опять стало очень больной темой уже нашего времени.

Люди боятся признаться самим себе в очевидном.

Мои студенты посмотрели «Обыкновенный фашизм» М. Ромма. Естественно, впервые. Фильм произвел на них ошеломляющее впечатление: «Так это же абсолютно про нас! Про то, что происходит рядом с нами. Мы это каждый день видим в СМИ». На курсе состоялся жаркий спор. Это было очень важно: мои маленькие инфантильные студенты на глазах превращались во взрослых людей.

А когда, после знакомства с фильмом, они прочитали пьесу Брехта, то изумились: «Это так современно. Это – про то, что и сегодня происходит в мире». Они сами поняли, как велика актуальность пьесы, которая написана давно. Кстати, это потом сложилась пьеса, вначале были сценки, и многие из них написаны в разные годы... Многие эпизоды пьесы построены на реалиях довоенной Европы, например, эпизод, где мальчишек (С. Буров, Д. Тополь) подкармливают солдаты – матери не зарабатывают, в семьях нет денег; у них происходит ссора, поскольку одному досталась одна котлетка, а другому – две. Это стало причиной жестокой драки друзей. И эти голодные мальчишки иронизируют над солдатами, которые боятся еще не начавшейся войны.

Мне удалось посмотреть несколько спектаклей по пьесам Брехта, больше того, они породили во мне невероятно желание когда-нибудь самому попробовать поставить брехтовский спектакль. Рискнуть.

Это «Кавказский меловой круг» Р. Стуруа с гениальным Аздаком – Р. Чхиквадзе. Это выдающийся «Добрый человек из Сезуана» Ю. Любимова, кстати, это был дипломный спектакль Щукинского училища, из этой студенческой работы возник новый Театр на Таганке, который перевернул сознание у нас, молодых актеров. Спектакль А. Шапиро «Страх и отчаянье в

Третьей Империи» (Рижский ТЮЗ); режиссер сочинил этот спектакль тоже со своими учениками. А потом в театре СамАРТ (Самара) я присутствовал при выпуске еще одного его брехтовского спектакля – «Мамаша Кураж» – с уникальной Р. Хайруллиной в заглавной роли.

Что эти спектакли роднит? Что меня всегда интересовало и поражало? Это – особый, другой театральный язык; не язык психологического театра, более выразительный, более яркий, более театральный. При этом все спектакли были насыщены юмором и рождали замечательные творческие идеи. Конечно, я знал эти пьесы, но когда я их читал, то останавливался на уровне сюжета (который, как известно из теоретических высказываний Брехта, имел для него второстепенное значение), не считывал язык, не воспринимал особый тип условности, поскольку к Брехту подходил с мерками психологического театра.

Брехт, что является общепризнанным, представляет собой уникальное явление в театре. Он как автор и реформатор рождается из экспрессионизма, когда натурализм уступает место в искусстве новому, революционному направлению, где скрупулезность проникновения в человеческие судьбы и тонкие портреты уже не важны. Где театр становится политическим. «Экспрессионисты искали в человеке всеобщие страдания, они надеялись на душу и обращались к душе, имея в виду не конкретную душу человека, их интересовала мировая Душа. Брехт настаивал на конкретности поступков, он требовал точных и конкретных физических действий. Его интересовали не просто чувства и рефлекс, а образ действия персонажа» [Варгафтик, 1976, с. 41].

Принято считать, что искусство начинается тогда, когда ограничивается территория свободы. Возможно, в обстоятельствах «ограничения» и формировался художник ББ.

ББ был скандалист. То, что можно назвать маргиналом. Идеологически «подкованный» коммунист. Как говорит М. Жванецкий, «чтобы тебя услышали, нужен протест, чтобы тебя запомнили, нужен талант» [Жванецкий, 2020]. ББ был талантлив.

Должен отметить, что ББ подходил к каждому эпизоду индивидуально. Где-то он использовал открытую плакатность, как в «Народном единстве» (1933), где-то, как в «Жене-еврейке» (1935), пользовался языком психологического театра с тонкими нюансами и точными подробностями.

В Германии женатых на еврейках называли изменниками. Брехт знал, что пошлый лозунг «Блондинкой заменим брюнетку!» пользовался в пивных особой популярностью. Этот эпизод – по

существо, один монолог Юдифь Кейт (Е. Федоренко). Она укладывает чемоданы, выбирает, что нужно взять с собой, уезжая навсегда. В неизвестность.

Сделав несколько телефонных звонков, она взяла фотографию, чтобы положить в чемодан, долго разглядывала ее, вероятно, это их с мужем снимок. Дальше идет ее обращение к нему. Она разговаривает с фотографией. Больше ничего не происходит. Она не двигается. Это было сложно с максимальной искренностью сыграть студентке, которой не за что было «спрятаться».

Это история расставания. Прощания. Она уезжает навсегда, чтобы не погубить мужа. По сути, она его спасает. Он – знаменитый врач, и у него возникли проблемы из-за жены-еврейки и на работе, и среди друзей, теперь – бывших. Вопросы, которые задает Юдифь в монологе, очень болезненные. Это – как история болезни. Болеет страна, народ. Она не желает видеть, как муж из-за этой эпидемии страха может начать врать ей: «Что плохого в форме моего носа? – говорит она. – В цвете моих волос? Что вы за люди? Да-да, и ты? Вы изобрели квантовую теорию, остроумнейшие методы лечения, и вы позволяете этим дикарям командовать вами? Не будем называть это несчастьем. Будем называть это позором».

Мы заранее сняли на видео очень крупный план молчащей актрисы, которая играла Юдифь. Получилось, что актриса на сцене произносила текст, а на стену транслировалось ее лицо, только молчащей. Это, как ни странно, очень эмоционально воздействовало на зрителей.

Мы активно использовали видео в этом спектакле. Отказались от бытового обозначения места действия, а на побеленной стене возникало графическое изображение то богатого кабинета с книжными полками, как в эпизоде «Шпион», то спортивного зала, как в эпизоде «Призыв». Мы не стремились к натуральности изображения, обозначая место действия грубо и схематично, оставляя на первом плане (и в прямом, и в переносном смысле) артиста и историю, которую он рассказывал.

Надо поблагодарить моего студента В. Якущенко, нашего «компьютерного гения», который все это сотворил, он, кстати, очень неплохо работал в эпизоде «Народное единство». Видеорешения переходов от одного эпизода к другому придали спектаклю характер черно-белой кинохроники, что подчеркивало время действия этих историй и, как ни странно, обостряло восприятие давних событий, делая их актуальными.

Приметой театра Брехта была грязная, белосерая занавеска на проволоке, от стены до стены.

П. Брук говорил: «Грубый театр близок народу, его всегда отличает отсутствие того, что принято называть стилем» [Брук, 1976, с. 119].

Грубый театр не очень разборчив в средствах выразительности. И поэтому возможности и инструментарий грубого театра гораздо шире, чем в театре психологическом. Попробуем перечислить эти средства, которые нам представляются важными и подчас даже очевидными: отсутствие «четвертой стены», прямой контакт актеров со зрителями, открыто адресуемые в зал реплики на злобу дня, плакатная – откровенная форма, скабрёзность, песни, танцы, приделанные носы, накладные животы... Гротескность... Карнавальность... Это театр какой-то немислимой свободы, провокативности (которая сегодня так ценится, но с которой, в ее эстетической оформленности, мало кто умеет всерьез работать). Шум, игра на контрастах, когда артисты появляются с огромным чемоданом и, как фокусники в старину, достают из него событие за событием, а не просто предметы. Главное – весело! Жизнелюбиво! «Это театр шума, а театр шума – это театр аплодисментов» [Брук, 1976, с. 120].

ББ – это кабаре, цирк, мюзик-холл. Но все это – в особом идеологическом, политическом, психологическом контексте. ББ – это ярмарочное зрелище.

Неслучайно, по мнению Брехта, его лучше всего поняли и сыграли итальянцы. Традиция комедии масок, ироничный, шуточный тон и постоянные розыгрыши – это основа близости брехтовского и итальянского (народного) театра.

Мне всегда нравилось понятие «задворки театра», где на лестнице, в подвале, на улице случайно и наспех сколачивается что-то вроде сцены на один спектакль. Где актеры переодеваются за случайной тряпкой, где накладывают на лицо грим, что-то выпивают, подсматривают за зрителями и обязательно смеются. Это все для меня – театр.

Театр Брехта приземлен и даже прямолинеен. Этим он кого-то отталкивает, кого-то привлекает, но, бесспорно, существенно отличается от других театральных систем.

Я сам много раз, когда был актером, играл спектакли или концерты в местах, где театр в принципе не может существовать. Но мы играли, ругали директора, долго ехали в плохом автобусе по плохим дорогам, получали свои жидкие аплодисменты, а администрация, конечно – какие-то копейки... Так жили! Поэтому мне лично очень близко и, главное, понятно такое существование театра. Когда я слышу, что театр можно создать в сарае, я этому верю, сам через такое прошел.

Когда-то режиссеры и художники-декораторы

пытались чем-то заменить нарисованные театральные задники: неким символическим фоном, светом, проекциями, деталью. Брехт отказался от этого сразу: зрителям совсем не нужна простая информация о месте действия, информация-обозначение его не интересует. Для него важна актерская работа и зрительская реакция. Именно это сочетание рождало новую театральную форму.

Когда появился наш новый курс, через какое-то время вдруг неожиданно для педагогов обнаружилось тяготение молодых людей к клоунаде, к лицедейству, к «дуракаваланию». Мы их упорно, исходя из требований программы, направляли в нам понятный реализм, где нужно «ничего не играть», «жить в обстоятельствах»; они нам предлагали пошутить над «святым». Надо честно сказать, мы долго сопротивлялись, но в конце концов из этого сопротивления родилась идея. Брехт! И начался мучительный поиск пути, дороги, по которой теперь следовало идти.

Они были неопытные, то есть не знающие, что этого нужно опасаться, наглые – уверенные в себе и своих силах. Внутренняя актерская природа многих студентов именно этого курса лежала в плоскости этой театральной игры, лицедейства. Им буквально нравилось строить рожи, краситься, придумывать костюмы, не имеющие никакого отношения к реальной жизни и реалистическому театру. И в результате потом, после Брехта и «на почве» Брехта, был поставлен шекспировский «Сон в летнюю ночь» с его абсолютной гротесковостью и легкостью сценического бытия.

Лицедейство выводило нас за пределы привычной психологической традиции. В этой манере, яркой, цирковой, была своя правда.

Я понимаю, что театру требуются постоянные изменения. Надо иногда все менять. Но, с другой стороны, разрушать старое, прошедшее проверку временем, бессмысленно и преступно, это вызывает мощное противодействие и, на мой взгляд, все запутывает. Есть очень немногие, опытные, мудрые и достаточно осторожные в силу опыта и мудрости люди, которые способны понять не только смысл, но и опасность таких вот искушений: все поменять, все сделать по-другому. Они подчас даже понимают значимость таких изменений, но сами не готовы их осуществлять: думается, именно поэтому Брехт не поставил ни разу в жизни Г. Товстоногов, хотя «выпустил» его на сцену своего Большого драматического театра, но в режиссуре другого человека, Э. Аксера.

Возникает еще один вопрос: о возрасте и опыте актеров? Как было сказано выше, у Ю. Любимова был дипломный спектакль, и участники его были молоды, да и А. Шапиро сде-

лал спектакль в Риге со своими учениками. Значит, дело не только в возрасте – более или менее молодом (у Р. Стурюа актеры были возрастные), не только в наличии режиссерской воли и концепции, наконец, не только в режиссерской храбрости. Дело в том, насколько артисты «испорчены» опытом и насколько они готовы к пробам того, что другим артистам неподвластно.

Пример из нашей практики. В Ташкенте, в театре драмы им. М. Горького, поставили «Трехгрошовую оперу». Эта пьеса ББ чаще других ставится на сцене, поскольку, в силу ее авантюрного сюжета и эффектности зонгов, сатирической откровенности и игровой природы театралам кажется, что справиться с нею не так сложно.

Тот спектакль поставила О. Чернова, Мэки-Ножа играл В. Солопов, были заняты все ведущие артисты театра. Мы, молодые актеры, бегали в массовке. Художником спектакля был Ю. Гегешидзе, известный как создатель сценографии «Кавказского мелового круга» в постановке Р. Стурюа. Все говорило о том, что будет создан шедевр, но... Не получилось. Теперь, по прошествии времени, я пришел к выводу, что способ репетирования был строго привязан к психологической традиции. Все было правильно. Разобрали пьесу точно. Актерская работа во время репетиций была профессиональной. А когда появился живой оркестр, и артисты еще и запели... Почему-то все это оказалось невероятно скучным. Это было стилистическое несовпадение с эстетической ББ, и никакой опыт и прежние заслуги, как выяснилось, к успеху не ведут. Дело в другом.

Много ли сегодня актеров, умеющих играть в брехтовской системе координат? Впрочем, их всегда было немного в нашей стране, о чем писали и режиссеры [Любимов, 2001], и критики [Беньяш, 1971; Крымова, 1971]. Мы же в своей театральной практике опираемся на систему Станиславского. И, сталкиваясь с Брехтом, экспериментируем.

Анализируя пьесу ББ, мы все равно идем путем жизнеподобия, пытаемся «присвоить» обстоятельства и смотрим на события в реалистическом духе. «Я утверждаю, что мировой театр практически не знает, кто такой Брехт, и, главное, не знает, как его надо ставить» [Стрелер, 1984, с. 89].

Когда ББ заявлял обо всех особенностях актерской игры, он не предполагал, что результата можно добиться путем анализа драматического произведения, сидения за столом (застольный период) и диалогом с артистами в репетиционной комнате.

Жизнь многообразна, а репетиции, не только в профессиональном театре, но и в студенческой аудитории, – тоже жизнь, только особая, где пау-

зы, смех, юмор, обиды, скрытность, открытость, активность имеют отношение к театральным принципам, которые исповедовал Брехт.

Еще один великий европейский театральный деятель, режиссер Д. Стрелер приводит диалог:

*«Молодые люди: Учитель...»*

*Брехт* (переводчику): Скажите им, что я не Учитель.

*Молодые люди:* Здесь, в “Новом Органоне”, говорится, что эпический театр...

*Брехт:* Все, что я пишу в “Новом Органоне”, надо принимать с оговоркой. Это заметки для других. Не очень-то им доверяйте. Театр делается на сцене. И потом, тут столько еще неясного! Главное – это практика, эксперимент и реальность, которую нужно понять.

*Молодые люди:* Да, но эффект очуждения... и политическая линия...

*Брехт:* Да-да, все так. Но это слова, вы из слов делаете и театр, и историю. А вы делаете театр в театре, живите политикой, можете даже поменьше читать!

*Молодые люди были уничтожены»* [Стрелер, 1984, с. 85]

Мы вновь возвращаемся к важнейшей театрально-педагогической проблеме: как рождается спектакль, из чего? Хочется произнести «из какого сора», но это – правда.

Первый курс. Урок. Студенты приготовили зачин. Мальчики в противогазах пытались что-то протанцевать. Это было наивно по исполнению, но по мысли... Что-то в этом было. Первая ассоциация – «Носороги» Э. Ионеско, конечно, я сразу отбросил эту мысль. Какой Ионеско на первом курсе! Потом, когда мы выпускали «Страх и отчаяние...», ребята предложили вернуться к этому зачину. И появился этюд «Танго-насилие». Все юноши в сапогах, коричневых рубашках, в противогазах и с включенными фонарями в руках (уже странное и страшноватое зрелище). Без театрального света, только в лучах ручных фонарей пара танцевала танго. Он – штурмовик. Она – женщина с нашитой на пальто (надетое поверх ночной рубашки) желтой звездой Давида. Это был танец живого мужчины с тряпичной куклой.

Так случайность первого курса выросла в результате в целую сцену спектакля. Это было очень театрально в своей парадоксальности и производило сильное эмоциональное впечатление. Брехтовскую поэтику мы со студентами поняли на физическом уровне и обнаружили, что это дает очень серьезные сценические возможности.

Наш спектакль – это зажатый рукой рот, физическая отторгнутость друг от друга. Это предпо-

лагает атмосферу подавленности, тишины, скрытости людей.

...«Очуждение». Это понятие ввел в театральный и, шире, художественный лексикон ББ. Не он придумал этот принцип (к примеру, у Ч. Чаплина тоже было очуждение), но он его сформулировал и обосновал.

Очуждение – это прием. Если угодно, поэтический прием, когда актер отделяет себя от персонажа, которого играет, как бы подчеркивает и акцентирует дистанцию между собой и персонажем.

Неудивительно, что театр ББ родился на улице. Задача – вызвать реакцию публики любой ценой. Обнажить события, усилить воздействие, при этом вести себя с публикой «на равных». Актеры сами становились зрителями подчас чудовищного спектакля, который разыгрывался на улицах, приходил в дома обывателей.

Очуждение – провокативный прием.

Когда наш спектакль по Брехту игрался в учебном театре, перед публикой, перед финалом актер, играющий Брехта, вдруг, неожиданно для зрителей, останавливал спектакль. Просил дать свет в зал. Просил извинения у зрителей за паузу. Затем вместе с товарищами выставлял маленький видеоэкран и просил продолжить спектакль. Зрители воспринимали паузу в действии как само собой разумеющееся продолжение действия. И вот уже на экране появлялись кадры – хроника нашего дня. То, что происходило именно тогда, в 2018 г., на Украине, в Москве, Ярославле, Нью-Йорке. На экране были доказательства проявлений современного, а не ушедшего в историю фашизма. И это была не инсценировка, а реальность.

В зрительном зале – что называется, гробовая тишина. Когда заканчивались кадры кинохроники, актеры выходили к авансцене, смотрели в зрительный зал и прямо спрашивали: «Ну, что? Что будем делать?» Они повторяли последние слова брехтовского эпизода, шедшего перед тем, как в остановленный спектакль включили современную кинохронику. Спектакль еще не закончился, но в зале встали с десяток человек и начали пробираться к выходу. Это были люди молодые, и один из них уже перед тем, как выйти из зала, сказал: «Сами во всем виноваты, слава Украине, героям слава». Артисты повторили вопрос «Что будем делать?», и тут зрительный зал взорвался аплодисментами. Я почувствовал, что мы, осуществив брехтовское очуждение, правильно сделали спектакль.

#### Библиографический список

1. Беньяш Р. М. Без грима и в гриме. Ленинград : Искусство, 1971. 328 с.



2. Брехт Б. Страх и нищета в Третьей империи // Брехт Бертольт. Театр. Том 2. Москва : Искусство, 1963. 440 с.
3. Брук П. Пустое пространство. Москва : Прогресс, 1976. 239 с.
4. Варгафтик Е. С. Елена Вайгель. Ленинград : Искусство, 1976.
5. Ермаков А. М. Театр в персональном и социальном опыте немецкого политика (1920-1940-е гг.) // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 1. С. 217-225.
6. Жванецкий М. Гениальные афоризмы – одной строкой. URL: <https://changeua.com/mihail-zhvanetskiy-genialnyie-aforizmyi-odnoy-strokoj/> (Дата обращения 29.03.2020 г.)
7. Злотникова Т. С. Брехт // Культурология. Энциклопедия : в 2-х т. Том 1. Москва : РОССПЭН, 2007. 1392 с.
8. Ключев В. Г. Театрально-эстетические взгляды Брехта: Опыт эстетики Брехта. Москва : Наука, 1966. 183 с.
9. Колязин В. Ф. Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискатор, Брехт и Россия. Москва : ГИТИС, 1998. 262 с.
10. Копелев Л. З. Брехт. Москва : Молодая гвардия, 1966. 468 с.
11. Крымова Н. А. Имена. Москва : Искусство, 1971. 232 с.
12. Кузин А. С. Российский режиссер в современном театре: педагогический модус работы // Ярославский педагогический вестник. 2016. № 4. С. 287-293.
13. Кузин А. С. Театральная школа: современные смыслы : учеб. пособие. Москва : ИНФРА-М, 2019. 284 с.
14. Любимов Ю. П. Рассказы старого трепача. Москва : Новости, 2001. 576 с.
15. Стрелер Д. Театр для людей. Москва : Радуга, 1984. 310 с.
16. Сурина Т. М. Станиславский и Брехт. Москва : Искусство, 1975. 271 с.
17. Фрадкин И. М. Бертольт Брехт. Путь и метод. Москва : Наука, 1965. 374 с.
18. Шапиро А. Я. Как закрывался занавес. Москва : Новое литературное обозрение, 1999. 352 с.
19. Эйдельман Д. Баллада о Брехте и Гитлере. URL: <https://www.stihi.ru/2016/01/24/5326> (Дата обращения: 29.03.2020 г.)
20. Эткинд Е. Г. Бертольт Брехт. Ленинград : Просвещение, 1971. 184 с.
3. Bruk P. Pustoe prostranstvo = Empty space. Moskva : Progress, 1976. 239 s.
4. Vargaftik E. S. Elena Vajgel' = Elena Weigel. Leningrad : Iskusstvo, 1976.
5. Ermakov A. M. Teatr v personal'nom i social'nom opyte nemeckogo politika (1920-1940-e gg.) = Theater in the personal and social experience of German politician (1920-1940s) // Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik. 2020. № 1. S. 217-225.
6. Zhvaneckij M. Genial'nye aforizmy – odnoj strokoj = Ingenious aphorisms – in one line. URL: <https://changeua.com/mihail-zhvanetskiy-genialnyie-aforizmyi-odnoy-strokoj/> Provereno 29.03.2020 g.
7. Zlotnikova T. S. Breht = Brecht // Kul'turologija. Jenciklopedija : v 2-h t. Tom 1. Moskva : ROSSPJeN, 2007. 1392 s.
8. Kljuev V. G. Teatral'no-jesteticheskie vzgljady Brehta: Opyt jestetiki Brehta = Brecht's theatrical and aesthetic views: Experience of Brecht's aesthetics. Moskva : Nauka, 1966. 183 s.
9. Koljazin V. F. Tairov, Mejerhol'd i Germanija. Piskator, Breht i Rossija = Tairov, Meyerhold and Germany. Piscator, Brecht and Russia. Moskva : GITIS, 1998. 262 s.
10. Kopelev L. Z. Breht = Brecht. Moskva : Molodaja gvardija, 1966. 468 s.
11. Kryмова N. A. Imena = Names. Moskva : Iskusstvo, 1971. 232 s.
12. Kuzin A. S. Rossijskij rezhisser v sovremennom teatre: pedagogicheskij modus raboty = Russian director in a modern theater: pedagogical modus of work // Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik. 2016. № 4. S. 287-293.
13. Kuzin A. S. Teatral'naja shkola: sovremennye smysly = Theatre school: modern meanings : ucheb. posobie. Moskva : INFRA-M, 2019. 284 s.
14. Ljubimov Ju. P. Rasskazy starogo trepacha = Stories of the old trash-talker. Moskva : Novosti, 2001. 576 s.
15. Streler D. Teatr dlja ljudej = Theater for people. Moskva : Raduga, 1984. 310 s.
16. Surina T. M. Stanislavskij i Breht = Stanislavsky and Brecht. Moskva : Iskusstvo, 1975. 271 s.
17. Fradkin I. M. Bertol't Breht. Put' i metod = Bertolt Brecht. Path and method. Moskva : Nauka, 1965. 374 s.
18. Shapiro A. Ja. Kak zakryvalsja zanaves = How the curtain closed. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 1999. 352 s.
19. Jejd'el'man D. Ballada o Brehte i Gitlere = The Ballad of Brecht and Hitler. URL: <https://www.stihi.ru/2016/01/24/5326> (Data obrashhenija: 29.03.2020 g.)
20. Jetkind E. G. Bertol't Breht = Bertolt Brecht. Leningrad : Prosveshhenie, 1971. 184 s.

**Reference list**

1. Ben'jash R. M. Bez grima i v grime = No makeup and with makeup. Leningrad : Iskusstvo, 1971. 328 s.
2. Breht B. Strah i nishheta v Tret'ej imperii = Fear and Poverty in the Third Empire // Breht Bertol't. Teatr. Tom 2. Moskva : Iskusstvo, 1963. 440 s.