

УДК 82

**БРЕХТ НА КАЗАНСКОЙ СЦЕНЕ
(ПРОБЛЕМЫ СЦЕНОГРАФИИ)**

© 2009 г.

*Р.Р. Султанова*Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова
Академии наук Республики Татарстан, г. Казань

rauzasultan.art@mail.ru

Поступила в редакцию 25.06.2009

Рассматривается отличие подходов к наследию Брехта в русском и татарском театрах г. Казани. Если в русском театре творческие принципы Брехта диктуют преодоление традиций психологического театра, формируя новые принципы «отчуждения», то в татарском театре брехтовское наследие рассматривается через призму эпической традиции, присущей татарскому словесному творчеству.

Ключевые слова: татарский театр, сценография, эпический театр, драматический театр, сценическое пространство, эффект отчуждения, театральность, цветопластическое решение, костюм, грим.

Эстетические идеи Б. Брехта – художника, писателя, драматурга, теоретика – оказали мощное влияние на развитие мировой сцены. Классик, он и сегодня сохраняет свою актуальность, свое художественное значение и в России. Но освоение наследия Б. Брехта происходило не сразу, особенно в провинциальных театрах.

Если триумфальное шествие произведений Б. Брехта по сценам всего мира началось еще в 50-е годы XX в., то в России к его творчеству обратились в 60-е годы. В 1960 году это впервые сделал Московский театр им. Маяковского (была поставлена «Мамаша Кураж и ее дети»). Популярным в России Б. Брехт стал после спектакля Юрия Любимова «Добрый человек из Сезуана», поставленного в театральном училище им. Щукина, а затем перенесенного в Театр на Таганке.

Казанские театры заинтересовались наследием Б. Брехта лишь в начале 70-х годов. Первая постановка его драмы была осуществлена режиссером Юрием Благовым в 1973 году на студенческой сцене – в институте культуры (это была пьеса «Винтовки Тересы Каррар»). В 1974 году Владимир Петров в Большом драматическом театре имени Качалова поставил пьесу «Господин Пунтила и его слуга Матти».

Затем к наследию немецкого драматурга в 1980 году обратился татарский режиссер Дамир Сиразиев. В театральном училище им была поставлена пьеса «Добрый человек из Сезуана». В 1992 году постановка этой пьесы осуществлена в театре юного зрителя режиссером Борисом Цейтлинным.

В 2000 году одновременно два драматических театра Казани: русский (имени Качалова) и татарский (имени Тинчурина) — обратились к двум самым известным пьесам Бертольда Брехта. Александр Славутский вынашивал замысел сценического воплощения «Трехгрошовой оперы» пять лет, Рашид Загидуллин мечтал о татарской версии «Мамаши Кураж» четыре года.

Тем не менее татарский театр к наследию Брехта обращается крайне редко. Думается, что дело здесь не только в брехтовских пьесах (к ним надо было привыкнуть, освоить новые творческие принципы). Дело скорее в том, что художественные особенности его театра разительно отличаются от того, что привлекает актеров и зрителей в драматургии татарских да и русских классиков. Рационалистический стиль Брехта не совпадает с традициями татарского театра. По мнению Марселя Салимжанова, главного режиссера театра имени Галиаскара Камала, «отстранение» не в духе татарской драматургии и не присуще мироощущению татар.

Без сомнения, постановка произведений Брехта требует от любого театрального коллектива высокого мастерства и определенной смелости. И самое важное: для воплощения высокохудожественного произведения нужно опираться на особую эстетику Брехта, краеугольным камнем которой является «эффект отчуждения», разрушающий всяческие иллюзии. В том числе иллюзорность декорационного изображения места действия.

Можно ли сегодня создать настоящую «брехтовскую модель» в условиях другого (не немецкого) национального театра? Нынешний татарский театр вырос из русского и прошел потом все этапы советского театра (конечно, есть и нечто именно татарское, традиционное, что надо сохранять и развивать, но это пока еще только начинает изучаться). Приемлема ли для татарского театра психологическая интерпретация Брехта, основанная на методе Станиславского?

Ее пробовали использовать многие. В том числе выдающийся итальянский режиссер Джордже Стрелер, который считал, что «при всей сложности это все-таки очень хороший метод», но при этом «исчезнет эпическая интерпретация» [1, с. 95]. При такой постановке брехтовской драматургии меняются и приемы работы художника-сценографа.

Между сегодняшними постановками пьес Брехта и тем, как ставили его тридцать лет назад, – огромная разница. Естественно, тот, кто ставит его сегодня, займет позицию, более соотносящуюся с сегодняшней жизнью. За это время изменилась окружающая нас реальность. Другими стали отношения между людьми, которые живут в этой реальности, их отношения с историей. Нужно помнить, что театр, который хочет выжить, не может не обновляться и потому обязан предлагать новые способы и приемы постановки, способствующие будущему развитию. И на пути к обновлению многие режиссеры обращаются к эпическим пьесам Брехта, к великому эпическому театру. Закономерен вопрос: как ставили Брехта у нас и, в сущности, научились ли ставить эпические пьесы? Попробуем проанализировать осуществленные в разные годы постановки. Здесь перед исследователем встает несколько проблем. Если сегодняшние спектакли легко проанализировать, то о прежних постановках судить теперь, спустя много лет после премьер, трудно. К сожалению, в музеях и в архивах сохранилось очень мало данных. Приходится реконструировать эти спектакли по черно-белым фотографиям и по нескольким газетным публикациям, а также со слов тех, кто помнит эти спектакли.

Вспоминая постановку пьесы «Винтовки Терресы Каррар» в 1973 году, режиссер Юрий Благоев говорит, что оформление, несмотря на то что это была студенческая работа, можно назвать удачным. В роли художника свои силы пробовал один из актеров — Александр Перелегин, выпускник Казанского художественного училища. Сохранилось несколько черно-белых

фотографий того времени. Хотя эта одноактная пьеса была выдержана в духе драматического театра, в духе бытового и психологического, «жизнеподобного» реализма, сценографическое решение было вполне в духе «эпического театра»: лаконичное и выразительное оформление имело явные черты условности. На сцене – щит с названием пьесы, стол, табуретки, печка, слева распятие. В начале «на фоне вспыхнувшего огромного экрана <...> замелькали кадры старой кинохроники. 1937 год, легендарная республиканская Испания, ставшая символом мужества и стойкости, интернациональной борьбы народов против фашизма<...>. Взволнованно звучат строки газетной хроники о борьбе патриотов Чили...» [1, с. 4]. Использование документальной кинохроники придавало событиям злободневный и широкий смысл, показывало неразрывную связь событий в мире.

Вторую попытку предпринял молодой режиссер татарского театра Дамир Сиразиев. Он поставил пьесу Брехта «Добрый человек из Себуана» на татарском языке в театральном училище, привлек в качестве художника по костюмам профессионального сценографа Альфию Замилу. Судя по отзывам, решение Сиразиева и его коллег оказалось весьма интересным. Стремясь представить конфликт добра и зла как вечную общечеловеческую проблему, они создали на сцене внегеографическую и внеисторическую среду.

Все сценическое пространство строилось за счет перемещения актерами простой лесенки, по которой в начале спектакля из «небесного окошечка» спускаются боги. На сцене ничего лишнего. Костюмы, как и пространство, тоже вне времени и без указания на национальную принадлежность. Их одежда представляла собой униформу, состоящую из комбинезонов разных фасонов и черных свитеров [2].

Еще более заметным явлением в театральной жизни Казани стала постановка той же пьесы Борисом Цейтлиным в театре юного зрителя в 1992 году. Во-первых, она оказалась остроактуальной по своей проблематике. Как пишет рецензент, «вопреки воле постановщика его спектакль стал ответом на вопрос, которым сегодня мучается девять десятых населения бывшего СССР, отлученного от социализма, но еще не приученного к капитализму: как дальше жить, как выжить» [2, с. 4]. Во-вторых, Цейтлин создал во многом экспериментальный, лабораторный спектакль, поставив перед собой задачу исследовать способы бытования брехтовского отстранения в изменившихся театральной и общественной ситуациях. Его интересовала ис-

тория, способная, благодаря своей многомерности, породить театральную Игру. И соавтор этой Игры – художник Мария Рыбасова. По мнению автора статьи Е. Кузнецовой, «ее воистину удивительное умение в цвете и графически организовать пространство сцены заслуживает не просто похвал, а восторгов со множеством восклицательных знаков» [2, с. 4]. В «Добром человеке...» созданное именно ею изобразительно-пластическое решение стало определяющим центром этой Игры.

По меткому выражению И. Амитон, режиссер Цейтлин поставил спектакль в полном соответствии с определением жанра своего любимого «Доброго человека из Сезуана» как «пьесы-параболы», «киносказательного рассказа с нравственно-поучительным содержанием»; художник, так же строго придерживаясь понятия «парабола», сформировала пространство «в виде каркаса геометрической фигуры с параболической аркой, концами разомкнутой в бесконечность зрительного зала – космоса» [3, с. 30].

Другой рецензент также обращает внимание на блестящую пространственную задумку сценографа. Предельно условное пространство сцены создает образ мифического города Сезуана как идеальной рамки, внутри которой исследуются разные типы поведения, рамки, свободной от побочных деталей. Сцена покрыта бело-серым холстом, который напоминает то ли странную пещеру, то ли внутренние стенки опустошенного яйца, то ли дирижабль. Все перемены места действия здесь передаются благодаря двум ширмам, движением которых управляют китайчата, образуя из них то дом Шен Де, то лавку, то открытое пространство [3, с. 30].

Костюмы в этом спектакле воспринимаются отдельно от актеров, принимая на себя персонажную роль. Жители Сезуана, которые глухи к чужой беде, могут быть лишь в образе «улиток, лишенных голов и лиц»: их тела от щиколотки до макушки запакованы в картонные ящики, где оставлены лишь маленькие прорезы для глаз и кулака. Костюмы трех небесных посланцев, которые стоят на постно-филантро-пической позиции: требуют, чтобы человек был добр, и при этом ханжески закрывают глаза на общественные условия, мешающие ему быть таковым, – «изысканно эклектичны – бюрократически элегантны и в модном стиле «а-ля Раскольников» [3, с. 30]. Костюмы других персонажей по-разному стилизованы. Ведущие действие спектакля лукавые китайчата как будто только что сошли со средневековой китайской гравюры. Госпожа Ми Дзэ, цирюльник Шу Фу, Полицейский, Бонза одеты в яркие гротескные костюмы.

Госпожа Ян (мать летчика) одета в стилизованную маоистскую форму, почти детально повторяющую реально существовавший тип национальной одежды, с одним лишь исключением: козырек кепки непомерно удлиннен. Летчик Ян Сун атрибутирован хорошо узнаваемыми деталями профессиональной одежды: шлемом и кожаной курткой. Костюмы Шен Де и Ванводоноса состоят из простых однотонных кимоно чистых естественных тонов. Она – в палево-желтом, он – в голубом. Манишка, длинный черный пиджак, шляпа, трость, темные очки – и добрая Шен Де с их помощью превращается в своего вымышленного кузена. Ассоциация с монстрами, населяющими полотна Питера Брейгеля, рождается мгновенно, как только на сцене появляется так называемая «Семейка», одетая в серо-коричневые лохмотья, в странные колпаки и шлемы [3, с. 30].

Игра в спектакле Цейтлина и Рыбасовой развивается за счет многообразия стилистических акцентов, диктующих разные способы сценической жизни актеров.

Таким образом, в «Добром человеке», поставленном в театре юного зрителя, происходило сближение и соединение «театра художника» (когда изобразительно-пластическое решение спектакля приобретает самостоятельную персонажную функцию) и театра, в котором традиционно главенствует искусство актера, а создателем сценического действия является режиссер.

Принципы Марии Рыбасовой, стремящейся к «театру художника», имели немаловажное значение для развития сценографии Татарстана и привели к существенному обновлению поэтики этого искусства.

Оформление Александром Патраковым «Трехгрошовой оперы» Б. Брехта в театре имени Качалова близко брехтовскому принципу условного театра (этот спектакль участвовал в VI Международном театральном фестивале во французском городе Марселе в марте 2001 года). Здесь в качестве главного формообразующего элемента использован заложенный уже в брехтовской драматургии принцип «игры в театр»: «...зрителю и на подлинном месте подлинных событий казалось, что он в театре...» [4, с. 535].

Исходя из этого, художник Патраков поставил сцену на сцене, оформив её архитектурным порталом по бокам и галереями сзади. Усиливает эффект «театра в театре» небольшой занавес (на половину сцены) с названием пьесы и именем автора.

Трансформации, преображения этой сценической коробки создавали образ фарсового

балаганного круговорота, изображаемого Брехтом, где равнозначны и взаимозаменяемы и контора «друга нищих» Пичема, и полицейский участок, и публичный дом, и тюрьма, и улица. Сценография Патракова показывает в концентрированном виде принципиальную близость мира уголовников, мира дельцов (предпринимателей) с миром власти.

Родство «душ», жизненных ценностей художник подчеркивает общими элементами однообразной по фактуре одежды персонажей: все одеты в натуральную кожу, отделанную мехами (это напоминает колет). У главаря шайки Мэкки и у шерифа Брауна одинаковая полувоенная форма: сначала черного, а в финале белого цвета, с рокерскими элементами.

Каждая деталь оформления у Патракова работает на создание эффекта отчуждения. Принципу разъединения элементов служат и надписи на стенах, заборах, и витрина Пичема (она же занавес) с фразами из его монологов: «Не будь глух к чужой беде», «Давать слаще, чем брать» и т. д. Яркие уличные фонари на сцене открыто подчеркивают эстрадный характер спектакля. К тому же действие идет в сопровождении оркестра, находящегося в глубине, на балконе.

Эпизодически в качестве сценографического персонажа выступает тележка со ступенями. В той или иной конкретной ситуации она становится то сейфом, где Пичем хранит Библию и деньги, то баром для бутылок с коньяком, то конторкой, то креслом для отдыха, то трибуной, с которой организуется митинг протеста псевдонищих, работников фирмы.

Из общей эстетики спектакля, с ее тягой к обобщениям-символам, вытекает и потребность художника в использовании грима. Грим в «Трехгрошовой опере» – это грим-маска. Это маска, доводящая до крайности, до гротеска психологическую характеристику персонажа, когда она становится его социальной характеристикой. Маска в оформлении Патракова несет идею, вытекающую из принципа отчужденности брехтовского театра: актер отделяет себя от изображаемого, занимает позицию вне его и тем самым что-то подчеркивает.

Если «Трехгрошовой опере» в театре имени Качалова получилась как пьеса, поставленная в основном по канонам эпического театра, то в театре имени Тинчурина «Мамашу Кураж и ее детей» поставили как бы вопреки Брехту, хотя сценографическое решение художника Романа Морова не лишено черт эпического театра.

Психологизм, переживание, полное перевоплощение, эмоциональность, вовлечение зрителя в действие – вот те принципы, которыми ру-

ководствовались и режиссер, и актеры. Театр своим спектаклем доказывает, что брехтовскую драматургию можно воплощать средствами «психологического» искусства. А художник Моров сценографическое решение «Мамаша Кураж» дополняет элементами эпического и драматического театров.

Непрерывность действия пьесы заставила художника обозначить место действия с помощью вращающегося станка. Его обыгрывают то как военный лагерь, то так солдатскую кухню, то как крышу крестьянского дома. Состояние этих конкретных мест и графических изображений (проекций) в спектакле имеет самоценное значение. Помещенные на экране хроникальные кинокадры Первой мировой войны (марширующие войска, сопровождаемые военной музыкой, барабанной дробью и звуками маршевого шага) раздвигают границы конкретного места действия и времени, актуализируют их, придавая им злободневность и широкий смысл. Способствует этому одежда персонажей: камуфляжная форма 90-х годов, в которую одеты военные, их снаряжение, одеяние самой Мамаша Кураж, как будто пришедшей с вещевого рынка. Продолжает разрушение театральной иллюзии использование контрастных кадров, сопровождающих действие. Веселые кадры (колонны солдат, генералы, увешанные орденами, дети, играющие в войну) сменяются ужасающей картиной последствий войны: горящие самолеты, разрушенные города, гора трупов. Спускающиеся с колосников в момент включения кинопроекторов рваные полотна ткани обрамляют экран и, окрашенные в кроваво-красный цвет, кажутся реками крови, вызывая почти физическое ощущение ужаса. «Бравурная музыка, поначалу живущая в унисон с визуальной картиной, по мере развития действия начинает отстраняться от нее. Автоматные очереди, разрывы снарядов, раздающиеся где-то поблизости, заставляют зрителей услышать музыку войны. Натурализм средств вызывает непосредственную реакцию зрителей: отторжение войны» [5, с. 53]. Таким образом, художник и режиссер исходили из теории эпического театра: «Искусство не должно добиваться определенной имитации всеми средствами, материалы должны воздействовать на зрителя сами по себе» [4, с. 155].

Очень важен в анализируемой постановке предметно-вещественный мир. Например, фургон, образ которого сам Брехт определил как что-то среднее между военной повозкой и бакалейной лавкой [4, с. 271].

В «Мамаше Кураж» у тинчуринцев специально выделен еще один сценографический элемент – барабан Катрин, который она раздобыла, когда ее изуродовали. В финале, когда она исступленно бьет в барабан, чтобы спасти детей города Галле, он приобретает обобщенно-метафорический смысл: воспринимается как биение сердца, переходящее в набат, и предстает как антипод фургона, войны, обретает яркую трагедийность.

Нужно отметить, что эффект отчуждения в этом спектакле создает также придуманный режиссером Загидуллиным символично-аллегорический образ Смерти. Фигура в черном с белой маской на лице, видимая зрителями и не видимая героиней, открывает спектакль, дирижируя парадом событий. «Она сдает меченые крестом карты в котелок Мамашы Кураж, поведет в танце Катрин, будет смотреть на Эйлифа и поощрять «геройства» Швейцаркаса, а в финале уведет одинокую Кураж в последний путь» [5, с. 53].

Нововведением художника Морова в сценографическое решение «Мамашы Кураж» является многослойный, разрисованный занавес в виде подвесок, который придает событиям некую романтическую окраску. Художник использовал возможности серебристого цвета, который при освещении создает эффект многоцветия. «Подвески» являют собой зримые цветовые «аккорды», созвучные эмоциональному содержанию того или иного эпизода. Обладая способностью к разнообразной трансформации, к изменениям не только своей формы и пластики, но и цвета (от сиреневого, фиолетового до темно-красного, багрового), они проживали в черном пространстве войны целую гамму эмоциональных состояний.

В финальной сцене созданный ими живописный образ задает чрезвычайно высокий уровень обобщенности главной темы спектакля: создается образ разрушенного Храма, оскверненной святыни, и открывается более глубокий смысл сценографической метафоры: души героев спектакля были чем-то подобны этому сожженному костелу. Они были так же опалены войной, в них нарушалась гармония. Война калечит не только тела, но и души. И едва ли не самое главное – сохранить душу среди огня и смерти. Примерно так можно сформулировать основную мысль сценографического решения пьесы «Мамаша Кураж и ее дети» в театре им. К. Тинчурина.

В эстетическом плане влияние Брехта на развитие казанских театров несомненно, и большинство приемов, используемых в «эпи-

ческом театре», стали характерными для целого направления. Среди таких приемов – пристрастие к звуковым акцентам повышенной громкости, снятие с театра покровы тайны: отсутствие занавеса, перестановки декораций на глазах у зрителя, открытая работа сценической техники (иными словами, демонстрация театральной кухни); отказ от рисованных задников и использование природных материалов – дерева, холста, металла и пр.; ориентация в художественном оформлении на условный знак-символ, когда часть характеризует целое. Все эти приемы используются в практике современных татарских и русских театров.

Подводя итоги, отметим, что освоение брехтовского наследия русскими и татарскими театрами в Казани происходит по-разному: в русском театре театральная эстетика немецкого драматурга ассоциируется с системным обновлением принципов театрального искусства. Это прорыв в будущее, отказ от ставших привычными традиций психологического театра. В этом плане путь русского театра совпадает с общемировой тенденцией. А в татарском театре Брехт воспринимается как часть культурного пространства, элементы которого могут быть введены в спектакль, в целом ориентированный на уже существующую традицию. Эти новые элементы брехтовской системы призваны лишь дополнить, обогатить, несколько видоизменить то, что уже накоплено и закреплено в театральном сознании. В этом случае новации Брехта осмысливаются через хорошо узнаваемое – через эпический дух, который всегда был присущ татарской культуре, татарскому словесному творчеству, особенно в его древних формах (сказаниях, легендах, байтах и др.). Эпос всегда был частью театральной культуры татар, поэтому брехтовское наследие в этом контексте предстает не как «чужое» и радикально новое. Оно согласуется с древней традицией, выглядит как ее продолжение. Наверное, поэтому постановки брехтовских пьес на татарской сцене не отказываются от традиций психологической драматургии, рождая очень любопытный и не предполагаемый самим Брехтом сплав двух противоположных линий мировой драматургии.

Примечания

1. Д. Стрелер вспоминает, что Брехт сам говорил: «Мамашу Кураж» можно играть как историческую драму, а «Галилея» – как психологическую, реалистическую». Правда, он добавлял: «При этом они кое-что потеряют». – Джордж Стрелер «Театр для людей». М.: Радуга, 1984. 310 с.

2. Из беседы с художником А. Замиловой 20 августа 2001 г.

Список литературы

1. Балашов Ю. Прозрение Тересы // Комсомолец Татарии. 1973. 18 нояб. С. 4.
2. Кузнецова Е. Брехт в ТЮЗе // Вечерняя Казань. 1992. 12 марта. С. 4.
3. Амитон И. В казанском молодежном // Сцена. 1993. № 4. С. 30.
4. Брехт Б. Театр: В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 2. 566 с.
5. Валиуллина А. Театр Рашида Загидуллина // Петербургский театральный журнал. 2003. № 33. С. 52–54.

BRECHT ON THE KAZAN STAGE (ISSUES OF SCENOGRAPHY)*R.R. Sultanova*

The article deals with various approaches to Brecht's heritage in Russian and Tatar theaters of Kazan. In Russian theater, Brecht's creative principles dictate overcoming of psychological theater thus contributing to the formation of new principles of «alienation», whereas in Tatar theatre his heritage is looked upon in the light of ethnic traditions characteristic of Tatar oral art.

Keywords: scene, theater, drama theater, scenography, B.Brecht, ethnic tradition.