

ОБЛАСТНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ УЧАЩИХСЯ

Секция «Мировая художественная культура»

**Интерпретация пьесы Б.Брехта
«Мамаша Кураж»
на сцене театра «САМАРТ»**

Автор: Попова Виктория
Учащаяся 11а класса
МОУ СОШ №124
с углублённым изучением
отдельных предметов

Научный руководитель: Горожанкина Е.Ю.
преподаватель русского языка и литературы

Самара, 2010 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава I Особенности драматургии Б.Брехта и различные постановки его пьесы «Мамаша Кураж» на сценах разных театров.....	4
§1 Теория эпического театра Бертольта Брехта.....	4
§2 «Мамаша Кураж» и эпический театр.....	7
§3 Различные трактовки пьесы «Мамаша Кураж» Б.Брехта на сцене разных театров.....	7
Глава II. Интерпретация пьесы Б.Брехта «Мамаша Кураж» на сцене театра «САМАРТ».....	9
§1.Композиция.....	9
§2.Образ главной героини – мамы Кураж.....	10
§3. Образ фургона.....	14
§4.Образ войны.....	16
§5.Сценические средства выразительности.....	18
§6 Черты эпического театра в постановке САМАРТа «Мамаша Кураж».....	20
Глава III Обзор критических статей и рецензий на постановку.....	21
Глава IV Авторский замысел создания спектакля «Мамаша Кураж» и его реализация на сцене.....	21
Заключение	23
Библиография	24
Приложение 1.....	25
Приложение 2.....	27

ВВЕДЕНИЕ

Наша страна в преддверии великого праздника – юбилея Победы в Великой Отечественной войне. Проходят годы, новое поколение имеет смутное представление о том времени. О войне все реже пишут, практически не снимают фильмов, не ставят пьес. Но если об этом не знать, где гарантия того, что война вновь не повторится?

Человечество на протяжении истории воевало за разные идеи. Во все времена были люди, использовавшие войну в меркантильных целях, наживаясь на бедах и горе других людей. И не важно, какая это война: Тридцатилетняя, Великая Отечественная или Чеченская. Главное, что должно понять человечество и передать своим потомкам, – антигуманный, античеловеческий характер любой войны, не только приносящей страдания и смерть, но и уродующей душу человека. Именно эта мысль красной нитью проходит через художественные произведения, поднимающие данную тему.

Не исключением является и антивоенная пьеса-предупреждение Б.Брехта «Мамаша Кураж и её дети». Звучание ее отнюдь не потеряло актуальности: неприятие людей иного вероисповедания и по сей день толкает людей на кровопролития, страдания – единственный «доход», приносимый войной.

Предметом нашего рассмотрения и будет пьеса Б.Брехта.

Цель работы – провести сравнительно-сопоставительный анализ пьесы Б.Брехта «Мамаша Кураж и её дети» и её интерпретации на сцене театра «САМАРТ» и определить степень воплощения замысла Б.Брехта в данной постановке. Для достижения этой цели мы поставили перед собой следующие **задачи**:

- познакомиться с особенностями драматургии Б.Брехта;
- рассмотреть различные постановки данной пьесы в театрах;
- проанализировать идейное своеобразие пьесы и ее отражение на сцене «САМАРТа»;
- изучить художественные особенности спектакля;
- рассмотреть критические статьи на данный спектакль;
- получить информацию об авторском замысле.

Такое исследование представляется нам актуальным, так как сопоставительный анализ произведений искусства всегда ведет к более вдумчивому осознанию авторского замысла и определению специфики видов искусства. Как правило, такой симбиоз взаимообогащает каждый вид искусства, раскрывает новые грани произведения и расширяет наше представление о возможностях театра.

Данная работа состоит из двух частей: теоретической, реферативной, в которой приводятся черты эпического театра, а также представлена информация об известных постановках данной пьесы; и практической, которая включает наше собственное исследование: сравнительно-сопоставительный анализ пьесы и её инсценировки, изучение критических материалов, а также выявление творческих замыслов режиссёра спектакля. В работе есть введение и заключение. В приложении представлены фотоматериалы и фрагменты критических статей.

Глава I. Особенности драматургии Б.Брехта и различные постановки его пьесы «Мамаша Кураж» на сценах разных театров

§ 1 Теория эпического театра Бертольта Брехта

Открывая для себя теорию драматургии, мы вступаем во вселенную, развивающуюся по законам, поражающим своей математической точностью и красотой. Гармония строится на твердом основании теории драмы. Основным законом, которым руководствуется драматургия, – это закон гармонического единства: драма, как и всякое произведение искусства, должна быть цельным художественным образом.

Благодаря выстроенной композиции, пьесы классиков воспринимаются как единый живой организм, который не может быть безболезненно лишен какого-либо из своих членов. Захватывающие конфликты драматургии заставляют зрителя трепетать уже много веков.

Естественно, чтобы написать пьесу, мало сухого выполнения законов драматургии, знания особенностей драмы, в нее нужно вдохнуть жизнь, и именно внутренняя жизнь придает смысл постановке. Но владение ремеслом помогает автору донести идею пьесы до зрителя, держать его в эмоциональном напряжении.

Многие произведения современной драматургии интересны именно отступлением от классической драматической конструкции, но чтобы понять их своеобразие, необходимо четко представлять себе основные законы классической драматургии.

Пьесы Брехта, напротив, подлинно новаторские по своему содержанию и по форме, обошли театры многих стран мира, и повсюду они находят признание у самых широких кругов зрителей.

Свою позицию в драматургии Брехт называл социально-критической. Его отношение к аристотелевской традиции характеризовалось стремлением сохранить все ценное и полезное для нового театра, не перечеркивать традиции, не пренебрегать ими, а расширять и дополнять ранее используемые средства ради решения проблем современности. Противоречия между эпическим и драматическим, которые казались непреодолимыми, утратили свою безусловность. Во многом это благодаря техническим достижениям оказалось возможным ввести в драматическое представление повествовательные элементы. Использование экрана, механизмов и кино усовершенствовало оборудование сцены, и все это произошло в историческую эпоху, когда важнейшие события в человеческом обществе уже нельзя было представить с той простотой, как это делалось прежде. Так создается **теория эпического театра**.

Термин «*эпический театр*» был введен режиссером и теоретиком театра Э.Пискатором и казался противоречивым, так как, согласно Аристотелю, было принято считать, что эпическая и драматическая формы в корне отличны друг от друга. Брехт является автором трактатов «О

неаристотелевской драме», «Новые принципы актерского искусства», «Малый органон для театра», «Покупка меди», в которых он пишет о несогласии с принципами «античной трагедии».

Сопоставляя ряд исследований по теории эпического театра Брехта, удалось вывести следующую сравнительную таблицу:

«Аристотелевская» драма	Эпическая драма Б. Брехта
1. Одна завязка, кульминация и развязка.	1. Несколько кульминаций и развязок.
2. Единство драматического действия.	2. Время драматического действия и авторское время.
3. Сцена воплощает событие.	3. На сцене рассказ о событиях.
4. Завершенное действие.	4. Открытый финал.
5. На сцене события прошлого.	5. На сцене временная транспектива.
6. Хронологическая упорядоченность.	6. Свободное оперирование пластами времени.

В наше время постановка брехтовских пьес – такой же *экзамен на зрелость* для театральной труппы, как трагедия Шекспира или комедия Мольера. Брехт хотел, чтобы трагедия возбуждала *размышления о путях предотвращения* трагедии. Он называл аристотелевский театр *фаталистическим*.

Это не значит, что произведения Брехта принципиально новые. Почти в каждом из них – ассоциации с классической немецкой литературой. Но эти ассоциации — не подражания, а неожиданное переосмысление старых ситуаций и приемов. Брехт словно перемещает их в современную жизнь, заставляет взглянуть на них по-новому, «очужденно». Так уже в самой ранней лирике Брехт нащупывает свой знаменитый драматургический *прием «очуждения»* (“термин очуждение – *Verfremdung*, отличный от термина политэкономии отчуждение – *Entfremdung*”) ¹– приём, при котором хорошо известное преподносится публике с новой стороны. По мысли Брехта, «очуждение» не только разоблачение пороков и субъективных заблуждений отдельных людей, но и *прорыв за объективную видимость* к подлинным, лишь намечающимся, лишь угадываемым в сегодняшнем дне законам. *«Обыденное» получило элементы, бросающиеся в глаза*. Поступки людей следовало показать такими, но в то же время следовало показать, что они могут быть и совсем другими.

Драматург справедливо считал, что *характеры героев не должны быть «рупорами идей»*, что это снижает художественную действенность пьесы: «...на сцене реалистического театра место лишь живым людям, людям во плоти и крови, со всеми их противоречиями, страстями и поступками. Сцена — не гербарий и не музей, где выставлены набитые чучела...» Брехт пишет, что задача «эпического театра» — заставить зрителей *«отказаться... от иллюзии, будто каждый на месте изображаемого героя действовал бы так же»*. Соответственно понимание основной мысли автора должно прийти к читателю или зрителю после длительного осмысления. В этом Брехт определял основную черту своей театральной теории.

¹ Степанов Ю.С. «В трехмерном пространстве языка», М., «Наука». 1985

Театральный спектакль, сценическое действие не совпадают у него с фабулой пьесы. Фабула, история действующих лиц прерывается прямыми *авторскими комментариями, лирическими отступлениями*. Брехт разбивает в театре иллюзию непрерывного развития событий. Он вводит *хоры и зонги* современных ему политических кабаре и философские трактаты. Именно зонги концентрированно выражают авторскую позицию.

Что касается тематики его работ, здесь необходимо отметить большое разнообразие и такую особенность, что он не привязан к изображению лишь злободневных проблем. Рассуждает он и на вечные темы. Не ограничивается только воспроизведением *социальных обстоятельств жизни*, считает, что существуют *общечеловеческие категории*, которые социальный детерминизм не может объяснить в полной мере, например, любовь.

Первооснова, *субстанция жизни — счастье*. В театре Брехта эмоции подвижны, амбивалентны, *слезы разрешаются смехом*, а в самые светлые картины вкраплена *затаенная, неистребимая грусть*.

Хотя прежняя драма тоже показывала общественную среду, но там среда не являлась самостоятельной стихией; целиком подчиняясь главному герою драмы, она была представлена лишь через реакцию на нее главного героя. Теперь же в эпическом театре *общественная среда* должна была выступить *как элемент самостоятельный*.

Сцена стала повествовать. Фон тоже принимал теперь активное участие в представляемых событиях, *взывая с помощью титров к аналогичным событиям*, опровергая или подтверждая высказывания действующих лиц документами, демонстрируемыми на экране; подкрепляя отвлеченные рассуждения конкретными; усиливая пластически выразительные, но незначительные события изречениями и фактами. Однако Брехт был противником иллюзорного воссоздания среды, а также сценического оформления и световых эффектов, излишне «пропитанных настроением»: функции декораций он ограничивал обозначением места действия с помощью точно найденных реалистических деталей.

Актеры перевоплощались не полностью - они сохраняли известную дистанцию между собой и изображаемым персонажем, более того, *вызывали в зрителе критическое отношение к персонажу*. Здесь Брехт вводит и *метод «от свидетеля»*, в ходе которого актер подходит к образу с позиции свидетеля на суде, заинтересованного в выяснении истины.

Отныне зрителю уже нельзя посредством простого вживания в душевный мир действующих лиц отдаваться своим эмоциональным переживаниям без всякой критики (и, значит, без всяких практических результатов). В прежней драме люди имели дело с «само собой разумеющимся» и просто отказывались от всякого понимания.

Брехт актуален и сегодня — умением видеть мир во всей его сложности и противоречивости, своим обостренным чувством социальной справедливости, которую он называл хлебом народа и стремлением сделать человека добрее, а среду его обитания светлее, приветливее.

§ 2 «Мамаша Кураж» и эпический театр

Сущность «эпического театра» становится особенно ясной в связи с «Мамашей Кураж». Теоретическое комментирование сочетается в пьесе с беспощадной в своей последовательности реалистической манерой. Брехт считает, что именно реализм — наиболее надежный путь воздействия. В «Мамаше Кураж» последовательный и выдержанный даже в мелких деталях «подлинный» лик жизни. Но следует иметь в виду двуплановость этой пьесы — эстетическое содержание характеров, т.е. воспроизведение жизни, где добро и зло смешаны независимо от наших желаний, и голос самого Брехта, не удовлетворенного подобной картиной, пытающегося утвердить добро. Позиция Брехта непосредственно проявляется в зонгах. Кроме того, как это следует из режиссерских указаний Брехта к пьесе, драматург предоставляет театрам широкие возможности для демонстрации авторской мысли с помощью различных «отчуждений» (фотографии, кинопроекции, непосредственного обращения актеров к зрителям). Пьеса не должна волновать, вызвать слезы или какие-то другие эмоции, она должна принудить зрителя думать. Зритель не должен проникаться судьбой героя, он должен оценивать поступки героя, быть ему судьей.

§ 3 Различные трактовки пьесы «Мамаша Кураж» Б.Брехта на сцене разных театров

Ставить Брехта трудно потому, что он требует от актера отточенной техники, и потому, что за его идеологией стоит глубоко спрятанная человеческая драма. Попытки ставить Брехта предпринимались неоднократно, в нашей работе мы приводим наиболее известные из них.

После первой постановки «Мамаша Кураж» - это было в Цюрихе во время гитлеровской войны, в театрах ГДР были осуществлены двадцать три постановки «Мамаша Кураж».

Премьера «Мамаша Кураж» в ГДР состоялась 11 января 1949 года в театре «**Берлинский ансамбль**», через два с половиной месяца после возвращения Брехта на родину. Елена Вайгель играла роль Мамаша Кураж, А. Хурвиц — роль Катрин. На сцене не было декораций. Бричка Кураж ехала по кругу, а круг сцены вращался в другую сторону, как обратное движение жизни. Слова зонга призывали: «Думай о себе!» Спектакль, показанный и в Западной Германии, и в России, и в других странах, имел ошеломляющий успех. В беседе с Еленой Вайгель критики, высоко и восторженно оценившие сам театр, тщетно убеждали актрису хоть раз дать волю чувству, хоть раз крикнуть, хоть раз стать добрее к своей героине — жалкой маркитантке, несчастной матери. Здесь имеет место быть именно «безэмоциональность» Вайгель. Она была и матерью, и сильной хищницей одновременно. Сам Брехт не настаивал на единственности решения, найденного «Берлинским ансамблем», но требовал соблюдения важнейших условий своего замысла, для чего подготовил к изданию «модель» спектакля «Мамаша Кураж».

В 1962 г. в **Национальном театре Варшавы** была поставлена «Мамаша Кураж и её дети». Известная актриса (И. Эйхлерувна) «играла не немецкую маркитантку, а польскую рыночную торговку военных времён», смелую женщину, снабжавшую Варшаву. Эйлеровна играла Кураж, и публика ей глубоко сочувствовала. Наверное, это не соответствовало замыслу Брехта, но для польского зрителя того времени было понятно и производило на него большое впечатление.

В Советском союзе изучение Брехта длилось не одно десятилетие. В 1960 г. пьесу поставил **Московский театр им. Маяковского**. Главную роль играла Ю. Глизер, режиссер Максим Штраух. Театр дал свободу вылиться в актерской игре прежде всего теме бессильной и горькой любви Кураж к своим детям. У Кураж Глизер основная мысль такова: нельзя подпускать детей близко к войне, привязывать к прибыльному ремеслу. Когда проносили тело казненного сына по верхнему помосту на сцене, Глизер снизу проходила тот же путь, будто поддерживала воздетыми руками тело сына, к которому не смела и не могла прикоснуться. Сцена – неуклюжий круг, перекореженный, как после бомбёжки. Странные и бытовые массовки. Меняется и брезент, покрывающий фургон: сначала он чище, затем тусклее, грязнее; фургон более или, наоборот, менее обвешан товарами. Театр им. Маяковского трактует пьесу как эмоциональную драму.

Новосибирский театр «Красный факел». Мамаша Кураж – Е.Агаронова. Одинокая фигура, сгорбленная женщина. Зритель неизменно видит то в одной, то в другой части сцены знакомый фургон, а слева – столб с надписью, указывающей географический пункт и год, в который происходит действие. Отказываясь порой от авторских указаний, постановщик строит все действия возле фургона, подчеркивая бесприютность военной обстановки. Однако Е.Агаронова с захватывающей силой раскрывает трагедию Анны Фирлинг, над которой тяготеет проклятие собственничества. Она прославляет войну, убежденная, впрочем, что воевать должны чужие дети. Теряет одного за другим детей. Она проклинает войну, в то же время, боясь ее окончания, грозящего утратой заработка на пропитание. Запоминается эпизод гибели Катрин (М.Майкова). Резко споря с брехтовской теорией «эпического театра», режиссер пошел навстречу практике «синтетического театра» - другой особенности замечательного драматурга.

В **Театральном институте им. Крыстю Сарафова** Кураж играла болгарская актриса Ольга Кирчева. Актёры понимали, что политическая устремленность, драматизм и интеллектуальная эмоциональность драматурга требуют новых приемов выразительности (основа декоративного решения небо: багряно-чёрное → густо-жёлтое → кроваво-красное → ярко-синее). Образ Кураж показан как образ женщины умной, но душевно слепой.

«Мамаша Кураж» была поставлена не только в Германии, Польше и СССР, но и в США, Финляндии, Греции, Аргентине, Франции, Израиле и др. Каждому театру удалось либо воплотить замысел Бертольта Брехта, либо по-новому интерпретировать его произведение, увидев в образе мамы Кураж нечто более глубокое.

Глава II.

Интерпретация пьесы Б.Брехта «Мамаша Кураж» на сцене театра «САМАРТ»

Итак, как говорилось выше, многие театры предпринимали попытки поставить «Мамашу Кураж» на сцене, и многие интерпретации оказались весьма удачными. В 2001 году, почти десять лет тому назад, на театральных подмостках САМАРТа была поставлена данная пьеса. Жанр её обозначен самим Брехтом и сохранён самарским театром – «Хроника времён Тридцатилетней войны». И здесь обязательное для драматурга присутствие историзма в произведении. Надо отметить, что *хроника* как литературный жанр излагает исторически достопримечательные события в их временной последовательности, а также повести о частной жизни, использующие приёмы хроникального повествования. И то, и другое включено Брехтом в пьесу. Автор одновременно показывает линию человеческой жизни и отбирает наиболее существенные для нее факты или явления.

В ходе исследования мы поставили перед собой задачу провести сравнительно-сопоставительный анализ пьесы Бертольта Брехта «Мамаша Кураж и её дети», его замысла относительно своих героев и постановку театра САМАРТ. Для выполнения данной задачи нами были отобраны следующие положения для анализа:

- композиция;
- образ главной героини – мамы Кураж
- образ фургона;
- образ войны;
- сценические средства выразительности;
- Черты эпического театра в постановке САМАРТа «Мамаша Кураж»

§1. Композиция

Литературным источником пьесы была повесть немецкого писателя времен Тридцатилетней войны Ганса Якоба Кристофеля фон Гриммельсгаузена «Подробное и удивительное жизнеописание отъявленной обманщицы и бродяги Кураж». Однако, почерпнув лишь некоторые импульсы из первоначального источника, Брехт создал вполне самостоятельную *пьесу*. Поскольку «Мамаша Кураж» - произведение драматическое, театры не имеют возможности отойти от приведенных текстов, и всё же здесь САМАРТу удастся внести некоторые изменения.

Пьеса Брехта начинается с разговора вербовщика с фельдфебелем, которые видят фургон. В постановке же САМАРТа действие начинается с представления зрителю мамы Кураж и её детей, едущей на фургоне и распеваящей «Эй, командир, дай знак привала...». Таким образом, человек сразу попадает в маленькую жизнь мамы Кураж, знакомится с тем миром, который она создала для себя. В центре внимания именно главная героиня.

Второе отступление от композиции самой пьесы – исключение одной решающей сцены. В 1631 фургон мамы Кураж стоит в разрушенной деревне, где есть раненые, нужны бинты для перевязок. Возможно, это было сделано с целью не перегружать спектакль большим количеством сцен, не утомлять зрителя долгим просмотром. Однако можно посмотреть на это с точки зрения смысловой нагрузки и расценить это, как намеренный уход от данного эпизода, который в корень меняет основное впечатление от спектакля.

В пьесе Бертольта Брехта XII картин, которые, практически каждая, содержат авторские ремарки о месте и времени действия, а также краткую историческую хронику наряду с хроникой жизни Кураж. В постановке вся пьеса разделена на два действия, а некоторые главы отделяются переездами фургона с места на место. Первое действие обрывается первой материнской потерей Кураж (после III картины), а второе начинается с IV – желанием маркитантки жаловаться ротмистру.

Исходя из теории эпического театра Брехта, в спектакле можно выделить несколько сюжетных линий. Основная, конечно: Кураж – дети – фургон, но есть и второстепенные, например, любовные: Кураж – повар, любовно-философские: Кураж – Священник, и др. И в каждой из линий намечается своя завязка, кульминация и развязка. **Кульминация** - наивысшая точка напряжения в сюжете произведения, как правило, ведет к сюжетной развязке. В спектакле САМАРТа эти сцены особенно ярко выражены. Так, говоря о сюжетной линии, Кураж – Повар, момент, обостряющий конфликт, является отказ повара взять с собой в трактир Катрин. Здесь мы слышим громкий возглас Кураж, обозначающий протест и в то же время выбор МАТЕРИ, а не ЖЕНЩИНЫ, достойной семейного счастья.

А вот в линии Кураж – дети – фургон, напротив, несколько кульминаций. Обе они связаны с гибелью детей матери – Швейцарца и Катрин. Теряя своего младшего сына, она долго стоит, не смея двигаться, говорить. Это безмолвный крик матери, являющийся основным моментом действия. Вторым кульминационным моментом становится гибель Катрин, её подвиг и колокольный звон проснувшегося города. И опять в центре- горе матери, поющей колыбельную над навсегда уснувшей дочерью.

Спектакль состоит из двух частей, и это не столько антрактное членение, сколько смысловая граница, разбивающая спектакль на две идейные части. Получается, что для каждого действия постановки создана своя собственная кульминация.

§2. Образ главной героини – мамы Кураж.

Несомненно, образ Анны Фирлинг в пьесе ключевой, но и наиболее противоречивый, как по идее Брехта, так и в постановке театра САМАРТ. Как было сказано выше, образ этот был заимствован у писателя времён Тридцатилетней войны, был видоизменён и описан в «Мамаше Кураж».

Анна Фирлинг – маркитантка, прозванная Кураж (от нем. *Courage* – смелость). Тем не менее, стоит обратить внимание на перевод этого слова на русский язык, потому как в нем слово приобретает слегка негативный оттенок и определяется как наигранная храбрость, задор, развязность, озорство. Хотя предложенные русским переводом качества у неё тоже присутствуют, необходимо всё-таки трактовать его так, как предлагает Брехт. Неслучайно, сама героиня говорит: «Бедным людям нельзя без куража», т.е. без смелости и в то же время, на наш взгляд, еще и без везения, которое невозможно без оптимизма и задора. Надо сказать, что в оригинале драматурга пьеса носит название «Мамаша Кураж и её дети» (или «Матушка Кураж и её дети» в отдельных переводах), а САМАРТ меняет название и оставляет только «Мамаша Кураж». Чем это обусловлено? На наш взгляд, таким приемом режиссеру удастся по-новому расставить акценты в пьесе. В центре – все-таки Кураж, трагичность её существования.

Как произведение, так и постановка вовлекают зрителя в серьезные раздумья о характере и облике Кураж. Вся пьеса образует подобие притчи, поучения тем, кто войны развязывает и тем, кто желает на этом нажиться. И вот он яркий пример тому – Кураж. Она, в надежде прокормить себя и детей, ищет выгоды у войны. И находит её поначалу, заботится лишь об одном: когда предпочтительнее сбить товар, сколько закупить военного снаряжения. Так и рассуждает она, пока война полностью не вступает в свои права и не забирает у нее то, что оказывается дороже вещей – её детей. В этом и состоит *парадоксальность*. Случайная фельдфебелем фраза становится пророчеством, и, вероятно, отражает мысли самого Брехта: «Войною думает прожить, за это надобно платить». В спектакле её нет, наверное, зрителю предстоит самому догадаться, что войной прожить совершенно невозможно ввиду её разрушительного начала. В постановке звучит такая фраза: «Я не могу ждать, пока война пожалует туда». Итак, мамаша Кураж сама уезжает из своей родной Баварии навстречу войне.

Маркитантка в исполнении Розы Хайруллиной – умудренная житейским опытом женщина, повидавшая многое на своем веку, мать, всеми силами старающаяся уберечь своих детей от войны, но, как это ни парадоксально, живущая этой войной, опечаленная миром и радующаяся вновь начавшимися боевыми действиями. В пронзительных размышлениях героини звучит одна простая мысль о том, что война – это бессмысленная бойня. Она понимает, что война-это безжалостный зверь, поглощающий все на своем пути. «Я не отдам своих детей в солдаты!»- восклицает она на просьбы наёмщиков. И в этом ещё один парадокс: она хочет уберечь детей от войны, сама направляясь на ее дороги. Она слишком нуждается в этой войне.

Война – это ее единственная возможность существовать: она торгует необходимым товаром, сопровождая военные обозы. В ее немудреной песне житейская правда:

Эй, командир, дай знак привала,
 Своих солдат побереги!
 Успеешь в бой, пускай сначала
 Пехота сменит сапоги.
 И вшей кормить под гул орудий,
 И жить, и превращаться в прах -
 Приятней людям, если люди
 Хотя бы в новых сапогах.
 Эй, христиане, тает лед!
 Спят мертвецы в кромешной тьме.
 Вставайте! Всем пора в поход,
 Кто жив и дышит на земле.

«Я не люблю войны, да и она меня не очень-то любит», - в этих словах горькое осознание трагичности своего положения. Гадание в начале пьесы на крестах – явное предчувствие драматического финала своей истории: война - это тот крест, который несет она - Анна Фирлинг, крест - перечеркнутая жизнь всех ее детей, да и её собственной.

Игра Хайруллиной дает понять зрителю неоднозначность этого образа. В работах критиков пьесы Брехта отношение к его героине было резко-отрицательное. В спектаклях других театров нарочно подчеркивались ее скверные черты – чрезмерная расчетливость, затмевающая любовь к собственным детям; приспособленчество, смирение. Показано это на ряде сцен, например, когда Фирлинг, отдавая деньги на похороны дочери, отсчитывает несколько бумажек, а остальные кладет в карман. Более того, как говорилось выше, из постановки была убрана сцена, в которой Кураж просит отдать некоторое количество полотняных рубашек. Она отказывается их пожертвовать, почему она «должна из-за них убыток терпеть»? Материальное берет верх над душой Фирлинг. Здесь она уже не мать, а именно торговка, скупая и держащаяся за каждую копейку. Священник и Катрин буквально вытаскивают рубашки из фургона. А вот в спектакле САМАРТа этой сцены нет вовсе. И это не из-за объема, который постановщик решает сократить, а именно из-за идеи, возникшей в сознании режиссера – показать Кураж мягче, человечнее в спектакле, нежели в произведении. Значит, он неслучайно отказывается от этой сцены, а в пользу того, чтобы абсолютно по-новому раскрыть данный образ. И ему это удастся.

Это достигается и интонацией, которой она будто внушает уважение к себе, и спокойной манерой говорения. Многие служащие, недовольные ее торговлей, начинают кричать, а порой и рывкать на неё, но она всегда с достоинством отвечает.

Мамаша Кураж-философ. Именно из уст главной героини звучат размышления о политике, о роли народа (а точнее о его бездействии и пассивности в политических и религиозных играх), о жизненной философии, которой она учит своих детей. Во многом за этими словами скрываются мысли самого Брехта об общечеловеческих категориях. Пожалуй, самой пронзительной можно считать следующую песню Кураж:

Было время - я была невинна,
 Я на род людской глядела сверху вниз.
 Я не знала, что такое половина,
 И не знала слова «компромисс».
 Но и год - не так уж это мало!
 Поступить кое-чем пришлось и мне.
 На коленях я уже стояла
 И уже лежала на спине.
 Кое-кто пытался сдвинуть горы,
 С неба снять звезду, поймать рукою дым.
 Но такие убеждались очень скоро,
 Что усилья эти не по ним.

А скворец поет:
 Потерпи, придет!
 И, затаив свои мечты,
 Со всеми в ряд шагаешь ты.
 Увы, приходится шагать
 И ждать, ждать, ждать!
 Наступит час, настанет срок!
 Ведь человек же ты, не бог -
 Лучше промолчать!

Жизнь и война научили находить компромиссы и не только с людьми, но и самим собой.

К Кураж тянутся люди, ощущая в ней некую духовную силу, заступничество, покровительство. Таков беззащитный Священник, нашедший убежище в её фургоне. Повар испытывает к ней мужскую симпатию (и наверно, взаимную). Иветта делится с ней сокровенным. Но в то же время эти герои, искалеченные духом войны, по-своему используют Мамашу Кураж. Она же остается верной себе и своим детям.

По мысли Брехта, в жизни рядом идут смех и слезы, счастье и грусть. Поэтому Кураж Хайруллиной может вызвать улыбку, особенно в начале спектакля, когда она неподражаема в сцене представления своего семейства, напевая мелодии разных народов, подчеркивающие интернациональный характер героини. Она может вызвать наш явный упрек в сцене торга за фургон, осуждение за даром потраченное время и, как следствие, потерю сына. Но в то же время мы поражаемся выдержкой этой женщины, великим самообладанием, передающимся удивительными паузами актрисы. Мы плачем вместе с ней там, наверху, рядом с умершей Катрин. И, кажется, так же готовы в финале спектакля встать вместе с ней в одну упряжку и тащить этот дающий жизнь и отнимающий ее фургон, а за ним и всю эту проклятую, алогичную жизнь.

Когда она лишается Швейцаркаса, ей предстоит осмотреть его тело и не выдать себя. После этой сцены Кураж-Хайруллина долго стоит и молчит. Что же в этом тяжелом взгляде? Страдания и тоска? Чувство вины, что могла спасти и не сумела? Ужас от первого удара войны? Этот *психологический жест* дает нам понятие о душераздирающем безмолвном крике матери, потерявшей

сына. В музыке этот прием бы назвали *тихой кульминацией*. После смерти дочери мамаша Кураж держит ее как спящего ребенка и поет ей колыбельную. Поистине жуткое зрелище наталкивает на мысль, не лишилась ли Кураж рассудка.

Само отношение Фирлинг к войне тоже обусловлено выживанием: торговать, чтобы прокормиться, сменить знамя, чтобы выжить, торговаться, чтобы не разориться и т.п. Но в самарском спектакле она не в состоянии вытерпеть давления войны что есть силы отчаянно кричит: «Будь проклята война!» Это не единственный возглас, пронзающий тишину, встающий вопреки натуре Кураж. В спектакле на реплику священника (тот назвал похороны главнокомандующего историческим моментом) Кураж снова восклицает: «Для меня это исторический момент! Потому что мою дочь изуродовали»!

По мысли автора пьесы, война превращает многих людей в меркантильных, жадных существ. И после прочтения создается впечатление, что поделом этой Кураж. Но после просмотра спектакля в соответствии с замыслом режиссера зритель, пусть даже невольно, но сочувствует ей, сопереживает. Мамаша Кураж в интерпретации САМАРТа прежде всего МАТЬ, страдающая от внутренних противоречий и алогичности своего существования.

На наш взгляд, образ Кураж нельзя назвать ни положительным, ни отрицательным. Этот образ смелой маркитантки, постепенно превращающейся в жалкую.

§3 Образ фургона

В сюжете немаловажную роль играет фургон мамаша Кураж. Это не просто деталь, а сквозной образ в пьесе. Впервые мы видим его ещё в первой сцене, вербовщик с фельдфебелем замечают его. Здесь же и отмечается основанная особенность: фургон тащат двое молодых парней – сыновей Кураж. Сама мамаша и Катрин находятся в фургоне. В постановке САМАРТа фургон – это зрительный зал, зрители рассаживаются полукругом, в кибитке, по периметру которой протянуто белое полотно, словно холстина, которой в те времена крыли фургоны. И вот начинается движение. Но двигается не сцена, как это принято в театрах, а именно зал, вслед за тянущими фургон людьми. Создается впечатление, что Кураж тащит весь зал на себе. Здесь необходимо отметить блестящую игру актёров – они как будто бы по-настоящему впрягаются в фургон и что есть мочи везут его за собой, словно огромная тяжесть сгибает их в три погибели. Более того, каждый раз фургон трогается с места под музыку, похожую на мелодию шарманки – настолько она монотонна, настолько же однообразно путешествие по дорогам войны. Невольно вспоминается образ шарманщика, бедного музыканта, ассоциируемый с бедной маркитанткой. Когда актеры впрягаются в повозку, происходит круговорот времен Тридцатилетней войны, проходит сразу несколько лет. Мы постоянно в разных местах: то в Польше, то в Баварии, то в Италии. Но нигде ничего не меняется – всё тот же фургон, тот же кураж мамаша, только постепенно война «поедает» её детей:

Из Ульма в Мец, из Меца к чехам!
 Из края в край, вперед, Кураж!
 Война прокормит нас с успехом,
 Коль ей свинец и ружья дашь.
 Но лишь свинцом сыта не будет,
 Одних лишь ружей мало ей:
 Войне нужны вдобавок люди,
 Она издохнет без людей!

Более того, чем дольше длится война, тем больше накаляется обстановка. Когда обращаешься к музыкальной стороне исполняемой мелодии, вспоминается какой-то скрежетающий, вращающийся *неживой* механизм, который способен перемолоть каждого, кто попадает на его пути, как то делает война.

Нисколько сначала не унывает Кураж, что приходится её детям тащить повозку. С присущими ей бодростью и непринужденностью она сообщает фельдфебелю, что лошадей у них нет. В спектакле эта фраза звучит с особым задором: «Вот справка, удостоверяющая, что моя кобыла не больна ящуром. Правда, она у нас околела».

Фургон становится даже непосредственным участником событий. Именно ему и Кураж предстоит решить судьбу её младшего сына. По замыслу Брехта, она, долго торгуясь, становится виновной в смерти Швейцарца. САМАРТ же не дает однозначного ответа на этот вопрос. Основная причина гибели сына Кураж не в её расчетливости, а в обстоятельствах. Узнав, что полковой кассы больше нет, она понимает, что надеяться ей не на что, денег взять будет неоткуда, а она должна позаботиться и о Катрин. Да, возможно, читавшим Брехта, вопрос об искренности ее чувств покажется спорным, но Роза Хайруллина развеивает сомнения одним пронзительным криком: «Да не могу я дать двести!» В конце концов, она соглашается, ведь спасение сына для нее дороже. Но уже слишком поздно – приговор вынесен.

Следующая встреча с фургоном для зрителя – у офицерской палатки, где мамаша решает жаловаться на то, что товар ее изрубили, да ещё и штраф заставляют платить. Весть о том, что её добро пострадало, сильно потрясает её, наносит урон ее благосостоянию, обрекает детей и ее на более тяжелые скитания. Эти события и ведут к исполнению ею «Песни о Великой Капитуляции».

Не только повозка столь дорога Кураж, но и всё её содержимое. Это особенно ярко выражено в сцене её нежелания пожертвовать полотняные рубашки на перевязку раненым. Это ее товар, она его продает и не хочет понести убытки. И только Катрин удается разжалобить мать и отдать часть тряпок, чтобы оказать хоть какую-то помощь. А вот в спектакле этой сцены нет. Режиссер отказывается от включения её в хронику, на наш взгляд, потому, что она не вписывается в стройный ход действия. Упомянутая сцена сильно меняет отношение читателя к Кураж, делает её

отрицательной героиней в его глазах, чего САМАРТУ удастся избежать. Это ещё раз доказывает другое видение режиссером Адольфом Шапиро этого сложного образа.

И снова слова о фургоне срываются с губ Кураж, когда ей приходится отказать повару в принятии его приглашения открыть с ним трактир, оставив Катрин на произвол судьбы, одну с фургоном. Мать успокаивает дочь фразой: «Не думай, что я ему дала отставку из-за тебя. Из-за фургона, вот из-за чего. Я не разлучусь с фургоном, к которому я привыкла». Эта реплика звучит и в пьесе, и в постановке САМАРТА. Брехт полагал, что это не просто слова утешения, но и правда действительности, правда раздвоенного характера Кураж, ее стремления нажиться на своей повозке. При просмотре спектакля такого чувства не возникает. Звучит *подтекст*. Кажется, что мамаша произносит эти слова, чтобы Катрин не чувствовала своей вины в том, что мать так и не смогла стать счастливой.

Во всех вышеперечисленных случаях мы видим отношение мамаша Кураж к фургону, но в сцене гибели Катрин впервые читатель и зритель наблюдают за ним уже в совершенно новом ракурсе, теперь судьба фургона находится в руках дочери главной героини. Катрин, предупреждая город об опасности, бьёт в барабан. И здесь она уже не привязана к их повозке – прапорщик угрожает порубить фургон, если та не перестанет барабанить. Но Катрин так и не удается остановить. В спектакле этот момент показан так: девушка пытается прислушаться к тому, что говорит прапорщик, стоящий ниже ее, но опять начинает бить с новой силой. Тогда, по его приказу, фургон начинают «бить». В постановке разрушение повозки показано как падение белого полотна, натянутого с начала спектакля над залом. И это подвиг, совершенный Катрин не во имя вещи, а во имя спасения человеческих душ.

В конце действия Кураж остается с фургоном наедине. Некому больше тащить его, и она сама впрягается туда и волочит его, хотя раньше он был едва по силам двум её сыновьям. Вообще, на протяжении пьесы, а, следовательно, и с течением лет, постоянно меняются люди, тянущие фургон. Это едва ли не единственная перемена за все годы. Мамаша Кураж из лежащей на фургоне и распеваящей о том, что «всем пора в поход», весёлой маркитантки превращается в замученную жизнью и страданием нищую торговку, которая сама же и тянет свой фургон.

§4 Образ войны

На вопрос «Что же должна показать пьеса?» Бертольт Брехт ответил так: «Что на войне большую коммерцию ведут отнюдь не маленькие люди. Что война, которая является ведением той же самой коммерции, но другими средствами, уничтожает человеческие добродетели даже у самых добродетельных людей». Он считал, что именно война сделала Кураж меркантильной, черствой и бесчеловечной, что она печётся лишь о своём фургоне и больше ни о чём.

Говоря о той именно войне, на дорогах которой помещает действие Брехт, нужно отметить, что Тридцатилетняя война – одно из крупнейших религиозных столкновений. Начинаясь она

противоборством католиков и лютеран, а затем переросла уже в борьбу за власть в Европе и утратила религиозный характер. Она явилась для народа злейшим проклятием, поскольку фактически была нужна только правительству, а вера была только предлогом. Множество земель были опустошены военными бедствиями, чумой, другими болезнями и голодом. Надо отметить, что мы застаем фургон мамы Кураж уже через 6 лет после её начала, а значит, война уже давно ни для кого не новость. Но зрителю кажется, что это буквально первые деньки войны, которая не успела ещё никого покалечить. Задержавшись на месте, Фирлинг восклицает: «Всё, мне некогда, поехали! Война не каждый день».

Итак, вера является лишь предлогом для начала войны, что особенно доказывается на образе полкового священника. Да, определенно сначала кажется, что этот человек – приспособленец, желающий спасти собственную шкуру, переодевающийся из ризы в обычную одежду, предлагающий заменить лютеранское знамя на католическое. Однако он понимает, что никто не собирается слушать его лозунги за веру, что война тянется и без священнослужителей. И, напротив, он выполняет свой долг в единственном случае, когда его помощь становится нужна, – идет с Эйлифом, чтобы облегчить его страдания перед смертью. В этом ещё один *парадокс* – в войне за веру священник не может найти себе применения.

Образ войны в данной постановке постоянен, а мы, зрители, будто бы видим только часть её. Нет определенного начала и тем более нет конца – финал остается открытым в соответствии с теорией Брехта. Постоянство этого образа необыкновенно удалось показать САМАРТУ. Во время переездов Кураж в фургоне с места на место зрителю доводится видеть картины войны на заднем плане.

Однако отношение к войне героев сильно разнится. Кураж ищет в войне наживы, Эйлиф и Швейцарец хотят в солдаты, Иветта и вовсе «братается с врагом», а Катрин боится войны – ведь та уже не первый раз калечит её. Для Питера война – единственная возможность найти работу, ведь если она закончится, «повара не будут нужны, варить будет нечего». Полковой священник как-то произносит: «Погибнуть на войне – это счастье. Это священная война. Во имя *веры*». Но Кураж ему на это отвечает: «Война, где режут и грабят». И действительно, вера – это лишь предлог для начала военных действий и мобилизации сил, на самом деле это нужно властям.

Возвращаясь из зрительного зала в современность, обратимся к вечности темы войны. Бертольт Брехт заканчивал пьесу летом-осенью 1939г., в дни, непосредственно предшествовавшие началу второй мировой войны в Европе. Драматург писал: «Когда я писал, мне представлялось, что со сцен нескольких больших городов прозвучит предупреждение: кто хочет завтракать с чертом, должен запастись длинной ложкой. Может быть, я проявил при этом наивность, но я не считаю, что быть наивным – стыдно. Спектакли, о которых я мечтал, не состоялись. Писатели не могут писать с такой быстротой, с какой правительства развязывают войны: ведь чтобы сочинять, надо думать. Театры слишком скоро попали во власть крупных разбойников. «Мамаша Кураж и ее дети» – опоздала».

Брехт написал произведение, выбрав Тридцатилетнюю войну как исторический фон для действия, но обратил пьесу совершенно в другое русло. Драматург хотел показать, насколько разрушительна сила войны и к чему она может привести. Война бьет, грабит, калечит, уродует, убивает. На примере войны за веру драматург хотел показать её страшную мощь. Однако пьеса так и не смогла помочь. Быть может, нынешнее ее прочтение заставит нас задуматься, ведь цель эпического театра Брехта-именно заставить размышлять.

§5. Сценические средства выразительности.

Сценических находок в данном спектакле столько, что это могло стать предметом особого анализа. Остановимся на наиболее выразительных. В процессе нашего разбора мы уже затронули ряд сценических выразительных средств. Во-первых, движущаяся сцена, символизирующая бесконечность жизненного пути и в то же время, это движение по кругу, по замкнутому кругу, из которого нет выхода. Через этот элемент построения действия можно прийти к выводу о том, что жить войной нельзя, война и жизнь - вещи несовместимые, противоречащие друг другу.

Фургон и зрительный зал соединяет узкая доска, по которой часто ходит героиня. Это своеобразный мостик от того времени к нашему, возможность донести до нас вневременные истины. И в то же время это движение напоминает хождение над пропастью, и невольно содрогаясь за Мамашу Кураж, отважно идущую по этому опасному пути.

Во-вторых, использование зонгов – чаще всего это песни в исполнении разных действующих лиц, выражающие в концентрированном поэтическом виде авторские мысли и комментарии. В них вневременная философия жизни. В спектакле их 7. Большинство из них открывает отношение героев к войне. («Солдат спешит в далёкий путь, чтоб умереть за веру», «Песня о солдате и бабе», «Песня о братании»). После смерти Катрин звучит погребальный зонг матери – колыбельная. Главная тема – «Эй, командир, дай знак привала» исполняется Хайруллиной не раз, под эту же музыку путешествует фургон. Отметим, что в театре САМАРТ неизменным остается использование «живой» музыки, «нефонерное» исполнение, которое подкупает своей искренностью и неповторяемостью. Клавиши, аккордеон, саксофон, барабан, флейта, бас, ударные... Каждому из них предстоит сыграть свое значение в спектакле: бой барабанов – вынесен приговор, пронзительный звук удара по тарелке – шокирующее известие, аккордеон и синтезатор – путешествие по дорогам войны. Можно даже увидеть, как с небольшим оркестром общается героиня, и это осознается, как часть брехтовского сценического действия.

Актеры в спектакле сами исполняют песни. Сама сущность зонга в том, что актеры не столько поют, сколько продолжают речь, но уже под музыку. Получается, что их монолог становится максимально выразительным. Тональность их речи не меняется. Во время исполнения зонга персонаж раскрывается для зрителя наиболее ярко. Например, сама мамаша Кураж. Роза Хайруллина делает речь музыкальной, эмоциональной, в то же время, рассказывая нам о себе.

В-третьих, необычность костюмов и реквизита. Вспомним идею Б.Брехта об условности действия, о некоей дистанции между актером и его героем. В спектакле САМАРТа это как нельзя лучше воплощено в необычных костюмах: они напоминают какие-то разноцветные карнавальные маски и одеяния, лишь отдаленно, через некоторые детали, отсылающие ко времени Тридцатилетней войны. Налицо условность действия. Можем предположить, что идеи, которые несут герои, относятся не столько к тому времени, сколько к любой войне. Война – вот, что актуально сегодня. И главное не в одежде эпохи Тридцатилетней войны, а вечность данной темы. Разноцветье, балаганные цвета напоминают о многообразии жизни. Яркие наряды, сшитые из лоскутков и создающие эффект мазка кистью, показывающие, что из вот таких мазков и состоит жизнь на войне. Пестрая одежда может говорить и о простоте времени, а такой сложный период не должен передаваться простыми нарядами. Более того, в первом действии перед нами яркие костюмы, в которых в основном преобладают теплые цвета, а после антракта цвета меняются: становятся более мрачными, вероятно, потому что дни на войне становятся всё тяжелее, обстановка накаляется. Также актеры передвигаются по сцене на *котурнах* – специальной обуви на высоких подошвах. Они делают их героев выше и значительнее. Правда, всё чаще она снимает их. И в конце мы видим ее уже босой. Подобный *визуальный ряд*, созданный сначала светлыми красками, которые затем сгущаются, способствует нарастанию страха зрителей (ведь и они находятся вместе с Кураж и её фургоном на тропе войны). В спектакле имеет место ещё одно оригинально авторское решение – это костюм самой Кураж. Это женщина с большой грудью и животом (для этого создаются утрированные *каркасы* внутри). Это условное обозначение немолодой женщины-матери, некие символы, работающие на образ. Вспомним, как в древности изображали фигурки женщины-матери, прародительницы-рода! Вероятно, есть что-то общее.

Костюмами обозначают и сословную принадлежность. Например, мужчины-простолюдины носят на голове чепец (повар, крестьяне). Шлемы принадлежат военным - чем он выше, тем выше по рангу персонаж. А вот сыновья кураж, даже поступая на службу, не сменяют своего головного убора.

Необычен грим актеров - лицо разделено полосой на две части: светлую и темную-подчеркивает противоречивость характеров и самой жизни.

Удачна *сценография* спектакля. Для создания образа войны на заднем плане (их мы видим только во времена переезда Кураж с места на место) создаются поистине страшные зрелища – застывшие в разных позах и положениях люди с мечами, солдаты, закованные в кандалы, вооруженные стражники, убитые воины. Эти фигуры – болезненно замершие во время движения актеры, которые оживают с началом нового действия. Большое внимание уделяется освещению: если первое действие проходит в светлой обстановке, то второе, напротив, в полной темноте, ночью. Мы даже плохо можем разглядеть героев. Сами декорации, надо сказать, тоже не просты – они расписаны краской, напоминают разводы и играют роль пейзажа, на фоне которого разворачиваются

события. Это краски войны: от кроваво-красных до светло-голубых, как будто чередование войны и мира. Тяжелые тона способствуют нарастанию психологического напряжения зрителя. Сцена устлана ковром в стиле «Пэчворк», от которого порой рябит в глазах, настолько уж он яркий и запоминающийся. После антракта и его переворачивают. По ту сторону ковра – темные, грязные, запыленные разводы – война всё приводит в негодность.

Элементы реквизита невольно приковывают внимание пронизательного зрителя и поражают своей несовместимостью со временем событий в пьесе. Это и счеты - символ бухгалтерской точности, а в данной пьесе –напоминание о меркантильности героини. Это и жезл современного гаишника, но в руках у капрала-наемника, предмет, явно олицетворяющий власть над людьми, передвигающимися по жизни. Это и военные атрибуты, правда, из XX века: планшет командира, современный автомат, а рядом с ними пики, топоры, ядра. Такое смешение предметов - своеобразная режиссерская находка, выражающая брехтовское желание вызвать в зрителе аналогии, ассоциации, связать происходящее на сцене с современностью и таким образом напомнить еще раз о вневременности поднимаемых проблем.

Порой режиссеру достаточно использования только цветовой гаммы для характеристики образа. Например, красный вызывающий костюм проститутки Иветты говорит сам за себя. Хотя и он разделен на две части, одна из которых, розовая, символизирует девичью нежность и ранимость.

Детали в спектакле воспринимаются как говорящие символы, также выражающие основную идею. Так туфли Иветты становятся мечтой Катрин о любви настоящей, а не продажной, о женском счастье, надежду на которое тоже отнимает война.

Подкупают в спектакле реалистические детали: мы чувствуем запах черного хлеба, который едят герои на сцене, мы слышим звук разбиваемого Священником настоящего, а не бутафорского деревянного полена. Это уже традиция именно САМАРТа, в спектаклях которого обязательно присутствуют подобные элементы действия, вызывающие у нас ощущение достоверности изображаемого, несмотря на сценические условности.

В очередной раз хочется восхищаться режиссерскими находками: они похожи на загадки, решение которых помогает понять авторский замысел. В этом особенность именно данного театра: зритель не пассивный наблюдатель, которому всё разжевали, а своеобразный соавтор действия, загадки которого он осмысляет даже после просмотра спектакля. САМАРТ учит думать, воспитывая умного зрителя.

§6 Черты эпического театра в постановке САМАРТа «Мамаша Кураж»

Итак, проанализировав данный спектакль, мы решили отметить те особенности теории эпического театра, которым режиссер следовал при постановке данной пьесы на сцене, и какие из них, возможно, на сцене САМАРТа воплощены не были.

Итак, что касается предложенных драматургом идей относительно кульминаций и развязок, их действительно отмечено несколько. Говоря о времени, можно сказать, что как драматическое действие выбрана Тридцатилетняя война, но в то же время, она ассоциируется у внимательного зрителя с авторским временем – войной XX века. Рассказ о событиях действительно представлен на сцене – актеры-герои повествуют нам о своей жизни, события которой выходят за рамки спектакля. Финал драмы открыт. После просмотра практически каждый понимает, что предотвратить трагедию возможно, что вина в происходящем лежит на войне. Анализируя поведение и поступки героев, можно приходиться к разным мнениям, Брехт не делает из них Героев – это тоже его черта. Постановка полна лирических отступлений, а именно зонгов, раскрывающих характеры героев, показывающих идеи драматурга. Сцена действительно повествует, вводит нас в ход событий, однако Брехт ограничивается этим, а наши постановщики находят великолепные способы оформления сцены и яркие декорации. И вот он, знаменитый прием очуждения: Кураж – маркитантка, водившая связи с мужчинами (обычно торговки ассоциируются с пошлыми бродяжничающими торговками), а это женщина страдающая, несчастная, любящая, не имеющая представления о том, сколько горестей ей может принести война, если она с ней свяжется.

Глава III Обзор критических статей и рецензий на постановку

В ходе исследования мы проанализировали данную постановку и выявили её особенности. Однако многие выводы и объяснения основаны исключительно на собственном наблюдении. Весьма закономерно обращение к мнению тех, кто посмотрел спектакль. С целью подтверждения наших предположений относительно трактовки режиссёром образов и постановки в целом мы поставили перед собой задачу рассмотреть критические статьи на данный спектакль с целью получения большего количества информации о постановке.

В общей сложности нами было рассмотрено 12 критических статей на данный спектакль (это все имеющиеся статьи на сегодняшний день). Мы изучили мнения журналистов на тот или иной вопрос, предлагаем подробнее рассмотреть их в приложении. (см. приложение 2)

Глава IV Авторский замысел создания спектакля

С целью получения наиболее полной и достоверной информации об авторском замысле создателей спектакля нами были опрошены члены творческого коллектива, участвовавшего в создании спектакля и театральные критики.

Нам удалось связаться с музыковедом и театральным критиком Н.А.Эскиной. На вопрос о костюмах героев она ответила, что, это театр – представление, а не театр – переживание, поэтому одежда выбрана столь яркая. Костюмы значительно подчеркивают экспрессию, театральность персонажей. Критик подтвердила наше предположение о двух кульминациях. Относительно всей постановки, Наталья Анатольевна высказалась так: «Всё максимально приближено к зрителю. Мы внутри спектакля».

Удалось нам поговорить и с хормейстером спектакля Н.Э.Герасимовой. Роль зонгов в спектакле она определила, как доведение речи в музыкальной форме до завершения. Они делают спектакль насыщеннее, привлекая особое внимание к его музыкальной стороне.

Также мы связывались с Ольгой Валерьевной Казак, человеком, непосредственно занимавшимся пошивом костюмов для спектакля – дизайнером, продюсером ООО Центр рекламы и дизайна «OV 27». Нам удалось узнать, что художник (Юрий Хариков) получил премию «Золотую маску» за свою работу над спектаклем. Ателье работало на пошивом костюмов около года, их же было около тридцати. Было подтверждено большинство наших догадок об идее включения именно таких одеяний в постановку.

Кроме того, в процессе работы мы обращались к театральному критику О.А. Идельсон, директору САМАРТА С.Ф.Соколову.

Полезной информацией поделился с нами заслуженный артист России Юрий Иванович Долгих, исполнитель роли священника. Он прокомментировал свой собственный образ, а также поведал о замысле режиссера.

Отношение к своему образу Юрий Иванович объяснил так: «роль сложная и неоднозначная», в основе которой перерождение человека. Священник, до войны бывший у власти, в милости у короля, не видевший жизни и идущий вперед по карьерной лестнице, по воле случая попадает в окружение, теряет сан, вынужден скрываться. И если раньше он только вещал о Боге, то теперь он понимает, что милость к людям важнее. Теперь Бог находится в нем, и он идет с Эйлифом, чтобы действительно помочь *человеку*.

Что касается песни, исполненной им в спектакле (песня о распятии Христа, «Часы»), актер отмечает, что люди давно забыли, что сын Божий тоже был *человеком*. И мучения испытывал *человеческие*. По словам Юрия Ивановича, это не зонг, а своеобразное напоминание людям, о том что нужно быть милосерднее и *человечнее* по отношению друг к другу. Таким образом, и эта песня имеет отношение к войне.

На вопрос о своем отношении к образу Кураж Ю.И.Долгих ответил, что не считает её виновной в смерти детей. В этом и состояла задумка режиссера Адольфа Яковлевича Шапиро. Жизнь ставит Кураж в такие условия, ведь когда она теряет одного сына, она должна помнить и о своей немой несчастной дочке. Он полагает, что прошли годы и отношение к пьесе изменилось: уже не то, что у Брехта (вспомните, например, горьковского «Старика»).

И опять же заговорил о замысле режиссера: Адольф Шапиро говорил не читать критики, пока для себя не осознаешь сам, каков же твой персонаж. После чего уже играть становится легко.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги проделанной работы, мы можем сказать, что были решены все задачи, заявленные нами во введении, был собран весь теоретический материал, изучена теория эпического театра и рассмотрены уже существующие постановки «Мамаша Кураж», а также выполнена практическая часть работы. Проанализировав все имеющиеся материалы, мы выявили следующие особенности постановки пьесы «Мамаша Кураж» на театральной сцене:

- 1) На протяжении многих лет в различных театрах России и мира неоднократно предпринимались попытки поставить пьесу «Мамаша Кураж» на сцене, и каждому театру удавалось по-новому интерпретировать данное произведение;
- 2) Театр САМАРТ, соблюдая традиции эпического театра, несколько изменил композицию, убрав некоторые несущие смысловую нагрузку элементы, таким образом, обеспечив зрителю совершенно иное восприятие ситуации;
- 3) Благодаря талантливой игре актеров, герои данного произведения предстают перед нашими глазами не столь однозначными, появляется возможность рассуждать о том или ином поступке персонажа, многие действующие лица меняют свои взгляды на протяжении спектакля;
- 4) Используемые в постановке средства сценической выразительности делают спектакль значительно более интересным, ярким, впечатляющим;
- 5) Война показана на сцене САМАРТа очень искусно, что дает зрителю возможность понять, какое разрушительное начало она несет.

Из всего сказанного можно сделать следующий **вывод**:

Постановка побуждает задуматься о вневременной мысли Брехта об антигуманном характере любой войны. Пьеса-предупреждение подает сигнал тревоги, который должен постоянно звучать в сердцах людей. С момента написания произведения сменились вехи, изменилось и восприятие читателей. САМАРТу удалось не только воплотить замысел Б.Брехта, но и представить свежий взгляд на идейное своеобразие произведения, возможно, заставить зрителя пересмотреть свое мнение о «Мамаше Кураж», расставить свои акценты.

БИБЛИОГРАФИЯ

Литература:

1. Б.Брехт «Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. Мамаша Кураж», М., «Искусство», 1964
2. Кацева Е., Книнович Е. «Б. Брехт о литературе», М., «Художественная литература», 1977
3. Ключев В. Г., «Б. Брехт — новатор театра», М., «Знамя», 1961
4. Колязин В.Ф. «Брехт – классик XX века», М., ВНИИ искусствознания, 1990
5. Пермский уни-тет, «Проблемы метода и стиля в прогрессивной литературе XX века», Пермь, 1966
6. Райх Б. «Брехт», «Вена-Берлин-Москва-Берлин», М., «ВТО», 1961
7. Смолина К.А. «100 великих театров мира», М., «Вече», 2001
8. Степанов Ю.С. «В трехмерном пространстве языка», М., «Наука». 1985
9. Сурков Е. «Бертольт Брехт. Театр 5/I, 5/II», М., «Искусство», 1965

Критические статьи:

10. Журнал «Театр», 2 февраля 1961, М., «Искусство»
11. Журнал «Театр», 8 августа 1961, М., «Искусство»
12. Журнал «Театр», 3 марта 1962, М., «Искусство»
13. Журнал «Театр», 5 мая 1965, М., «Искусство»
14. Журнал «Театр», 4 апреля 1976, М., «Искусство»
15. Журнал «Театр», 5 мая 1978, М., «Искусство»

Критические статьи и рецензии на постановку САМАРТА:

16. Гвоздиков О., Как матушка стала мамашей 1.11.2001
17. Дмитриевская М., «Война и мир мамыши Кураж», «Культура»
18. Идельсон О.А., «Боль жизни и свет искусства»
19. Костин Г., «Фургон мамыши Кураж вкатился в наши дни», «Волжская Коммуна» №160 (20.10.01)
20. Нуарян Н., «Матушка Кураж нового века»
21. Рымарь А., «Трагическая театральность Брехта-Шапиро», ж-л «Perfomance»
22. Сохрина А., «Поражение мамыши Кураж», «Волжская заря», 28.11.2001
23. Тимашева М. «Мамаша Кураж из Самары», Журнал «Театр», 03.2003
24. Уренева Т., «Нам без куражу нельзя!»
25. Хавина Л., «Завтра была война», «Репортер» №110 (12.10.2001)
26. Хмельницкий Ю., Достоевский, Брехт и Горький на театральной сцене, «Обозрение», 28.01.02
27. Эскина Н.А., «Новые дети мамыши Кураж», «Волжская Коммуна» №206 (29.10.2005)

Интернет-ресурсы: <http://www.samart.ru/>

ФАКТЫ СОТРУДНИЧЕСТВА

СТД (Союз Театральных деятелей);

Театр СамАрт

ФОТОМАТЕРИАЛЫ. САМАРТ. «МАМАША КУРАЖ».



(Роза Хайруллина - мамаша Кураж)



(Ольга Агапова - Катрин)



(Юрий Долгих – Священник)



(Сергей Захаров – Повар)



(Маргарита Шилова – Иветта)

ФОТОМАТЕРИАЛЫ. «МАМАША КУРАЖ» НА СЦЕНАХ РАЗЛИЧНЫХ ТЕАТРОВ.



Театр «Берлинский ансамбль», 1951 (Кураж – Е.Вайгель, Катрин – А.Гурвиц, Повар – Э.Буш)



Театр им. Вл. Маяковского 1960, Москва
Кураж – Ю.Глизер



Театр «Красный факел», Новосибирск, 1961
Кураж – Е. Агафонова



Национальный Народный театр, Париж, 1951, Кураж – Ж.Монтеро

Приложение 2

**Выдержки из критических статей и рецензий
на постановку САМАРТа «Мамаша Кураж»**

<p>Образ мамыши Кураж</p>	<p>«При этом Роза Хайруллина вмещает в образ мамыши Кураж и клоунаду, и классический психологизм, и античную трагедию. Ее героиня, «мятая» жизнью маркитантка, тянет ляжку своей поклажи (и Судьбы) по дорогам войны.»</p> <p align="right"><i>(Наталья Нуарян, «Мамаша Кураж нового века»)</i></p> <p>«Вот в чем ее трагедия. Можно сравнить Кураж с кротом, который постоянно находится под землей и роет, роет. Позади него земля обваливается. Он живет иллюзией, пока не осознает напрасности своего труда. Если этот маленький зверек оглянется, это будет настоящей трагедией для него.»</p> <p align="right"><i>(Уренева Т., «Нам без куражу нельзя!»)</i></p> <p>«У Р.Хайруллиной нет знаменитых "выходов из роли" в зонг. Хрипловатые песни принадлежат столько же Хайруллиной, сколько Кураж. Они обе, как будто внутренне обнявшись, очуждают трагизм предлагаемых обстоятельств.»</p> <p align="right"><i>(М.Дмитриевская «Война и мир мамыши Кураж»)</i></p> <p>«Анна Фирлинг - далеко не самая благовоспитанная, добропорядочная женщина: бывает и цинична, груба, даже жестока, но она любит своих детей и желает им добра.»</p> <p align="right"><i>(О.Идельсон «Боль жизни и свет искусства»)</i></p>
<p>Декорации</p>	<p>«Война идет так давно, что ее огонь, пепел, гарь и свет стали эпической батальной живописью. Брейгелевские композиции в босховском колорите, персонажи с разрисованными лицами и рыцарско-пёсыими головами разворачиваются перед зрителями амфитеатра овальной панорамой.»</p> <p align="right"><i>(М.Дмитриевская «Война и мир мамыши Кураж»)</i></p> <p>«На белом заднике яркие цветные полосы –то ли это горы, толи просто абстракция. Вертится в голове блоковское: "лохмотья сшитые пестро». Сама сценическая</p>

	<p>площадка будто состоит из лоскутов всех цветов и оттенков»</p> <p><i>(О.Идельсон «Боль жизни и свет искусства»)</i></p> <p>«У Брехта динамика рождается контрастами: вот грубость жизни и вот ее хрупкость, вот трагическое и комическое, вот высокое и вот низкое.»</p> <p><i>(О.Идельсон «Боль жизни и свет искусства»)</i></p>
Костюмы	<p>«Театр создает особый мир масок, трансцендирующий наш мир, позволяющий зрителю выйти из обычной реальности своего бытия, взглянуть на эту реальность с точки зрения, находящейся вне ее. Мир масок создает реальность, в которой привычная действительность оказывается узнаваемо-неузнаваемой, получает новый облик и свободу, позволяющую ей обнаруживать свои неочевидные возможности, высказывать какие-то свои тайны, а нам заглянуть по другую сторону видимого и хорошо знакомого, по другую сторону осознаваемого.»</p> <p><i>(А. Рымарь «Трагическая театральность Брехта-Шапиро»)</i></p>
Образ войны	<p>«Мы живем внутри войны, мы порождение ее и ее следствие. Как мамаша Кураж и ее дети, мы люди войны, люди этого пошатнувшегося, пришедшего в негодность мира. Всем нам предстоит выбор, и он будет так же труден, как новое рождение. «Ведь война - это не только физическое уничтожение людей друг другом. В широком смысле война - это накопление энергии ненависти... Я думаю, что Брехт имел в виду именно ЭТО»</p> <p><i>(Г.Костин, «Фургон мамаша Кураж скатился в наши дни»)</i></p>
О театре и о спектакле	<p>«Вот такой зритель шумит сейчас в гардеробе, сбрасывает пальто и торопится в зал. Зритель этот бывалый. Наверное, он видел многие самартовские спектакли. Но такого, я уверена, - никогда».</p> <p><i>(Уренева Т., «Нам без куражу нельзя!»)</i></p> <p>«Это спектакль-метафора, эмоциональный вопль о том, какие страшные бедствия приносит с собой война».</p> <p><i>(Уренева Т., «Нам без куражу нельзя!»)</i></p>