

Отто Брам (1856-1912)



немецкий театральный критик, режиссер.

Театр "**Свободная сцена**" был организован в Берлине в **1899** году **Отто Брамом** (1856-1912) совместно с группой критиков и журналистов. Образцом для них стал французский "Свободный театр" А. Антуана.

Отто Брам родился в бюргерской семье, обучался в нескольких университетах Германии, а с 1879 года выступал как литературный и театральный критик, написав несколько монографий о драматургии и драматургах.

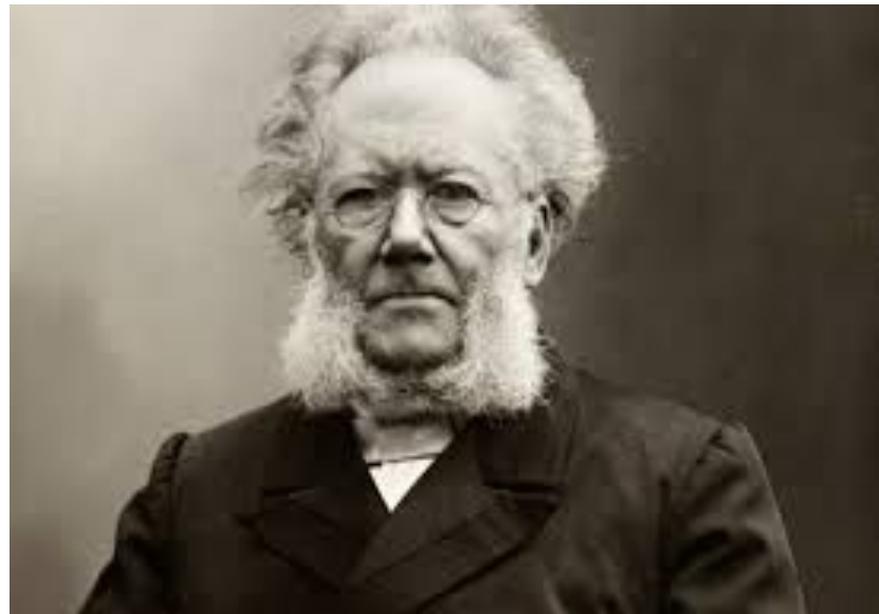
С 1894 года Брам становится руководителем крупнейшего "Немецкого театра" в Берлине, где собирает превосходную труппу и проводит театральную реформу, увлеченный идеями театрального натурализма.

В 1905 году он уступает театр Максу Рейнхардту и переходит в "Лессинг-театр", где работает до конца жизни.



Гастроли мейнингенцев в Берлине оказали существенное влияние на многих театральных деятелей.

Отто Брам был из тех, кто стремился к обновлению сцены. Вместе с тем, будучи театральным критиком, он еще в 80-е годы обращал внимание своих коллег на драматургию **Ибсена**, проживавшего в ту пору в Германии. Брам говорил о явлении, "революционизировавшем человеческий дух, которое называется Ибсеном". В многочисленных статьях, опубликованных в "Аугсбургской газете", в "Национальной газете" и в "Фосской газете", он постоянно пишет о нем, обращая внимание на его драматургию. "Со времени смерти Геббеля в Германии не было никого, кто мог бы указать дальнейшие пути драмы. Образовалась безнадежная пустота, - до тех пор, пока не явился с севера помощник и спаситель. Но никто в Германии еще не понимает, чем сможет стать Ибсен для немецкой сцены. Даже лучший театральный деятель Германии - Генрих Лаубе требовал от автора "Норы" измененного, так сказать, примиряющего финала".



Поэтому совсем не случайно программной работой первого сезона стала постановка **"Привидений"** Ибсена. Этим спектаклем была открыта **"Свободная сцена"**. Но еще до того, как сам Брам поставит эту пьесу Ибсена, он увидел ее в 1887 году на сцене небольшого берлинского "Резиденц-театра" и всячески приветствовал создателей спектакля: "Здесь сегодня началась новая эра истории театра. Пути указаны, цель намечена. Теперь необходимо выступить и растоптать все то, что являлось тормозом. В литературе молодежь, созрев, убивает стариков. Такое убийство должно совершиться".

Эмоции, вызванные этим спектаклем, были настолько сильны (и не у одного О. Брама), что спектакли были запрещены полицией. Среди зрителей на этом спектакле находился и Гауптман, молодые немецкие журналисты. Все они вскоре выступят на подмостках "Свободной сцены" и определят дальнейшие пути движения в немецком драматическом искусстве. Все они, во главе с Брамом и Гауптманом, начали собираться в скромном берлинском **"Кафе Шиллера"**, где вели бурные дискуссии о театре, где звучали имена Ибсена и молодого французского режиссера **Антуана** (у него тоже шла пьеса "Привидения" Ибсена).

Именно там и родилась идея создать **"Свободную сцену"** в Берлине.

Была выработана своя **Театральная программа:**

- 1) в основе ее лежало требование "литературного следопытства", то есть драматургической новизны и приближения искусства постановки к правде жизни.
- 2) Публично было объявлено и о том, что новый театр будет "свободным от цензуры и коммерческих целей".

Один из организаторов театра, журналист П. Шленгер, писал в своей статье: "Свободная сцена должна служить только художественным задачам. Все, что она зарабатывает, должно тратиться исключительно на эти цели".

- 3) И чтобы не зависеть от частного капитала и от цензуры, театр стал существовать на членские взносы, то есть функционировать по принципу закрытой организации. Среди активных энтузиастов театра десять человек были "активными членами", а остальные (от 350 до 1000 человек в разное время) были "пассивными членами". Последние вносили ежегодно в театральное предприятие небольшую сумму денег, что давало им возможность бесплатно посещать спектакли театра. Для показа спектаклей было арендовано помещение "Лессинг-театра", а позже "Резиденц-театра".

- 4) Театр "Свободная сцена" давал в месяц не более четырех постановок. Принципы организации театра совпадали с теми, что были заведены в "Свободном театре" Антуана. Однако главное отличие театров состояло в том, что Брам в свой театр пригласил профессиональных актеров, тогда как Антуан начинал работать с любителями. Это имело двойной результат: с одной стороны, поднимало профессиональный уровень спектаклей, с другой - значительно ограничивало реформаторские устремления Брама.

Свои собственные взгляды на начинаемое дело **Отто Брам** изложил в **манифесте**. Он объяснял и публике, и критике принципы, на которые будет опираться "**Свободная сцена**".

"Новое искусство, - пишет Брам, - это искусство настоящего, реально существующего в природе и обществе, и оно поддерживает новое время и новую жизнь. Новое искусство и новое время исходят из лозунга "Правда".

Декларируемую "правду" создатели нового театра находили прежде всего в так называемой социальной драматургии. Но как Брам понимал "**правду**"? Он истолковывал ее следующим образом: "Правда не в объективном смысле, ибо она не будет понята борющимися, а **правда** - в субъективном, индивидуальном понимании глубокого и свободно высказываемого убеждения независимого духа, который ничего не приукрашает и не затуманивает. Жизнеспособные ростки современного искусства пустили корни на почве **натурализма**. Глубоко познавая действительность, современное искусство обратилось к естественным проявлениям жизни, беспощадно отображая ее во всей наготе".



Таким образом, Брам подчинился требованию **натурализма** - показу маленькой правды, фотографированию отдельных сторон действительности, без попытки поднятия до объективного освещения процесса жизни. В постановках современных пьес, многие из которых выходили за рамки натурализма, Брама привлекало неприкрашенное отображение деталей. Ограниченность этой программы особенно ясно обнаружилась в дальнейшие годы, когда Брам проводил свои режиссерские опыты в стационарных профессиональных театрах.



Сам **Брам** в театре "**Свободная сцена**" прежде всего влиял на выбор постановщиков, приглашение актеров и определял репертуарную линию театра.

И это действительно была совершенно особая репертуарная политика - Брам не ставил тех пьес, которые, на его взгляд, отражали "безразличие и серость эпохи, пренебрегали серьезностью в театре, серьезностью в жизни и компромиссно хотели обойти конфликты, раздирающие наше время".

В репертуаре "Свободной сцены" были практически все те пьесы, что шли и в "Свободном театре" Антуана: Ибсен, Толстой, Гауптман, братья Гонкур, Золя, Бек. Но Брам еще обратился к немецким и австрийским авторам, которые писали пьесы на современные темы. Это были Анценгрубер, Гольц, Шлаф, Гартлебен, Кайзерлинг. Такой репертуар вызвал почти шок в немецкой публике - он был слишком нов.



Г.Ибсен



Л.Толстой



Г.Гауптман

"Свободная сцена" показывала Ибсена именно в тот день - 29 сентября, в который Л. Арронж начал деятельность "Немецкого театра". Но драматург Л. Арронж как раз отказался в свое время ставить **"Привидения"** Ибсена. Сам по себе спектакль был добротен, профессионален и хорош. Но он не произвел ожидаемого переворота в умах и большой критики, так как эта пьеса Ибсена была уже довольно хорошо известна берлинской публике.

Зато следующий спектакль - **"Перед заходом солнца"** Гауптмана произвел настоящую сенсацию. Он был показан 20 октября 1889 года. На спектакле разразился скандал, грозивший своим бурным развитием вообще сорвать представление. Зрителей спектакль поделил на два лагеря - приверженцев нового автора и противников его. Первые вызывали автора и одобрительно шумели. Вторые - кричали и свистели.

Сражение было на следующий день перенесено на страницы газет, где также было непримиримое разделение на тех, кто поддержал новый театр) и тех, кто счел его спектакль "преступлением". А в сатирическом журнале "Кладдерадач" театр **"Свободная сцена"** был изображен в виде мусорной ямы.

После трех лет существования, в 1892 году, **Свободная сцена** вынуждена была закрыться. Это решение было связано главным образом с несовершенной организационной структурой театра: отсутствием постоянного актерского коллектива и стационарного помещения, а также финансовыми трудностями.

Однако в 1893 году Брам объявил о премьере новой пьесы Гауптмана - "**Ткачи**", запрещенной цензурой для постановки в публичных театрах. Как писал Франц Меринг, "**Свободная сцена** для этой цели возродилась из мертвых".

Постановка "**Ткачей**" стала крупным событием театральной жизни Берлина. Революционное звучание драмы привлекло к ней наиболее передовые круги. Сам Брам так определил значение этой последней постановки **Свободной сцены**: "Немецкий театр снова должен играть роль в духовной жизни народа. Дороги, на которых современная сцена сможет завоевать значимость,- это сближение со своим веком".



Несмотря на то, что к постановке были привлечены второстепенные актеры, спектакль прозвучал убедительно. Большая заслуга принадлежала в этом отношении молодому режиссеру Корду Гахману, сумевшему создать ансамбль. Меринг положительно отозвался о спектакле: "Он был весьма поучительным свидетельством того, как здоровое новшество влечет за собой другие здоровые новшества. В **"Ткачах"** играли в большинстве совершенно неизвестные актеры, приглашенные из полдюжины театров второго и третьего ранга, но опять-таки - за немногими исключениями - представление отличалось прекрасным ансамблем, ни одно из пятидесяти говорящих лиц не нарушало его".



После **"Ткачей"**, несмотря на успех, **Браму** не удалось возобновить деятельность Свободной сцены, и следующий этап творческого пути этого реформатора немецкой сцены связан с его работой в профессиональном стационарном театре.

Историческая роль **Свободной сцены**, несмотря на краткий срок ее существования, заключалась, как говорилось, в **утверждении на сцене немецкого театра современного репертуара**.

Значительно меньше удалось сделать Брамму для обновления принципов актерского и постановочного искусства. Сами условия существования этой театральной организации препятствовали решительным сдвигам. Актеры, приглашенные из различных театров, не могли за короткий репетиционный срок создать крепкий ансамбль. Кроме того, один спектакль следовал за другим (например, между постановками "Привидений" и "Перед восходом солнца" прошло всего двадцать дней). Актеры, занятые в других театрах, естественно, не могли уделять репетициям **Свободной сцены** много времени.

Режиссерская работа сводилась главным образом к разводке мизансцен и соединению всех компонентов спектакля воедино. Брамму не смог коренным образом изменить творческие приемы актеров-профессионалов. Его роль была, скорее, декларативной, чем конкретной, он вынужден был ограничиваться общими призывами к правде и простоте. Вместе с тем новый драматический материал принуждал таких актеров, как Эммануэль Райхер, Агнес Зорма, Рудольф Риттнер, Эльза Леман и Оскар Зауэр, тесно связанных со Свободной сценой постепенно пересматривать свои художественные приемы. Но это был лишь первый робкий шаг по пути освоения новой манеры актерского творчества.

Во все время существования "**Свободной сцены**" Отто Брам не оставлял своей работы профессионального критика. В 1890 году Брам основал собственный театральный журнал, названный им также "**Свободная сцена**".

В то время новый журнал стал конкурентом наиболее популярному мюнхенскому журналу "Общество". Редакция "Общества" заняла критически-воинствующие позиции в отношении своего нового собрата и лично Брама. В "Обществе" подвергались критическим нападкам и взгляды Брама на искусство, и спектакли "Свободной сцены". Многие рецензии носили прямо оскорбительный характер, а сотрудники "Общества" не жалели уничижительных эпитетов, характеризуя новое театральное дело.

В журнале "Общество" театральное искусство "Свободной сцены" называлось "удивительно нудным асфальтовым цветком столичного переулка, лишенным аромата и красок". Журнал "Общество" поддерживал новое направление в искусстве - нарождающийся символизм, а в Мюнхене уже шли шекспировские спектакли, выполненные в эстетике нового театрального направления. "**Свободная сцена**" и сами взгляды О. Брама для новых театральных деятелей казались уже устаревшими, не успев даже полностью развиться. Сценический натурализм, действительно, довольно быстро сошел со сцены.

Всколыхнув умы театральной общественности Берлина **О. Брам** считал себя призванным продолжить дело обновления сценического искусства в профессиональном, постоянно действующем театре. Случай представился в **1894** году, когда Л'Арронж решил отойти от руководства **Немецким театром**. Он уступил свое место Браму, который заявил с первых же дней своей новой деятельности: "Я не собираюсь опрокидывать то, что создано в этом театре в течение одиннадцати плодотворных лет, но одновременно не намерен терпеть врагов прогресса, поклоняющихся святой традиции, застывшей и мертвой".

Брам сохранил в репертуаре театра классические произведения, которые чередовались с постановками современной драматургии. В спектакли классики он пытался внести художественные принципы, выработанные им в предшествующие годы. Театральная деятельность Брама приобрела более конкретный характер: он сам начал принимать непосредственное участие в репетициях, добиваясь простоты, правды и естественности в интонациях и движениях актеров.



Но уже на первом представлении драмы "Коварство и любовь" обнаружилось несовершенство методов Брама. Ему самому пришлось признаться, что это была "ярко выраженная неудача, которая приобрела в театральном мире широкую известность".

До своего обращения к театральной деятельности Брам выпустил в 1888 году книгу о творчестве Шиллера, в которой выделял среди всех произведений немецкого классика "Коварство и любовь", находя в этой пьесе "смелый натурализм и близость к жизни". Во многих местах книги Брам писал именно о натурализме, не понимая различия между этим методом конца XIX века и реализмом произведения Шиллера. Именно с этих позиций и подошел он к постановке пьесы в Немецком театре.



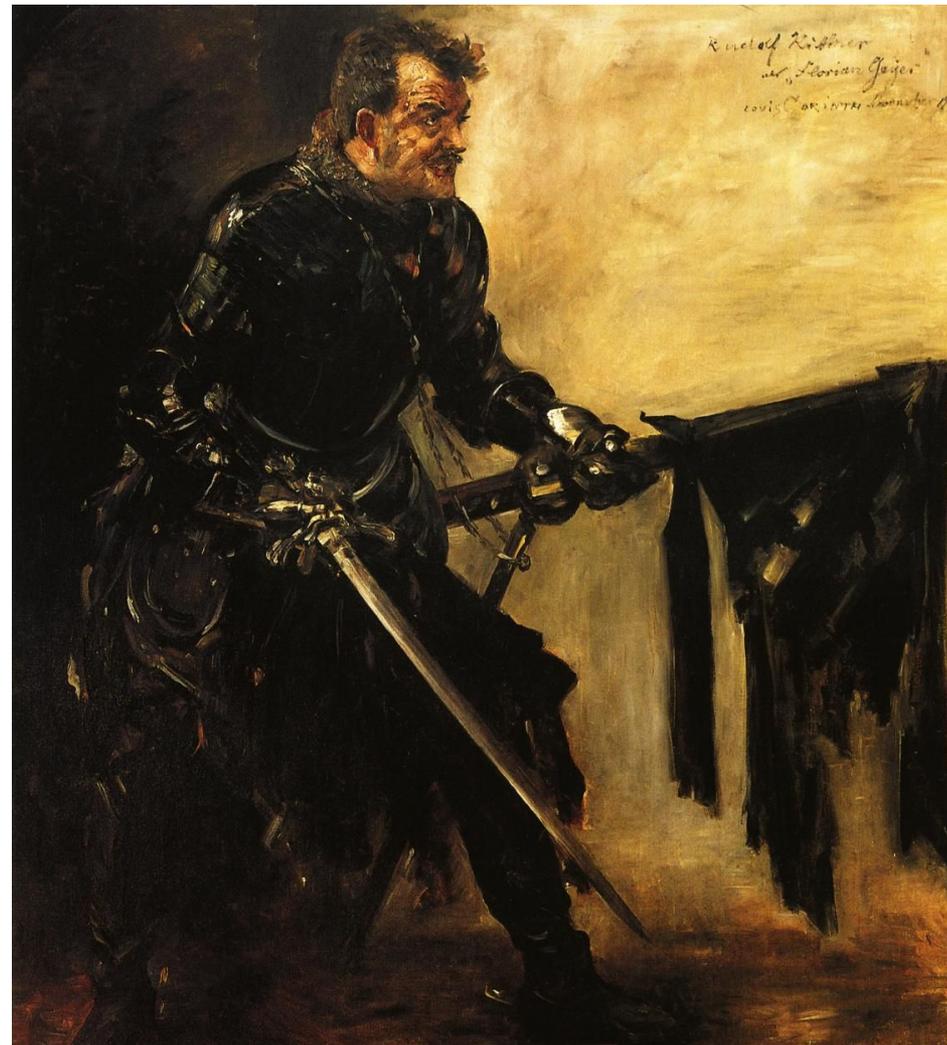
Прежде всего Брам предпринял изменения в распределении ролей. **Иозефу Кайнцу**, успешно выступавшему с 1883 года в роли Фердинанда, была поручена выигрышная, но не определяющая звучания спектакля характерная роль секретаря Вурма.

Фердинанда играл молодой **Рудольф Риттнер**, участник спектаклей **Свободной сцены**. Это назначение было ошибкой Брама, так как определило общий характер постановки. Пытаясь выполнить задание режиссуры о "новом прочтении классики", Риттнер вел свою роль в нарочито сниженном будничном тоне, чуждом драме Шиллера. В таком же плане играли другие исполнители.

Чего добился Брам? Действительно, актеры отказались от ходульной декламации, но при этом впали в другую крайность - монотонную, обыденную речь, не передававшую внутреннего пафоса шиллеровской трагедии. В мизансценах и движениях Брам тоже добился педантичного копирования быта. Особенно много споров вызвала сцена ссоры Фердинанда - Риттнера с отцом, в которой сын президента Вальтера, бросая отцу возмущенные слова: "Я отказываюсь от тебя, я - немецкий юноша!" - во имя снижения патетического звучания старательно натягивал и застегивал перчатки.



Кайнц Йозеф



Рудольф Риттнер

После премьеры берлинская критика единодушно отвергла спектакль, а статьи носили интригующие заголовки: **"Шиллер - поборник натурализма"** или **"Коварство и неврастения"**. Этот спектакль вызвал шум не только за пределами театра, но привел к горячим спорам и в самой труппе, устроившей дискуссию на тему: "О необходимости сохранения горячности речи в рамках естественного искусства".

Неудача заставила Брама в дальнейшем отойти от непосредственного руководства классическими постановками. Режиссура этих спектаклей была поручена Корду Гахману, не внесшему существенных новшеств при возобновлении старого репертуара. В классических спектаклях главные роли поручались И. Кайнцу и А. Зорме. Уход этих актеров в 1898 году из Немецкого театра прекратил его классические постановки.

Все внимание Брама было направлено на современный репертуар. Ибсен и Гауптман заняли в нем первое место. Наряду с тем ставились новые пьесы Бьёрнсона и Анценгрубера, Фильда и Гиршфельда, Ростана и Гейерманса. В сезоне 1900/01 года шла "Власть тьмы" Л. Толстого. В течение десяти лет руководства Немецким театром Брам поставил десять пьес Ибсена и четырнадцать - Гауптмана. Наибольший успех выпал на долю "Кукольного дома", а из пьес Гауптмана - на "Розу Бернд" и "Ткачей". Последняя драма прошла двести тридцать раз, вызвав серьезные нарекания со стороны официальных кругов, усмотревших в ней непозволительную крамолу. После посещения этого спектакля император Вильгельм II отказался от своей ложи в Немецком театре.

В конце 1890-х годов и в начале XX века в Немецкий театр начали проникать **символистские драмы**. **Брам** подчинился веянию времени. На афишах все чаще появлялись пьесы Шницлера, Гофмансталя и Метерлинка. Театр начал менять художественное направление.

Существенная страница деятельности **Немецкого театра** - режиссерская работа Брама. Несмотря на то, что при подготовке спектаклей репетиции вел режиссер Эмиль Лессинг, лицо постановок определял сам Брам. Лессинг давал преимущественно технические указания, в то время как Брам был душой спектаклей.

Весь постановочный процесс, начиная с репетиционного плана разрабатывался Брамом. На новый спектакль полагалось пятнадцать - двадцать репетиций. Каждому исполнителю вручался полный текст пьесы для предварительного ознакомления. Актеры обязаны были являться на первую репетицию без заученных ролей, чтобы избежать заштампованности интонаций.

Работа за столом не проводилась - репетиции начинались на сценической площадке. Брам обычно следил из ложи театра за ходом репетиции, не прерывая ее, делая попутно пометки в режиссерском блокноте. После окончания репетиции он спускался к актерам и подробно разбирал все детали игры. Основное внимание он обращал на общую атмосферу спектакля и ансамбль.

На первых порах борьба с заштампованностью и внешней виртуозностью актерского искусства приводила к натуралистической обрисовке среды и быта. Брам требовал от исполнителей сниженного тона, будничных интонаций, проглатывания части слов, казавшегося ему естественной речью, сдержанности в проявлении больших чувств. На сцене разрешались только минимальные движения и жесты, мизансцены копировали бытовые движения. Особенно часто применялась, как новшество, игра спиной, реплики порой не доходили до зрителя, так как произносились в сторону задника, вскользь. Все это приводило к тому, что отдельные сцены пьес, проникнутые большими, взволнованными чувствами, проходили бледно и сухо. Брам пытался растворить большие мысли и эмоции в повседневности, снижая события, носившие типические черты, до малозначительного индивидуального случая.

Большое внимание придавал Брам мимическим сценам и паузам, но из-за отсутствия театральной выразительности они непомерно затягивали действие. В связи с этим **Брам** был назван современной критикой "**режиссером пауз**".

Но постепенно Брам начал отходить от натуралистических приемов. Этому в большой степени способствовал реалистический репертуар театра и все большее углубление понятия правды жизни со стороны самого Брама. Он окружил себя великолепными актерами, сумевшими с его помощью добиться обновления актерской игры.

Для своего времени театральные опыты Брама явились сдвигом, были важным шагом сценического искусства в сторону реализма.