

ДЕСЯТЬ лет прошло после смерти выдающегося драматурга и режиссера, страстного пропагандиста политического «эпического театра», коммуниста Бертольта Брехта. Среди огромного наследия Брехта есть одно, пожалуй, самое живое и действенное — театр «Берлинер Ансамбль», успешно продолжающий развивать и пропагандировать творческие принципы своего основателя. За эти годы театр дал 1.500 спектаклей, с неизменным успехом он выступал в 53 странах мира. На сцене «Берлинер Ансамбля» соратниками и учениками Брехта созданы многие новые постановки, в том числе такие общепризнанные шедевры, как «Добрый человек из Сезуана», «Карьера Артуро Уи», «Оптимистическая трагедия», «Дни коммуны», «Кориолан», «Пурпурная пыль» и другие. В театре после Брехта работали и работают режиссеры Эрих Энгель, Бенно Бессон, Манфред Векверт, Петер Палиш, Иохим Теншер.

Как распорядились творческим наследием Брехта его преемники? Что нового появилось в жизни и стиле его театра? Как используются сегодня его режиссерские методы? Об этом дает представление предлагаемая статья драматурга Хельмута Байрля, посвященная работе главного режиссера театра «Берлинер Ансамбль» Манфреда Векверта.

Я ПОМНЮ, как после похорон Брехта мы собрались на квартире у Векверта; все были подавлены, курили, долго молчали. Кто-то вслух задал вопрос, который напрашивался у всех: «Что же будет с театром?». И тогда Векверт сказал слова, которые я не забыл до сих пор: «Если Брехт был великим режиссером, значит, он оставил нам свой метод; если он не оставил нам метода, значит, он не был великим режиссером». Это замечание, может быть, и не стоило вспоминать, если бы именно метод Брехта не стал практическим руководством и ключом ко всей работе «Берлинер Ансамбля». Манфред Векверт овладел этим методом, как никто другой.

Брехт пригласил Векверта в свой театр в 1951 году на должность ассистента режиссера. Он был учителем и руководил любительской театральной труппой. Эта труппа поставила пьесу Брехта «Ружья Терезы Каррар» и показала свой спектакль на репетиционной сцене «Берлинер Ансамбля». В итоге Манфред Векверт и один из его актеров — Эрих Франц были приглашены в театр. Он начал, как начинают все: ему было трудно. Он был талантлив, но трудности не кончались; и все же он продолжал работу. Через два года Брехт дал ему первое самостоятельное задание. Он должен был поставить в Галле революционную пьесу Всеволода Вишневского «Первая Конная» совместно с интендантом этого театра Юнг-Альзенем. С огромным воодушевлением и упорством Векверт взялся за эту работу. Спектакль получился захватывающий; уже тогда, как говорит пословица, можно было узнать львенка по его когтям. Вскоре Брехт послал Векверта в Вену, чтобы руководить первыми репетициями его драмы «Мать» (по роману Максима Горького); к последним репетициям прибыл сам Брехт вместе с Еленой Вайгель и Эрнстом Бушем. Эта работа окончательно утвердила Векверта в театре Брехта. С тех пор один спектакль следовал за другим, и каждый новый был интереснее прежнего.

ХАРАКТЕРНЫЙ для Векверта случай произошел, когда Брехт предложил ему в первый раз возглавить большую работу в «Берлинер Ансамбле». Ставилась пьеса Синга «Герой» — поэтическая драма из жизни простого народа Ирландии. И здесь происходит неожиданное: Векверт приглашает на эту постановку вторым режиссером Петера Палиша. Может быть, это было честолюбивое желание копировать своего учителя, который любил ставить пьесы вдвоем со своим другом Эрихом Энгелем? Что ж, может быть. Но главное — надо отметить честное стремление Векверта не выдвигаться на первый план самому и превыше

всего ценить работу, а не «престиж» собственной личности.

Кроме того, вдвоем интереснее трудиться — «ум хорошо, а два лучше»... Я знаю, Векверт в этом убежден. Настолько, что ему прямо-таки становится скучно, если у него нет партнера, который с

и убедился, что Векверт не желает открыть ему никакого особого секрета премудрости, он ушел рассерженный, убежденный в том, что мы утаили от него, чего доброго по политическим соображениям, секрет театра Брехта.

«ТАЙНА» ТЕАТРАЛЬНОГО ОБАЯНИЯ

ним спорит. Который обсуждает его находки. И предлагает свои.

Манфред Векверт подолгу работает над каждым спектаклем. Работа идет медленно не потому, что у режиссера и его помощников мало идей, а потому, что их слишком много. У многих режиссеров существует мнение, что первая пришедшая в голову идея — всегда самая лучшая. Чем дольше репетировать, говорят они, тем больше искусственности и меньше искусства, а избыток логики и ясности только вредит замыслу... Для Векверта первая идея — всегда повод для сомнений. Я наблюдал, как ему мучительно трудно, если он решается реализовать на сцене первую свою идею, как бы хорошо она ни выглядела. Ему надо проверить свой замысел, много раз опровергнуть его, найти другую идею после второй или после двадцатой репетиции. Но он всегда готов без колебаний вернуться к своему первоначальному замыслу, если он удовлетворяет и простых людей с их здравым смыслом, и высокие запросы философов. Тогда идея режиссера становится проверенной, надежной, тогда выясняется, что это не просто оригинальная мысль, что в ней присутствует — я не нахожу иного слова — почти научная точность.

ЭТИ непрерывные поиски в самых разных направлениях все более сближают наш театр с действительностью. Ведь в нашем деле всегда есть опасность, что театр, призванный воспроизводить современный мир, может вообразить, что все проблемы на свете сводятся к проблемам театра. Векверт в таком случае способен только улыбнуться и сказать: «Постараемся как-то стать выше этого факта».

Я помню, как один американский профессор, приехавший из Гарвардского университета прямо в «Берлинер Ансамбль», все хотел добиться от Манфреда, в чем же секрет этого театра. Ни одно из наших объяснений его не устраивало. Он упорно настаивал на том, чтобы ему объяснили «тайны» и «секреты». Он считал, что чудо этого театрального обаяния вряд ли можно объяснить нашими простыми приемами. Мы добросовестно рассказывали ему, что происходит в каждом эпизоде, как мы ищем нужные средства, строим мизансцены, размышляем над каждым движением актера. И может быть, «чудо обаяния этого театра» в том и заключается, что он отказался от всяких чудес. Он работает по всем законам логики, он ищет аргументы, он открывает поэзию в самой пьесе, а не где-то рядом с пьесой. Когда профессор все это услышал

КОГДА я начал работать над этой статьей, я спросил Векверта, что он может сказать сам о своем режиссерском почерке. Он смутился. Ничего подобного у меня нет, ответил он. Чтобы иметь почерк, надо писать своей собственной рукой, а у меня, сказал Векверт, много рук, и в театре решает не только мое мнение. Он вообще, по-видимому, критически относится к выражению «почерк режиссера». «Работая над пьесой, мы должны заботиться об уточнении нашей позиции, а не о том, что называют почерком», — утверждает он.

Манфред Векверт многому научился у Брехта: его репетиции проходят при открытых дверях, в них участвуют многие творческие работники и зрители. И то, что ему подсказывают шепотом, он нередко повторяет вслух, обращаясь к актерам: «Здесь надо сделать так-то и так-то, как советует нам наш друг N». Или он требует от присутствующих, чтобы они высказывались вслух. Он считает работу над каждой сценой завершенной только тогда, когда сцена уже удалась или не удалась совсем. В последнем случае он стремится узнать, в чем дело, и если все дело в недостатках пьесы, он требует изменений в пьесе. Все его режиссерские работы — это глубоко обдуманные эксперименты, богатые действием, драматизмом, юмором и фактами. Может быть, почерк его в том и состоит, что как режиссер он целиком переливает себя в пьесу. Спектакль живет на сцене театра широко и свободно, и блеск его как бы заслоняет от зрителей режиссера Векверта.

Его спектакли всегда предельно заостряют мысль пьесы, до конца выявляют ее логику. Лиризм пьесы становится его лиризмом (например, в «Днях коммуны» Брехта), холодная трезвость и на сцене выражена трезво и холодно (например, в «Кориолане» Шекспира—Брехта)... Все, что заложено в пьесе, становится у него отчетливым, ясным, логическим, неотразимым.

Может быть, в этом и состоит его почерк. Во всех спектаклях талантливых режиссеров есть нечто такое, что я назвал бы долей личного участия. Как описать эту

долю Векверта? Может быть, это особая ясность, которая заметна даже в технике освещения; резкость света, которая освещает даже мрачные сцены, своего рода тонкая пленка, которой подернуты все события и которая придает всему какое-то сияние поэтической образности; холодная логика и страсть, бурный порыв и подчеркнутая замедленность, полная четкость при отсутствии каких бы то ни было ускоренных ритмов, глубокая серьезность и философская наивность в каждой шутке...

ПО ВЕЧЕРАМ, когда идут спектакли, мы с Веквертом часто садимся где-нибудь в стороне за свободный столик и пьем пиво. Глядя на нас, можно подумать, что мы просто пьем пиво и громко смеемся. Это так и не совсем так. Вечер с Манфредом Веквертом — всегда дискуссия, споры о театре, о политике, о новых пьесах, о старых пьесах, о значении формы. И какая-нибудь безобидная шутка, над которой мы смеемся вечером, назавтра может стать новой мыслью, которая перевернет весь театр. И наш рабочий день, который начнется утром, нередко



«Швейк во II мировой войне». В роли Швейка Мартин Флёрхингер.

бывает продолжением вечерних бесед.

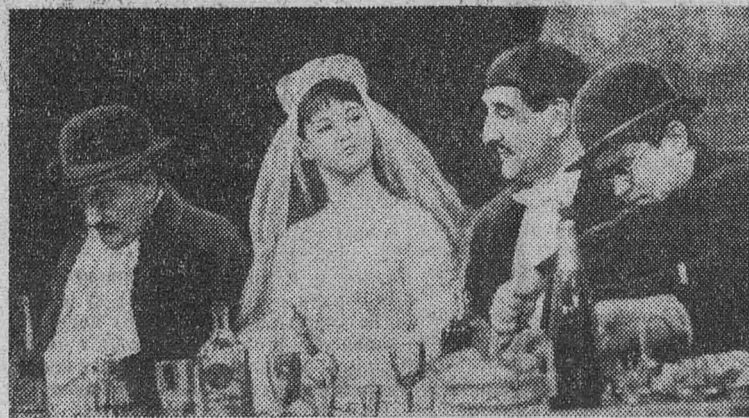
Лоуренс Оливье, руководитель знаменитого лондонского Национального театра, побывав в нашем театре, сказал: «Берлинский ансамбль — это не только театр, это особый стиль жизни».

Было бы странно, если бы было иначе, если бы наш театр, который так ценит совместную работу, после работы распадался на отдельных людей, каждый из которых делает, что ему хочется. Настоящий театр — а не формальные объединения и группы — означает, что все его участники связаны полной общностью интересов. Он требует отдачи всех сил, высокой культуры общения, критической честности и честной самокритики. Такой театр поневоле делает ваш труд приятным, а досуг полезным.

Первым учителем Векверта еще до Брехта был партийный работник Фриц Вайлер. Векверт говорит:

— Вайлер и актер Эрих Франц помогли мне найти путь к партии рабочего класса. Брехт и Елена Вайгель научили меня диалектически мыслить. Наши успехи во время зарубежных поездок не были куплены ценой компромисса. В Париже мы играли «Мать», в Лондоне мы играли «Дни коммуны». Мы всюду утверждали, что наши успехи — это успехи революционной Германии, Германской Демократической Республики.

Брехт показал нам, как надо переводить идеи великой революционной партии на язык искусства... Он научил нас считать театр — во всей неповторимости и разнообразии его красок и идей — прежде всего радостным искусством рабочего класса.



Сцена из спектакля «Трехгрошовая опера». Полли — Анжелика Дом-резе, Менин — Вольф Кайзер.