

ТЕАТР

ТРИ РАЗА: БЕРТОЛЬТ БРЕХТ

Александр ДЫМШИЦ



Берт ХЕЛЛЕР. Портрет Елены Вейгель.

БЕРЛИН — город театров.

В минувшем сезоне на сценах драматических театров Берлина произошло несколько интересных событий. Среди них необходимо назвать прежде всего огромный успех «Дракона» Евгения Шварца на сцене Немецкого театра имени Макса Рейнгардта и выступление великой артистки Елены Вейгель в роли матери в «Кориолане» Шекспира, обработанном Брехтом для постановки в его театре.

Вряд ли нужно пересказывать шекспировскую трагедию о Кориолане. Шедевры только проигрывают от любого, даже хорошего, переложения. Скажу лишь, что обращение к истории было для Шекспира, как всегда, не уходом в прошлое, а приближением прошлого к своему времени, к большим и волнующим ее проблемам. Еще Гейне заметил, что Шекспир писал в своей трагедии о борьбе патрициев с плебеями так, как если бы он жил в Лондоне середины XIX века и показывал перипетии борьбы современных партий — вигов и ториев.

Бертольт Брехт, обращаясь к гениальной трагедии Шекспира и подготавливая ее сценический вариант для новейшей постановки, выдвинул на первый план другую важнейшую для современности тему. В его обработке шекспировского текста на первый план выходит тема личности и общества, тема гражданской ответственности и индивидуалистического своеволия. История величия и падения Кая Марция Кориолана — это раньше всего история подъема героя, сражающегося вместе со своими воинами за интересы родного города, и его катастрофы, вызванной горделивым отщепенством, доходящим до прямой измены Риму и его гражданам.

Тема личности и общества, тема всеобщей гражданской, патристического долга проходят и через другой центральный характер трагедии — через образ Волумнии, матери Кориолана. Если трагическая эволюция Кориолана ведет к падению и уничтожению его личности, то Волумния, в которой гражданское начало одерживает победу над личными чувствами, Волумния, которая, распотав в себе материнские чувства к Кориолану, становится матерью-спасительницей Рима, непрестанно растет на наших глазах, становится фигурой великого нравственного содержания.

Спектакль «Берлинер Ансамбль», поставленный Манфредом Веквертом и Иоахимом Теншертом, — это одновременно и замечательное театральное зрелище, и спектакль большого философского содержания. В характерах, сталкивающихся в драматическом действии, в образах, проходящих на сцене свое социальное-психологическое развитие, непрестанно чувствуются могучий реализм Шекспира и шекспировская мускулатура реализма Брехта.

Да, это зрелище — зрелище невероятного напряжения, особенно в батальных сценах. И нет ничего удивительного в том, что программа спектакля особо отмечает постановщика батальных сцен — Рут Бергхауза. Великолепные костюмы Карла фон Аппена, сочетающие театральную условность с черточками исторического колорита, необычайно эмоциональная музыка отличного композитора Пауля Дессау — все это талантливо подчеркивает эффектную подачу сражения римлян с вольсками, кровавого единоборства Кая Марция Кориолана с вождем вольсков Туллом Авфидием.

Да, зрелище. Но вся его «окраска», все его физиологическое напряжение таково, что они с неумолимой точностью вызывают у зрителя глубочайшее отвращение к кровавому насилию, к бессмысленному убийству, к свирепой ярости вооруженных хищников. Развенчивание Кориолана начинается в спектакле уже там, где он

еще не обнаружил своего безграничного властолюбия и своего презрения к плебсу, но где эти качества потенциального тирана угадываются в каждом его жесте. В этих же сценах сорвана маска и с Туллы Авфидия, обнажено ничтожество и коварство этого хищного злодея.

Превосходно играют актеры в этом спектакле — Эккехард Шалль в роли Кориолана, Хильмар Тате — исполнитель Туллы Авфидия, Вольф Кайзер в роли лукавого сенатора Менения Агриппы. «Берлинер Ансамбль» Брехта — это именно ансамбль, и этим определяются художественная цельность спектакля, единство его ритма, взаимосвязанность всех его деталей.

Елена Вейгель — жена и соратница Бертольта Брехта, прославленная исполнительница трагических и героических ролей, — впервые выступила в «Кориолане» накануне своего шестидесятилетия. Те, кто видел Елену Вейгель в «Мамаше Кураж», кто знает ее в роли Пелагии Ниловны, горьковской Матери, хорошо понимают, каковы возможности этой поистине великой актрисы. И все же образ Волумнии, создаваемый Вейгель, поражает все новыми и новыми гранями, открывающимися зрителю в таланте артистки. Мы видим Вейгель то горделиво-радостной, то величественно-спокойной, то ласковой, то гневной. Мы видим, как, па внешности едва заметное, происходит трагическое преобразование всей внутренней жизни героини. Весь рисунок ее роли проникнут диалектикой характера. От заблуждения к ясности, от обожествления сына-героя к развенчанию сына-предателя, от поэзии частной жизни к поэзии гражданского подвига — таков в важнейших чертах путь этой диалектики. И показан он по-брехтовски — не просто изображен, а завоеван. Роль Волумнии сыграна Еленой Вейгель с той силой и многообразием, в которой чувствуется не только актриса, но и большой общественный деятель.

Бурей аплодисментов приветствовал зритель артистов «Берлинер Ансамбля», сыгравших «Кориолана» как пьесу, утверждающую гражданскую ответственность человека перед народом и историей. Эти бурные аплодисменты принадлежали прежде всего Елене Вейгель.

Москва — город театров.

И в сценическую культуру драматических театров Москвы все крепче и органичнее входит драматургия Брехта.

Нельзя не радоваться тому, что пьесы Бертольта Брехта так стремительно завоевывают сцены наших театров. Правда, не всегда еще у нас играют Брехта по-брехтовски. Но драматургия Брехта вносит новые краски в репертуар театров, сценическая стилистика Брехта обогащает творческие возможности актеров; жанровое разнообразие его пьес, богатство и своеобразие художественных решений, найденных этим великим новатором, также открывают перед актерами и режиссерами широкие просторы эстетических исканий и находок.

В сводной афише московских театров уже немало брехтовских спектаклей. Остановлюсь, однако, лишь на двух из них — на постановке ранней пьесы писателя «Что тот солдат, что этот» в Театре имени Ленинского Комсомола (режиссер М. Туманишвили) и на спектакле Студенческого театра МГУ — «Карьера Артуро Уи» (постановка Сергея Юткевича и Марка Захарова).

Итак, «Что тот солдат, что этот»... Эта пьеса была написана совсем молодым Брехтом в 1924—1926 гг. и впервые поставлена в 1926 году. Прошло сорок лет, и пьеса неожиданно прозвучала с очевидной политической остротой. В истории о том, как очень мелкий-мелкий буржуа, тихий обыватель грузчик Гели Гэй превратился в «человеческую боевую машину», в солдата хищнической колониальной армии, трудно не почувствовать параллели к тому, что сегодня происходит с сотнями тысяч «золотых мальчиков» из США, заливающих кровью вьетнамскую землю.

Сам Брехт в свое время (в 1936 году) в заметке «К вопросу о интерпретации» отлично разъяснил, что пьеса «Что тот солдат, что этот», уловившая одну из характерных закономерностей обработки мелких буржуа империалистическими хищниками, может в силу этого вызывать различные аналогии с более новыми историческими явлениями до тех пор, пока существует капиталистический мир с его армиями и с их кровавыми агрессиями. Брехт писал, что превращение мелкого буржуа Гели Гэй в «убойную машину» легко представить себе не в Индии, как то имеет место в пьесе, а в фашистской Германии, а накопленные войска в Киликоа может без труда превратиться на сцене в нюрнбергский партейтаг гитлеровцев. Таков «секрет» политической действительности этой пьесы-параболы (так называл ее Брехт), пьесы-притчи и пьесы-памфлета.

Советский режиссер умно и талантливо прочитал пьесу Брехта, решил ее в духе сочетания боевой публицистики с традициями народного площадного представления. Он сумел в работе с актерами воплотить ряд характерных принципов брехтовской режиссуры: широкое применение сценических условностей, использование биомеханики и приема «отстранения», позволяющего актерам вносить элементы оценки, социального отношения к исполняемой роли, и воплощаемому образу. Все четыре солдата пулеметной роты (артисты Л. Каневский, А. Швариндт, Д. Гошев, Г. Сайфуллин) играют именно в такой манере. С особым блеском используют возможности, открываемые применением режиссерских принципов Брехта, его сценической эстетики, артист Л. Дуров — исполнитель главной роли Гели Гэй.

Об артисте Л. Дурове хочется говорить особо. Это очевидный талант, его игра продуманна и виртуозна. Он превосходно понял логику развития характера Гели Гэй — те четыре фазы его превращения, о которых Брехт писал в 1931 году в автокомментариях, изложенных в письме в газету «Берлинер Берзе-Курир». Этим четырем фазам, замечал Брехт, соответствуют четыре маски: лицо простачка грузчика (вплоть до сцены суда), лицо «естественное» (до пробуждения после расстрела), лицо, подобное «неиспанскому листу» (сразу после речи над мнимым трупом), и лицо солдата колониальной армии (в финале). Все эти смены лиц-масок нетрудно обнаружить в игре Л. Дурова.

К сожалению, в игре артистки А. Дмитриевой, исполняющей роль вдовы Беггин, еще не чувствуется подлинного приобщения к принципам брехтовской режиссуры. Только при первом появлении актриса действует в манере, близкой Брехту, в дальнейшем же она все больше и больше «выпадает» своей игрой из ансамбля.

Театр имени Ленинского Комсомола сделал смелый и интересный выбор — он поставил пьесу, полную глубокого и серьезного социального смысла, звучащую остро-политически в борьбе со всякой реакцией, в том числе и с современным империализмом и колониализмом. Он создал спектакль, в котором страстная сатира выступает в содружестве с юмором, иронией, с гротескными ситуациями, с грубоватыми и смешными приемами балаганного веселья.

И, наконец, о третьем спектакле — о «Карьере Артуро Уи» в исполнении молодых актеров Студенческого театра, в постановке одного из наших лучших режиссеров Сергея Юткевича.

Мне представляется, что эта постановка — один из самых удачных брехтовских спектаклей на советской сцене. В ней нет повторений достигнутого ранее — она совершенно независима творчески и по отношению к спектаклю «Берлинер Ансамбль», поставленному Петером Паличем, и по отношению к спектаклю Ленинградского Большого драматического театра. Тот, кто видел «Артуро Уи» в исполнении другого молодежного коллектива — студентов ВГИКа (режиссер Зигфрид Кюн), должен будет отметить, что и с этой постановкой в работе Студенческого театра МГУ нет никаких соприкосновений.

Я видел названные спектакли и радуюсь тому, что постановка Студенческого театра так оригинально, так самобытно воплощает пьесу, нашедшую уже хорошие, но далеко не единственные (таких в искусстве, в творчестве вообще не бывает) решения. С. Юткевич и М. Захаров прочитали пьесу-параболу, пьесу-памфлет, созданную Брехтом в 1941 году, с большой пристальностью к подтексту — они сумели извлечь из него множество

намёков, которые остались до них непрочитанными режиссерски. Если З. Кюн, вводя в развитие действия киноэкран, широко использовал политическую хронику, то С. Юткевич и М. Захаров насытили экран другим, по-своему сильно действующим материалом — обличительными рисунками Георга Гросса. В музыке к спектаклю А. Кремер в чем-то исходил из опыта композитора, написавшего музыку к берлинскому спектаклю, Ганса Дитера Хозалы; он, в частности, так же, но по-своему варьировал мотивы шопеновского Траурного марша в музыке для интермедий от театра.

Среди актеров, играющих главные роли, особенно хочется отметить И. Давыдова в роли «плотельно нежного» гангстера Гиволы (Гиббелса), С. Демина и Ю. Горина в ролях бандитов Ромы (Рема) и Гири (Геринга). В сложной роли Артуро Уи (Гитлера) В. Зобин не похож ни на одного из своих предшественников — ни на Эккехарда Шалля, ни на Лебедева, ни на молодого актера Губенко. Он вносит в свою работу некоторые психологические черты, подчеркивает филлярство Уи, оттеняет ничтожные черты его характера.

В таком спектакле, как «Карьера Артуро Уи», в спектакле, где так много от стилистики политического, сатирического плаката, с одной стороны, и от маскированного балагана — с другой, нельзя не сказать о масках. Художница Сарра Мокиль выполнила их превосходно — особенно выразительно зловещие маски Гиволы, Ромы, Гири.

Ритмический рисунок спектакля выдержан режиссерами тонко и точно. Ритм действия, пластика актерских движений — все это обличает серьезную заботу об ансамблевости постановки. Чутко уловлены и принципы драматургического стиля пьесы: пародийность, иронические снижения возвышенного стиля, низведения его до банального жаргона.

Я смотрел спектакль Студенческого театра в аудитории преимущественно молодежной. Аудитория много смеялась, и это отвечало задаче автора и режиссеров. Но эта задача (сместить) и для автора, и для режиссеров была все же служебной, сопутствующей по отношению к главной задаче — к стремлению политически обличить и заклеймить преступный мир капитализма и его гнуснейшее порождение — фашизм. Нередко в театре действие становится очень серьезным, смех умолкает, аудиторию охватывает чувство гнева, отвращения, гадливости. И это значило, что спектакль отвечал намерению автора. Комментируя «Карьеру Артуро Уи» в специальных заметках к этой пьесе, Брехт указывал, что «Уи» — «это параболла, написанная для того, чтобы рассеять опасное преклонение перед властительными убийцами», рассеять страх перед политическими гангстерами-фашистами.

Студенческий театр верно интерпретировал пьесу Брехта. Он прочитал в ней историю подлой гитлеровской фашистской клики, но не ограничился ею. Брехт сам подчеркивал, что его «Уи» — это не картина тридцатых годов, а фрагмент из этой картины, что значение этого фрагмента отнюдь не только ретроспективное. Прозорливый Брехт отлично видел, что фашизм растет из империализма и там, где любят прикрываться словами о демократии, а на деле поощряют гангстерский террор. Он отнюдь не случайно связал действие своего памфлета с Чикаго. И в наше время это делает его пьесу не только напоминанием о гитлеризме, но и предупреждением против неонафашизма.

Молодые актеры, руководимые опытным художником театра и кино, не только поставившим, но и талантливо оформившим спектакль Студенческого театра, сумели донести до зрителя и идейный пафос Брехта, и своеобразие его памфлетного стиля. Они сделали работу, которой хочется пожелать дальнейшего успеха и долгой жизни на сцене.

Я остановился на постановках, в которых наши театры показали глубину и серьезность подхода к идейно-художественному миру Бертольта Брехта.

К сожалению, не все театры находят верные пути к пониманию реализма великого немецкого драматурга, некоторые из них воспринимают его пьесы лишь в плане внешней зрелищности. А это резко противостоит самой природе искусства Брехта.

Московским театрам предстоит еще освоить пьесы Брехта, относящиеся к периоду его наивысшей творческой зрелости, — и глубочайшую социально-психологическую «Жизнь Галилея», и блестящую философско-историческую драму «Дни Коммуны», и великолепную сатирическую пьесу «Господин Пунтилла и его слуга Матти».

Чем глубже и органичнее воспримет наш театр реалистическую драматургию Брехта, которую Вальтер Ульбрихт справедливо назвал «драматургией социального реализма», тем богаче станем мы идейно и эстетически.



В. ЗОБИН в роли Артуро Уи. Фото М. МУРАЗОВА

БЕРЛИН—МОСКВА