

БЕСЧУВСТВЕННЫЙ, как идол, стоит он и ждет, когда его пошлют на смерть». Не бронзовое изваяние, но живой человек, покрытый бронзовой краской. Живой человек, чудо нашего века — овладевший свойством сохранять абсолютную неподвижность в любом положении, что бы ни случилось. Об этом писали в газетах. На сцене театра имени Ленинского комсомола так начинается спектакль «Что тот солдат, что этот»: люди, застывшие, как изваяния, читают в газете про инвалида первой мировой войны, избравшегося на пьедестал Неизвестного Солдата и окаменевшего там, поскольку в результате полученных им ранений и контузий ему теперь это ничего не стоит. Он приобрел удивительное преимущество: становится бесчувственным идиолом по собственному желанию.

«Что тот солдат, что этот» — одна из ранних пьес Бертольта Брехта; она начинается с того, что портовый грузин Гели Гэй из города Килькоа, подсчитав свои скромные ресурсы, отправляется на рынок купить к ужину рыбу. Пролог про бесчувственного идиоло-инвалида придуман театром (текст тоже взят из Брехта). Постановщик спектакля, один из лучших грузинских режиссеров Михаил Туманишвили, хочет этим прологом направить мысль зрителя. Пролог задает вопрос, ответ будет в пьесе. Как могло случиться? Кто виноват?

Сам виноват, скотина; так тебе, подонку, и надо; ничтожество, слзняк, — отвечает пьеса. Гели Гэй — человек, который не умеет сказать «нет». Три солдата королевских колониальных войск — трое килпинговских «Томми», которым нужен четвертый, чтобы предстать на вечерней проверке в полном составе (их четвертый товарищ попал в паршивую историю и явиться не сможет), — перебрасывают честного портового грузинца, как мячик, заставляя его сперва откликнуться на имя Джерай Джипа один раз, а потом — стать Джерайей Джипом навсегда. И когда в финале возвращается тот, кто носил это имя раньше, то бывший Гели Гэй, бывший заботливый семьянин и рассудительный покупатель рыбы к ужину, ставший теперь другим человеком, — этот бывший Гели Гэй отбрасывает ударом ноги бывшего Джерайю Джипа и потом советует ему стать Гели Гэем. Вот на что способен маленький человек, не умеющий сказать «нет», вот кем его можно сделать, вот как легко его сделать кем угодно.

Русская литература воспитывала в нас любовь к маленькому человеку, понимание его беззащитности, сочувствие к тому, что он такой унижен-

ный и оскорбленный. Брехт унижает и оскорбляет его еще больше. Он набрасывается на маленького человека с руганью, он дает ему пинка в зад. Наш известный исследователь Борис Зингерман в своей талантливой книге «Жан Вилар и другие» объясняет

них идей, Брехт изобрел для своих пьес гениальную форму — форму большой игры. «Изобрел» — не то слово; эта форма древнее всякой другой, она волшебный сосуд, принимающий любые очертания в зависимости от содержимого. Достаточно хлопнуть в ладоши

альных войск — одного Томми, расписав эту мелодию на свой состав, на трио (в первой сцене играет квартет: Джерайя Джип, то есть Г. Сайфулин, еще не застрял в пагоде), и они увлечены этим своим музицированием так, что даже

ющих актерских работ, как бы разнохарактерных материалов со всех концов света; наконец, прямым использованием газетного листа как основного декоративного элемента в замечательном оформлении художников О. Кочакидзе, А. Словинского и Ю. Чикваидзе.

это делает), и потом, уже в роли вдовы Бегбик, она никак не может этого забыть. И все время пытается «работать на идею», не замечая, что у Брехта идея сама работает на нее. В результате они (А. Дмитриева и идея) только мешают друг другу, хотя обе по-своему хороши.

Но зато кто поистине «впадает» в этот спектакль, как река в море, так это Л. Дуров — Гели Гэй. Его игра настолько же лучше пьесы Брехта, насколько русская классическая традиция «маленького человека» духовно богаче (а также, между прочим, и социально-действенной) педантичной схемой великого немецкого автора. Это тот самый Л. Дуров из Центрального детского, который уже не первый год играет в Москве; и всегда было известно, что он хороший актер, пусть замечательный, не знаю, но теперь, со дня премьеры «Что тот солдат, что этот», он — большой человек. Так и запишем. Он сыграл в свою игру, он провел Гели Гэя от безупречно стилизованных эпических речитативов первых сцен через деловой говорок предприимчивого продавца слона во втором акте к залихватскому гарканью бесчувственного идиоло в финале (вот сколько я наскреб слов для этой фразы — но насколько больше он нашел речевых красок и оттенков!), он двигался по сцене, как по пяти линейкам нотоносца, он устоял, как актер, в сногшибательном трио Каневского — Ширвиндта — Гошева, он сыграл свой расстрел и паузу, которая страшнее расстрела, и все это, повторяю, как в игре, — он все это сделал, но сверх всего этого он всю дорогу оставался человеком, существующим в спектакле отдельно от Гели Гэя, понимающим, в чем виноват Гели Гэй и в чем виноват кто-то другой, смотрящим на Гели Гэя не только глазами автора, но и своими собственными... я бы назвал его манеру игры антифашистской, только от прилагательных всегда мало толку; постарайтесь попасть на этот спектакль.

А. АСАРНАН.

НЕ ТОТ СОЛДАТ, А ЭТОТ...

ТЕАТР

это тем, что Брехт хочет пробудить в маленьком человеке революционное сознание. Или, как говорит сам Брехт в вольном переводе Д. Самойлова, «чтоб, о грузинчик Гэе узнав не напрасно, вы постигли, как жизнь на земле опасна». Надвигается мутная волна фашизма, и она не встречает препятствий, потому что никто не видит, как она огромна, а видит только отдельные симптомы: сначала что-то одно — к нему приспосабливаются, потом что-то другое — с ним смиряются, там еще третье — ему просто неудобно отказать, четвертое — с ним все равно не справиться... И все время обывателю кажется, что он в любую минуту сможет вернуться к себе, к своей жене и рыбе. Но он не вернется.

И Брехт его за это презирает. Я полагаю, что это презрение — тоже форма сострадания, только более примитивная. Точнее сказать, минимальная: безразличный человек выволакивает ближнего своего из грязи так, чтобы самому не запачкаться. С другой стороны, сама демонстрация безразличия и презрения может иметь агитационное значение. Так воспитывают детей: «фу, на тебя смотреть противно»; и дети становятся послушными. Брехт воспитывает маленького человека. Брехт хочет, чтобы человек был большим, самостоятельным, чтобы он умел сопротивляться, умел говорить «нет» и не позволял переделывать себя каждому, у кого возникнет такое желание.

Если бы Брехт выразил эту мысль в пьесе, построенной по обычным драматургическим канонам, она (мысль) обросла бы бытовыми и психологическими подробностями, нить ее то и дело прерывалась бы — то «чертами характера», то «логикой сюжета», то еще чем-нибудь столь же неизбежным. Зритель отвлекался бы всякими переживаниями, думал бы не о насущных проблемах, а о проходящем на сцене, как будто на сцене настоящая жизнь. Относясь к театру как к месту распространения революцион-

или крикнуть: «Чур не я», как игра остановится или потечет по другому руслу. Правила можно создать на ходу, обсуждать их тут же, в кругу играющих, тут же и нарушать, можно играть насвистывая, можно играть чертыхаясь, а можно играть приговаривая.

Брехт играет, приговаривая, насвистывая и чертыхаясь. Приговаривает он то, ради чего затеяна эта игра: «Не будь маленьким, будь большим». А сюжет пьесы состоит из довольно длинной цепочки «игровых моментов», зафиксированных Брехтом на бумаге для того, чтобы и другие могли поиграть.

И тридцать лет спустя в эту пьесу играет театр Ленинского комсомола. Из этой игры возникает нечто новое, существующее наряду с Брехтом — спектакль современного гражданского звучания, новых театральных приемов. Одновременно и площадной, и изысканный. Простой и сложный, как рыболовная сеть.

Актеры играют, как дети на бульваре. Играющие на площадке дети не стремятся «к ансамблю», а каждый хочет получить свое собственное удовольствие — ансамбль же получается сам собой, от схождения желаний; так и здесь: Л. Дуров играет в Гели Гэя, изображая, как он рассудительно и с чувством неопровержимости говорит о своем безусловном намерении купить рыбу и поскорее вернуться домой, — а в это время Н. Гошева, играя в его нежную любящую жену, грациозно изгибается в позах восточного танца, и вот вам диалог. Он сам себе рассказывает о своем разговоре с женой, она сама себе танцует, какая у Гели Гэя жена. В. Ларионов, изображающий бонзу в пагоде Желтого бога, только тем и занят, чтобы получился самый лучший бонза, какой только может быть; А. Адоскин занят своей игрой в сержанта Ферчайлда по прозвищу Кровавый Пятерик, и что он сейчас придумает — то он и сыграет, а вы там делайте, как хотите. Л. Каневский, А. Ширвиндт и Д. Гошев втроем должны сыграть одного солдата колони-

завидно. Каждый сам себе спектакль, сам себе стиль, каждый волен играть, что горазд, на трубе...

Но труба трубит все тот же походный марш: «Томми, Томми, трубы трубят нам поход, не все ль равно, этот ли погибнет или тот». Весь этот детский крик на лужайке, весь этот иррациональный балаган окружен прочным режиссерским замыслом, охвачен суровым негодованием революционного поэта-пропагандиста, крепко сбит, стянут обручами пролога и финала — финала, где бывший Гели Гэй стал тем, кем его хотели сделать, и в неистовстве бесчувственного идиоло (идол — это не только неподвижная статуя, это и активно действующая реальная фигура) все крушит и расстреливает вокруг себя. Когда я сказал, что в прологе поставлен вопрос, а ответ дан в пьесе, то это не значит, что ответ дан в конце. Ответ дан почти сразу, и даже не в действии, а в пояснениях к нему, а все остальное — игра про то, как это делается. И это надо видеть.

Певорот, произведенный Брехтом в театре, раскрепостил фантазию художника и позволил создать такие формы общения со зрителем, которые невозможны ни в кино, ни в телевидении. Спектакль похож на газету, в которой публицистический памфлет соседствует с уголовной хроникой, новыми стихами и научным комментарием о двухгодовалом младенце; главное же — все, что происходит и еще произойдет в мире, может сразу попасть в брехтовский спектакль, как попадает в газету, и акт художественного творчества сразу же становится фактом общественной жизни. В брехтовском спектакле ты гражданином быть обязан, но это значит, что и поэтом не можешь ты не быть. Спектакль Михаила Туманишвили тоже похож на газету — злободневностью содержащейся в нем эстетической информации, публицистической злостью «передовой статьи» (пролога) и «заголовков» (режиссерских акцентов), калейдоскопом самостоятельно существую-

Пойдите на этот спектакль. Вы привыкли в театре к сосредоточенности? Ну, вас тут «рассосредоточат» — рассеют ваше внимание по мелькающим сценам и мгновенным переходам. Только что девушки, ведущие спектакль (В. Дугина, Б. Захарова, Т. Ионас и М. Лукьянова), с мрачным спокойствием говорили со сцены про то, как одного человека превращают в совершенно другого и как жизнь на земле опасна, а теперь они проходят перед вами подобно кабаре-ным герлс, обещающим зрелище более пикантное, нежели поучительное; вы готовы? Ладно, сейчас вы получите ваше зрелище... Вам покажут кресты на солдатских могилах. А ну, а ну музыку! Раз королю неинтересна пьеса — нет для него в ней, значит, интереса.

Из этого стиля кое-что в спектакле и выпадает (это мне легко тут рассуждать: ах, игра, ах, калейдоскоп, а для создателей спектакля это был адский труд по овладению новым, очень сложным художественным миром и по переработке его в свой собственный). Выпадает, в частности, А. Дмитриева — актриса, ставшая после пионервожатой в «Друг мой, Колька!» и после Ньюры в пьесе Розова любовью и гордостью театральной Москвы. Она одна не живет здесь собою, своей «игрой», а пытается жить всем спектаклем: в прологе ей поручено чтение газеты про недвижного солдата (и она прекрасно