

«Советская культура», 17. XII. 60.



«МАМАША КУРАЖ И ЕЕ ДЕТИ»

в Театре имени Вл. Маяковского



Мамаша Кураж — Ю. Глизер, Катрин — Т. Карпова.

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ написал «Мамашу Кураж» в 1938 году. Это было время, когда уже явственно ощущалось приближение военной грозы. Война стояла у порога, и ее очагом была Германия, схваченная в кровавые тиски нацистского режима. Своей пьесой писатель-революционер, антифашист Брехт обращался прежде всего к своим соотечественникам, к тем из них, кто, если и не был прямым сторонником гитлеризма, тем не менее не вступал в борьбу с ним, надеясь отсидеться от урагана войны, а может быть — при случае! — урвать и свою долю добычи. Против попустительского милитаризма, против попыток заигрывать с ним, против преступного невмешательства в дело борьбы за мир наставлял свою хроникеру из времен тридцатилетней войны Бертольт Брехт.

Рассказывая жестокою притчу о мамаше Кураж, теряющей в затейной ей игре с войной и своих детей, и свое достоинство, писатель хотел дать предметный урок своим соотечественникам — тем из них, кто примиренчески относится к надвигающейся военной угрозе. Пьеса должна была прозвучать требовательным и категорическим предупреждением.

Но всякое большое произведение искусства оказывается более емким и многосложным, чем это предписывают первоначально установленные границы положенного в его основу замысла. Написанное на определенном историческом рубеже, обращенное при своем рождении к определенной аудитории, оно живет в дальнейшем своей жизнью, нарушая пределы, положенные ему замыслом автора. В конце концов в самой возможности такой жизни и раскрывается сила художника, глубина его проникновения в сущность изображенных явлений, действенность избранных им выразительных средств. Доказательство тому — «Мамаша Кураж и ее дети» на сцене Театра имени Вл. Маяковского.

Творческий коллектив не пытался ни в какой мере подражать тому истолкованию пьесы, которое дал по праву так высоко оцененный нашей общественностью во время гастролей 1957 года театр «Берлинский ансамбль». Нет сомнения, создатели московского спектакля помнили о том, что спектакль «Берлинского ансамбля» был поставлен самим автором пьесы, а главную роль в нем играла — в предельном приближении к замыслу Брехта — замечательная артистка Елена Вейгель. Созданный ею образ Кураж стал поистине классическим. Но это не смутило Театр имени Маяковского. Он увидел пьесу и ее основной образ по-своему, по-новому, и успех его смелого опыта как нельзя лучше подтверждает оправданность поставленной им задачи иного сценического прочтения «Мамашы Кураж». Конечно, истолкование пьесы и прежде всего образа самой Кураж отчетливо и открыто выходит за рамки замысла, который направлял перо Брехта в 1938 году и предопределил основные черты поставленного уже в 1948 году спектакля «Берлинского ансамбля». Но возникающее отсюда частичное расхождение с Брехтом, даже спор с ним в конечном счете оказываются утверждением неуемной боевой силы созданного им произведения. Спор этот возникает на основе возможностей, открываемых самой пьесой.

В актерских работах М. Штрауха всегда давала о себе знать строгая и целенаправленная саморежиссура. Однако именно умная и точная работа Штрауха — постановщи-

ка Брехта дала нам истинное представление о его таланте режиссера. Успех постановки «Мамашы Кураж», естественно, неотделим от раскрытия образа главной героини. Мысль режиссера нашла свое последовательное и глубокое воплощение в исполнении Ю. Глизера.

Оригинальность и неожиданность и режиссерского замысла, и толкования образа Кураж, быть может, особенно ясно, с редкой наглядностью обнаруживаются в финале спектакля. На сцене Театра имени Маяковского Кураж в конце заключительного эпизода падает на дороге. Ее энергия исчерпана до конца, последняя черта перейдена, обессиленная седоволосая старуха лежит на земле, неподалеку от того места, где мы видели труп ее дочери — ее последнего ребенка. Кажется, что она невидимой цепью прикована к своему фургону — убогой рухляди, символу ее мнимого благоденствия. С исключительной, пронизывающей ясностью мы видим, что в привязанности к наживе, которую приносила ей война с помощью этого фургона, — источник всех ее несчастий, можно сказать, ее самоуничтожения.

Такой финал отличен от того, что непосредственно предписано Брехтом. У него, как известно, мамаша Кураж и в финальной страшной сцене не только впрягается в лямку, но и идет вперед, не падая и даже не оглядываясь на оставленный ею труп дочери. Для Брехта самым важным было показать неизменность позиции Кураж. Ее фанатическое, пугающее упорство, ее несправедливость должны были дать толчок для раздумий зрителя. «Если Кураж ничему не научилась, публика все же может, по моему мнению, — говорил Брехт, — чему-то научиться, смотря на нее».

Для нашего зрителя такой урок не может иметь первостепенного значения, он в нем просто не нуждается. Вполне понятно и оправданно, что для Ю. Глизера главное не в несправедливости ее героини, а в ее трагическом, окончательном, говоря языком юридических формул, не подлежащем обжалованию крушении. Поэтому артистка и режиссер не боялись показать в конце упавшую мамашу Кураж, бессильно расprostертую в пыли военной дороги. Ей все равно, никто не будет сочувствовать. Жалость, если даже она вдруг и пробудится, будет до конца, без остатка вытеснена горечью, возмущением и негодованием.

В мамаше Кураж на сцене Театра имени Маяковского мы все время и очень остро ощущаем ее любовь к своим детям. Эта тема материнства развертывается последовательно, настойчиво, подается, если можно так сказать, крупным планом. Она звучит в полную силу уже в первой сцене, когда Кураж с дикой энергией защищает Эйлифа от вербовщика. Тема материнства выразительно подчеркивается и режиссером. Вспомним хотя бы о мизансцене, замыкающей один из эпизодов, — по верхнему помосту проносят тело казненного сына мамашы Кураж, а она сама проходит внизу, как бы бережно поддерживая это безжизненно вытянутое тело, к которому она не может, не смеет прикоснуться.

Тема материнства выдвигается в спектакле на первый план

не ради нее самой. Она нужна для развития его сквозного действия. Да, в сценическом воплощении этой «эпической» драмы есть и сквозное действие, и неотделимое от него нарастание драматической напряженности. В чем оно выражается? По преимуществу во все более наглядном, достигающем поистине чудовищных масштабов расхождении между стремлением Кураж принести добро своим детям и трагическими последствиями ее коммерции, в которой вся ставка — на войну, на ее неугасимость. Чем острее воспринимаем мы материнское начало в поведении Анны Фирлинг, показанной Ю. Глизер, тем суровее мы судим ее героиню и тем яснее видим, что приверженность к корыстному собственничеству обратила ее любовь к детям в свою противоположность.

Тема уродования доброго, человеческого в Анне Фирлинг, какой ее показывает Глизер, приобретает особую наглядность. Артистка расширяет рамки биографии героини, показанной в ее последовательных этапах. Ее Кураж в самой большой степени, в большей, чем это предусмотрено пьесой, оправдывает свое прозвище. Нет ни малейшего сомнения в том, что она должна пригнуться даже такому опытному, искушенному ухажеру, каким показывает повара Ламба П. Аржанов, не говоря уже о Священнике, мягко, но отчетливо иронически изобличенном С. Морским. Постепенное, но безостановочное превращение мамашы Кураж в живой труп становится особенно выразительным и с тем большей непрерываемостью обнажает ущербность и преступную несостоятельность ее жизненной философии.

Но в развитии образа есть и свои не до конца преодоленные противоречия. Кое в чем его цельность оказывается нарушенной. У Брехта проклятие войне, вырывающееся вдруг из уст Кураж, — лишь мимолетная вспышка непосредственного чувства, вновь сменяющаяся уверенностью в том, что она-то, мамаша Кураж, сумеет извлечь из войны пользу для себя. У Глизера это проклятие звучит с такой темпераментной силой и убежденностью, что становится своего рода программной декларацией, подрывая тем самым дальнейшее течение действия. Кроме того, следующая за этой декларацией щедро насыщенная обилием очень ярких подробностей сцена пьяной вакханалии, в которой Кураж выступает корифеем хора, славящего войну, воспринимается как что-то неоправданное, явно разительно противоречит прозвучавшей с такой энергией декларации.

В органическом единстве с

самой сокровенной сущностью брехтовской пьесы в спектакле Театра имени Маяковского — образ Катрин. Т. Карпова с удивительной тонкостью и точностью передает ни на миг не затихающую внутреннюю жизнь немой девушки. Можно сказать, что постепенное душевное одичание Кураж становится особенно явным, оттененное все более очевидным духовным прозрением Катрин. Это в неординарной степени усиливает трагическую напряженность всего спектакля. Сцена, в которой Катрин будит барабаном город Галле, чтобы предупредить жителей о приближении врага, — одна из его вершин. Ее выверенный ритмический рисунок — и в общей планировке сцены, и в движениях Катрин, и в самой барабанной дробь, выбиваемой ею, — передает всю сложность и напряженность переживаний девушки — ее нарастающую душевную боль и потрясённость, ее страх, ее крепнущую решимость, которую не может поколебать даже прямая угроза смерти...

Для всего спектакля характерна гармоническая согласованность актерского рисунка того или иного образа и общего режиссерского замысла. Так, образ Эйлифа помогает раскрытию основной темы — банальности жизненных норм мамашы Кураж. А Ромашин передает драматически заостренное трагическое недоумение Эйлифа, непонимание им причин его бесславного конца. Так, Э. Сидорова в роли Иветты противостоит Катрин. Она не лишена искренних человеческих чувств — недаром мы запоминаем дробный стук ее ножек, когда она бежит торговаться о выкупе Швейцера по поручению мамашы Кураж. Но какой же духовно убогой и отталкивающей оказывается она в конце концов, когда появляется с престарелым полковником, подцепленным ею, — живое олицетворение жалкого «торжества» житейских принципов Анны Фирлинг!

От общего замысла спектакля неотделима талантливая работа художника К. Кулешова. Вертящийся, составляющий основную часть вещественного оформления помост не только открывает богатые и мастерски использованные режиссером планировочные возможности, но и не отрывен от основного зрительного образа спектакля — образа земли, пораженной огнем войны, опаленной и изуродованной.

Поставив пьесу Б. Брехта, Театр имени Маяковского создал спектакль, как нельзя более отвечающий традициям коллектива и имени великого поэта, которое он носит.

Б. РОСТОККИЙ.