

КАК известно, в СССР находится театральный коллектив Германской Демократической Республики «Берлинер-ансамбль». О спектакле «Кориолан», которым открылись московские гастроли театра, в «Правде» уже писал 5 сентября Р. Симон. Сегодня мы публикуем заметки В. Комиссаржевского о творчестве «Берлинер-ансамбля», который в настоящее время выступает в Ленинграде.

...Воют по-волчьи воины Рима, змеи извиваются их сомкнутые щиты... Солдаты по штурмовым лестницам карабкаются на крепостные стены, падают с высоты, и потом их ловят, как диких зверей, на крыльях огромной сети. И вот уже снова под хриплый вой и удары гонгов возникают новые поединки, условные, как танец восточного театра, и безусловные, как реальное напоминание о пролитой крови и смерти. А потом, прямо на вас, из глубины, движется шеренга современных солдат в металлических шлемах. Пулеметные ленты окутывают их, как лианы. С головы до пят они обвешаны револьверами, ножами и маскировочными сетками... Кто это? Солдаты пулеметной роты колониальных английских войск в Индии времен Киплинга или, может быть, brave американские вояки, решившие ограбить пагоду в долине Меконга? Захватническая война! Они вскормлены ее волчьим молоком, они живут ею, и она пожрет их так же, как проглотила всех детей бессмертной Матюшки Кураж, которую мы видели одиннадцать лет тому назад в исполнении Елены Вейгель на сцене этого же театра, созданного великим драматическим поэтом XX века Бертольтом Брехтом...

...Брехт называл иногда свой театр — театром «эпохи науки». Сцена представлялась ему лабораторией, где изучаются новые общественные отношения, позволяющие людям познавать мир в практических целях его изменения. Каждая брехтовская драма — это исследование и опыт. Ну, а когда производишь опыт, не следует слишком волноваться — ни актеру, ни зрителю. Подлинны слезы и жаркое волнение могут сказаться на результатах эксперимента. Брехт властно погружает вас в сферу мысли и тщательно оберегает от чувствительности. Когда этим его правилами следуют слишком академически — в зале наступает известный холодок, и хочется включить в «лабораторию» рубильник

Живое лицо Брехта

На спектаклях «Берлинер-ансамбля»

того душевного «электричества», без которого самая стоящая мысль не может зажечь сердца. Но обычно театр Брехта включает этот «рубильник» сам. Да и может ли быть иначе для театра, вся эстетика которого, по словам Брехта, определяется «потребностями борьбы», — для театра насквозь политического, пристрастного, умеющего не только анализировать настоящее, но и предвидеть будущее.

В один из самых тяжелых моментов истории своего народа, весной сорок первого года, когда Гитлер, захватив уже изрядную часть Европы, готовился через два месяца напасть на Советский Союз, — Брехт в эмиграции пишет «Карьеру Артуро Уи, которой могло не быть», — поразительную пьесу, напоминающую одновременно шекспировскую хронику, ярмарочный балаган, цирковое представление и политическую документальную драму. Она прозвучала в мире как звонкая оплеуха нацизму и сигнал тревоги. Мы увидели это «историко-гангстерское» представление в Москве в блестящей режиссуре Манфреда Векверта и Петера Палича. «Правда может быть многими способами утаена и многими способами высказана...» — писал Брехт. — «Актеры могут выступать без (или почти без) грима и держаться «вроде естественного», и все это может быть сплошным враньем, и они же могут выступать в масках самого гротескного свойства и при этом выражать правду».

В спектакле Векверта все было так, как хотел Брехт: за восковыми фигурами паноптикума, изображающими главари «третьего рейха», вставляли их двойники: живые участники гангстерской банды, захватившей город. Гангстеры напоминали клоунов в цирке. У них были серые лица, темно-красные губы и фиолетовые глаза. Клоуны громко хохотали и время от времени убивали друг друга.

В трагических клоунадах легко было узнать факты реальной истории гитлеровских преступлений. Под похоронный марш Шопена, превращенный в разбитой цирковой мотивчик, разыгрывалась буфонада суда над «поджигателями склада». С каждой минутой «веселые цирковые антре» становились все страшнее: перед нами разворачивалась кровавая «карьеру Артуро Уи, которой могло не быть».

Талантливый Эккехард Шалль показал в этой роли, как истинный актер театра

Брехта умеет сочетать экзентрияду маски с правдой характера и диалектикой его развития. С неустойчивой, злой энергией мчится его Артуро Уи к вершинам власти; холуистствует, истеричничает, цепенеет от отчаяния и снова, продлевая отчаянные цирковые сальто, бросается в атаку, убивает, обольщает, предает, актерствует, умирает от страха и все же лезет вперед, сея преступления и гибель — и, наконец, из ничтожного «актера на выходные роли» вырывается в «премьеры». В спектакльном господине во фразе сейчас уже трудно узнать того мелкого бандита с зеленым, как у утопленника, лицом, которого «отцы города» не пускали дальше вперед. Однако суть многозначительной метафоры, предложенной Эккехардом Шаллем, заключается в том, что его Артуро Уи — менялся... не меняясь. Каким был ничтожеством, таким, в сущности, и оставался.

В свое время, начиная политическую карьеру, Артуро Уи, подобно Гитлеру, брал уроки декламации у провинциального актера. Его учитель разучивал с ним речь Антония из «Юлия Цезаря». Но вот перед нами финал спектакля: оглушительно орет радио, передавая толпам речь фюрера, а Шалль — Уи, снова надев свое «демократическое» пальтишко и напялив мятую шляпу, — лишь размахивает, как паяц, руками: радио говорит за него. Какой уж тут Антоний!

Свое исследование о человеке и «сверхчеловеке» Эккехард Шалль продолжает в брехтовской обработке шекспировского «Кориолана» — сильнейшем спектакле «Берлинер-ансамбля», поставленном его главным режиссером Манфредом Веквертом, Иахимом Теншертом и отличным мастером батальных сцен Рут Бергхаус.

...Перед нами Кориолан в тяжелой пурпурной мантии консула. И в Кориолане — Шалле вдруг я почувствовал какие-то знакомые, кликушеские, «фюрерские» интонации Уи. Это было страшно. Потом, после изгнания, когда в ломотях бродяги он подошел к воротам Кориол, у него уже было и зеленатое лицо Артуро Уи. Эту маску увидела Елена Вейгель — потрясенная Волумния, сама воспитанная в сыне волка. Как она упивалась его воинской славой, готова к новой битве! Какой ликующей шла она впереди его триумфальных носилок!

Как бережно закутывала своим плащом в минуты изгнания, веря в его будущие триумфы. И вот она стоит перед строем и, стоя спиной к зрителю, говорит знаменитый монолог, вглядываясь в свое банкротство. Она найдет в себе силы — эта гордая римлянка, сделать еще несколько шагов — и рухнет под тяжестью своего позора.

Трагедия быстро двинется к завершению. Кориолана снова понесут как триумфатора ликующие солдаты. А через минуту — сбросят на землю, продырявят ножами. И взгромоздят себе на плечи нового полководца — Авфилия...

«Что тот солдат, что этот» — одна из самых ранних пьес Брехта. Но именно эта фантастическая притча о том, как добродушный ирландский грузчик Гэли Гэй потерял свое имя — в наиболее очевидной форме демонстрирует, как человек превращается в «человекообразную боевую машину», пройдя соответствующую обработку в системе империалистических и нацистских армий. Как это делается, показали нам режиссер Ута Бирнбаум и чудесный, редкого объяснения и таланта актер Хильмар Тате, знакомство с которым стало для нас подлинным событием.

Так вот, для этого надо прежде всего не уметь говорить «нет». Затем нужно еще, чтобы человек был достаточно жаден и мог, хотя бы в пьяном виде, купить слона, не заметив при этом, что его хобот сделан из противогАЗа, а из-под попоны вылезают четыре солдатских сапога. А дальше все пойдет как по маслу, дальше его нужно еще накачать как следует пивом, подсушить сигар и полковую шлюху, затем как следует напугать. Можно даже (о, шутя, конечно!) поставить его к стенке и пальнуть из автомата в воздух.

И готово. Пройдя все эти стадии, он откажется от жены и от собственного имени и еще даже произнесет надгробную речь над собственным прошлым. Такой милый, обаятельный, похожий на уютного рыжего котенка Гэли Гэй — Тате уходит из дому, чтобы принести жене рыбку с базара — и заканчивает свою жизнь в пьесе яростным, кровавым солдатом с чужим именем, штурмующим крепость где-то на Востоке.

«Бертольт Брехт очень хочет, чтобы каждый здесь мог почуять, как почва ползет из-

под ног, чтоб о грузчике Гэе узнав не напрасно, вы постигли, как жизнь на земле опасна!» Монолог маркитантки Бегбик относится не только к Гэю: вчерашний гангстер пробирается к верховной власти. Осторожно: неонацизм! Кориолан гибнет, возмнив себя «незаменимым», «сверхчеловеком». Это опасно! Роботы, потерявшие человеческое обличие! Что может быть лучше для фашизма и войны.

Но, к счастью, жизнь определяют не эти силы. Обработка Брехтом горьковской «Матери» была сделана как раз в то время, когда в Германии к власти шел Гитлер. В эту пору Брехт черпал мужество в рабочих хорах своей драмы, в сердце ее героини, в опыте русской революции.

Революция — самая «справедливая война из всех, какие знала история», и она дает человеку особые силы.

Римской матроне Волумнии не помогла никакая философия стоиков выдержать удар, связанный с ее материнским банкротством. Но та же Елена Вейгель в своем аскетически строгом, словно графика Кете Кольвиц, портрете горьковской матери сумела в трагической паузе, наступающей после того, как она узнает о смерти Павла, рассказать без единого слова и о своей бесконечной боли и о своей решимости продолжать дело сына. «...Теперь еще более мать, мать бесчисленных павших, мать сражающихся, мать нерожденных...»

И как многозначительно, что именно мать, пережившая немислимое горе, в финале спектакля, сделанного по Горькому, став с красным знаменем среди своих новых сыновей, говорит проникновенные слова надежды: «Пока ты жив, не говори — «никогда»!.. Из «никогда» рождается «ныне»...

...Я видел Бертольта Брехта много лет тому назад в Москве в тот день, когда он получал в Кремле международную Ленинскую премию. Я навсегда запомнил его лицо — удивительное, лицо крестьянина, философа и солдата.

В дни гастролей «Берлинер-ансамбля», посланца социалистической культуры Германской Демократической Республики, мне казалось, что я снова вижу живое и счастливое лицо Брехта.

В. КОМИССАРЖЕВСКИЙ.

«Правда» 19 сент. 1968 г.