

от 6 МАР 1969

г. Рига

— Газета № .

СЦЕНА освещена прожекторами, сбоку пианистка за роялем. Быстрыми шагами на сцену выходит актриса, она без грима, в длинном сером платье, слегка похожем на шинель. Ровным голосом сообщает она: «Весна 1642 года. Главнокомандующий набирает войска для похода в Польшу. У маркитантки Анны Фирлинг, известной под именем мамыши Кураж, забирают сына».

Так начинается этот необычный спектакль, где никого, кроме одной артистки, магнитофона за сценой, который время от времени взрывает тишину военными маршами композитора Десау и чеканными песнями Эрнста Буша, да скупого фортепьянного сопровождения. Ни намека на оформление, ни световых эффектов, ни бу-тафории — ничего, за что может спрятаться актер.

Только с помощью голоса, лица, выразительных рук населяет заслуженная артистка, республики Илга Званова пустое пространство людской толчеи. Здесь спорят и бранятся, торгуются и острят самые разные люди, которых захватил водоворот войны, — полководцы и солдаты, писарь и повар, полковой священник и фельдфебель...

Быстрый поворот, легкое изменение голоса и интонации, точный жест, смена ритмов — и вот рядом с разъяренной мамашей Кураж видим вербовщика и фельдфебеля, охотящихся за ее сыновьями. Видим сыновей и немую ее дочь Катрин, и сверкнувший нож в руке Кураж, и монеты, которыми вербовщик соблазняет старшего сына Эйлифа.

Поначалу, сбитые с толку, мы сопротивлялись, наше воображение не поспевало за событиями, но незаметно мы попадали в плен текста песни, поразительного по своей емкости, саркастичности, философской глубине. Текста Бертольда Брехта, выдающегося немецкого поэта, драматурга, режиссера, создателя нового театра. К мысли и воображению обращался Брехт в своих спектаклях. Не сочувствующих и сопереживающих страданиям героев зрителей искал драматург, а вступающих с ними в спор, активно участвующих в действии, творимом на сцене.

Пьесы Брехта — парадоксальные и грубо-конкретные, как притчи, ломающие все наши привычные представления — построены так, что они требуют условного сценического языка. И надо было только, чтобы актриса до конца поверила в силу брехтовского слова, чтобы иронический голос

ремарки точно отделялся от голосов персонажей, чтобы прямо к нам, в зрительный зал, был направлен голос поэта — то размышляющий, то гневный, чтобы произошло слияние сцены со зрительным залом.

Пронсходит сражения, протестантов сменяют католики (мамаша Кураж, попав в плен, поднимает на флагштоке католическое знамя. — Какая разница?). Католиков вновь сменяют протестанты... Фургон Кураж следует за победителями.

Проходят годы, фургон колесит по дорогам Европы, опустошенной войной. И наше воображение следует за

ТЕАТР ОДНОГО АКТЕРА

ним. Оказывается, это не так уж трудно, если актер точно и ясно представляет на сцене воображаемые предметы и лица.

На своих плечах волокут фургон дети мамыши Кураж — выкормыши войны. Войной ведь тоже можно жить тому, кто не теряет никогда отвагу и кураж... Но «войною думает прожить, за это надобно платить». Война пожирает детей мамыши Кураж, как свирепый бог Кронос пожрал порожденных им детей. Но в груди и у лихой торговки человеческой бедой есть сердце, где бьется материнская любовь. Так трагедией оборачивается фарс о капитуляции. Присосабливаться, идти на компромисс необходимо, чтоб прожить... «Ведь человек же ты, не бог — не лучше ль промолчать», — поет мамаша Кураж.

Самым страшным злом, источником бедствий, обрушиваемых на человечество, был и поныне есть трусливый, животный инстинкт компромисса. Это неустанно утверждал во всех своих произведениях Бертольд Брехт, страстный антифашист и гуманист. И в этом спектакле песня о капитуляции прозвучала грозным предупреждением, хотя актриса поет ее легко и просто, переходя от речитатива к прозаическим замечаниям и возвращаясь

вновь к мелодии. Нам кажется, что начинает петь куплеты полная юной прелести девушка, а кончает старая изможденная женщина — это абертация зрения и чувств, результат точного артистического расчета.

Артистка на протяжении двух часов держит внимание зрителей, неустанно действуя, мгновенно переключаясь от одного эпизода к другому. Не все одинаково равноценно, есть и недоработанные куски, но сцены высокого душевного напряжения, трагические моменты гибели сына и дочери Илга Званова сыграла с подлинным талантом, глубоко и благородно.

Вот мать склонилась над носилками с телом сына, вокруг нее несколько человек, они допрашивают ее, а она, отрицая родство с погибшим, только качает головой, и сердце ее разрыдается: ведь это она виновата, протрговала сына. В одной этой сцене столько планов, что диву даешься, как удалось актрисе создать ощущение окружающего, донести текст допрашивающих и ни на минуту не выйти из образа Кураж. Еще более сложны по задаче и четки по выполнению финальная сцена с барабаном и колыбельная песня матери над мертвой дочерью.

Хотя опытный мастер Илга Званова одна на сцене, но за спиной ее стоят два незримых творца спектакля, два человека, судьба и творчество которых тесно связаны с самим Б. Брехтом и его театром «Берлинер ансамбль». Еще в двадцатые годы участвовали они в становлении театра, в разработке новой театральной эстетики и были верны ее принципам всю свою большую, творчески насыщенную жизнь. Это режиссер заслуженный деятель искусств Латвии Анна Лацис и теоретик театра и режиссер Бернхард Райх. Он — автор сценария спектакля «Мамаша Кураж» для одного актера. Лацис — режиссер спектакля. Это был опыт оркестровки многоголосой симфонии на один инструмент. И опыт удался.

Если спектакль для одного актера и потерял в разнообразии и красочности, приобрел он нечто иное — силу и цельность мысли. Сурово и жестко прочерчен и сыгран спектакль. Склонясь под тяжестью яма фургона, под гнетом горя, на голой сцене одинокая фигура описывает спираль, все туже закручивая ее витки, и замирает в последней точке. Так замирают на воде круги от брошенного камня. И мы уносим в нашей памяти образ еще одной жертвы компромисса.

Н. ЭТИНГОФ.