

СПЕКТАКЛЬ, ДОСТОЙНЫЙ БРЕХТА

Известия, 1963, 16 сент.

на самом деле не так уж честен и которого ему надо склонить на свою, Гитлера, сторону.

ПРЕЖДЕ чем рассказать о спектакле — несколько самых общих сведений о пьесе Бертольда Брехта «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть». Она написана Брехтом в изгнании, в 1941 году. Она впервые поставлена уже после смерти писателя, в 1959-м. Ее основу составляет правда «доподлинная» и «истинная», причем «известная любому из вас». Это история Гитлера и гитлеризма от 1929 до 1938 года. Но, кроме того, и автор на этом настаивает, — это история гангстера Артуро Уи, который шантжом, убийством, насилием и еще спекуляцией на человеческих «слабостях» прибрал к рукам трест Цветной Капусты. «В «Уи» задача вот в чем, — писал Брехт, — исторические события должны постоянно просвечивать, но, с другой стороны, гангстерское «облачение»... должно иметь самостоятельный смысл, ...должно воздействовать и без всяких исторических намеков».

Вот, так сказать, факты. А каковы же намерения? Только ли разоблачение фашизма (цель сама по себе грандиозная), или у Брехта были задачи, идущие еще дальше?

Они были, и они ставились им всегда. И в практике драматурга, и в работе театра, который он после разгрома гитлеровской Германии, наконец, основал, речь идет о «Берлинер ансамбль». Этот театр и эти пьесы учили не смотреть, но видеть. Не просто смеяться, плакать, негодовать, но **знать** — почему смех, почему слезы, против кому направлен гнев. В «Карьере Артуро Уи», впрочем, как и во всех остальных пьесах Брехта, заряд двойной. Обличаются не только персонажи: нравственно урок в равной мере обращен к публике. К публике даже в большей мере. Именно ее Брехт хочет вывести из привычного равновесия, заставить думать, заставить судить о вещах по-новому, отбросив в сторону будничного «здравый» смысл.

О, этот будничный здравый смысл! Здравый смысл мещанина, приспособленца, рутинера. Здравый смысл, против которого Брехт воюет больше всего, потому что на

горьком опыте своей родины знает истинную ему цену. Знает, но не отчаивается. Наоборот, страстно, активно борется, веруя в то, что искусству дана могучая сила исцеления.

Вот, пожалуй, те краткие сведения, которые нам хотелось вспомнить, прежде чем обратиться к спектаклю Ленинградского Большого драматического театра, показавшего «Карьеру Артуро Уи» в постановке польского режиссера Эрвина Аксера.

Если говорить о достоинствах этой работы, то в первую очередь необходимо упомянуть о той упорной последовательности, с которой Аксер проводит идеи, одинаково существенные для драматурга. Мы подразумеваем идеи просветительства и идеи обличительные. Первые немислимы без того, чтобы не вовлечь зрителя в действие, вторая же цель достигается срыванием всех и всяческих масок. Может быть, именно поэтому чрезвычайно трудно воссоздать непосредственные эмоциональные ощущения от спектакля. И не потому вовсе, что их нет, а в силу необычности собственных ощущений. Вы не волнуетесь за героев, не следите, тревожитесь, за их судьбой — ваш интерес сосредоточен абсолютно на других проблемах. С недоумением и гневом думаете вы о том, как могло случиться, что подобные ничтожества так долго и так безнаказанно творили свои гнусные преступления. И когда кончается спектакль, вы выходите из зала с одной мыслью: это не должно повториться, надо сделать все, чтобы это не повторилось.

Прекрасный итог! То главное, чего мог и должен был добиться театр, приступая к работе над произведением писателя-антифашиста.

Что же помогло художникам, что определило направление их работы? Сам Брехт. Эрвин Аксер подошел к пьесе без предвзятости, но и без робости. Он не ставил себе целью выпустить спектакль, который во что бы то ни стало должен был удивить публику необычностью форм выражения. Другая необычность казалась еще более

важной — та, которая делала зрителей сопричастными рождению истины. Хотели они того или нет, но режиссер брал их в союзники и со всей откровенностью, не боясь утомить повторением общеизвестных истин, вводил в курс событий. Делал он это в общем-то сухо и строго, но именно это и привлекало.

Картина четвертая — притон гангстеров. Мрачная забегаловка с десятком высоких неудобных столиков-стоек. За столиками люди, но они не едят, не пьют, не веселятся. Застыв в неудобных позах, они тупо ждут чего-то. Их одежда неопрятна, их лица бледны, их вялые реплики звучат угрожающе. Лишь одна Докдейзи — пьяная, расстрепанная проститутка — вдруг сорвется на визг, когда кто-то проедется насчет ее дружка. И снова сонная, гнетущая, недобро застывшая тишина, не тишина мысли, покоя, умиротворения, но тишина злого бессилия, которое, еще минута — другая, и взорвется истерикой.

Э. Аксеру очень важно точно зафиксировать именно это состояние, которое потом в дальнейшем много объяснит нам в характеристике персонажей. Состояние полной душевной расхлябанности, никчемности, но в то же время настороженности. Кажется, подойди к любому из них, положи руку ему на плечо, и он мгновенно ощерится, по-звериному лягнет зубами. Так вот откуда она, готовность к убийству и прочему! От испепеляющей жадности утвердить себя, любой ценой скрыть свою ничтожность, которая так и кричит, так и рвется наружу. И громче всех она, эта ничтожность, кричит в самом Артуро Уи — человеке, который к концу пьесы, в картине тринадцатой, предстанет перед нами уже не главарем безвестных бандитов, но фюрером Германии. В гриме фюрера, в белоснежном кожаном пальто фюрера, которое для всех, кто в зале, незримо, но явственно будет обгарено кровью.

Надо очень хорошо знать, что ты хочешь сказать спектаклем, чтобы найти такой финал, такое заверше-

ние постановки. Пафос работы Э. Аксера в интеллектуальном напряжении, которое то яростно прорывается, как например, в сцене убийства Ромы, то — и подобных моментов большинство — прячет весь свой накал в форму графически четкую, внешне бесстрастную.

Таков и С. Юрский, играющий Дживоду (читай — Геббельса). Кажется, что именно он с абсолютной полнотой сумел выразить построения постан. вицка. Эмоциональность его работы так же, как и работы Аксера, глубоко скрыта. Прежде всего он безукоризненно, подчеркнуто точен во всем, что делает на сцене. Эта точность и четкость явно утрированы, нарочиты. Гротеск оправдан. Автоматичность Дживолы — следствие его полной внутренней опустошенности. Актер обнажает ее сразу — резко, открыто, в гриме, движении, голосе. Неподвижны глаза Дживолы, отрывисты, одностонны фразы, у него деревянный смех, жесты, как у Щелкунчика. Гальванизированный труп, сказали бы вы, если бы не одно обстоятельство. Существует некая могущественная пружина, которая движет этим механизмом и сообщает ему энергию тем более разрушительную, что она не сдержана никакими моральными препонами. Непомерное честолюбие — вот то, на чем «держится» образ и что одушевляет его, сообщая видимость жизни, нормального человеческого существования. Это разительное несоответствие между сутью образа и внешним ее проявлением С. Юрский настойчиво подчеркивает и демонстрирует блистательно.

Евгений Лебедев — Артуро Уи — ведет себя иначе. В его исполнении умный расчет, создавший роль Юрскому, отступает на задний план и не обнаруживает себя до той поры, пока не кончается спектакль. А когда он идет, все кажется абсолютной стихией, подчиненной лишь одному — закону перевоплощения. Что здесь от Лебедева? Ничего. А что от Уи? Все. Смотрите, как входит он к Доксборо, старому честному Доксборо (читай — Гинденбургу), который

Впрочем, он не входит, он **вползает** — в сером бесформенном и длинном пальто, в шляпе, которая, как шутовской колпак, напылена на голову и которую он потом сорвет и будет мять, терзать в вздрагивающих, извивающихся руках — длинных, безвольных. У Лебедева это не просто визит — это последний, отчаянный шаг, на который он вдруг решился. У актера всегда все — последнее, доведенное до черты, и ему очень нужно внушить зрителю это ощущение каждоминутного краха, которое терзает его героя даже в моменты благополучия и успеха. Речь, конечно, не о раскаянии, не об угрызениях совести, на такое Уи не способен, но просто о страхе — мелком, отвратительном страхе, что вот обнаружится, наконец, его ничтожность, подлость и все полетит в тартарары. Вот и сейчас, с Гинденбургом, он у черты, и потому все ему позволено.

Образ сильнейший, заявка интереснейшая, и, кажется, не надо ничего больше: вся мера человеческой подлости изобличена тут, на сцене. Но Евгению Лебедеву и режиссеру этого мало. Вы помните финал, когда Артуро Уи появляется перед зрителями в белой одежде, как непорочный ангел? Это уже другой человек — тот, но и другой. Человеческая сущность его осталась той же, и страх — тем же; но вот **обстоятельства** играют за него вожда, фюрера. Играет Дживола — смотрите, как он вытянулся у подножия трибуны, играет Гири (читай — Геринг), играют все приближенные и помогает играть — толпа. Да, да, именно толпа. Насколько выстрелов, и она напугана, покорена, она даже чуть не заворожена белой одеждой. Но разве для нее эта одежда не обгарена кровью? Для некоторых — да, для некоторых — нет, ибо вступил в свою силу обывательский «здравый смысл» и обывательское «почтение к убийцам», которое Брехт разрушал и которое советский театр разрушает теперь, когда Брехта уже нет в живых.

Н. ЛОРДКИПАНИДЗЕ.