

26 ОКТ 1971

от

г. Тбилиси

ТЕАТР

С БРЕХТОВСКОЙ СИЛОЙ

Ничто не может вызвать в искусстве более глубокого уважения, чем верность художника своим принципам, четкая и последовательная определенность его эстетических идеалов. В особенности, если речь идет о большом коллективе художников, именуемом театром, который вбирает в себя различные творческие индивидуальности и с удивительной, почти неистощимой виртуозностью способен объединить эти индивидуальности в одно неделимое целое. И, право же, неважно, что кому-то из актеров дано осознавать позицию и принципы театра глубже, полнее и четче, с большей дозой отточенного мастерства представить их в изображаемом на сцене персонаже, важно то, что и опытные мастера, и молодежь откровенно, активно и одержимо стремятся к общности цели, к единству в выражении средств, к общающемуся и точному посылу их в зрительный зал. Одержимость в этом случае обретает свое высшее самовыражение, а артистическая преклоняется перед собой не только ярых приверженцев, но и тех, кто в той или иной мере не разделяет тех же творческих пристрастий.

У театра «Берлинер ансамбль» нет недостатка в приверженцах и почитателях. Става театра поистине фантастична. Маршруты его гастролей и впрямь беспрерывны — театр объездил почти весь мир. И везде, где бы он ни побывал, артисты находят уважения и восторга его высокой и открытой принципиальности, отводя ему совершенно исключительное место в современном театральном мире.

Одна из ранних брехтовских пьес — сатирическая «Трехгрошовая опера», которую «Берлинер ансамбль» возмужал на гастролях в Тбилиси, несет на себе печать важнейших принципов театра и его основателя. Б. Брехт выступает в ней как человек, уже вполне определившийся в своих эстетических воззрениях. Более того, здесь налицо и Брехт-политик, и Брехт-революционер, приверженец марксистских идей, люто ненавидящий буржуазное общество и его безделья.

Брехт критикует. Критика его сурова и бескомпромиссна. Но в ней нет готовых, лобовых решений. Разве не удивительно: в финале видит Меки оправдан! А где же приговор? Где социальный вывод,

без которого немислим ни Брехт-драматург, ни Брехт-режиссер, ни искусство театра, созданного им? Но в том-то и дело, что в этом «оправдании» заложен (как бы «от противного») огромный смысл. Объективно оно звучит иронией, язвкой и острой сатирической интонацией над ложью и гнильностью общества, в котором возможен сам факт случившегося.

И так все время. Критика перемежается в пьесе с элементами комическими, юмористическими, чуть-чуть экстравагантными — в этом есть что-то неповторимо привлекательное, присущее именно этому проповеднику и только ему. Не потому ли в свое время в постановках брехтовской пьесы на советской сцене (Московский театр имени К. С. Станиславского, театр имени М. Руставели) запомнились предисловия для некоторого налета облегченного толкования событий? Помнится, один московский критик писал тогда в «небрехтовской» просветительности столыпинского спектакля. Просветленность эта была и в спектакле руставелийцев, отпавшемся театральпой праздничностью, режиссерской и актерской заразительностью и броской спенической образностью. С точки зрения концепций театра, апеллирующего к чувствам и эмоциям зрителя, такая трактовка была и закономерной, и логичной.

Крен был сделан «влево», без строгого учета брехтовских «пропорций», без учета того, что пройдет каких-нибудь пять лет после написания «Трехгрошовой оперы», и сам же Брехт, словно ощущая недосказанное в пьесе, напишет свой роман с почти идентичным названием («Трехгрошовый роман») и почти идентичными героями. Но как неузнаваемы станут эти герои — и Меки-Мессер, и Ничем, и другие — теперь уже хищники монополии! Как резок и беспощаден окажется в своих выводах Брехт! «Недосказанное» в пьесе обретет гиперболически-саркастическое осмысление на фоне новой исторической эпохи, уже несшей на себе бремя фашизма.

Да, острые идейные концепции «Трехгрошовой оперы» лежат не на поверхности, но прочность их неоспорима. Впечатление в точнейшем кружево причудливых сценических ситуаций, парадоксальных и подчас взаимоисключающих друг друга драматур-

гических комбинаций, они, эти идейные концепции, несут на себе печать сурового и сатирического осмысления предлагаемых обстоятельств, открывают перед нами целый мир социальных и эстетических критериев драматурга Брехта и эпического театра, им исповедуемого.

Критерии эти складывались годами, оттаиваясь все более определенно в четкой концепции, в определенной идее об опосредованном, мыслительном, или, точнее, интеллектуальном воздействии театрального представления на зрителя, о том, что не зрительские чувства, а зрительский разум должны стать первым и самым важным арбитром оценоческих конфликтов.

Мы убеждались в живучести этих идей. Спектакль «Трехгрошовая опера», поставленный режиссером Эрихом Энгелем в полном согласии с концепциями драматурга, в единстве с музыкальными представлениями и образами композитора Курта Вайля, сконцентрировал в себе все то живучее и принципиальное, что составляет сущность эпического театра Брехта. Обращает на себя внимание строгая собранность, суровая, чуть-чуть нарочитая сдержанность поведения действующих лиц. Именно нарочитая, а не родинная вдруг. Она обусловлена самой концепцией эпического театра. В ней воплотилась откровенная тенденция показа определенного человеческого характера, слегка «отстраненного» от человека-актера, — он призван не столько «влезть в кожу» своего героя, стать им, сколько находиться при нем, поминутно наблюдать за ним, оценивать его поступки, быть к ним либо благосклонным, либо, напротив, непримиримо беспощадным.

Актеры это помнят ежеминутно. Собранность их скрывает в себе нежелание расплыться по мелочам, и вместе с тем обнаруживает пристальное внимание к мелочам, ко всему, что так или иначе может вызвать критическое отношение их к происходящему на сцене.

Что, например, стоит мимолетом брошенный взгляд одной из девиц, провожающей своего клиента! В этом взгляде соединилась целая гамма чувств. Или знаменитые брехтовские «зонги» — одна из разновидностей «приема отчуждения», напористо и вызывающе, со сдержанной и суровой

брехтовской силой исполняемые актерами! Или, наконец, с графической точностью выстроенные мизансцены так называемых массовых сцен! Иллюзия массы создается буквально на глазах у зрителя — передвижения актеров напоминают синкопические построения в музыке — каждому свое предназначенное место, свой предназначенный жест, вступающий именно в данном, подчас «внятаковом» ритмическом отрезке.

До скрупулезности точная соразмерность пластики движения с речевой и песенной стилистикой спектакля, четкая, до мельчайших деталей осмысленная архитектура постановочного и цветного решения — все это, вместе взятое, не имело бы такого поразительного воздействия, если бы не полная актерская свобода, абсолютная внутренняя раскрепощенность исполнения, парадоксально сочетающаяся с постоянным, непрекращающимся актерским самоконтролем, обусловленным сложными приемами эпического театра.

Вот, пожалуй, и все о спектакле. Осталось дописать финал статьи. Навязчивая ассоциация неумолимо уводит меня к событиям, о которых, думается, было бы несправедливо умолчать именно сегодня.

Воябрьский вечер 1969 года. В залитом ярким светом зале советского посольства в Берлине, на приеме, устроенном в честь участников Дней культуры Грузии в ГДР, встретилась Елена Вайгель и Серго Закариадзе. Обычный, и казалось бы, ни к чему не обязывающий разговор о необходимости новых встреч, о возможности взаимных гастролей, о творческих планах на будущее. Умные и добрые глаза Елены Вайгель, пылливый, сосредоточенный прищур смеющихся глаз Серго Закариадзе. Во взаимном согласии, доверии и дружбе скрестились тогда их руки.

Нет среди нас сегодня этих двух замечательных художников сцены. Но то, о чем договаривались они в тот знаменательный ноябрьский вечер, воплотилось в жизнь. И пусть приезд в наш город замечательного коллектива брехтовцев послужит еще одной вехой на пути укрепления дружественных и культурных связей народа ГДР и советского народа.

Этери ГУГУШВИЛИ,
заслуженный деятель искусств Грузинской ССР.