

ТЕАТР ТВОРЧЕСКИХ

МЕТЬ

ЕДИНОМЫШЛЕННИКОВ

ГАСТРОЛИ «Берлинер ансамбля» в Тбилиси — важное событие в культурной жизни республики. Наш зритель увидел театр особенный, созданный выдающимся писателем и театральным деятелем Бертольтом Брехтом.

Театр, созданный личностью, объединяющей в себе театральное мышление-теоретика, драматурга и режиссера, — особенный театр уже потому, что в нем возможна максимальная реализация творческой позиции: театральная эстетика Брехта, литературно осуществленная драматургом Брехтом, на сцене воплощается режиссером Брехтом или убежденными его последователями. (Несмотря на то, что театр ставит классиков и некоторых современных писателей, основа репертуара «Берлинер-ансамбля» — драматургия Брехта).

Основные положения эстетики Брехта известны — это театр социально острой мысли с определенным, всегда четким гражданским отношением к явлениям жизни на сцене. Цель такого театра — заставить зрителя задуматься над социальными вопросами. Для Брехта главное не так называемое сопереживание, но эмоциональный контакт сцены со зрительным залом, а контакт мыслей, обостренное мышление зрителя, направленное в сторону нужной проблемы. Эмоция должна родиться в результате этого.

Брехт не добивался иллюзии правды происходящего. Он добивался выявления сущности события ясно и выразительно. Во имя четкости мысли и гражданского отношения актера к образу Брехт сознательно нарушал плавность сценической жизни актера так называемыми зонгами, фиксирующими внимание зрителя на важнейших мыслях автора о происходящем событии и по поводу него. Выезжая на гастроли, из своего репертуара театр обычно выбирает то, что лучше всего выявляет сущность его творческой позиции и качество его художественного воплощения на данном этапе жизни коллектива. Брехтосцы привезли «Кориолана» Шекспира-Брехта и «Трехгрошовую оперу» Брехта.

«Берлинер-ансамбль», прежде всего, театр творческих единомышленников — от начала до конца, во всем большим и малым каналам спектакля проводится идея, во имя которой создано произведение. А спектакль — организм сложный. Подчинить его отдельные части общему замыслу и воплотить этот замысел коллективно, через творчество драматурга, актера, художника и композитора, — трудно и редко удается. Спектакли брехтовского театра — образцы коллективного творчества, все, что участвует в постановке.

Коллектив театра «Берлинер ансамбль» утратил такие великие актеры, как Эдвард Шалль (блестящий исполнитель роли Кориолана), Филиппе Рини (Волумния и Гаж Пичем), Динтер Кнаут (Менений Агриппа), Петер Килиш (Джонатан Пичем), Ганс-Петер Райнке (Авфидий), Штефан Лизевски (Мекхита), Вилфрид Килиан (Браун) и др.

В гастрольном репертуаре наших гостей особенно ярко проявился талант актера Э. Шалля. Кориолан-Шалль — это воплощение театральности

теории Брехта в искусстве актера. Воплощение настолько высокое по качеству, что может послужить объектом особых размышлений о том, как создается в театре Брехта сценический образ, характер, как этот характер развивается и как линия жизни героя влетает в общую художественную ткань спектакля.

На сцене этого театра нет актера, который не владел бы полностью своими данными, не умел бы использовать их максимально: умеют двигаться прекрасно, речью владеют все, все поют, все танцуют, все умеют носить костюм. Этот обильный высокий уровень театральной культуры особенно ярко проявляется в массовых сценах. Таких сцен много и в одном и в другом спектакле. Каждая из них построена композиционно. Композиция никогда не повторяется, всегда содержит точный смысл и подчеркнута выразительная пластичность.

К примеру, VII картина «Кориолана», когда на рыночной площади Кориолан должен собрать голоса плебея, чтобы стать консулом: на огромной сцене театра Руставели, мало занятой декорацией, не более 20 человек. Они расположены отдельными группами и образуют естественный полукруг. К каждой из этих групп подходит Кориолан. Он должен выпросить у них голоса. Постановщики спектакля М. Векверт и И. Геншерт отделили эти группы друг от друга, чтоб Кориолан не мог обратиться ко всем вместе, чтоб он был вынужден подходить к каждой отдельной группе и каждый раз заново просить голоса у плебея. Это невыносимо для Кориолана. Раздражение его перерастает в злобу, злобу — в ярость. Но он заперся себя, молчуя голоса и покинул площадь. Так выявляется само построение массовой сцены: главный смысл происходящего события. Такое разрешение эпизода готовит следующую ступень взаимоотношений Кориолана с плебсом, который изгонит его из Рима.

В «Трехгрошовой опере» массовые сцены разрешены иначе (режиссер Э. Энгель). В финале этого спектакля на сцене высекается. Слева от нее на скамейке четыре важные персоны, справа — родственники Мекхита. За высекающей массовка — небольшая группа мужчин и женщин, которые пришли поглядеть на то, как повесят Мекхита. По количеству их не так уж много, эти мужчины и женщины образуют, в разноцветных шляпах, но из так тесно стянутой кольцом нескольких полнейших, что создается впечатление, будто полиция удерживает мелкую толпу. Видишь, что людей немного, но веришь, что это целая толпа, потому что перед тобой образ толпы. Акт искусства состоялся.

Главная сила брехтовского театра — в его ансамблевости. Ведущий компонент — слово. Как бы хорошо ни были известны грузинскому зрителю «Кориолан» и «Трехгрошовая опера», в живом течении спектакля слово, направленное в



зрительный зал, не всегда попадает в цель. Это, наверно, затрудняет положение актеров, привыкших к совершенно иным реакциям зала. И тем не менее, смысл каждого эпизода ясен, интересен и увлекателен, потому что все компоненты на уровне высокого профессионализма.

Об оформлении этих спектаклей (художник Карл фон Алппен) можно писать отдельную статью — о том, как он ощущает природу театра, жанр произведения, как умеет найти конкретный образ события, которое на сцене происходит, раскрыть его средствами изобразительного искусства предельно скупой, точно, но никогда не сухо. Это потому, что подчеркнутая графичность почерка Карла фон Алппена оттеняется удивительно тонким ощущением цвета и света. На палитре художника фон Алппена (в этих двух спектаклях) преобладает мягкая гамма серебристо-серого, табачного, зеленоватого, ржаво-стального. На этом фоне особой выразительности преисполнены отдельные движущиеся пятна костюмов — ослепительно белого, воздушного - розового, цвета спелой вишни и гребово-красная мантия Кориолана — единственное красное пятно во всем спектакле и потому такое впечатляющее.

Отдельно можно говорить и о музыкальном оформлении спектаклей брехтосцев, особенно о музыке к спектаклю «Кориолан» (композитор Пауль Десау). Оно прекрасно тем, что музыкально не только в тех случаях, когда слышишь музыку как таковую. Тут музыкально любое звуковое сопровождение, потому что оно выявляет событие, значит — подлинно театрально. К примеру, блестящий эпизод боя в «Кориолане» (постановщик Рут Бергхауз): римляне и вольски должны сразиться, бой не на жизнь — на смерть. Какое сценическое решение находит этому эпизоду Рут Бергхауз и какое его звуковое сопровождение: ряд римлян, такой же ряд вольсков, вооруженных до зубов, они стоят друг перед другом. Сейчас начнется бой. Бесшумно пошел сценический круг, а за сценой послышались голоса людей (той огромной массы воинов, которых на сцене представляют только два ряда римлян и вольсков). Произносят они только два слова, два имени — Кай Марций и Авфидий — звук уточняет, кто с

кем борется и, безусловно, создает настроение эпизода. Сценические ряды воинов двинулись друг к другу, не нарушая строгой ровной линии, вцепились друг в друга в прямом смысле слова и замерли на секунду. Потом медленно отступили, расстались — кто погиб, те пали. Секунда передышки. Опять пошел круг, опять набат за сценой, опять толпы выкрикивают имена своих вождей. Опять сцепились. Опять пали мертвые, их все больше и больше... Передышка... Сцепились... Крики... Все сильнее, сильнее... Эпизод обрывается в момент наивысшего напряжения!

Такова режиссерская точка четвертой картины спектакля. Что это — иллюзия боя? Нет — это образ острейшего столкновения, борьбы, своеобразная символика его, как это понимали Брехт и его творческие единомышленники. Музыкальное решение сцены боя дано в природе общего решения спектакля, поэтому спектакль этот невозможно представить без его музыки.

О театре «Берлинер ансамбль» можно писать много. Можно и нужно изучать не только его искусство, но и поразительную культуру его сценической техники. Станиславский любил повторять истину о том, что коллектив создается не только тогда, когда актеры есть замечательные, но когда и портные замечательные, и гримеры замечательные, и бутафоры, и рабочие сцены. Этого добился театр «Берлинер ансамбль», и потому творческие замыслы его так безукоризненно воплощены на всех участках сложного организма спектакля. Потому в каждом его эпизоде ощущаешь ту внутреннюю завершенность, без которой нет подлинного искусства.

«Берлинер ансамбль» — театр особенный. У него есть своя творческая программа, свое понимание искусства театра. Можно не принимать его программы, но нельзя не признать его, нельзя не уважать твердость творческой веры коллектива, нельзя не восхищаться его высоким мастерством и не радоваться тому, что мы познакомились с его искусством.

Натела УРУШАДЗЕ.

НА СНИМКЕ: сцена из спектакля «Трехгрошовая опера». Фото Г. Назарова.