

«А ВЫ УЧИТЕСЬ НЕ СМОТРЕТЬ, НО ВИДЕТЬ»



как у предводителя вольсков пьяного солдафона Авфидия (артист Хильмар Тате). Мысль театра ясна: совершив предательство, Кай Марций становится двойником злейшего врага Рима, теряя свое собственное лицо, имя и честь. Театр в равной степени безжалостен и к Корнолану, профессиональному рубаке с претензией на роль сильной личности, и к римским обывателям, мнение и симпатии которых определяются шкурными соображениями и политической конъюнктуры. Классовый антагонизм патрициев и плебса дается неизменным фоном, в который вписываются отдельные укрупненные фигуры. Сценическая группа, составляющая римский плебс, в отличие от толпы в «Артуро Уи», резко индивидуализирована. Но это — и таков был, видимо, замысел театра — все-таки фон, представляющий благодатное поле для деятельности профессиональных политиков.

В этой связи показательна колоритная фигура демагога Менения Агриппы в замечательно точном исполнении Норберта Христиана. Интересно, что при всем

своим богатейшим арсеналом характерного актера (можно припомнить ряд острогротесковых персонажей Н. Христиана — офицер-вербовщик в картине «Замной, каналы!», например) исполнитель роли Менения исключительно сдержан, тщательно выделяет слово, мысль. Ибо такова стилистика спектакля, предельно строгого в выборе выразительных средств и поразительно при этом чрезвычайной силой убеждения.

Батальные сцены, поставленные и сыгранные ансамблем с невиданной на сцене синхронностью и огромной впечатляющей силой, подчеркнуто линейны, графичны. И в ряде случаев впечатляют именно полным отсутствием привычной театральной эстетизации, особенно в поединке Кая Марция с Авфидием, когда противники душат друг друга, катаются по земле, хрипят, валятся от изнеможения, снова поднимаются, и в зверином порыве снова бросаются друг на друга. И Кай Марций, весь измазанный вражеской кровью, как мясник, размахивающий окровавленным клинком и рев и топот солдат — все это принципиально важно для театра, который еще со времен «Мамаша Кураж» видит одну из своих неизменных задач в развенчании милитаризма и войны, какой бы внешне-декоративной и романтически-героической ни выглядела их показная сторона.

Третьей работой, показанной театром во время ленинградских гастролей, была «Мать» — пьеса Брехта, созданная по мотивам романа Горького.

«Если есть театр, который способен идти впереди публики, а не плестись у нее в хвосте, то это пролетарский театр», — писал Брехт в связи со своей пьесой «Мать».

Она принадлежит к числу так называемых «поучительных» пьес, в которых эпический театр Брехта выразился с наибольшей силой. Пьеса писалась в начале тридцатых годов, и естественно, что в ней отразились те мысли и настроения, которые владели умами передовой немецкой интеллигенции накануне фашистского переворота. Брехтовскую «Мать» играли в одном из окранных берлинских театров, и исполнительницу главной роли Елену Вайгель полиция арестовала прямо на сцене.

В спектакле, поставленном на сцене «Берлинер ансамбля» в 1951 году самим драматургом, по-прежнему выступает Елена Вайгель, создавшая, по словам Брехта, «тот образ пролетарской женщины, которым прославил пролетариат, не поступаясь ни реализмом в интересах идеала, ни идеалом в интересах реализма, как это столь часто случается». Со времени премьеры спектакль четырежды возобновлялся и в общей сложности прошел на сцене «Берлинер ансамбля», включая многочисленные зарубежные гастроли, более 220 раз. В 1958 году главный режиссер театра Манфред Векверт осуществил на студии «Дефа» постановку фильма-спектакля «Мать».

В своей стилистике постановка Брехта-Векверта смело сочетает историческую предметность с элементами плакатной условности агитационного театра 20—30-х годов. Хоры и зонги на музыку Ганса Эйслера непосредственно обращены к зрительному залу, меняющийся плакатный фон, выполненный фотопроекцией по рисункам художников братьев Хартфильд-Херцфельде, органично влетают в художественную ткань этого яркого театрального спектакля.

Как и в других работах театра, «Мать» отличается прекрасным актерским ансамблем, в котором наряду с Еленой Вайгель хочется особенно выделить Гюнтера Наумана (Семен Лапкин), Хильмара Тате (Павел Власов), Норберта Христиана (учитель).

Сегодня «Берлинер ансамбль» показывает спектакль «Что тот солдат, что это?», представляющий, по мнению театра, модель брехтовской постановки 20—30-х годов, перенесенную на современную почву. Вместе со спектаклем «Мать», поставленным самим Брехтом и составляющим классику театра, эта постановка, надо думать, еще более расширит наши представления о творческом пути замечательного коллектива.

Евг. АБ

На снимке: сцены из спектакля «Кориолан». Фото В. Николаева

У НАС НА ГАСТРОЛЯХ — «БЕРЛИНЕР АНСАМБЛЬ»

венными остротами, — не более как хоровод масок, персонажи клоуноско-аттракциона.

«Гангстерское представление» разгравляется с таким убийственным сарказмом и балаганно-шутливой серьезностью, которые начисто исключают всякую серьезность и значительность действующих здесь великих и малых преступников, оказывающихся на поверку самыми заурядными обывателями. В этом серьезное отличие берлинского спектакля от постановки Э. Аксера в БДТ (мы не касаемся здесь разницы в стиле режиссуры и в манере актерской игры): М. Векверт и П. Палич видели свою задачу в развенчании немецкого (и только ли немецкого?) мещанина в том, чтобы скомпрометировать в глазах зрителя — подчас такого же обывателя — не только старых и новых преступников, но и всю театральную сторону фашизма. Такая трактовка естественна для театра, работающего во «фронтовом» городе, где вопрос преодоления фашистского прошлого не может быть снят с повестки дня, где приходится рассчитывать не только на публику демократического Берлина, но и на жителей Западной Германии и Западного Берлина.

В нашей критике много писалось по поводу специфики актерской игры, которая отличает эпический театр Брехта, требующий от актера не перевоплощаться полностью в изображаемый персонаж, а быть, так сказать, над ним, сохранять известную дистанцию. В интервью, данном несколько лет назад молодежному немецкому журналу «Нойес лебен», Хильмар Тате, один из ведущих актеров «Берлинер ансамбля», так ответил на вопрос, отделяет ли он себя на сцене от изображаемого персонажа:

— От персонажа — пожалуй, но ни в коем случае от направления пьесы, напротив, и это я хочу с особой силой подчеркнуть, потому что мои взгляды и взгляды автора пьесы должны быть нераздельны.

При такой актерской позиции упомянутая выше дистанция (как бы ее ни называть) из эстетической категории переходит в категорию идеологическую. Позиции автора и исполнителя должны быть нераздельны. Ну, а если автор жил много веков назад, в другую эпоху, с другим ощущением мира, и был при этом гениальным драматургом? Можно ли, скажем, изменить Шекспира, или, быть может, даже самая мысль об этом кощунственна? На подобные вопросы Брехт отвечал вполне определенно: «Я думаю, что мы можем изменить Шекспира, если мы способны его изменить».

О любом эксперименте судят по результатам. «Кориолан» в редакции «Берлинер ансамбля» — спектакль, можно считать, уникальный, подлинно шекспировский по масштабу страстей и диалектике характеров и по брехтовски современный силой и ясностью мысли, остротой формы и политическим темпераментом. Брехт не закончил работу над обработкой «Кориолана». Обычно окончательный вариант текста рождался в процессе репетиций. Сценическое же воплощение «Кориолана» осуществлялось уже после смерти Брехта, и то, чего не успел сделать он, завершила режиссура спектакля — Манфред Векверт и Иохим Теншерг, используя, по-видимому, в качестве модели другие брехтовские обработки. Однако спектакль во всех своих компонентах выглядит таким монолитным, что невозможно сказать, где кончается Брехт и начинается работа его учеников.

Дегеронизация Кориолана проведена театром и актером Эккехардом Шаллем последовательно и до конца. В их трактовке образ Кориолана несет в себе не традиционную трагедию гордости, а ложную убежденность в собственной незаменимости, уникальности, которая служит источником трагедии и для самого Кориолана и для его родины — Рима. А, как говорит Шекспир, «наша слава лишь мнением народным создается».

Кай Марций, получивший за свои ратные подвиги имя Кориолана, изгнан из Рима. И когда мы видим его в стане вольсков, лицо бывшего римлянина покрывает густой пепельно-серый налет — точно такой же,

КАРЬЕРУ Артуро Уи, которой могло не быть» «Берлинер ансамбль» считает своей самой значительной после смерти Брехта работой. Спектакль поставлен в 1959 году по пьесе, написанной Брехтом в 1941-м, и проникнут брехтовским по масштабу пафосом активного антифашизма. Потенциальная опасность фашизма, заложенная в обывательском, мещанском образе мыслей и линии поведения, — вот главная тема спектакля и та мысль — предостережение, которое воспринимается сегодня с не меньшей остротой, чем 27 лет назад.

Вряд ли нужно в тысячный раз повторять, что театр Брехта по природе своей антифашистский, антиимитаристский, антибуржуазный. Но он еще и антимещанский. И не только своей формальной стороной, необычностью, странностью назидательных пьес-притч, их пугающей обывателя динамичностью и революционностью выводов, которые в 20-е годы могли восприниматься как эпатаж немецкого и вообще западного мещанина. Речь идет о самой сущности брехтовского творчества, о том, что он ненавидел больше всего. В 30-е годы, когда фашизм стал языком, и немецкий обыватель, вчера свистевший или аплодировавший (случалось и такое) на представлении «Треухрошовою оперы», в упоении орава «Зиг-хайль» и «Германия, пробудись!», с энтузиазмом чеканил шаг и заходил в религиозном экстазе при виде новоявленного божества с сутенерской челкой и клоуновскими усиками, одной злости в борьбе с ним стало уже недостаточно. Нужно было обнажить низменную суть явления, его не только политические, но и социально-психологические корни. Вот этот-то обывательский, мещанский характер фашизма, низвергающего человека, заставляющего массы людей забывать о том, что они мыслящие существа, личности, и стал основным объектом писательского гнева, едкой горечи и поразительной остроты мысли, которыми отмечено творчество зрелого Брехта — автора «Бараньего марша» и «Артуро Уи».

Стоит вспомнить слова М. Ромма о «массовом, бараньем идолопоклонстве» — одном из самых страшных явлений нашего века, и, вопреки установившимся канонам, начать разговор о спектакле не с главных и даже не с второстепенных его авторов и исполнителей, а с тех, кого обычно называют статистами и кто здесь составляет толпу чикагских обывателей. Они как будто все разные. Разного цвета и покрова костюмы, разные шляпы, наконец, просто разные лица. Но все цветковые, возрастные и фактурные различия отступают перед главным: это толпа, одна серая сплошная масса, тупая и покорная. И когда в эпизоде Эккехард Шалль, наскоро сняв грим Артуро Уи, от своего имени актера-гражданина обратится к зрительному залу:

А вы учитесь не смотреть, но

видеть,
Учитесь не болтать, а ненавидеть,
то это будет реальным, политическим итогом театрального представления о «Карьере Артуро Уи, которой могло не быть».

Спектакль Манфреда Векверта и Петера Палича строится именно как балаганное представление, откровенно пародийное по отношению к ненавистному для Брехта буржуазному театру «высокого стиля», который превыше всего ставит хрестоматийные ценности и в ужасе шаркается от всякой живой мысли. С академическим рутинерством «Берлинер ансамбль» сводит счеты не только в знаменитой сцене, когда престарелый актер обучает гангстера Уи хорошим манерам и ораторскому искусству, прекрасно сыгранной Зигфридом Вейсом и Эккехардом Шаллем. Открывая, немаскирующая пародийность присуща всему строю спектакля. Но не это все-таки главное. Театр не оставляет ровным счетом ничего от того романтического флера, которым покрыты в глазах каждого обывателя великие тени прошлого (великие, разумеется, с обывательской точки зрения). И сам Артуро Уи, гонимый по сцене, как футбольный мяч, свою измятую шляпу и «черный» торгонец цветами Дживола (артист Хильмар Тате) с пастикой канатного плясуна, и белый клоун Гири (артист Зигфрид Килиан), сам хохочущий над собст-