

В СССР ЗАКОНЧИЛИСЬ ГАСТРОЛИ ТЕАТРА ГДР «БЕРЛИНЕР АНСАМБЛЬ»

СОВЕТСКИЙ ЗРИТЕЛЬ впервые познакомился с театром «Берлинер ансамбль» более десяти лет назад. Но впечатления от его великолепных спектаклей не изгладилась из нашей памяти. И вот прославленный коллектив снова стал нашим гостем. Ныне в искусстве «Берлинер ансамбля» нас больше всего поразила, пожалуй, та огромная мера нашего внутреннего родства с ним, которую мы ощутили в его спектаклях.

Это ощущение родственной близости — и результат, и доказательство общности главного направления, определяющего пути нашего искусства — искусства социалистического реализма.

Своеобычность, глубокая оригинальность, эстетическая неповторимость увиденных нами спектаклей совершенно очевидны. Но это несколько не противоречит тому, что во многом наши пути сошлись теснее, точки соприкосновения стали нагляднее, обозначились резче и определеннее. Здесь сказались в равной мере и обогащение опыта советского театра (можно без преувеличения сказать: Брехт за эти годы вошел органической составной частью в наше театральное искусство), и развитие принципов поэтики Брехта, которое мы так живо ощутили в новых для нас работах берлинских гостей. Метод «очуждения», нередко воспринимавшийся когда-то как чужд ли не что-то экзотическое, не поражает своей необычностью, но зато воспринимается в его подлинной глубинной сути.

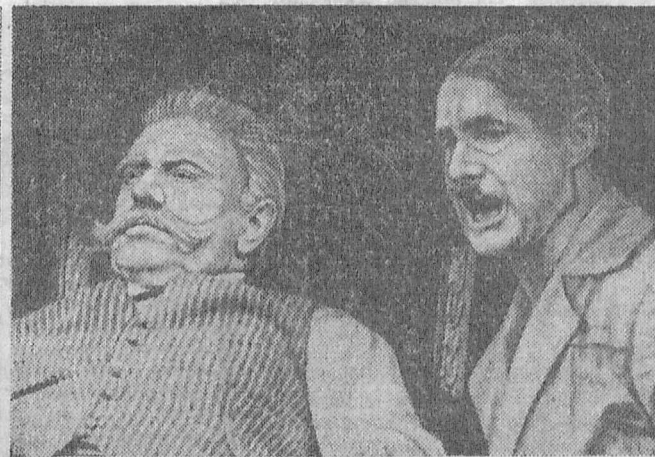
Ведущий режиссер театра, ученик Брехта Манфред Векверт в своей книге о работе «Берлинер ансамбля» говорит о том, что «очуждение» — это не театральный прием, не понятие сценической практики, а прежде всего понятие философское, средство раскрыть противоречивость явления и прийти к его подлинному пониманию, увидеть его сущность. Знакомство с четырьмя спектаклями, показанными ныне, позволяет с особенной ясностью убедиться в справедливости такого толкования, полностью отвечающего истинной природе театральности Брехта.

САМО разнообразие спектаклей как нельзя лучше опровергает какую бы то ни было возможность узкого, догматического толкования творческих идей Брехта, их превращения в своего

рода канон. Торжественная величавость развертывания античного сюжета в «Кориолане» и ярмарочная пестрота и балаганность гагстерского обозрения «Карьеры Артуро Уи»; стоящая на грани гротеска жестокая буффонада превращений Гэли Гэй («Что тот солдат, что этот»), и строгий, передающий точные приметы среды, времени, быта историзм рассказа о пути горьковской Ниловы — вот столь несхожие между собой грани сценического мастерства «Берлинер ансамбля». Но в самом этом разнообразии просвечивает глубокое внутреннее единство, неожиданно сближающее между собой спектакли те-



Хильмар Тате — Гэли Гэй в спектакле «Что тот солдат, что этот».



«Карьера Артуро Уи». Догсборо — Мартин Флёрхингер и Артуро Уи — Эккехард Шалль.

НАСТОЯЩЕЕ БОЛЬШОЕ ИСКУССТВО

Болеслав РОСТОЦКИЙ

атра, придающее им особую цельность.

Это единство обнаруживается и в энергично, последовательно выраженной мысли, пронизывающей спектакли, и в неразрывно слитой с ней форме. Отличие формы в каждом отдельном случае определяется единым принципом подчинения любой приема, любой детали — и в режиссерском построении, и в игре актера, и в декоративном оформлении — идейной задаче. Перед нами наглядное и необыкновенно поучительное подтверждение тезиса Брехта, сказавшего еще более тридцати лет тому назад, что вне развития содержания, без определяемой им задачи каждое формальное новшество остается совершенно бесплодным.

В спектаклях «Берлинер ансамбля» с покоряющей силой и ясностью воплощен этот суровый, требовательный и единственно оправданный принцип. Он лежит в основе определяющей черты стиля театра — высокой целесообразности всего того, что происходит на сцене и что каждый раз складывается в свою

особую систему организации действия. При этом, что особенно важно, само органическое соответствие мысли и способов ее сценического выражения выступает источником высокого эстетического наслаждения.

СОЦИАЛЬНЫЙ ПАФОС, пронизывающий спектакли театра, открывает в каждом случае совершенно своеобразные и в то же время как бы дополняющие друг друга перспективы. Так, например, столь различные и по драматургическому материалу, и по характеру постановки, как «Кориолан» и «Карьера Артуро Уи», в некоторых важнейших мотивах перекликаются между собой, дополняют одна другую. Перед нами как бы начальная и конечная фазы эволюции единого мотива. Вот она — тема возносящегося над толпой героя, облетенная в одежде античности, не лишенная в «Кориолане» определенной доли величественности, даже монументальности. Она выразительно передана и в режиссерском рисунке (режиссеры М. Векверт и И. Теншерт), и в мо-

бильной декоративной установке Карла фон Аппена, и прежде всего, конечно, в исполнении главных ролей — самого Кориолана Эккехардом Шаллем и Волумни — Еленой Вайгелль.

А вот предельное вырождение этой героизации, ее отвратительная и смехотворная дегенерация, которой (в отличие от карьеры Уи) не могло не быть, ибо в ее основе лежит процесс буржуазного одичания, обретающего свой финальный этап в фашизме.

Есть своя закономерность в том, что роль Артуро Уи играет тот же Шалль, играет с необычайной остротой и беспощадностью. В созданной им фигуре поражает блестящее сочетание обобщенности, резкой определенности с чрезвычайной точностью и даже тонкостью раскрытия неповторимой в своем роде, подлейшей личности Уи — Гитлера.

Как великолепно проводит Эккехард Шалль сцену, когда Кориолан выходит на площадь, чтобы свершить предвыборный обряд вербовки голосов! Его отвращение к черни, его своевольная, деспотическая гордыня с необыкновенной рельефностью проявляются во всех движениях. Щеголяющий блистательным владением телом в сценах схва-

ток, Кориолан вдруг становится здесь неловким — он оступается, путаясь в надетой им по обычаю для этого случая простой тоге, хотя эффектный красный плащ кошула, в который он облачается в пору своего триумфа, не доставляет ему никаких хлопот. В этой сцене Кориолан даже несколько смешлив. Впрочем, и в сценах батальной проглядывает едва уловимая доля иронического острания. Сама падающая верность ритуалу боя, так искусно подчеркнутая, например, в дуэли с Аппидием, выступает здесь средством такого внутреннего изобличения своего героя.

НО ТО, ЧТО в «Кориолане» — лишь отзвук сарказма на общем торжественном фоне действия, то доходит до грани гротеска в сатирически-буффонадном развенчании претензий на величие в «Карьере Артуро Уи». Сцена обучения Уи Актером, тиетно пытающимся преобразить жалкого и ничтожного гагстера в подобие героя античности (Актер демонстрирует Уи ораторские приемы на примере речей нексипирических Брута и Антония над прахом Юлия Цезаря), закономерно приобретает при этом особенно мощную силу обличения. Вместе с тем буффонада неудержимой карьеры бандита оборачивается кровавым ужасом, комическое начало, говоря словами самого Брехта, начинает звучать до известной степени жутко. В этой сложной диалектике, подсказанная самой жестокой правдой действительности. Нет необходимости доказывать, сколь актуален смысл спектакля в наши дни, когда новоявленные последыши Гитлера вновь неистово рвутся к власти.

В СПЕКТАКЛЕ «Что тот солдат, что этот» механика карьеры политических преступников фашистского толка с замечательной последовательностью обнажается уже с иной стороны. Грузчик Гэли Гэй, превращающийся в машину для убийства, в талантливом изображении Хильмара Тате предстает не жертвой, а прежде всего благодарным объектом приложения милитаристской демагогии и насилия. Такая трактовка вполне отвечает стремлению Брехта показать в этом произведении развращающий характер того коллектива, той «банды», которую создали Гитлер и его хозяева.

Свое особое и очень важное место занимает в репертуаре гастролей, как и вообще в творческом пути театра, спектакль «Мать». Как хорошо, что наш зритель смог увидеть это великолепное произведение сценического искусства, рожденное творческим сотрудничеством Горького, Брехта и Елены Вайгелль — создательницы образа матери-пролетарки, матери-революционерки!

Пожалуй, именно «Мать» с особой категоричностью сделала очевидной ту внутреннюю связь между традициями нашего театра и искусством гостей, о которой шла речь вначале. Это относится прежде всего к потрясающей своей одухотворенностью, своей правдой героине, так бережно и любовно воссозданной Еленой Вайгелль. Об этом думаешь, вспоминая и другие образы спектакля, например, Паула — Хильмара Тате, чем-то напоминающего баталовского Павла из фильма Вс. Пудовкина; проникнутый ироническим юмором образ учителя Федора Лапкина — Норберта Христиана; необыкновенно достоверную и одновременно окончательно острую миниатюру, созданную Гиззой Май в роли Домоплазнички.

Близость искусства «Берлинер ансамбля» советскому зрителю подержается еще одним красноречивым наблюдением. Пишущему эти строки довелось видеть «Кориолана» и «Карьеру Артуро Уи» примерно около года назад в Берлине. Могу засвидетельствовать, что отклик зрителя на эти спектакли в Москве не был меньше, чем в Берлине. А это говорит о многом: хорошо известно, что языковой барьер в театре оказывается сместным только тогда, когда зритель встречается с настоящим большим искусством, связанным с самыми волнующими проблемами современности.