

ГАСТРОЛИ ТЕАТРА «БЕРЛИНЕР АНСАМБЛЬ»

ИСКУССТВО, ЗОВУЩЕЕ К БОРЬБЕ

риолану. И Кориолан со всей своей энергией, честолюбием и твердостью расшибется о податливую на первый взгляд, но внутренне спаянную общностью бед и надежд массу.

Эккехард Шалль начисто лишает Кориолана трагического величия. Герой Шекспира велик в своих страстях и деяниях даже преступных. Герой Шалля мелок даже тогда, когда велики его деяния. Шекспировский Кориолан мог вызывать ужас; спенический Кориолан — только внушать страх. Гордыня выродилась у него в высокомерие, ярость — в злобу. Шекспировский Кориолан единствен и неповторим, герой Шалля — лишь один из длинной вереницы кориоланов разных времен и народов.

Есть, конечно, идеяная и художественная закономерность в том, что в следующий вечер мы увидели Шалля в спектакле «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть» в роли Артуро Уи; ведь его Кориолан носил не только тогу консула, но и черную рубашку, так похожую на форму штурмовика, и чувствовал себя в ней, пожалуй, даже более органично. Нам, привыкшим к тому, как играет Артуро Уи в Большом драматическом театре Евгений Лебедев, виденный в этой роли Гадеуна Ломинского, потребовалось известное время, чтобы принять трактовку Шалля, «правила игры», установленные режиссерами Манфредом Веквертом и Петером Паличем. Но с первой же минуты ясно:

то, что делается на сцене, делается блистательно. Трагический, блуждающий гитлеровского «третьего рейха» воссоздан театром с неслепляющим сарказмом. И в то же время он мрачен — как мрачна эта страшная страшная история.

Спектакли «Берлинер ансамбля» вызывают к раздумью. Чувство здесь — производное от мысли. Но подчас жесткая строфность конструкции взрывается экспрессивной мизансценой, непосредственной силой воздействия актерского таланта, и именно тогда, думается, искусство театра оказывается нам особенно близким.

Едва ли споры о Брехте утихнут после гастролей созданного им театра. Пожалуй, напротив, они дадут обильный материал для раздумий о путях современного искусства, о будущем публицистического, политического театра, о взаимоотношении эмоционального и рационального в искусстве, прежде всего — в искусстве актера. Спектакли «Берлинер ансамбля» поучительны и безукоризненны сценической культурой, и специфичностью игры актеров, и принципиальными особенностями режиссерских трактовок.

Коллектив, объединенный некогда Бертольтом Брехтом, продолжает его дело, создавая искусство политически активное, зовущее к борьбе за счастливое завтра человечества.

В. САХНОВСКИЙ-ПАНКЕЕВ

НА СНИМКЕ: сцена из спектакля «Кориолан».

Фото А. СТЕЛЬМАХА



ВРЕМЯ славы нелегко. «Берлинер ансамбль» знает это по собственному опыту. Каждый спектакль здесь становится экспериментом, за ходом которого следят зрители, актеры и режиссеры многих стран: ведь каждый спектакль призван подтвердить концепции Бертольта Брехта, одного из величайших реформаторов сценического искусства, стремившегося сделать театр трибуной пропаганды идей коммунизма. Сегодня роль Брехта — теоретика и практика — такова, что никакими созданным им театром не могут не вызывать живейшего интереса у всех мастеров сцены — даже у тех, чьи художественные пристрастия не согласуются с требованиями Брехта.

В последнее десятилетие советский театр плодотворно осваивал наследие Брехта. Спектакли рож-

дались в трудных поисках и вызвали горячие споры. И вот сейчас представляется новая счастливая возможность увидеть пьесы Брехта на сцене театра Брехта. Когда «Берлинер ансамбль» приезжал впервые, собственного опыта работы над пьесами немецкого драматурга у советских режиссеров и актеров не было; сейчас же настраиваются параллели и сопоставления.

Гастроли «Берлинер ансамбля» открылись «Кориоланом». Для нас, зрителей, это удача — нынешнее знакомство с театром началось спектаклем, в котором Шекспир пропущен сквозь призму Брехта. Чего же искал Брехт в пьесе Шекспира, в чем соглашался с ним и что оспаривал? Чего ищет сегодня театр в произведении «соавторов», разделенных веками?

...На сцене, огромной и пусты-

ной, белокаменные ворота. Маскированные и все-таки кажущиеся легкими на фоне нейтральной кремневосерой сферы, замыкающей сценическое пространство. Эти ворота ведут в Рим (а для Кориолана — из Рима). Но развернется ли тут, и контрастом резанет взор черная бревенчатая кладка ворот Кориолана — столицы польско-литовских. Впервые Кай Марций возьмет их штурмом и будет увенчан почетным прозвищем Кориолана, вторично войдет (нет, проникнет) в них изгнанником и изменником и обретет ненависть соотечественников. Предельно лаконичные декорации созданы Карлом фон Апелом как будто для трагедии.

Но театр трагедию не играет, он развертывает хронику истории. Неправильно стали бы мы ожидать очищающего дутья потрясения, неостыжлого от трагедии. Оно не произойдет — и не потому, разумеется, что спектакль плохо поставлен или неточно сыгран. Театр преследовал иную цель и осуществил ее в полной мере. Создатели спектак-

ля (режиссура Манфреда Векверта и Ноахима Теншберга) подробно и бессторонне исследуют социальные процессы; судьба личности (Кориолана — в данном случае) становится лишь элементом исследования и аргументом конечных выводов.

Кориолан погиб, но жизнь продолжается в обычном ритме. Идет заседание сената, будничное, каждодневное; из очередной бумаги явствует, что был бы спаситель и несдавший грозный враг Рима мертв. Кто-то предлагает почтить его память — ведь были у него заслуги. Кто-то возражает. Предложение отклонено. Следующая бумага, следующий вопрос...

И народ, и его избранные-трибуны здесь иные, нежели в Шекспира. Пусть плебеи, облаченные в воинские доспехи, и перекрывают лязг мечей единодушным грозно-восторженным скандированием имени вождя; сбросив доспехи, они вернутся к горьким мыслям о хлебе насущном, и тогда зыбкой, но единой массой противостанут Ко-