

## ТЕАТР

## ГОВОРИТ БЕРТОЛЬД БРЕХТ

В НОЯБРЕ будущего года театру «Берлинер ансамбль» исполнится двадцать лет. Созданный Бертольдом Брахтом и Еленой Вайгель в послевоенном Берлине коллектив единомышленников неустанно работал над созданием нового театра, который, по словам Брехта, «уже потому является новым, что он сознательно развивает черты — диалектические — прежнего театра и делает их источником эстетического наслаждения».

В 1956 году Брехта не стало. Во главе «Берлинер ансамбля» стала Елена Вайгель. Актриса, директор театра, она должна была стать и педагогом, воспитателем, режиссером, организатором. С тех пор Вайгель бесценно руководит театром, и Брехт продолжает жить в нем.

Больше всего опасалась Вайгель, что театр мог превратиться в своеобразный «музей Брехта», закостенеть, застыть в подражании приемам и формам мастера и тем самым предать главную идею его творчества — идею движения, развития как диалектического процесса. Прошедшие годы показали, что этого не случилось. Брехт оставил учеников и наследников. Это Вайгель, это весь коллектив «Берлинер ансамбля», это воспитанные им молодые режиссеры: Бенно Бассон, последние постановки которого в Немецком театре — интереснейшие в театральной жизни республики, Манфред Векверт, нынешний главный режиссер «Берлинер

ансамбля», Йоахим Теншерт, его помощник и заведующий литературной частью театра.

Коллектив, о котором мечтали, который создавали Брехт и Вайгель, немислим без споров, дискуссий, он не может существовать без живой и постоянной связи со зрителем.

— Брехт мечтал, чтобы в этом зале рядом с интеллигентами сидели сотни рабочих и крестьян, чтобы театральное искусство было доступно всем, — говорит Елена Вайгель. — Но он был решительно против упрощенчества, против поверхностных и схематических решений. Он считал, что искусство выражать общественные идеи на театральных подмостках — чрезвычайно тонкая и сложная вещь. Театр должен быть не лакеем, не нянькой, не моралистом, а мудрым учителем, бескомпромиссным провозвестником правды, борцом за справедливость.

Это началось несколько лет назад и стало законом. Каждое воскресенье в Берлин приезжают спецпоезда со всех концов ГДР. Трудящиеся крупных предприятий — друзья и гости театра, к ним прибавилась молодежь, целые студенческие коллективы. Свято соблюдается брехтовское правило «открытых дверей» во время репетиций, обычаем стали поздние дискуссии после спектаклей.

Репетиционный период в театре сравнительно долг, три —

пять месяцев: работа над ролью требует глубокого изучения истории, литературы, жизненных наблюдений. Все найденное подвергается непрерывному сомнению, ищутся все новые формы художественной выразительности. И недаром после триумфа «Берлинер ансамбля» на Парижском фестивале Театра наций в 1960 году критики писали о «совершенстве игры» и «почти физически ощущаемом единстве идеально сыгранной труппы».

Ленинградцы помнят гастроли «Берлинер ансамбля» в 1957 году. Помнят фургон мамы Кураж — Вайгель на бесконечных дорогах войны, немую Катрин — Гурвиц с ее барабаном, последний луч света на лице Галилея — Буша, помнят мудрую человечность «Кавказского мелового круга», тонкую и остроумную постановку «Трубы и литавры». С тех пор нам знакомы Елена Вайгель, Эккехард Шалль, Норберт Христиан, Мартин Флёрхингер, Хорст Вюнц, Вилли Швабе, Бетти Левен, Изот Килиан, Агнес Краус; помним мы и художников театра — Карла фон Аппена, Каспара Неера.

Спустя 11 лет мы обнаруживаем некую нить преемственности между прошлыми и нынешними гастролями. Тема Матери — ведущая в творчестве Вайгель. Мы знакомы с ее маркитанткой Кураж, отдавшей всех своих детей войне, с княгиней Абашаили из «Кавказского мелового круга»,

матерью только по крови — не по праву, ибо не может Мать быть бесчеловечной. И вот перед нами снова две Матери. Волумния в шекспировском Кориолане (обработка Брехта), виновная в трагедии сына, уверявшая и уверившая его в том, что больше всего ценится именно доблесть и что он, Кориолан, — доблестный полководец — незаменим. Сама же она жертва собственной трагедии, трагедии честолюбия, владеющего всеми ее помыслами. Но если сыну дано застыть в неподвижности, то Волумния проходит до конца горький путь понимания. Вот она встречает сына — еще героя, еще победителя — у римских ворот. У Шекспира это небольшой эпизод, здесь — большая и важная сцена. Это триумф матери, вершина и оправдание снедающего ее честолюбия. Худенькая, легкая фигурка Вайгель в золотистой тунике словно оторвалась от земли в полете ликования, восторга, счастья, на лице — дерзкая улыбка, руки подняты вверх.

А вот сцена в конце трагедии. Кориолан, осадивший Рим, ждет сигнала — столб дыма должен сообщить ему о капитуляции римлян. Мать приходит, чтобы умолить сына уйти от стен родного города. Подействовать на Кориолана может только тот, кто покажет ему: Рим не нуждается в нем более. Это отдано в руки Волумнии: она наносит сыну (зная, что осуждает его тем самым на смерть) последний удар.

Она — мать и знает, куда именно нанести этот удар и как его направить. Ей дано Брехтом (у Шекспира этого нет!) сообщить сыну: долгожданного сигнала не будет, Рим не ждет его, он уже не герой, когда-то обожествлявшийся, он враг родного города. Великий талант Вайгель проявляется в этой сцене особенно ярко. Снова — Мать (на этот раз гораздо умнее, чем Кураж, ибо осознала все до конца и погибнет, осознав), еще недавно радостно ликовавшая, она вырастает у нас на глазах, преобразаясь.

Другая, пролетарская Мать в исполнении Вайгель — Пелагея Власова. Эволюция горьковской Нилыны, женщины-матери-революционерки, составляет зерно спектакля, главную его тему. Власова — Вайгель, худенькая, робкая, то протестующая, то лукавая, хитровая, очень остроумная, деловито помогает сыну, движимая пока только страхом за него. Но она учится. Учится жадно, самозабвенно, становясь настоящим товарищем сына в его делах, а потеряв сына, замещает его. И во всем она — Мать, идущая от боязни за сына к великой радости, великому материнскому счастью — иметь общее с сыном доло. Этому делу — революции — она учит теперь других.

Актёр Эккехард Шалль во время гастролей 1957 года мало появлялся на сцене. Но всем нам

запомнился в его исполнении Эйлиф — один из сыновей мамы Кураж, воплощение горделивой воинственности, обуянный жаждой крови, опыанный сознанием своей безнаказанности. Когда мы видим великолепно поставленную сцену поединка Кориолана с Авфидием, когда Шалль пролетает над сценой, стелется по земле, нападает стремительно, безоглядно, сливаясь со своим мечом, составляя с ним одно целое, мы вспоминаем воинственный танец Эйлифа с саблей в руках. Сегодня Шалль — один из актеров, пользующихся мировой известностью. Безукоризненное, блестящее владение телом, голосом, вдумчивая, кропотливая работа над каждой ролью, пантомима, акробатика, гротеск, своя тема в искусстве — вот актер Шалль. Его Артуро Уи — еще одно превосходное воплощение развенчанного актером мелкого негодяя, силой обстоятельств получившего власть и ставшего в результате крупным негодяем.

Творческий метод Брехта, его «диалектика на театре» — основное в работе главного режиссера «Берлинер ансамбля» Манфреда Векверта. Его спектакли отличаются глубиной мысли, ясным анализом сценической ситуации, фантазия, юмор.

«Берлинер ансамбль» — это острое ощущение современного театра, это движение, непрерывное накопление новых черт, новых качеств сценического мастерства. На всех этапах пути театра главным остаются революционная устремленность, призыв к изменению, совершенствованию мира.

Е. ВАРГАФТИК,  
театровед