

# «БЕРЛИНЕР АНСАМБЛЬ» И ЕГО СПЕКТАКЛИ



«БЕРЛИНЕР АНСАМБЛЬ». Сцена из спектакля «Мать».



«БЕРЛИНЕР АНСАМБЛЬ». Сцена из спектакля «Что тот солдат, что этот». Фото А. ГЛАДШТЕЙНА.

За одиннадцать лет, прошедших с первого приезда «Берлинер ансамбля» в Москву, произошло немало событий. Мы видели много брехтовских спектаклей и можем говорить теперь о Брехте на советской сцене. Изданы семь томов его сочинений. А вокруг всего этого шли споры, разговоры, дискуссии — Брехтом клялись и опровергали его, на него ссылались и сопоставляли со Станиславским и противопоставляли — словом, великий немецкий драматург стал частью жизни нашего театра, и никуда уже сегодня от этого не уйдешь. Однако накопилось немало вопросов, и ответить на них должен был «Берлинер ансамбль». Он и отвечает в общем так, как мы ожидали, и в то же время не совсем так, потому что живой театр, хотя в этом театре и поражает строжайшее соответствие теориям и принципам Брехта, — это все-таки прежде всего театр, то есть место, где неожиданности обязательны.

Брехт хотел, чтобы люди стали умнее. «Чтоб, о грузчике Гэе узнав не напрасно, вы постигли, как жизнь на земле опасна» («Что тот солдат, что этот»). «А вы учитесь не смотреть, но видеть, учитесь не болтать, а ненавидеть» («Карьера Артуро Уи»).

Спектакли Брехта целеустремленны. То, что хочет сказать театр, он повторяет снова и снова, еще и еще раз, не боясь показаться скучным или назидательным, а вернее, делая из назидательности одно из основных своих художественных качеств. Его сцена залита ярким ровным белым светом, чтобы было видно, понятно, чтобы не осталось ничего недосказанного. Чтобы легче было не смотреть, но видеть. Если нам хотят рассказать о ничтожестве тех, кто создал фашистский режим в Германии, то все начнется с напечатанного в программе спектакля брехтовского примечания к «Карьере Артуро Уи»: «Великих политических преступников непременно следует выставлять на всеобщее обозрение, прежде всего на всемясное. Ведь они прежде всего вовсе не великие политические преступники — просто их руками творятся великие политические преступления, а это далеко не одно и то же... Если сильные мира сего дают возможность мелкому мерзавцу стать крупным мерзавцем, это не значит, что мы должны позволить ему занять исключительное положение не только в свойственной ему мерзости, но и в нашем представлении об истории».

А потом появится удивительный актер Эккехард Шалль и будет долго, настойчиво, изобретательно и виртуозно демонстрировать и ничтожество Артуро Уи и те качества, которые позволили ему сделать свою карьеру. Жалкий человек — впервые мы видим его в позе безысходного отчаяния — обнаруживает способность мгновенно и внезапно переходить от тупой неподвижности к истерическому взрыву. Он пыжится, ему хочется, чтобы его принимали за крупного злодея, но не получается — это только ему кажется, что он, как лев,

врывается в дом Догсборо, а на самом деле он даже не волк — шакал. Мелкая натура обнаруживается быстро: стоит только упомянуть о полиции, и его как будто какая-то посторонняя сила вышвыривает из дома, но тут же он возвращается — торгуется, грозит, умоляет, сипит, визжит, клянется и что-то шепчет. При всей его шакальей трусости в нем временами появляется та сила нервного припадка, которую, чего доброго, и можно кому-нибудь принять за подлинную. Но театр начеку, актер снова и снова отыскивает и демонстрирует черты этого ничтожества. Не бог весть сколько возвышенности и благородства в жестах псевдоклассической трагедии, которым пытается научиться Уи у провинциального актера, но и такое благородство недостижимо для него — все у него подучается смешно и отталкивающе, он компрометирует любую позу, любой жест. Все та же сила полусумасшедшего испуга бросает его немислимым прыжком к зеркалу (если пойдет шагом, то пропадет выученная поза), он даже сквозит зеркало пролезает. Оставшись один, Уи репетирует речь — идет чисто клоунское антре с неожиданными салто и падениями, туповатый человек не понимает, почему он упал, и подозрительно пробует ногой пружины кресла; появляется другой клоун, Эммануэле Гирри — интонации его разговора с Уи тоже взяты в цирке, идет перебранка двух рыжих. Здесь ему выносится окончательный приговор: клоун рыжий. Эти мелкие людшки, шуты бездарности, даже с пистолетами в руках не так уж страшны, потому что они ко всему еще и трусливы — страшными они делаются, только когда их поддерживают власть имущие, только если есть уверенность в безнаказанности. Вот об этом нам и говорят, а мы учимся видеть. Видеть в истории то, что сблизает ее с балаганом и цирком, — гремит между эпизодами лихая зазывная музыка, и зазывала в галстук немыслимой яркости показывает нам уродов, о которых пойдет сейчас речь. Видеть трагическую сторону этого балагана — не смолкает треск выстрелов, за кулисами и на сцене падают люди — убивают здесь сухо, некрасиво, деловито. И сам Уи у Шалля, оставаясь ничтожеством, делается к концу страшным потому, что миллионы послушных пальцев нажмут на спусковые крючки по знаку этого ничтожества. Что и хотел сказать театр.

А потом театр вытаскивает толпы, которая покорно голосует за Артуро Уи, одного человека и расскажет историю его превращения из мирного грузчика Гэли Гэя, которому не чуждо ничто человеческое, в жестокого солдата Джерайя Джипа. И другой замечательный актер, Хильмар Тате, зашагает нелепой чаплинской походкой на базар купить рыбы, «соображаясь со своими доходами». Гэли Гэй, маленький человек... Брехт весьма скептически относится к маленькому человеку, он не без оснований считает, что все большие исторические преступления могли свершиться толь-

ко из-за его трусости и оппортунизма. Гэли Гэй притворяется, что он вовсе не маленький. Он пытается казаться важным, солидным, рассудительным, только вот солиден и рассудителен он лишь с женой, если речь идет о покупке рыбы, или с вдовой Бегбик, когда надо поторговаться из-за платы за переноску ее корзины. А когда речь идет о вещах важных, он становится легкомысленным, доверчивым и вместе жадным, подозрительным. Он тянется вверх, хочет разбогатеть и потому позволяет превратить себя в солдата, а театр внимательно следит за ним и признает виновным в том, что он позволил себя превратить. Механизм превращения исследуется на наших глазах тщательнейшим образом. Звучит магическое слово «гешефт» (сделка), и Гэли Гэй меняется мгновенно, он уже зависит от людей, которые предлагают ему сделку, заработок. Второе магическое слово — «элефант», слон (значит, сделка крупная) — и он уже проглочен. Маленький Гэли Гэй тянется на цыпочки, чтобы быть вровень с рослыми войками, он даже в каком-то экстазе подобострастия дает им прикурить, старается, из кожи лезет — и, доводя его до высшей точки, театр сует ему в руки шангу, а он лихо ее выжимает. Театр следит за Гэли Гэем внимательно и неодобрительно в течение всего длинного и подробно сыгранного процесса превращения. Разыгрывается следующее: Гэли Гэя якобы уличают в продаже армейского имущества, потом устраивают суд, приговаривают его к расстрелу и разыгрывают расстрел. Гэли Гэй падает в обморок, а когда приходит в себя, видит ящик, в котором, как его уверяют, находится его тело, а сам он, как его опять-таки уверяют, — не он, а солдат Джерайя Джип. И Гэли Гэй произносит надгробную речь над телом Гэли Гэя: «Дорогие мои, не думайте, что при жизни он был таким уж ничтожеством. Все-таки у него была собственная соломенная хижина на окраине города...» Это единственный момент, когда театр относится к нему не слишком сурово — речь Гэли Гэя звучит серьезно, как и подобает на похоронах, каким бы мелким человеком ни был покойник. Дальше все проще — превращение совершилось, свежеспеченный солдат воет лихо, бесстрашно и жестоко.

А перед превращением Фелициита Рич, которая играет вдову Бегбик, скажет нам, «чтоб, о грузчике Гэе узнав не напрасно, вы постигли, как жизнь на земле опасна». Скажет просто, рассудительно, слегка назидательно, не стремясь увлечь или расторгать, добываясь не сочувствия, а понимания. И все другие так же — «Берлинер ансамбль» добивается понимания и даже как будто не хочет, чтобы у зрителя возникли какие-то чувства, способные омрачить ясность мысли. Но чувства все-таки возникают, тут уж ничего не поделаешь — возникает радость соприкосновения с искусством, оно входит в душу и остается, хотя голова трезва по-прежнему. Это искусство Елены Вайгель, Гизелы Май, Эккехарда Шалля, Хильмара Тате и других великолепных актеров, изумительная техника и пластическое мастерство которых строжайше подчинены общему замыслу и в то же время свободны. Это искусство, в котором ощущаешь точнейшее сочетание объективности и тенденциозности, в котором есть и объективная характеристика человека и понимание исторического и общественного смысла его бытия, независимого от того, каков он. Человек и история, человек и общество — этой теме посвящены все спектакли (можно сказать — все лекции) «Берлинер ансамбля». Театр Брехта терпеливо и талантливо учит помнить, не забывать, думать. После двух мировых войн есть еще люди, твердящие, что война — это прекрасно, что в сражении человек поднимается на высоты духа. И театр Брехта показывает эту красоту и эти высоты в «Кориолане». Может быть, и прекрасно, во всяком случае впечатляюще, когда два железных строя воинов медленно движутся друг на друга. Но это только прелюдия, а потом все смешивается, превращается в свалку — в руках у воинов не мечи, которыми наносятся красивые удары, а короткие ножи — такой можно только по-мясницки, по-бандитски

воткнуть в живот или в бок врагу. Во главе римлян Кориолан — великий воин, герой, самый смелый, самый сильный, он совершает чудеса храбрости, он весь покрыт запекшейся кровью, своей и чужой, чуть не падает от усталости, но снова ведет в бой солдат. А главное у него впереди — схватка, единоборство с предводителем вольсков Туллом Авфидием, ему, собственно говоря, от войны только это и нужно. Мы видим эту схватку — потрясающая сцена, в которой и величие войны и ее жестокость, в которой человек — герой, но и зверь тоже: отбрасываются щиты и мечи, на землю летят шлемы — только голыми руками вцепиться в горло врага, меньшее их обоих не устраивает. А театр напоминает: «Плебеи голодают, у них нет хлеба, а нет его потому, что поединки двух честолюбивых военачальников поглощают без остатка общественные средства Рима». А плебеи, которые не хотят воевать, при появлении великого воина Кориолана поспешно расходятся, становятся лицом к стене — как при гестаповских облавах во времена фашизма: за его героизм расплачиваться и в самом деле придется им.

В нем так много хорошего, в этом Кориолане. Эккехард Шалль находит в нем и что-то мальчишеское — так мгновенно он зажимается, так подетски не умеет скрывать чувства; и еще прямо, и мужество, и, говоря словами Брехта, не «сценический темперамент», но «подлинную страсть». Эта страсть толкает его из одной битвы в другую — с плебеями, с вольсками, опять с плебеями, со всем Римом — сражаться, утверждать себя. Он полагает, что знает себе цену, и все рушится, когда выясняется, что он себя оценил слишком высоко. Он стоит перед стенами Рима во главе вражеской армии, друзья и родные просят его не идти на город, он отказывает всем, но становится все грустнее, и вдруг разражается страшным воплем: это вопль тоски, которую никто не поймет, которую нельзя высказать. Строится послушные солдаты, они готовы к штурму, но радостно расходятся, когда штурм отменяется: они ко всему привыкли. А Кориолан оценивает себя заново, понимает, что не так уж он велик, раз Рим, сражаясь с ним, надеется на победу — значит, все не так, все кончено, впереди смерть.

Ни «Берлинер ансамбль», ни даже эти спектакли сказанным выше, конечно, не исчерпаны. Остается еще строгая и монументальная брехтовская обработка «Матери» Горького, остается еще вечер стихов и песен Брехта, исполненных Гизелой Май, превосходнейшей актрисой, в песне мамы Кураж, например, она сыграла эту роль настолько, насколько можно сыграть ее в одной песне. Остаются художники — Каспар Неер, Карл фон Алпен, Ганс Брош, о которых нужен был бы отдельный разговор.

И еще один разговор — о стилистике брехтовского театра, о том самом очуждении, о котором так много говорили и спорили. Сам Брехт высказался просто: «Произвести очуждение события или характера — значит прежде всего просто лишить события или характер всего, что само собой разумеется, знакомо, очевидно и вызвать по поводу этого события удивление и любопытство».

И если мы заново вспомним все увиденные сейчас спектакли «Берлинер ансамбля» и прибавим воспоминания о «Добром человеке из Сезуана» и «Жизни Галилея», о «Трехгрошовой опере» из эстонского театра «Ванемуйне» о Сергее Юрском, который играл Дживолу в спектакле ленинградского БДТ «Карьера Артуро Уи», и об Алисе Фрейндлих — Селии Пичем в «Трехгрошовой опере» театра имени Ленсовета, Юдифь Глизер — матушке Кураж в театре им. Маяковского и еще вспомним давний спектакль Вольдемара Пансо «Господин Пунтила и его слуга Матти», и прибавим к этим воспоминаниям все, что мы по этим поводам передумали, и наши надежды на будущее, тогда получится огромное и все-таки еще далеко не исчерпанное целое, имя которому — Бертольт Брехт и его театр.

Ю. СМЕЛКОВ.