

МНЕ ОЧЕНЬ повезло. Прилетев в Берлин в пятом часу вечера, я узнал: в семь начинается спектакль в прославленном «Берлинском ансамбле» — театре Брехта, премьера его ранней пьесы «Человек есть человек» (у нас — «Что тот солдат, что этот»). Все билеты давно были проданы. Но, видимо, мой огорченный вид заставил немецких друзей сделать невозможное, и я все-таки на спектакль попал.

Повезло мне еще и в другом: со своего кресла в ложе я мог украдкой наблюдать за Еленой Вайгель — вдовой Бертольда Брехта, его другом, единомышленником, продолжателем брехтовского театра. Спектакль и то, как смотрела, как переживала его великая актриса, помогли мне лучше понять, что такое «Берлинский ансамбль», самый дух его традиций, что такое театр с большой буквы, где утвердился единственный культ, не знающий тления, — культ вечного поиска. «Если мы хотим художественно освоить этот новый мир, то мы должны создавать новые средства искусства и перестраивать старые», — говорил Брехт. — Социалистическое искусство прежде всего воинственно. И, как воину, ему необходимы все виды оружия, все улучшающееся, все более новое оружие...» Верность идее, эксперимент, поиск — вот что завещал Брехт своему театру, и для «Берлинского ансамбля» это не призыв к разрушению традиции, это сама традиция. Вот почему (а это редко бывает в столь сложно организованном и хрупком организме, как театральный) смерть великого художника-руководителя не разрушила театра, не сковала его музейной преданностью эталонным образцам — театр продолжает жить, развиваться, восхищать, театр продолжает Брехта. Впрочем, это особая тема, а я должен рассказать о спектакле.

Авторская интермедия гласит:

И на примере улаковщика Гели Гэй
можно заметить,
Что жизнь на земле
жесток и опасна.

Между тем «Человек есть человек» — комедия. Но так уж писал «самый злой и неистовый из писателей» — это жестокая комедия, сатирический нахал которой достига-

ет высот трагедии, и эту жестокость, злость, обличение театр ничуть не смягчает, хорошо понимая, что в них — истинная человечность, что только неприкрытая, беспощадная правда может сделать человека человеком.

А пока что Гели Гэй, рыжий простак, маленький человек, лишенный страстей, не умеющий говорить «нет», выходит из дому, чтобы купить рыбы на завтрак. Вместо рыбы он покупает огурец (не смог сказать «нет»), а потом сам попадает на крючок, становится «неожиданно» солдатом колониальной армии, а под конец спектакля, так и не попав домой, наш добрый человечек «превращается» в профессионального убийцу, в слепого милитаристского робота.

Притча, как и многие другие пьесы Брехта.

Очень «простая», как большинство его пьес, и очень многослойная, как все, что написано Брехтом.

Трагедия маленького человека, не умеющего сопротивляться обстоятельствам? Или иначе — благи́ми намерениями вымощена дорога в ад? Да! — однозначный ответ. Однозначный и потому неправильный.

Брехт написал своего Гели Гэя за семь лет до прихода фашизма к власти. Уже в 1931 году первая постановка вызвала скандал, пьеса была вычеркнута из репертуара. Человечек-наивняк, понимающий человека только как предмет купли-продажи, как пушечное мясо, распознали второй смысл пьесы — обличение обстоятельств. Проклятых обстоятельств империалистической общности, где перемонтировка (термин Брехта) обывателя, внеполитического маленького человека в суперубийцу логически неизбежна.

В спектакле 1967 года — его поставила новый для «Берлинского ансамбля» режиссер Ута Бирнбаум — этот второй смысл раскрывается не только впрямую, но и в тонких деталях — нюансах художественного осмысления. Отмечу одну лишь такую находку — цитовое решение постановки. Все — костюмы, постройки, фон, предметы, кажется, даже грим — одноцветно. Тусклый, неживой серый цвет разлит по всей сцене. Металл

орудия и касок неотличим от фактуры декораций; солдаты, увешанные гранатами и пулеметными лентами, выглядят некими чудовищными насекомыми; мимикрия, приспособление к общему тону, безликий цвет страха объединили все и вся. Будто кладбищенские ограды — единственная материя — переплавлены в людей, в оружие, в одежды.

Мертвый мир, копошащийся в своей бесчеловечности, — трагедия существования, из которой нет исхода маленькому, заурядному, обычному человеку. Что ж, Брехт обличил, заклеил, испепелил своей ненавистью этот мир, этот строй, эту бесчеловечность? Да! — но это тоже однозначный вывод.

Многие хорошие, талантливые постановки пьесы Брехта соединяли в себе эти два аспекта — трагедию маленького человека и обличение обстоятельств. Но это соединение — своего рода компромисс. Обстоятельства оправдывают. И зрительские сердца понятны жалостью к Гели Гэю, вынужденному стать убийцей. А ведь (я возвращаюсь по кругу к исходной точке) «Человек есть человек» — все-таки комедия. И в этом — новая, высшая ступень брехтовской беспощадности.

«Берлинский ансамбль» и исполнитель главной роли изумительный актер Гильмар Тат отказывают своему герою в жалости. Критики склонны были считать это проявлением некоей прямолинейности раннего Брехта, крайности, граничащей с ограниченностью в отношении к человеку, с ограниченностью брехтовского гуманизма.

Спектакль дает возможность отвергнуть этот взгляд. Здесь ключевая сцена — привоение и продажа несуществующего слона, великое искушение Гели Гэя. Двое солдат, согнувших спины, накинутых на них кусок брезента, морда противогаза с хоботом гофрированной трубки — бутафорский слон, поверить в истинность которого невозможно. А если за такого слона дают деньги, настоящие, не бутафорские деньги? Крючок закинут, и сейчас мы узнаем, что такое Гели Гэй, какова его собственная цена.

Покупатель нашелся, — это «нанятая» сол-



датами маркитантка Бегбик, она склонна заплатить за слона. И тогда Гели Гэй готов стать продавцом. Он преобразается с быстротой молнии. Маленький человечек учуял запах наживы. Он стал решителен и красноречив. Он ораторствует, он делает бизнес. Через минуту он повиснет на крючке, он будет разоблачен, приговорен к расстрелу, будет «расстрелян» и будет присутствовать на собственных похоронах, а затем, тупо и напряженно соображая, продаст себя, свое имя, откажется от жены — будет делать дру-

гой, страшнее бизнес, раз уж не удалось продать слона.

Кто сказал, что Гели Гэй смешон? Он страшен, хотя ему и самому страшно. Кто сказал, что Гели Гэй вышел из дому купить рыбы на завтрак? Он просто так думал, так ему казалось. На самом деле он шел обрести свою судьбу, он искал тот крючок, на который попался. Сырье превратилось в продукт. И уже он — главный в отделении, он — маленький фюрер, он — опасный зверь. В финале он стреляет из пулемета в зрительный зал...

Вот, оказывается, какие метаморфозы могут произойти с наивным маленьким человеком. Обстоятельства на просто вынуждают, они еще и дают возможность проявиться наклонностям. Человек, познай самого себя.

ОТКРЫВШЕЕСЯ в брехтовском спектакле как-то само собой отразилось на том впечатлении, которое я получил от другой новой постановки, — «Дракона» Евгения Шварца, идущего на сцене Немецкого театра. Режиссер Бенно Бессон толкует сказку-памфлет советского драматурга не просто как антифашистскую, антимилитаристскую пьесу. Так же, как степень глубины трактовок определяет, какие слои будут открыты в притчах Брехта, сказка Шварца дает возможность внимательному, вдумчивому интерпретатору обнаружить подлинный обличительный пафос замысла. Дракон, правящий городом, это гротескное воплощение фашистской диктатуры, — существо, в общем, не сложное. Три его головы — признаки чисто количественные, а руководящая философия сводится к древнему, как мир, афоризму-инструкции: «разделяй и властвуй». Дракон расщепляет человеческие души, получая власть над физическим существованием людей. Препланерная «самозащитная» слепота и безволие поданных Дракона — вот основа его рабовладения, и именно это стремится выяснить в пьесе театр.

«Человеческие души, любезный, очень живучи. Разрубишь тело пополам — человек околеет. А душу разорвешь — станет пошушней, и только... Дырявые души, про-

дажные души, прожженные души, мертвые души. Нет, нет, жалко, что они невидимы», — объясняет Дракон рыцарю Ланцелоту, бесстрашному герою, объявившему Дракону войну. «Это ваше счастье, — отвечает Ланцелот. — Люди испугались бы, увидев своими глазами, во что превратились их души».

И в полном согласии с глубинным замыслом драматурга театр вскрывает эту душевную ржу, развешивая людей, примирившихся со злом и, в конечном счете, потворствующих злу. Опять, как и в брехтовском спектакле, звучит здесь мотив ответственности человека за свои поступки, за свои мысли, побуждения, стремления, ответственность каждого и всех вместе.

Именно поэтому вторая (условно) часть пьесы, когда после уничтожения Дракона власть захватывает бургомистр-«демократ», становится главной в спектакле. Дешевая демагогия бургомистра и инерция привыкшей к «порядку» толпы позволяют ему установить некую новейшую форму внешне «демократичной», а по сути своей плутократической формы правления, и сатирическое жало спектакля беспощадно разит мешающих обывателей, готовых служить «новому порядку» и «благоденствовать» в нем.

Возникают самые прямые аналогии с тем, что происходило по ту сторону Эльбы после крушения гитлеровской империи и что происходит сегодня в берлинской «демократии». Политическая слепота, бюргерское чванство, тоска по «сильной руке» — все это так актуально, что зритель воспринимает пьесу не как сказку, написанную в сороковых годах, а как острый сегодняшний политический памфлет.

Стиль постановки, характер игры актеров, оформление спектакля — все это очень разнится с тем, что я увидел в спектакле «Берлинского ансамбля». Но их смысл, их «сверхзадача» общи: подлинная современность, подлинная острота, место на передовых позициях борьбы.

Гр. ОГНЕВ.

Берлин — Москва.