

НА СПЕКТАКЛЯХ «БЕРЛИНЕР АНСАМБЛЯ»

Е. СУРКОВ

Случилось так, что я был в Берлине в тот день, когда там стало известно о смерти Бертольта Брехта. Я помню кучки молчаливых берлинцев на берегу Шпрее, около осиротевшего театра «Ам Жиффаубердамм», помню витрины книжных магазинов, затянутые черным крепом, с томиком сочинений Брехта, любовно сгруппированными вокруг его больших портретов. Но особенно остро я помню одну детскую беседу, невольным свидетелем которой я стал в тот день. К книжному магазину подошло несколько ребят. Это были мальчики лет 9—12, некоторые с синими пионерскими галстуками. Среди них явно лидерствовал тоненький мальчуган с острым, усыпанным веснушками личиком. Они тут же начали о чем-то говорить, оживленно указывая руками на витрину, откуда на них смотрел из-под печально опущенных век Бертольт Брехт. Я прислушался. Оказывается, речь шла о «Кавказском меловом круге». Мальчик с веснушками спешил передать своим приятелям фразу очаровавшей его легенды, а те помогали ему вопросами, не давая запутаться среди слишком уж сложных подробностей. Особенно меня поразило при этом, что они несколько раз употребили выражение «наш Брехт».

«Это хорошо, что Брехт и для них, этих будущих хозяев и строителей новой Германии, стал «нашим Брехтом», — подумалось мне тогда. — Хорошо, что слово Брехта, пожалуй, и не рассчитанное на таких вот читателей, все-таки уже дошло до них».

И вот недавно, стоя среди москвичей, благодарно аплодировавших участникам только что окончившегося представления «Кавказского мелового круга», я вспомнил этих мальчиков. «А ведь действительно наш Брехт, — снова подумалось мне. — И их, и наш, наш общий Брехт».

Искусство, если оно честно, всегда служит взаимопониманию и сближению народов. Исторический опыт нации, отразившийся в зеркале Брехта или Зегера, Шолохова или Леонова, становится доступен всем. И не только доступен, а и дорог, по-человечески близок, понятен. Читая Зегера или Леонова, видишь весь безмерный трагизм испытаний, разделивших в недавнем прошлом оба народа, но не менее отчетливо видишь и то, насколько общи те высшие исторические цели, те нравственные идеалы, которые одушевляли людей труда, независимо от того — немцы они или русские, французы или чехи.

Вот и сейчас, любясь отточенным искусством «Берлинер ансамбля», разве не чувствуешь, что в самой своей сокровенной сути оно, несмотря на все свое своеобразие, близко и понятно нам? Нам понятна и близка поэтическая символика «Кавказского мелового круга», всем строем своих образов утверждающая превосходство самоотверженной в своей любви Груше Вахнадзе над призрачным мирком Абашвили и Казбека, этих ситяльных недочеловеков. Мы глубоко разделяем честную, тревожную мысль об ответственности людей, создающих духовные ценности, об обороте этих ценностей от посягающей реальности, пронизывающую трагическую полноту о Галилее. И с горечью задумываешься над судьбой матушки Кураж, погубленной той самой войной, которой она так преданно служила.

Своим путем, решая коренные вопросы исторического бытия своего народа, немецкий театр пришел к утверждению тех нравственных принципов и идеалов, которые разделяем с ними и мы, их сегодняшние зрители.

И тут я снова должен вспомнить имя Брехта. Он дал своими взрывчатыми, огромной интеллектуальной энергией заряженными пьесами жизнь «Берлинер ансамблю», он сообщил творческим поискам своих единомышленников по театру то направление, которое привело их к нынешним идейным и художественным завоеваниям.

Что же сообщало драматургии Брехта такую организующую силу? Прежде всего то, что она была драматургией воинствующей, борющейся. Все ее волнующее своеобразие, весь ее необычный композиционный строй и идейная «открытость» целиком определяются этим ее решающим свойством. Театр был для Брехта полем сражения, и ничего не поймаешь в художественной природе его пьес тот, кто попытается разгадать ее, игнорируя те цели, какие ставил перед собой автор. Зритель — вот кто был объектом его непрестанной и неуспяющей заботы. К нему он обращался, с ним спорил, за него вел бой. Каждая новая пьеса была для Брехта средством нового наступления на зрителя, которого он всегда стремился поставить перед необходимостью самостоятельных, ответственных идейных решений и на интеллектуальную активность которого поэтому рассчитывал прежде всего.

Именно здесь источник композиционного своеобразия, столь характерного для Брехта-драматурга, его принципиального пренебрежения законами «аристотелевой» драмы. Брехту претитла необходимость писать пьесы-картинки, рассказанные на то, чтобы погружать зрителя в созерцание «естественно текущей жизни». Проблема — нравственная, философская, политическая — вот что всегда было для Брехта главным. И для того, чтобы сущность этой, взволновавшей его проблемы так же властно захватила бы и зрителя, он шел на ее крайнее, парадоксальное заострение, искал коллизий, в которых, так сказать, во всей отраженности была бы заключена ее идейная формула, яростно отмахивавшийся от «знатоков театра», напоминавших ему о необходимости позаботиться об интересном сюжете, и по 10—15 минут давал героям вести философские диспуты, всегда кипящие мыслью.

Такая драматургия нуждалась в своем театре, и Брехт создал его. В театре Брехт так же полемичен, воинственен, как и в драматургии. Он выдвинул свою систему сценических образных приемов, ни в коей мере не претендуя на то, чтобы стать общепринятыми, но в его руках дающих бесспорный и часто очень сильный эффект.

Всего нагляднее своеобразие режиссерских приемов Брехта проявляется в том, как он решает сценическое пространство. Традиционный павильон и не менее традиционных писанных задников и кулис нет в его театре. Вся сцена, во всю ее ширину и глубину, открывается глазам зрителей. Брехт смело вписывает даже одинокого актера в простор сцены, и, как это ни странно, тот

не теряется в них, а, наоборот, «звучит» всегда подчеркнуто выразительно и остро. Да и в руки актеру Брехт всегда дает только те предметы, без которых он уже решительно не может обойтись. Все, не связанное с чисто игровыми моментами, решительно убрано с подмостков.

Единое пространство, что окружает актера на сцене, — это тот нейтральный цветовой фон, который образуется одеянием сцены, единым во всех эпизодах спектакля и всегда, даже ночью, освещенным одинаково ярко, да немногие, всегда только намеком, эскизно решенные декорационные детали, задача которых не в том, чтобы будить иллюзию жизненной подлинности происходящего, а в том, чтобы разбудить зрительскую фантазию. Так, Брехту вовсе не понадобилось писать реку в горах, чтобы поставить сцену свиданий Груше и Симона Хахава. Он просто эскизно обозначил ее линию на планшете сцены, а остальные взяли на себя уже актеры: именно им было доверено сыграть разделяющую их реку, и надо признать, что сделали они это увлекательно и достоверно.

Тут, впрочем, мы подходим к главному. Брехт так намеренно обнажает актера, как это мы только что видели, не потому, что недооценивает значение целостного живописного образа спектакля, а потому, что безгранично верит во впечатляющую силу игры. Театральный декоратор поэтому идет не рядом с актером, как это бывает иной раз в наших театрах, и уж, конечно, не впереди него, а скромно, позади. Может показаться поэтому, что его роль в брехтовских спектаклях сводится только к тому, чтобы «вписать» актера в сценическое пространство или вовремя «подать» ему нужные декорационные детали — то черневшее от времени деревянное изображение распятого Христа с отломанной рукой, сразу вызывающее мысль о

стоящему обаятельном Дитере Кнауце (Плюм в «Трубах и литаврах»), о тонком мастере характерного эпизода Вольфе Бенекендорфе (старый кардинал в «Галилее»), полковник в «Матушке Кураж» и Симпликс в «Трубах и литаврах»), наконец, о сочном, добродушном комизме Георга Августа Коха (Бэланс в «Трубах и литаврах»).

Но ярче всего творческие потенции труппы выражены в искусстве четырех ее представителей: Елены Вейгель, Эрнста Буша, Анжелики Хурвиц и Регины Луд. Именно эти четыре актера дают наиболее полное и целостное представление об исполнительском стиле наших гостей.

Несомненно, самое высокое и прекрасное достижение их — матушка Кураж в исполнении Елены Вейгель. Не боясь впасть в преувеличение, я могу сказать, что образ, созданный артисткой, совершенен. Судьба брехтовской маркитантки постигнута актрисой так полно, с такой глубиной, что приобретает как бы реальное значение. Да, я знаю ее, эту грубоватую, себе на уме, пожившую женщину: я был подле нее, когда она разъезжала на своем фурго-не по разоренным войной городам и селам: я видел, как она торговалась с одичавшими от крови и пожарами ландшафтами из-за лишнего гульдена, как она цедила им пиво и ловко успокаивала, когда они принимались буйствовать; я видел, наконец, как она потеряла сперва одного сына, потом другого, потом дочь, и мне никогда не забыть, какой нечеловеческой тяжестью легли на ее натруженные плечи эти потери.

В своей характеристике матушки Кураж Вейгель предельно, почти жестоко правдива. Ее Кураж именно такова, какой сделала ее война, и надо было проявить подлинную жадность к правде и одновременно пренебрежение к своим чисто актерским выгодам, чтобы вот так сурово и просто рассказать о всех особенностях ее грубой и плотской природы.

И именно поэтому она так потрясает в двух кульминационных моментах спектакля — в сцене гибели Швейеркаса и в финале. Нельзя забыть, как судорожно застывает она, прижав голову с широко раскрытым безмолвным ртом к высоко поднятым плечам, услышав роковую трель барабана... Или как потом она пройдет к телу сына, отчаянной, словно бы насильно натянутой на лицо улыбкой маскируя готовый вырваться из груди вопль. И уж совсем невозможно оставаться спокойным в финале спектакля, когда, только что перенесшая гибель своего последнего ребенка, Кураж, почерневшая от горя, сломленная старостью, впрягается в свою повозку, чтобы уже в одиночку везти ее все вперед и вперед, без цели и смысла, без надежды на что-либо хорошее.

Вспоминая реализм игры Елены Вейгель в роли матушки Кураж — это и есть тот исполнительский стиль, который наиболее характерен для наших гостей. Они часто бьются в своем исполнении ироничны, как иронична талантливая Регина Луд, блестяще владеющая искусством перевоплощения и во многих

своих ролях дающая целую гамму переходов и изменений, через которые проходит ее героиня. Они любят и высоко ценят силу грубоватого, по-походному сочного, часто соленого комизма; им, в частности, очень богат замечательный художник Эрнст Буш, после исполненного внутреннего величия, но сломленного своим отступничеством Галилея блеснувший в ролях Аздака и повара настоящим комедийным темпераментом, широким и свободным. Словом, в спектаклях «Берлинер ансамбля» вы можете найти и высокие образцы сценической пародии, и бурные всплески почти пародийного комизма, и суровую строгость психологического анализа. Одною только вы не найдете у них никогда: красивых страданий и сентиментально преувеличенных чувств. Они боятся театральной декламации и романтической риторики: самые высокие и чистые душевные движения раскрываются через по-рембрантовски суровые и жесткие характерные краски, как это делает Вейгель в роли матушки Кураж или Анжелики Хурвиц в роли немой Катрин, образ которой по силе заключенного в нем драматизма должен быть причислен к значительнейшим достижениям театра.

И именно такой актер, свободный от соблазна слащавой театральной красоты, беспощадно суровый в своем реализме и вместе с тем виртуозно техничный, был необходим Брехту в его театре, ибо только такой актер мог не просто пассивно воссоздать предложенный ему характер, но и активно включиться в идейную борьбу, которой всегда насыщены пьесы Брехта.

Конечно, смешно было бы попытаться генерализировать такую творческую методологию. Да, Брехт, как я уже сказал выше, на такую генерализацию своих художественных приемов и не претендовал. Избранный им путь — его путь, что, разумеется, не мешает каждому, ищущему своих путей в искусстве, внимательно присмотреться к опыту замечательного немецкого режиссера и многому у него научиться.

Свой театр Брехт строил в атмосфере страстной борьбы за мир и демократию, против поджигателей новой войны, против попыток новой реставрации фашизма, борьбы, которой заняты были на протяжении этих лет трудящиеся новой Германии. И именно потребностями и условиями этой борьбы обусловлены лучшие особенности его театра, всегда максимально идейного, активного, целеустремленного в своих исканиях, смело занимающего свою позицию на передовой линии.

И именно поэтому с таким благодарным пониманием и глубоким уважением встретили спектакли «Берлинер ансамбля» москвичи. Они слышали в них голос немецкого народа, страстно протестующего против преступных махинаций врагов человечности и культуры, и горячими, долгими аплодисментами отозвались на творчество друзей.



Сцена из спектакля «Матушка Кураж и ее дети». Матушка Кураж — артистка Елена Вейгель, повар — артист Эрнст Буш. Фото А. Ляпина

прошедших через деревню войсках, то тяжелые, кованые из серебра ворота, символизирующие тучное благополучие скрывающихся за ними князей Абашвили, то просто транспарант, на котором легко, буквально двумя-тремя штрихами, намечен силуэт гор, мимо которых бежит Груше Вахнадзе.

Но, во-первых, все эти детали всегда предельно выразительны. А, во-вторых, усилие художника всегда объединены единым живописным решением спектакля, единым прежде всего по колориту. Так, «Матушка Кураж» погружена в атмосферу серых тонов, то слабых, расплывчатых, то сгущенных до черноты, то переходящих в грязновато-желтые или грязновато-коричневые оттенки. Так, «Жизнь Галилея» решена в медно-красной гамме, создающей на сцене атмосферу томительного и душного напряжения.

«Оголенность» актера, о которой я говорил выше, таким образом, мнимая. На самом деле он всегда внимательно и чутко подержан художником, будь то Каспар Нээр («Жизнь Галилея»), Карл фон Аппен («Кавказский меловой круг») или Тео Отто и Генрих Кильгер («Матушка Кураж»). Актеру остается только умело распорядиться этой помощью.

Однако, прежде чем перейти к актеру в «Берлинер ансамбле», естественно спросить себя: чем же все-таки вызвана такая система режиссерских приемов? Не произвольна ли она? И не следует ли расшифровать ее просто как проявление дурного субъективизма Брехта, последнего на ослабление бытовой достоверности происходящего на сцене во имя эстетичности игры «в театр» и праздного оригинальничанья?

По моему глубоко убеждению, для подобных обвинений режиссура Брехта никаких оснований не дает. Ее, правда, предостерегает опасность чрезмерной изысканности и изощренности. В этом можно убедиться, в частности, по «Кавказскому меловому кругу», где режиссура Брехта становится минутами чересчур рафинированной, и тогда пряная, причудливая яркость спектакля незаметно становится самоцелью. Но таких уходов в однообразие и рафинированное культивирование формы в спектаклях Брехта немного. В основном же и главным своим решением они глубоко реалистичны и жизненно содержательны, несмотря на определенную условность используемых Брехтом приемов.

По богатству и разнообразию составляющих ее индивидуальностей труппа «Берлинер ансамбль», несомненно, принадлежит к числу сильнейших в Европе. Даже простое перечисление запомнившихся нам образов заняло бы столько места, что наша статья катастрофически распухла бы. Я могу поэтому здесь только упомянуть об ироничном и графически четком в своих сценических решениях Эрнсте Отто Фурманне (папа Урбан VIII в «Галилее»), о бравурном, нередко балансирующем на грани бурлеска Вольфе Кайзере (капитан Брейзен в «Трубах и литаврах») и Казбеки в «Меловом круге»), об элегантно, чуть суховатом и все-таки по-на-