

Сегодняшнее и пройденное

О СПЕКТАКЛЕ «КАВКАЗСКИЙ МЕЛОВОЙ КРУГ» В ТЕАТРЕ БРЕХТА



Сцена из спектакля «Кавказский меловой круг». Аздак — Эрнст Буш, Груше Вахнадзе — Ангелина Хурвич.

Фото Е. ЯВНО.

ПЬЕСА «Кавказский меловой круг» написана Брехтом в 1947 году. Она явилась последним из его оригинальных драматических и сценических произведений. Постановка этой пьесы, осуществленная им совместно с Манфредом Веквертом, была последней для выдающегося художника, безвременно скончавшегося в августе 1956 года.

Как и все другие произведения, «Кавказский меловой круг» несет в себе большое прогрессивное идейное содержание, проникнут любовью к простым людям и ненавистью к миру угнетателей. Пьеса Брехта в лучшем смысле слова публицистична, она обращена к разуму зрителя, стимулирует его общественную активность, призывает его к вмешательству в жизнь. Однако публицистичность пьесы не исключает ее эмоциональной насыщенности, впечатляющей силы ее образного мышления.

«Кавказский меловой круг» несколько противоречит выдвинутой самим Брехтом теории «эпического театра». Согласно этой интересной, но во многом спорной теории «эпический театр», противопоставляемый Брехтом «драматическому» или «аристотелевскому» (по его выражению) театру, представляет собой не действие, а рассказ о событиях, обращается не к чувствам, а к разуму зрителя, имеет целью не «пробуждать у зрителя эмоции», а «заставлять зрителя принимать решения».

На самом же деле лучшие пьесы Брехта и в первую очередь «Кавказский меловой круг» обращаются не только к разуму зрителя, но и к его чувству, достигают своих воспитательных целей также и путем могучего эмоционального воздействия.

Основой сюжета драмы является старинная китайская легенда о мудром судье, выяснившем, которая из двух женщин, предъявляющих права на ребенка, является его подлинной матерью. Эта легенда, широко известная также в виде библейской притчи царя Соломона, совершенно по-новому трактована в пьесе Брехта. Если на Востоке суд при помощи мелового круга должен был утвердить права родной матери против женщины, завладевшей ее ребенком, то Брехт выступает против внесоциального понимания материнства. Женщине, которая родила ребенка, а затем бросила его на произвол судьбы, драматург противопоставляет девушку, подобравшую и воспитавшую дитя, принесшую ему в жертву собственное благополучие. Именно она, простая девушка-служанка Груше, спасшая сына знатной женщины Нателлы Абапшвили, вдовы губернатора, является, по решению судьи Аздака, подлинной матерью ребенка.

Тема материнства и отношений между матерью и детьми всегда привлекала внимание Брехта. Является она у Брехта не узко семейной, а общественной и философской. Не случайно спорящие из-за ребенка женщины — Нателла и Груше — принадлежат к разным общественным кругам. Их конфликт получает яркую социальную окраску. Брехт утверждает, что все материальные и духовные блага должны принадлежать людям, которые умеют трудиться и украшать мир на благо другим людям. Так раскрывается связь разбитой перед колхозными зрителями старинной легенды со спором, который ведут в прологе два соседних колхоза. Как ребенок должен принадлежать женщине, которая его растит и воспитывает, так должна принадлежать «долина тому, кто ее орошит, чтобы плоды приносила».

В построении «Кавказского мелового круга» Брехт, как мы видим, использовал старинный прием «сцены на сцене», которым пользовался еще Шекспир. Брехту этот литературный ход дает возможность связать «старую мудрость» с «новой мудростью». В прологе на фоне горного пейзажа перед зрителями предстают наши современники — грузинские колхозники, одетые в современные костюмы. Но вот после короткого вводного «зонга» полетного облаченным в бурку певцом — Эрнстом Бушем, действие сразу переключается в иную плоскость, разспрывается старинная легенда.

Введение в ткань пьесы эпических, повествовательных кусков, связывающих действенные эпизоды, — одна из характерных особенностей ее построения. К сожалению, в спектакле эти куски (так называемые «зонги») лишь в малой степени выполняют свое назначение — связывать и комментировать действенные эпизоды, выражать в форме поэтического афоризма их основной смысл. За тягучей мелодией, за речитативным однообразием «зонгов» пропадает чудесный стихотворный текст Брехта.

Но вернемся к действию. Переход из реальности наших дней в легенду совершается в спектакле просто и убедительно. Сама условность внешних примет обстановки, быта, костюмов, которая остро ощущается с первого же эпизода, помогает этому неожиданным переключением. Было бы неправильным предъявлять театру упреки в том, что в спектакле налицо

явные несообразности в изображении средневековой Грузии. Это значит — не учитывать те исходные положения, которые в данном случае поставил над собой Брехт.

Избрав местом действия пьесы Грузию, Брехт вместе с тем был, казалось бы, более чем непоследователен в передаче национального грузинского колорита. Наряду с грузинскими именами и некоторыми другими деталями (например, в костюмах) в спектакле немало инородных элементов.

Конечно, это не просто недосмотр драматурга и постановщика. Это — одно из средств раскрытия своеобразия, построенной на контрастах поэтики драмы Брехта. В приметах быта, переданных в спектакле, есть намек на реальность, но есть и та доля абстрактности, которая, по мнению Брехта, помогает сделать легенду легендой, помогает все время помнить о «театре в театре».

Причудливое, острое сочетание условности и подлинности отчетливо видно и в приемах режиссерского решения, в котором так соизвучна талантливая работа художников Карла фон Аппена и Дитера Берге.

Спектакль идет на фоне белых полотнищ-экранов. На глазах у зрителей они спускаются сверху. В лаконичной графической манере, отчасти напоминающей рисунки китайских художников, на них воспроизведены те или иные мотивы пейзажа, необходимые для обозначения места действия. В нужный момент на круге сцены возникают контуры массивной дворцовой арки и храма, огибающие торжественным металлическим блеском, то очертания бедной крестьянской хижинки, покрытой ветхой кровлей, то, наконец, парадное кресло, на котором восседает мудрый судья Аздак.

Какими простыми и вместе с тем впечатляющими средствами передан скорбный и радостный в одно и то же время путь Груше, спасающей усыновленного ею ребенка! Вот идет она с драгоценной нощей за стеной — с мальчиком, рожденным другой женщиной, но ставшим ее сыном. Навстречу Груше движется круг сцены, и кажется — нет конца ее пути. Вот перед Груше хижина, вот латники преграждают ей дорогу и вынуждают вступить в борьбу за дорогую нощу, вот снова перед ней дорога с подстерегающими на каждом шагу опасностями...

Образ Груше — одна из больших удач Брехта. В Груше есть черты настоящей народной героини. Как и в пьесе, образ Груше Вахнадзе в проникновенном исполнении Ангелики Хурвич объединяет воедино все арабски развращенной Брехтом эпопеи, придает ей строгую и последовательную устремленность. В ее героине светит замечательная простота искренности, подлинного душевного величия, бесхитростной и благородной человечности. В стиле ее игры остро ощущается «брехтовское» — в самой прозрачной сдержанности красок, в очевидной внутренней враждебности всяческому сентименту в самом сплетении контрастных тонов — лирики и патетики, драматизма и юмора.

Хурвич — Груше постоянно прорывает ту ткань условности, которая наброшена на сценическое изображение нового варианта старинной легенды. И именно поэтому за мифом, который всегда живет в подлинно народном сказании, отчетливо проступает его человеческая, глубоко жизненная первооснова.

Очень хорошо обрисован Брехтом также образ солдата Симона Хахавы, жениха Груше. Герт Шэфер нашел нужные краски для обрисовки этого скромного, простого, искренно любящего человека, тяжело переживающего мнимую измену Груше.

Наделяя крестьян грузинскими именами, Брехт поступает примерно так, как поступали в свое время Лопе де Вега и Кальдерон, когда, фактически изображая испанцев, они называли их русскими («Великий князь Московский» Лопе де Вега) или поляками («Жизнь есть сон» Кальдерона). На деле Брехт изображает, и притом весьма колоритно, не грузинских, а немецких крестьян во всем своеобразии их облика.

Необязательно привлекательно и в пьесе, и в спектакле все, что связано с немецкой народной традицией. Образы «грузинских» крестьян заставляют нас вспомнить то Ганса Закса, то немецкую народную литературу XVI—XVII веков, то полотна Питера Брейгеля Старшего, прозванного «Мужик-ким».

В самом построении этих сцен угадываются черты определенного стиля, но это не стилизация. В режиссерском рисунке отчетливо намечена прежде всего социальная тема. Вспомним хотя бы великолепную сцену свадьбы Груше и Юсупа, которого с такой выразительностью и сарказмом играет Норберт Кристиан! Здесь налицо явное гротескное заострение, но что лежит в его основе? Это тема бедности, страшной, поистине чудовищной, которую несут народы князя. В контрастном перепле-

тении резко буффонных мотивов и скрытого за ними драматизма есть особая дразнящая выразительность, которая не может оставить зрителя равнодушным.

С этой стихией спектакля неразрывно связан образ деревенского писаря Аздака, по воле обстоятельств становящегося судьей. Насыщенный немецким народным юмором, этот образ — настоящая находка драматурга. Аздак играет Эрнст Буш, и зрители, видевшие созданный им подлинно трагический образ Галилея, сейчас по достоинству оценили другую, не менее яркую сторону дарования этого большого мастера. При всем очевидном различии есть глубокое внутреннее родство между образами Груше — Хурвич и Аздака — Буша. Оно заключено в том гуманистическом пафосе, которым проникнуты эти характеры. Образ Аздака становится рядом с Груше в центре спектакля.

Как же показаны в спектакле все те многочисленные персонажи, которые олицетворяют в пьесе враждебные народу силы, силы угнетения и ненависти?

Как известно, в постулатах своей теории «эпического театра» Бертольд Брехт не раз категорически подчеркивал необходимость сохранения определенной дистанции между актером и образом, необходимость выражения актером своего отношения к создаваемому характеру, и поступкам героев. С этим непосредственно связан тот «эффект отчуждения», о котором так много спорили и спорят деятели немецкого театра. Мы вспоминаем о нем только потому, что без учета этого принципа теории Брехта вряд ли можно понять причины, заставившие столь необычно трактовать роли отрицательных персонажей в «Кавказском меловом круге».

Все они, от выступающей главным антагонистом Груше Нателлы Абапшвили (Елены Вайгель) до последнего латника, предстают перед нами персонажами-масками, персонажами-куклами, чья ненатуральность выразительно подчеркнута не только тем, что их лица в буквальном смысле слова скрыты надетыми на них личинами, но и всем характером их сценического поведения. Это куклы, разные по своему облику, у каждой найден свой ритм движений (подчас очень тонко схваченный!), свои жесты и интонации. Но все же это не люди, а куклы.

Можно привести немало доводов, обосновывающих использование этого приема в «Кавказском меловом круге»: сослаться на то, что он присущ старинному китайскому театру, напомнив, что первоосновой истории о меловом круге послужила китайская легенда. Нельзя отрицать и того, что маски, созданные А. Рост, очень колоритны сами по себе. Невозможно также не признать, что Елена Вайгель средствами своего сильного, гибкого голоса, своей великолепной речью, строгим изяществом пластического рисунка производит большое впечатление в роли «дурной» матери, утратившей черты подлинной человечности.

Но все же возникает вопрос: не слишком ли прямолинейно и упрощенно применен здесь «эффект отчуждения»? Не вернее ли было, если бы мысль о бесчеловечности жены губернатора, противопоставленной высокой человечности судимойки, была бы выражена иным путем, без прямого превращения Нателлы в куклу? Может быть, тогда значительный талант Елены Вайгель раскрылся бы в этой роли полнее, чем сейчас? Может быть, полнее раскрылись бы и таланты других актеров, исполняющих роли-маски?

Право поставить эти вопросы дает нам и опыт советского театра 20-х — начала 30-х годов. Вспомним те споры, которые когда-то кипели у нас вокруг теории так называемого «отношения к образу» и практических опытов ее осуществления — от театра Мейерхольда до ТРАМ. Вспомним, что и прием «маски» тоже не раз использовался в некоторых наших театрах для выражения «отношения» актера к образу. Спектакль «Берлинер Ансамбль» напоминает нам об этом и лишь раз показывает, что многие искания наших театров оставили свой след.

Мы должны дать себе ясный отчет, все ли в равной мере действительно и оправданно в этом талантливом спектакле. Мы не можем не вспомнить в связи с этим очень существенного высказывания самого Бертольда Брехта, который в одной из своих статей о театре вынужден был признать, что он сам в какой-то мере повинен в том, что некоторые его толкователи начали приписывать ему если не отрицание, то по меньшей мере умаление значения создания образа человека во всей его жизненности. Брехт отметил, что он, подчеркивая важность требования к актеру оставаться «рядом» с образом и «критически его оценивать», считал само собой разумеющимся то, что задача театра — создавать образы живых людей. Брехт писал: «...на сцене реалистического театра есть место лишь для живых людей, людей во плоти и крови, со всеми их противоречиями, страстями и поступками. Сцена — не гербарий и не музей, где выставлены набитые чучела. Задача актера — создавать образы таких людей». (Подчеркнуто нами).

Таких людей мы видим в спектакле прежде всего в Груше — Хурвич и Аздаке — Буше, но мы не видим их в отрицательных персонажах. И еще одно, может быть, самое важное: нам кажется, что отношение к образу как к позации художника, как глубочайшее выражение его партийности в самой живой ткани художественного произведения, одухотворяет в спектакле прежде всего образы Груше и Аздака — образы людей во плоти и крови. Именно в них заключена высокая и непримиримая идейная устремленность драматурга-революционера Бертольда Брехта.

С. МОКУЛЬСКИЙ.
Б. РОСТОЦКИЙ.