

ПЕРВЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

«Жизнь Галилея»
в «Берлинер Ансамбле»

Первый спектакль театра Брехта «Берлинер Ансамбль» в Москве сыгран. Разумеется, еще рано делать окончательные выводы — впереди еще три спектакля, но уже и сейчас ясно, что встреча с нашими немецкими гостями будет плодотворна и даст материал для многих интересных дискуссий в дальнейшем.

Говоря по правде, наши гости не могли выбрать пьесу, которая была бы более трудна для первого знакомства с их искусством. В пьесе Брехта «Жизнь Галилея» мысль движется, почти не роясь в привычные фабульные одежды. Она выступает перед нами нагая, без соблазнительных украшений театральной занимательности. Равнодушный к тому, что издавна считается неотъемлемыми атрибутами драмы, — к напряженной интриге, к энергичному внешнему действию, к эффектным («под занавес») разрешениям конфликтов, — Брехт заставляет нас по десять-пятнадцать минут слушать философские споры его героев. Идеи сталкиваются на поле этого спектакля, ведут бой, мы видим, как рождаются одни и умирают другие. И чем дальше движется спектакль, тем яснее нам становится, что именно в динамике и страстном напряжении этих идей видел Брехт единственную опору для драматургической конструкции своей пьесы.

Не стоит сейчас анализировать сильные и слабые стороны такой творческой методологии. Строго говоря, она не нова. Философская драма Брехта имеет своих предшественников — от Вольтера до Ибсена и Шоу. Брехт только довел до крайнего, предельно резкого заострения полемические по отношению к традиционной психологической драме творческие принципы своих предшественников, но, по-вторю, сейчас у нас нет возможности специально заниматься характеристикой его драматургии. Мы только хотим сказать, что воспринимать пьесу, целиком построенную на разговорах, пьесу, в которой персонажи — главным образом только носители определенных идей, не так-то легко, когда язык, на котором говорят актеры, не является твоим родным языком.

А между тем драма Брехта рассчитана прежде всего именно на возбуждение интеллектуальной активности своих зрителей. Как и все творчество этого художника-борца, она воинствующа в самом своем философском замысле. Это пьеса о роли и месте передовых идей в истории и об ответственности интеллигенции за сохранение и развитие культуры, подвергающейся яростным атакам со стороны реакции.

Комментаторы творчества Брехта обычно особо подчеркивают, что пьеса о Галилее была написана в самом начале мировой войны, в дни, когда мир облетели слухи о первых успешных опытах по расщеплению атомного ядра. И действительно, есть особый смысл в том, что именно в эти дни писатель-гуманист вызвал из тьмы веков трагическую фигуру Галилея. Жизнь великого итальянского мыслителя, одного из тех, кому человечество прежде всего обязано освобождением от кандалов церковной схоластики, дала Брехту материал для создания пьесы, в которой уроки истории открыто использованы в интересах современности. Судьба Галилея взволновала драматурга прежде всего как пример всемогущества человеческого мысли, отважно устремившейся к истине и руководимой в этом устремлении заботой о благе народном. Но одновременно Брехт гоним через образ Галилея и об ответственности тех, кто создает новые, движущие прогресс идеи, за утверждение этих идей в жизни. В дни, когда писалась пьеса, над миром уже занимались первые отблески фашистского пожара.

В эти дни Брехт с особым правом напоминал о том, что новое — мало открыто, что его еще надо уметь отстоять от врагов человечества. Указывая на трагическую участь Галилея, вынужденного перед лицом смертельной опасности отречься от самого себя, Брехт как

бы говорил своим современникам: все, даже смерть, лучше, чем отступничество от истины. Нет цены, которой нельзя было бы заплатить за правду.

И это тревожное напоминание Брехта, как колокол, прозвучавшее в ступавшихся над Европой сумерках, так же сильно звучит и сегодня. И оно будет звучать до тех пор, пока будет продолжаться борьба между наукой и мракобесием, между истиной и ложью, между прогрессом и реакцией, между народом и эксплуататорами. Судьба Галилея, рассказанная Брехтом, укрепляет нашу веру в сознательные силы человеческого разума и одновременно вызывает к нашей бдительности.

В режиссерском мастерстве Эриха Энгеля обращает на себя внимание прежде всего совершенное чувство меры. Постановщик удивительно скуп и сдержан в своих изобразительных средствах. Он пользуется только теми сценическими красками, без которых уже действительно невозможно обойтись. Там, где другой режиссер развернул бы сценическую картину, полную подробностей, Энгель неизменно остается скуп и лаконичен. Немудрено, что поначалу его спектакль кажется даже несколько суховатым. Начинаешь опасаться, что демонстративная нетеатральность режиссерских решений помешает эмоциональной выразительности происходящего на сцене, тем более, что сцена тоже «одета» в этом спектакле подчеркнуто скуп. Художник Каспар Нехер превосходно понял своего режиссера. Он замкнул пространство сцены в глубокий продолговатый четырехугольник, отказавшись от сложных декоративных конструкций, и от писанных задников. На фоне нейтральных, медью отливающих стен павильона он ставит только несколько предметов, характерных для того места, где происходит действие. Правда, эти предметы всегда очень выразительны: на всех жаровнях, низких креслицах, физических приборах Галилея зримо видны приметы времени, отблеск давно ушедшей эпохи. Но иногда нет даже и этих подробностей.

Эрих Энгель ведет целые картины на абсолютной неподвижности героев. Так, недвижно сидит на скамье кардинал-инквизитор, «наставляющий» дочь Галилея. Невдвигно погружен в свое старинное с широкой спинкой креслице и старый Галилей, когда к нему приходит Андреа. Почти не меняя места на сцене, ведут свой длинный диалог с Галилеем кардиналы Барберини и Беллармин. Но за всеми этими намеренно статуарными позами и мизансценами почти всегда есть второй план. Чем неподвижнее сцена внешне, тем острее ее внутренняя динамика. И чем скупее мизансценический рисунок, тем острее, «громче» звучит каждое, даже самое скромное движение актеров.

Эрих Энгель правильно полагает, что чем меньше на сцене отвлекающих наше внимание подробностей, тем крупнее становятся те немногие детали, через которые он выражает свои замыслы. И действительно, когда в последнем акте Вирджиния уводит слепого Галилея в глубь сцены и там усаживает его за столик, на котором накрыт ужин, мы видим то, что делает этот артист, как бы через увеличительное стекло. А ведь Галилей в этой сцене только ест. Но мы с мучительно сложным чувством следим за тем, как жадно и неуверенно тычет он вилкой в кушанье, ловит дрожащими пальцами бокал, ощупывает стоящее на столе. И опять-таки здесь нет ничего намеренно подчеркнутого, ничего театрально усиленного. Наоборот, все страшно буднично, заурядно, повседневное. Но мы все поняли: и безнадежное одиночество Галилея, и всю его бесконечную усталость.

Конечно, для того чтобы так строить спектакль, Эриху Энгелю нужны были актеры, безукоризненно точно понимающие его замыслы и в то же время в совершенстве владеющие своим изобразительным аппаратом. В спектакле «Жизнь Галилея» занято не менее сорока человек. Но среди тех, кого мы видим на подмостках, почти нет безликих, сценически бессодержательных фигур. Иногда выразительны даже персонажи без слов: все эти монахи, придворные дамы, особенно ремесленники и буржуа в сцене карнавала, поставленной, кстати сказать, Жаном Субейраном и Венно Вессоном с такой страстной, почти иступленной драматической экспрессией, что мы, следя за шествием карнавальных масок, невольно вспоминали трагические гротески Брейгеля.

Но как бы хороши ни были отдельные фигуры фона, хотя бы тот худой и длинный монах (артист Петер Калиш), который яр-



Папа Урбан VIII — артист Эрнст Отто Фурманн, Галилей — артист Эрнст Буш.
Фото Е. ЯВНО.

стно обрушивается на Галилея в сцене у Кристофера Клавиуса, или утонченно элегантен в своей царственной снисходительности Козимо Медичи, образ которого буквально в течение нескольких секунд исчерпывающе обрисовывает Петер Фогт, успех спектакля все же целиком определяется одним актером. Правда, этот актер — Эрнст Буш.

Да, это большой артист, тонкий и глубокий художник. Он играет Галилея человеком сильным, резким в своих отношениях с окружающими, часто колючим, даже неприятным в своей грубоватой, яростной нетерпимости ко всему, что чуждо его целям. И самое главное — он играет великого человека.

В дальнейшем Галилею — Бушу придется пройти через многие и многие испытания. Но нигде Буш не соскользнет ни к эффектной жесту, ни к подчеркнутой интонации. Он нигде не даст себе впасть в сентиментальность или мелодраматический надрыв и всюду останется самим собой, тем же небрежно одетым стариком с клочковатой, неопределенного цвета борбдой и плохо подстриженными жесткими волосами, с острым стремительным взглядом из-под низко опущенных бровей, органически чуждым ложного пафоса.

Только он очень постареет, хочется сказать, трагически постареет на протяжении спектакля. Буш поразительно играет эти изменения, происходящие в Галилее. Самое тело его непостижимо меняется на наших глазах. Оно становится мягким, рыхлым, и вся фигура Галилея приобретает оттенок неопределенности, опущенности. Зато тем острее, насыщеннее, даже патетичнее станет в этих эпизодах внутренняя характеристика образа Галилея у артиста. Разбитый, сломленный, Галилей все еще несет в себе огонь своей гениальности.

Вплоть под стать Галилею — Бушу Вирджиния — Регина Луц. Она тоже проходит в спектакле огромный и трудный путь. Вот она выбежала на сцену — еще даже не девушка, а полудевочка, но уже бессознательно кокетливая, радостно открывая навстречу жизни. А вот она неожиданно увидела жениха и, не сдержавшись, бросилась к нему на шею, а потом вспомнила, что они не одни, застыдилась, то ли на самом деле смущенная тем, что выдала себя, то ли просто вспомнив о принципах, в которых ее воспитывала почтенная госпожа Сартти. Но вот эта же маленькая Вирджиния молится в те страшные часы, когда ее отец держит ответ перед судом инквизиции. Целую картину стоит она безмолвная на коленях лицом к зрительному залу, и только губы иступленно, все в нарастающем и нарастающем ритме, шепчут слова молитвы, да глаза разгорются огнем несокрушимой веры. А потом Вирджиния — Луц появится уже совсем другой — какой-то поскучневшей и посеревшей, чтобы еще через несколько эпизодов стать уже совсем потерянной для жизни старой девушкой, мрачно замкнувшейся в одиноком горе.

Другой путь уготован в пьесе Андреа. В то время как Вирджиния спускается все ниже и ниже, будучи не в силах принять на себя хотя бы часть гигантской ноши, упавшей на плечи ее отца, Андреа растет, захваченный делом своего великого учителя. К сожалению, Фред Дюрэн, играющий эту роль во второй половине спектакля, не сохраняет и сотой доли того обаяния, каким был так богат маленький Андреа, которого с очаровательной непосредственностью играл Иорхен Шейдлер. Вообще группа ближайших учеников и сподвижников Галилея наименее выразительна в спектакле.

Мы долго не кончили бы, если бы захотели сказать о каждом из них. Но как не сказать об Агнессе Краус в корпорной роли уличной певицы или о Вольфе Бенекендорфе — старом прелате, в причудливо изогнутой, паралитической фигуре которого читается в то же время яростная ненависть ко всему новому и жестокая непреклонность в защите исконных устоев церкви. А как выразителен кардинал-инквизитор, которого играют Норберт Кристиан и Эрнст Отто Фурманн.

В спитности постановщика с актерами и художником, так же как и в их общей спитности с автором пьесы, — секрет художественной выразительности спектакля. Группа «Берлинер Ансамбль» выступила перед москвичами в этой своей работе, как единый, безукоризненно слаженный музыкальный инструмент, точно звучащий во всех своих регистрах. Только на таком инструменте можно было сыграть боевую, но и трудную, необычную пьесу Бертольта Брехта так, как сыграли ее наши гости.

Е. СУРКОВ.