

ЛЕЙПЦИГ — ДРЕЗДЕН — РОСТОК

ПО ТЕАТРАМ ГДР

ПОСЛЕ длительной поездки по ГДР мне нередко задавали вопрос: «А интересна ли театральная жизнь республики вне Берлина?». Ответить на это легко: интересно и многообразно.

В ГДР около восьмидесяти театров. Большинство состоит из драматической, оперной и опереточной трупп. Это дань прошлому, традиции: когда-то каждый феодальный князек считал пугным иметь «у себя при дворе» и драму, и оперу, и симфонический оркестр.

Сегодня во главе каждого из таких «синтетических» театров стоит интендант — директор и главный режиссер одновременно. В больших городах (за исключением Берлина) генеральный интендант руководит всеми театрами города.

Генеральный интендант лейпцигских театров — Карл Кайзер. В городе есть оперный театр (едва ли не самое совершенное театральное здание ГДР), два драматических и детский. Для режиссерского почерка Кайзера характерны крупные штрихи, монументальность, лаконичность, пренебрежение чисто внешними эффектами, сосредоточение на игре актера. Этими чертами отмечена его постановка «Зимней битвы» Иоганнеса Р. Бехера — суровой и мужественной трагедии об ослеплении и прозрении рядового немца гитлеровского времени. Линия фронта проходит не только между фашистскими и советскими войсками — она разделяет жителей одного города, она даже в семье эсэсовца, наконец, она в любом из людей, ослепленных, одурманенных фашизмом. Трудно перейти Рубикон, но необходимо. За это приходится платить дорогой ценой, а иногда, как это случилось с героем трагедии, ефрейтором Хёрдером, и жизнью.

Кадры кинохроники вызывают в памяти страшные дни 1941 года. Сначала мы видим бодро марширующих солдат, лавину танков, а на сцене Хёрдер гордо прибывает на одиноко стоящем среди белой равнины дереве дощечку с надписью «До Москвы — 100 км». Это октябрь 1941 года. А вот январь 1942 года — прошло всего три месяца. Экран показывает занесенную снегом воюющую технику, трупы — финал битвы под Москвой. На сцене, под тем же деревом, что мы видели в первой картине, солдаты хоронят недавнего кавалера рыцарского креста обер-ефрейтора Хёрдера. Он расстрелян за то, что перешел свой Рубикон, перешел линию фронта в себе самом, осознал суть фашистской тираннии.

Последняя работа Кайзера — «Иркутская история» Арбузова. Сегодня это самая популярная из советских драм в ГДР. Ее можно увидеть во

многих театрах республики, в том числе и в Берлине. Берлинская постановка далеко не лучшая. Это тоже в какой-то мере симптоматично. Понятия «центр» и «периферия» уходят в небытие. Все чаще за пределами Берлина появляются спектакли, которые сделали бы честь столице, впервые там осуществляются многие премьеры новых пьес немецких и иностранных драматургов. Признаться, у меня создалось впечатление, что нередко вне Берлина деятели театра смелее, решительнее...

В ДРЕЗДЕН я приехал в дождливый день. Даже погода как бы оплакивала кончину генерального интенданта дрезденских театров Генриха Альмерота. Дрезден осиротел... Сегодня в городе два театра — Большой и Малый. Первый — гордость дрезденцев. Он возник, когда весь городской центр еще представлял собой сплошные руины — память варварской американской бомбардировки. В Большом театре — опера и драма, в Малом — драма и оперетта. Залы полны. Почти ежедневно аншлаги. На некоторые спектакли достать билеты почти невозможно. Например, на «народную пьесу» Георга Кайзера «Бок о бок», написанную еще в 1923 году. Это не Кайзер «Газа» и «Коралла», не известный экспрессионист, а Кайзер прошумевшего в Москве в двадцатых годах «Киноромана». Кайзер — сильный в сатире и разоблачении буржуазной морали и почти беспомощный в создании положительного идеала. Сильные и слабые стороны драматурга существуют «бок о бок» и в пьесе того же названия. Они особенно очевидны, даже до наивности очевидны сегодня, а в театре не попасть. В чем секрет? В спектакле (его поставил Оттофриц Гайяр, один из первых энтузиастов творческого метода Станиславского в ГДР), в актерах и прежде всего в игре Хорста Шульце, исполняющего роль дельца, всплывшего на поверхность на мутной пене послевоенной конъюнктуры.

Стенень разносторонности дарования Шульце я лишний раз понял, когда увидел его в ролях Мефистофеля и Франца Моора. Первую часть «Фауста» Гете на сцене дрезденского Большого театра поставил Ханнес Фишер, один из ведущих режиссеров и актеров ГДР. Его «Фауст» — это величественный рассказ о борьбе доброго и злого начал. Космичность великого философского спора подчеркнута декорациями Хайнера Хилля, особенно его мастерскими проекциями. Эта космичность ощущается не только, даже не

столько в «Прологе на небе», сколько в кабинете Фауста. Исполнителю Фауста Дитриху Кернеру в большой степени удалось показать наиболее трудное — борьбу противоречий в самом ученом. Фауст-любownik оказался слабее Фауста-философа. Именно поэтому сцене Мефистофеля и Фауста стали центральными в спектакле. Знаменитые «Кухня ведьмы» и «Вальпургиева ночь» показали силу и полет фантазии постановщика.

«Разбойники» Шиллера поставлены бывшим генеральным интендантом дрезденских театров, а ныне известным кинорежиссером, Мартином Хельбергом. Их появление вызвало ожесточенные споры и дискуссии о правомочности подобной трактовки шиллеровского персонажа. Спектакль оказался действительно интересным, ярким, но далеко не безошибочным. Режиссер стремился донести прежде всего пафос юного Шиллера, кипение «бурного гения». Вся постановка пронизана единым, всезахватывающим эмоциональным потоком, повышенной экспрессивностью, в которых тонет шиллеровская философия. И даже выход Карла и Франца на авансцену, на специальные постаменты для чтения важнейших монологов не в состоянии оттенить философскую и социальную линии «Разбойников». Карл (артист Кернер) часто впадает в неоправданный пафос и играет в первую очередь обиженного сына. И только Франц — Шульце выделяется продуманностью и отчетливостью исполнения роли.

С интересом пошел я на известную советским зрителям пьесу Ф. Куна «Кредит у Нибелунгов». Но оказалось, что сценническая редакция и постановка пьесы Ф. Шинигиним в Ярославле значительно острее, ярче и политически актуальнее, чем в Дрездене. Это же подтвердил и автор пьесы, пораженный мастерством и остротой ярославского спектакля.

ДЕСЯТОК часов — и автомобиль переносит вас с юга страны, из Саксонии, на север, к берегам Балтийского моря. «Мой старый молодой город» — так называл лауреат Национальной премии известный поэт и драматург Куба (Курт Бартель) немецкую, вернее ростокскую вариацию оперетты Дмитрия Шостаковича «Москва, Черемушки». Да, сегодня старый ганзейский город Росток действительно помолодел. Это крупнейший порт республики, с большими, всемирно известными верфями.

В театральной жизни ГДР Росток также занимает одно из ведущих мест. Вот уже несколько лет там устраивается

ставшая традиционной «Неделя Балтийского моря». На этот праздник искусства приезжают гости из портовых городов Польши, Западной Германии, других прибалтийских стран. «Балтийское море — море мира» — вот девиз фестиваля. Центром его неизменно бывают величественные массовые постановки — эрелища на площади Ростока или в открытом театре на острове Рюген, на самом берегу моря. Сотни людей заняты на сцене, тысячи находятся в так называемом «зрительном зале». В этом году погода не благоприятствовала искусству — лил проливной дождь. Но энтузиазм исполнителей и зрителей был настолько велик, что и это не оставило спектакль.

«Кlaus Störtebeker» — так называется драматическая баллада Кубы для драматических актеров, оркестра, хора и балета. В основу ее положено историческое событие — восстание рыбаков в конце XIV века, возглавленное Штертебекером. Действие баллады разворачивается и на суше, и на море. Сотни актеров — это не только профессионалы, но главным образом участники самодельных коллективов. Талантливо написанная драматическая баллада получила не менее талантливого сценическое воплощение под руководством Ганса Ансельма Пертена, генерального интенданта ростокских театров.

Пертен — большой мастер того направления в современной режиссуре, которое он условно и, быть может, несколько утилитарно называет «световой». Это не просто виртуозное владение светом. Это свет, поставленный на службу идейному раскрытию драматического произведения. Свет не во имя эффекта, а как могучий, но все же подчиненный помощник режиссера и актера. Можно проследить это и на премьере «Американской трагедии» Т. Драйзера в обработке известного немецкого режиссера Эрвина Пискатора.

Пискаторовская обработка запрещена в Западной Германии, ибо в ней не просто показана трагическая история Клайда Гриффитса, а вскрыты социальные причины, превратившие судьбу молодого человека в типичное явление. Инсценировка написана по кинематографическому принципу, изобилует короткими эпизодами, грозящими раздробить основное действие, затруднить актеру воспроизведение «жизни человеческого духа». Задача режиссера заключается в создании единого целого, в точном развитии линий героев пьесы.

Сценическая конструкция построена в соответствии с репликой адвоката, исполняющего роль ведущего: «Перед вами сцена. Она поделена на два фронта. Слева от вас фронт бедности, справа — фронт богатства, а посредине — да, посредине, — там, как говорится на войне, ничейная земля».

Пискатор стремится утвердить мысль, что в наше время напряженных классовых битв человек не имеет права оставаться между фронтами. Еще уже стать перебежчиком из лагеря бедности в лагерь богатства. Автор явно симпатизирует миру бедности и так показывает царство богатых, что зрителю ясно, на чью сторону ему следует стать в классовой борьбе.

Над каждой из двух небольших сценических площадок (в мире богатых их две, расположенных одна над другой) —



Сцена из драматической баллады «Кlaus Störtebeker»

экран. На нем проецируются контрастные гравюры Мазереса. Реквизит лишь самый необходимый. Все остальное дополняет свет. Аппаратура настолько совершенна, что позволяет высветить одно лицо актера. Музыка Эллингтона великолепно контрапунктирует весь спектакль.

В Ростке мне довелось увидеть и другой спектакль, также необычный. Это пьеса «Христофор Колумб, или Открытие Америки» известного немецкого сатирика Тухольского, написанная им с драматургом Газенклевером. В откровенно пародийной форме авторы показывают, какие скрытые пружины испанского двора действовали за кулисами великого открытия Колумба. Но главный смысл спектакля в том, что он полон весьма острых злободневных реминисценций, не потерявших своего смысла и заостренности и сегодня. Любопытен финал спектакля: Колумб, сидя в кибитке после освобождения из тюрьмы, предсказывает «великое будущее» Америки, но проецируемые на заднем фоне отрывки из сегодняшней американской кинохроники опровергают слова Колумба, превращая весь его монолог в осуждение пресловутой американской «демократии». «Здесь будут уважать любого бедняка, никто не будет голодать и никого не будут угнетать!» — декларирует Колумб, а на экране — лагуны безработных, разгон демонстраций. «Эта страна когда-нибудь станет мирной и тихой», — а на экране танки, самолеты, авианосцы. Обилие великолепных режиссерских находок, поддержанных актерским исполнением, обеспечило успех этого яркого сатирического спектакля.

...Разные театры, разные режиссеры, разные актеры — а везде интересная, живая, быстрая ключом жизнь. Позади — свыше пятидесяти просмотренных спектаклей. Вспоминаешь их, и радуешься за наших немецких друзей, строящих новый театр в государстве — форпосте мирового социалистического лагеря.

В. КЛЮЕВ.