

В ЛЕНИНГРАДЕ начал гастролью приехавший из Бухареста Театр имени Лучин Стурдэзы Буландры, выдающейся актрисы румынской сцены. Для своего первого спектакля в нашей стране театр сделал смелый выбор. Он показал «Трехгрошовую оперу» Бертольта Брехта, одно из сложнейших произведений мировой драматургии двадцатого века. И продемонстрировал остроту мысли, многогранность сценической формы, способность к глубокому драматизму и сатирическому гротеску, умение достичь по-брехтовски своеобразного синтеза театральных выразительных средств.

Поставленный режиссером Ливу Чулесем, спектакль начинается и завершается сходными эпизодами. Исчезла со сцены нищая и нарядная толпа пролога — и обнажился темный ночной двор, каменный мешок холодного и жестокого города. По шатким металлическим ступенькам спустилась вниз одинокая женская фигура. Едва донесся или почувдился сухой звук кашля... Едва различимы контуры согбенной фигуры, растаивающей во мраке... А в конце сценического представления, после «третьего трехгрошового финала», исполняемого всеми участниками пьесы, оставшись одна, горестная и опустошенная Джесси — артистка Клоди Бертола — пересекла тот же опустевший каменный двор, чтоб исчезнуть среди лязгающих пересекających металлических лестниц. Так театр в одном женском образе как бы материализовал перед зрителями тот несчастный мир, о котором то и дело упоминал Брехт в сонгах к «Трехгрошовой опере», — мир людей с голодным чревом, с искалеченными душами и судьбами.

Как того хотел Брехт, гангстеры и мошенники в спектакле — те же буржуа; кто-то смахивает на бедного дельца, кто-то на сытого рабье, не отказывающегося побаловаться спортом. Контровка с пишущей машинкой и библией на цепочке, респектабельность облика, манер и сдержанной мимики — все в поведении Пичема — артиста Джордж Мэрца — говорит о том, что перед нами один из людей, типичных для деловых кругов буржуазного общества, а не главарь шайки. У Макхита — артиста Тома Карджину — облик джентльмена, быть может, даже аристократа; когда он надевает очки и сквозь их стекла всматривается в записки на страницах своих бухгалтерских журналов, воочию видно, что знаменитый преступник является или может стать всегдашним самых типичных мест «делового мира». Этот Макхит именно таков, каким он и

должен быть по Брехту, если вспомнить, что в варианте для кинематографа гангстер превращается в директора Национального банка. Пусть его черная трость оказывается оболочкой бандитского оружия и острое лезвие вдруг сверкает в лучах театральных прожекторов, — эта деталь из обихода гангстерского мира говорит лишь об особой разновидности Макхита-буржуа, как бы о его профессии, а не о сословной принадлежности. Маскарад, изображенный Брехтом, это именно маскарад. Театр превосходно показывает это. Но только для того, чтоб снова сбросить маски со своих персонажей с целью еще более глубокой.

Румынским артистам удается с большой силой вывить мысль Брехта о несчастье людей, изуродованном миром жизнью и сброшенных на дно жизни. Эта мысль нарастает в спектакле по мере развития действия. Если появление одинокой женщины в прологе воспринималось как единичное звено чужей-то неведомой горестной жизни, то возникновение одинокой женской фигуры в финале было как бы итогом всего происшедшего. Одиночество в страшном мире. К этой мысли ведут и эпизод в публичном доме, и «второй трехгрошовый финал», и строфы сонга «Лишь тот живет приятно, кто богат», которые артист Том Карджину бросает со сцены как суровое обвинение, и другие картины. Проститутки на сцене — словно мушкетеры. Безжизненно смотрят потухшие глаза. Пестрые одежды и разноцветные парики — убранство, напоминающее какой-то чудовищный паноптикум. Эти женщины умерщвлены жизнью. Их цинизм — лишь форма приспособления к миру, где головой, по словам Брехта, можно прокормить только насекомое. Мир купли и продажи умерщвляет все живое, как бы говорит театр.

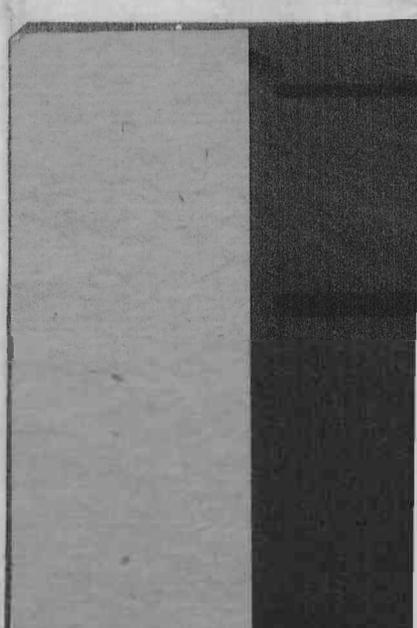
Мертвенность лиц нищих и прохожих, появляющихся в глубине сценической коробки в одном из эпизодов (удивительный эффект здесь достигнут при помощи сложного грима), еще сильнее подчеркивает эту мысль. Когда потом нищие будут двигаться по самому краю авансцены, их полусомкнутые тяжелые веки, их изуродованные тела станут чудовищной трагической метафорой спектакля. Подобно этому нарастающему зрительного образа нарастает в спектакле и сила его звуковой сферы. Все более насыщено звучат к финалу брехтовские сонги, и разгорающийся при этом свет помогает воздействовать на публику.

В одном из интервью сообщалось, что театр, экспериментируя, стре-

мился к обогащению средств и возможностей сценического искусства. В «Трехгрошовой опере» результаты исканий налицо. Превосходная емкая по содержанию декорация Ливу Чулея и Иона Оровяну, эта каменная тюрьма, эта тюремная клетка. Отточена работа ансамбля — пластически выразительная толпа живет и горестной и ужасной жизнью. Хороши отдельные артисты — например, Маргарета Пыслару, исполняющая роль Полли Пичем. Быть может, зрелищность в спектакле временами становится чрезмерной; моменты чуть ли не жонглерского искусства или вдруг возникающий встраданий фокус не обязательны в «Трехгрошовой опере». Если бы не властная сила, с которой режиссер ведет освоенную мысль произведения, переизбыток театральности формы могла бы нанести спектаклю урон. В сфере музыкальной, на мой взгляд, есть иной крен. Манера исполнения песенных номеров в румынском спектакле сразу напомнила о том, что в репетиционном зале у Брехта висел плакат: «Петь строго воспрещается». Но театр словно позабыл другое обращение Брехта к исполнителям «Трехгрошовой оперы» — то, где драматург говорит, что артист может «намеренно не скрывать от публики удовольствия, доставляемого ему мелодией»; однако в спектакле музыка Курта Вейля звучит несколько сухо.

**МЫ ПОЗНАКОМИЛИСЬ** с театром интересным. Уже любопытная выставка, размещенная в театральных фойе, указывает широту его репертуарного диапазона. Мы познакомились с театром ищущим.

Ю. ГОЛОВАШЕНКО



19 ДЕК 1956  
Вечерний Ленинград  
г. Ленинград