

Н АША ГОСТЬ из Румынской Социалистической Республики — театр «Мик» показал широкую и разнообразную программу. Кроме пьес, в нее вошло и «Облако в штанах» В. Маяковского, воплощено, хотя и несколько экцентриски прочитанное артистом Думитру Фурдуй.

Уже одно это говорит о широте исканий театра. Из сжатого, но содержательного очерка, включенного в брошюру-программу выступлений, можно узнать, что «Мик» — самый молодой из театров Бухареста. Молодость обзывает к исканиям, и «Мик» убедил нас в том, что он сохраняет верность этому прекрасному обязательству, завершая пятый год своей жизни. Однако выступления румынского театра красноречиво говорят и о большем.

В самом разнообразии поисков, в несхожести литературного материала и способов его сценического воплощения зритель живо ощутил определенное и несомненное внутреннее единство. Оно сказалось в стремлении к постановке важных социально-значительных проблем, нередко отчетливо тяготеющих к общечеловеческому, этически-заостренному их разрешению.

Плодотворность такой направленности в исканиях театра прежде всего в том, что постановка этих проблем не имеет в его спектаклях отвлеченного характера. Напротив, они трактуются, как правило, в живом взаимодействии с совершенно определенными общественными условиями, условиями среды и времени, рождающими те или иные явления, привлекающими внимание художника. По крайней мере так происходит в меру возможностей и перспектив, открываемых тем или иным автором, привлекаемым и союзным театром. Очевидно, что эти возможности далеко не одинаковы, если вспомнить хотя бы то, что свою гастрольную программу «Мик» открыл «Пляской фей» Камила Петреску, а завершил «Сторожем» Гарольда Пинтера.

Видно, не случайно выступление в Москве театр начал пьесой Петреску, открыв этого автора зрителю, как он это сделал несколько раньше и у себя на родине, впервые выведя его произведения на сцену. Не случайно потому, что особенности неслепкой драматургии этого писателя во многом отвечают художественному «символу веры» театра, сосредоточивая в себе некоторые характерные приметы его стиля, понимая под этим определенным ведущую устремленность его творческих опытов, а не приверженность к совокупности тех или иных средств и приемов.

Камила Петреску умер в 1957 году членом Академии Социалистической Республики Румынии, двукратным лауреатом Государственной премии,

по впервые представила перед зрителем на сцене театра «Мик» его пьеса «Пляска фей» — одно из его ранних произведений: она написана в 1916 году. Хочется подчеркнуть успех театра в раскрытии главного в не утратившем живого современного значения произведении высокоталантливого автора.

Действие пьесы происходит накануне первой мировой войны — весной 1914 года. Об этом мы узнаем не только из сообщений действующих лиц, но и из той напряженной, внутренне взрывчатой атмосферы, которая так ощутимо передана в спектакле, поставленном режиссером К. Теодореску, в оформлении художника Т. Константинеску. Действие ограничено в основном пределами

Развитие действия, показывается убедительным прежде всего потому, что исполнители и двух названных ролей, и ролей других персонажей, чьи судьбы оказываются связанными в сложный и запутанный узел с трагической судьбой Рускану, менее всего склонны превращать своих героев только в носителей тех или иных морально-этических норм различных философских позиций, хотя они и угадываются за каждым из них. Перед нами живые люди, со своей особой судьбой, со своим неповторимым обликом. Это относится и к почти, казалось бы, фанатически непоколебимому и одновременно так последовательно закономерно сламывающемуся Рускану Ионеску-Джона, и к Прайде, внутреннюю спокойную

деловитую, и торжественно в одно и то же время — пересчитывает Виктория Липан (Ольга Тудораке) деньги, полученные за продажу плодов неслеткого мужичьего труда от купца Давида (Виктор Ребенджук), чтобы стала очевидной убедительная многозначительность всех подробностей сценического изображения. Но главное опять-таки не в этих деталях самих по себе. Важнее другое: в своей совокупности они формируют образ этического масштаба, а тема возмездия за содеянное зло приобретает силу подлинно патетического звучания. Именно в этом ключе ее доносят артисты О. Тудораке, Д. Нуну — в роли ее сына и Б. Чорней — в роли Калдистрата Богов, убийцы его отца.

Острой зарисовкой в сочетании на

ИСКАНИЯ И НАХОДКИ ТЕАТРА „МИК“

убежденность которого так рельефно передает Кодреску, и к поражающему своим жестоким инизмом представителю правящего лагеря — министру юстиции Шербану Синень — таким его показывает Д. Константи, и к бравоуриющему своим скептицизмом журналисту Пенулеску (Н. Маринеску), и к привлекающему уважительное внимание зрителя в своем коротком, исполненном драматизма появлении унику сигуранца, революционеру Петре Борута (А. Коларча), и к Марии Синень в исполнении Леопольдины Бэлзунпе.

Умение артистов театра продолжить прямой, но очень непростой путь от точно найденных черт психологической обрисовки, примет внешнего бытового уклада к художественному обобщению великолепно, с захватывающей ясностью сказались, например, в сыгранном в спектакле «Пьесы и акты» отрывке из инсценировки романа М. Садюану «Секиры». Пьеса написана по роману и поставлена режиссером Раду Пенулеску, возглавлявшим театр «Мик» от его первых шагов до недавнего времени, когда руководителем коллективом было им передано его соратнику и единомышленнику Нону Кожару.

В сценах из «Секиры» перед нами устоявшийся, плотный крестьянский быт, с его запечатленными в тысячах мелочей повседневного обихода и в своего рода ритуалах-высказках. Они передаются с удивительной, покоряющей правдой. Достаточно вспомнить о том, как истоно — и

этот раз примет сегодняшней повседневности с раскрытием напряженных духовных коллизий прошла перед нами и сцена из пьесы «Простые соглашения», поставленной Нюном Кожару. В ней мы смогли еще раз по достоинству оценить мастерство Д. Константи и Г. Ионеску-Джона. В этой сцене обнаружилась и склонность театра к тонкому и в этом случае добродушному юмору. Здесь он подчеркивает драматизм человеческой судьбы, представленной одиночки и бесконечно-раздражительным профессором латыни Команом (Г. Ионеску-Джон). Эта склонность к куда более саркастическому варианту, что вполне отвечает природе пьесы Фаркера, наглядно проявилась в отрывке из «Офицера-вербовщика» (постановка Валериу Мойсеску, художник Адриана Леонеску).

Но едва ли не самым ярким и во многом неожиданным в плане исканий театра в сфере комедийно-сатирической явились пять зарисовок Каралжале, осужденных тем же режиссером в оформлении того же художника, что и пьеса Фаркера.

«Пять зарисовок» — пять коротких сцен заключены в рамках веселого и шумного ярмарочного представления. На сцене мы видим ярмарочный балаган, зазывающий гуляющих на созерцание «девичьи-русалки и рыбным хвостом» и «знаменитых елаемских близнецов». Абсурдность смехотворной путаницы и не менее смехотворной «регулярности» поведения обывателя, живущего по раз навсегда

установленным стандартам, кажущимся ему естественными, вырастает здесь из самой его социальной сущности. Она не исчезла, а, напротив, определяется совершенно определенными устоями буржуазного уклада. В этом разгадывании, изобличительный смысл сцен, разыгранных с такой живой остротой, с подлинным задором и беспощадной ироничностью.

Третий спектакль гастролей — «Сторож» обращает нас уже к той абсурдности, которая, по-своему отражая особенности социального уклада, ее порождающего, в то же время оказывается и качеством самого изображения жизни драматургом. Бесспорно, в «Стороже» Гарольда Пинтера есть та доля психологической насыщенности характеристик, которая, придавая действительно некоторую жизненную достоверность, несомненно, отделяет пьесу от так называемой «драматургии абсурда» в чистом виде. И мы отчетливо видим, что именно это и привлекает и режиссуру в лице Ивана Хельмера, и создатели оформления Хельмута Стюрмера, и артистов Д. Нуну (Мик), Н. По-муже (Астон) и В. Нишулеску (Дэвис). Но здесь их талантливым уси-лиям ставит предел пьеса.

Пожалуй, можно сказать, что в работе над Пинтером театр вынужден был идти путем как бы обратным тому, который был ему открыт, например, в «Пляске фей», и в инсценировке «Секиры». Этот путь, все от социально-конкретного, даже реально-бытового к обобщенности. В «Стороже» все наоборот — театр стремился за отвращенной внешней «смертой» пьесы, за тем своего рода психологическим и отчасти психологическим экспериментом, который развернул Пинтером, увидеть и донести до зрителя черты реальности социальной конкретности. Ему многое в этом удалось, и более детальный разбор мог бы дать тому немало веских подтверждений. И все же выйти далеко за границы, поставленные пьесой, трудно. Безмолвность, вызванная горькое сопоставление к героям, вместе с тем не позволяющая с достаточной ясностью увидеть ее истоки, а тем самым и возможность разрешения коллизии.

«Мик» в переводе на русский язык означает «малый». Это название падег от небольшого размера зрительного зала театра на родине, в Бухаресте. Но этот «малый» театр стремится строить большое, проникнутое боевым гуманистическим пафосом искусство. Гастроли познакомили нас лишь с долей того, что сделал «Мик» за пять лет своей деятельности, но и увиденное убеждает в том, что это именно так.

Болеслав РОСТОЦКИЙ.

Главный редактор
П. С. ДАРИЕНКО.

29 мая 1963