

Это из песни-зонга «Трехгрошовая опера»:
«Вам любопытный Брехт знаком,
Он был вам прежде мим!»
Но докучал вопросом он:
Кто богача обогатил?
И вы его скорее — вон!»
О да, Брехт был великим защитником нищих. Что бы он ни писал, о каких страданиях людей не писал, но причина всех и всяческих несчастий и уродств была одна: несправедливо распределения самых элементарных нужд человека — благ, которыми он может поддержать свое существование на земле.

«Добейтесь, чтоб людская голь сначала
Ломоть от каравая хлеба
получала», —
говорит он в первых же строках своей «Трехгрошовой оперы».

Какую же грань жизни режиссер Плучек открыл нам в «Трехгрошовой опере»? Зачем ему понадобился Бертольд Брехт с его Макхитом, на роль которого он назначил Миронова, стало со всей очевидностью ясно теперь.

Полагаю, что у Плучека тогда сработала интуиция. Что-то подсказало ему, что надо ставить именно эту пьесу, где призрак люмпена начинает бродить по жизни не хуже «призрака коммунизма». Он, режиссер-оптимист, издал этот призрак без страха и с полным пониманием, что делает, увеличил масштаб мира нищих и воров, действующих у Брехта и превратившихся уже в ведущую касту современного социума. Наглядно это явилось в фигуре Макки-Нож, типа деклассированного, но энергичного, образующего новый класс четвертого сословия и выходящего в авангард этого нового класса.

Таким и сыграл Андрей Миронов Макки.

Но сперва о замысле в целом. «Трехгрошвая опера» — постановка Плучека это не разнородность памфлетного мюзикла о ворах (как ее часто ставили), а монументальная оратория, современное трагедия на вечную тему: грядущего божества, поднимающегося на глобальный уровень власти над миром и всеми его ценностями, идеалами и трагичными, как жизнь, вопросами.

Да, конечно, публицистичность, памфлетность, даже пасквильность, есть в том, что играет Театр сатиры, но все эти формы жизни, насмешки и протеста направлены в сферы выше бытовых и каждодневных проблем.

От кого, в самом деле, требует Брехт установления норм в мире, гас нет ничего сильнее капитала («Трехгрошвая опера» написана в 1928 году) и едва не полностью парализована роль морали, которую можно «уговорить» и перестроить согласно принципу удобства? Где согласны высшие принципы и ничего не стоит человеческие жизни? Где разрушены узы снотности, соединяющие людей?

Брехт не искал особенно кровавых причин конфликтов жизни в экономике или идеологии. Он прямо заявлял, что «Творец слишком положился на совесть людей и перестал значить самостоятельных нравственных побуждений личности. Он просто кинул, обижая всех и каждого своим возмущением по поводу узаконенного неравенства и увеличенной короной власти денег. Чего тут не услышать и не понять, зачем искать феномен «остраннения» при таком отступном доведении худшей той камня, на котором захотел зажить мир! Вся «Опера» кричит своим сюжетом: «Плохо устроен мир, потому что он держится на трех китах — деньгах, удовольствии и предательстве, какая бы формация не означала эпоху, в очередной раз обманувшую наши надежды». Так, мне кажется, звучит идея этой боевой пьесы. И Плучек доказывает в спектакле, что главный враг, главный противник, чуждого счастья — деньги, если для их приобретения не нужны никакие достоинства, никакое умение.

Вот подпольная городская шпика «нищих», целая династия со своим

Одному из самых талантливых и самых молодых душой режиссеров нашего времени, основателю подлинного Театра сатиры, а также драмы и комедии (ибо у него все жары оказались равно хороши), внимательному и чуткому собирателю талантливых артистов, продолжателю истинно лейбхрдовской традиции, Валентину Николаевичу Плучеку исполнилось 81 лет. Это почти неприглядно, если видеть его сбитыми и его самого — всегда в форме, всегда в настроении и творческом изобилии. И в те же дни театр, который он ведет, отмечает свои 70-летие. Редкая дружба, редкое единство вяжут они — Плучек и его артисты. Они вернули сцену Маяковского в блестящий тридцатый год пьес — в самое трудное время. Они сыграли «Термина на том свете». У них дебютировал смелый обличитель культа личности Назым Хикмет, шли Гоголь, Грибоедов, Островский, Бертольд Брехт, Макс Фриш, Бомарше, Шекспир и масса советских пьес.

К общему хору похвал «ЗС» радостно прибавляет свои и публикует отзывы (печатается с сокращениями) из мизг Нины Велеховой о Валентине Плучеке и его аде на пророческом — не любимом, этого слова — спектакле «Трехгрошвая опера». Как сказала Брехт: «Учитесь не смотреть, но видеть».

УЧИТЕСЬ НЕ СМОТРЕТЬ, НО



устройством, правилами и обычаями. Они все миллионеры, для которых маска грядущего божества, поднимающегося на глобальный уровень власти над миром и всеми его ценностями, идеалами и трагичными, как жизнь, вопросами.

Чем привлекал этот Плучек с его отталкивающим трюмом? Тем, что он решен как Мещетовский новой мафиозной складки. И тем, что он предвещает тему Крестного отца. Вспомогает его арию, с которой Мишулин спускается в зрительный зал, как бы проносящая живую, реальную толпу: «Очень скуден в человеке запас доброты. Всплывайте в эту арию. Она как будто написана сегодня, в 90-е годы, когда мы убеждаемся, как ужасающе ничтожен запас доброты. Фанатически до последней степени, он расстрелен до последней капли моральной силой, заложеной в искусство. И когда шла «Трехгрошвая опера» по всем сценам нашей страны, Плучек не делал того, что делали почти все его (Брехта) интерпретаторы: он не стремился лишить пьесу ни ее полноты, ни ее многогранности, ни эмоций, ни сложности ее проблем.

Спектакль начинался с брехтовского обвинения современного человека в бездушии, в отсутствии добрых начал и в осуждении настоящих, глубоких страстей — уже тогда режиссер это видел как знак будущего, а сегодня знаки превратились в самую плоть бытия, они материализовались в содержание нашей жизни. Нам предлагается в виде обязательного образа жизни на выбор: образ бизнесмена (делателя денег), образ игрока (ставящего «на счастье»), образ спекулянта (превращающего хлам в золото) или образ честного бедняка, не желающего торговать своей совестью и потому остающегося у разбитого

корыта нищенской пенсии. Где же место чувствам, стремлению к совершенствованию или к углублению в духовные ценности? Или к развитию своих способностей, данных от Бога? Выбор оставляет человека в тупике, не дает ему опомниться, потому что условия жесткие, времени не дано, размышления нельзя. А доброта — размыта, ее не видно. Это — необходимость думать, прежде чем резать: в эпоху быстрых темпов художник должен думать медленно, сказал один хороший писатель.

В эпоху экономических стрессов, а мы угнали прямо в такую, — ни мягкости, ни душевности не найдут себе применения. На них вышли с ними — не заработать. И Богатырь Нищий у Брехта поет про это свою арию, суммирующую, чем жив человек в такую эпоху.

И вот что интересно: по мысли Плучека ему немалая смерть — чудесно. Смерти, как в карнавале, с котелком, одолженным у Плучека. Как сразу дается глубина, широта характеристик, обобщенность.

Андрей Миронов-Макки тоже порождение адских противоречий жизни, их отражение в кризисной личности — в личности, вышедшей из одного времени и застрявшей в бездорожье к другому. Он — Макки-Нож, задумавшийся над обломками своего бытия, Макки — почти лирик, почему-то, вопросами жизни. Но почему-то, как считает режиссер, он не спасается бегством, когда надо убежать от щеке Плучека, бегущего Макки как соперника в деле лондонских преступлений? Он не бежит по тому, что надо что то неясное, туманное, тревожное! — понять. Только не подумайте, что он всерьез играет раскаяние, покаяние. Слит Миронов с редкой тонкостью слышит брехтовское предостережение актеру: не играть с зализанной законченностью ириски, не играть то, что пребывало

в сюжетных положениях и их надоминирует, для образов Брехта это не подходит, здесь должны быть совсем новые, только от XX века зависящие коллизии. Так, несколько неожиданной трактовкой Макки режиссер готовит нас к финальному эпизоду, где Макки-Нож вместо петли получает от самой королевы звание потомственного дворянина и становится капитаном Макхитом, уваженным и досточтимым членом высших кругов страны.

Итак, кто же все-таки Макки? Он не простой вор, грабитель, убийца. Он «культурный» идеолог той жизни, где нарушены все законы. Он сам вдохновил эти нарушения, но потом как будто заснул и потерял к ним интерес. А его власть продолжается: его именем совершаются но-

вые преступления, о его политике кричат все газеты и объявления. А он, обратив внимание, что он говорит: «Что такое жалет на банк по сравнению с организацией банка? Что такое убийство человека по сравнению с использованием его в своих интересах?» И застывает в поисках ответа у самого себя. Плучек имел все основания сделать тут паузу, он как будто знал, что через несколько лет, кто-нибудь назовет его ясновидящим, ибо в 1992 году в России начнут организовывать банки все, кому не лень, и эти банки станут ловить дураков и игроков, а потом неожиданно закрываться. А телевидение будет их рекламировать.

«Трехгрошвая опера» поставлена в Театре сатиры в 1980 году, за пять лет до перестройки и за десять лет до объявления экономических реформ. В 1980 году Плучек делает Пичека современным мафиозом, хотя мафиоза еще очень далеко тогда от реальности. Явственно проследится мысль, что Андрей Макки люмпен-глава банды, что именно он, люмпен, выходит на поверхность. Плучек намекает на это, хотя в 1980 году у нас ни люмпены (ни предприниматели, конечно) еще не вышли из подполья. Как не вышли из подполья и продажные женщины: Плучек выводит в сценах — издевательски — и публичного дома гомосексуальности и лесбиянок, хотя в те годы в нашей стране никаких прав за ними не числится, и уж, конечно, не выдвигались (еще) подобные проявлениям своей личности. Но Плучек померяет значение образа. Джинни-Малины, переживает ее из второго яруса в первый среди фигур спектакля. Джинни играла Татьяна Васильева, и ее Джинни была символом превращения женщины в товар. Актриса ярко ренессансных красок Т. Васильева создает образ почти мистический. Она чудовенно облича-

ет нечеловечную сущность проституции — и бы скарлатаной. Она почти страдания той своей моральной вырожденностью, за которой знает черная душевная пустота — и вместе с тем она воспринимается и сама как жертва этой черной пустоты, ибо даже на дне души человек подает в ней знаки жизни.

Как одеты женщины спектакля? Шляпы, шарфы, шлейфы, клеш, декольте — все вечернее носится как наждачное. Спектакль костюмирован до уровня деканата. В его цветовой гамме выдержан каждый нюанс, все вместе сверхколоритно, красоч-

ВИДЕТЬ

ность переходит в звучность, цвета женских нарядов оглушают.

И тут Плучек оказался чем-то вроде дельфийского оракула. В своей постановке он указал на полубезумство соединения нищеты и роскоши там, где господствует Золотой телец — соединения бурного поглощения жизненных благ и ненасытности ими по причине чрезмерного обаяния — и тогда нищих Плучек ставил пьесу о начале века, а она получилась о конце, о наших 90-х годах.

Плучек предсказал, что, будет с нами, он угадал, что нас ждет «неодобренная» рыночность, псевдокапитализм, который дал дорогу не кому другому как люмпену. Россия сегодня гораздо более отчетливо отрицает мораль, нежели капиталистические страны.

Отца-люмпена представлял Мишулин, второе поколение люмпенов предсказывал, играл, А. Миронов: продажную администрацию и мушкетерскую («духу современному опять же») нашу полицию — М. Державин (Пантера Браун), а всеохватную проституцию — Т. Васильева. И за все берущих взятки полицейских — инспектор (В. Носачев). «Как я угадал», — говорит Мастер у Булгакова. Плучек может повторить эти слова. Он, режиссер, предугадал будущее — во всяком случае то, которое он мог увидеть в персонажах, и а сюжете «Трехгрошовой оперы». Он как бы показал «перспективу роста» и темпов распада.

Помните, хор нищих поет: «Сначала хлеб, а нравственность потом!» Можно требовать нравственности от голодных, можно, но только из этого ничего не выйдет.

И когда власть имущие увидели, что Театр сатиры требует накормить людей и уж потом читать им Маркса, они набросались на эту сцену с песней о хлебе, как на подлинного мина террориста. «Здесь», — сказала в «мнестанциях», — раздаются густые антисоветские аплодисменты». Конечно, аплодья была и, конечно, она читалась без труда. Поднималась ли она до антисоветских настроений, не знаю, но что артисты, ступившие аплодисментами давали понять, насколько легко обмануть стих Брехта и нашей жизни, — было несомненно.

На эпизод «хлебом бы наложим временный запрет, и комиссия министерства долго репала всю трудную задачку. Ведь Брехт был коммунист, его «Опера» разоблачает капитализм, а получается какой-то вызов коммунизму. И потом — разве у нас не хватает хлеба? — спрашивали члены комиссии. В конце концов нашли какой-то компромисс, некий сдвиг от вызова этой сцены к тому, что она от этого «вещного» что-то утратила. Однако во все дни революционных праздников «Трехгрошовой оперы» с афиши исчезала. И постепенно, постепенно сошла с репертуара.

Нина ВЕЛЕХОВА.

Валентин Плучек, Андрей Миронов, Анатолий Павлов в болгарском постановке после греческого наизра. 1983 г.