

ВОКРУГ БРЕХТА

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ. Музыка Курта Вейля. «Трехгрошовая опера». В Московском ордена Трудового Красного Знамени Театре Сатиры. Постановка народного артиста СССР, лауреата Государственной премии Валентина Плучека. Музыкальный руководитель постановки и дирижер Анатолий Кремер. Художник — народный артист РСФСР, лауреат Государственной премии И. Г. Сумбатовский. Режиссер — А. А. Левинский. Балетмейстер — заслуженный артист Карельской АССР И. Л. Гафт.

Само название знаменитой брехтовской пьесы на гастрольной афише Московского Театра Сатиры не может не вызывать повышенного интереса и радостных ожиданий. Ведь именно этот театр в 1950-е годы возродил на советской сцене жизнь комедий Маяковского — драматурга, чьи художественные поиски были сродни поискам Брехта. Этот театр одним из первых у нас предпринял решительные шаги к творческому освоению забытых некогда страниц истории театра 1920-х годов, столь важных для понимания брехтовской системы. Наконец, этот творческий коллектив обладает немалым потенциалом для воссоздания на сцене творений крупнейшего реформатора драмы нашего столетия.

В справедливости последнего предположения убеждает с первых же сцен спектакля «Трехгрошовая опера». Приятно поражает музыкальность драматических актеров. Уже «Утренний хорал» Пичема и песенка «Не хотят», которую поют супруги Пичем, заставляют зрителя испытывать ту радость, что охватывает нас, как правило, при встрече со всесторонней одаренностью. В этом отношении хорошими партнерами нар. артиста РСФСР С. Мишулина (Пичем) и засл. артистки РСФСР З. Зелинской (миссис Пичем) являются молодые актеры Л. Гаврилова (Полли), Н. Фекленко (Люси) и другие исполнители.

Широкий диапазон возможностей исполнителя главной роли нар. артиста РСФСР А. Миронова — факт, известный (благодаря кино, телевидению, радио, грампластинкам и т. п.) всем и каждому. Действительно, постановщику трудно было — просто невозможно — выбрать на роль Мекхита иного исполнителя. Мекхит Миронова выразителен внешне, умен, обаятелен, ироничен, склонен к импровизации, он прекрасно поет, великолепно движется, а если этого требует режиссерское решение, то и танцует.

Под стать исполнителю гла-

вных ролей и актеры, играющие бандитов, нищих, проститутку, не просто отыгрывающие свой эпизод, но в целом создающие пестрый образ условного лондонского Сохо.

Обычно в постановках «Трехгрошовой оперы» этот мир Сохо возникает уже в прологе «Ярмарка в Сохо», где, по тексту Брехта, «нищие нищенствуют, воры воруют, гулящие гуляют, а уличный певец поет балладу о Мэки-ноже». В постановке В. Н. Плучека функцию пролога выполняет одна строфа, выхваченная из «Песни о Соломоне Мудром». Она никак, кажется, не связана с дальнейшим действием и даже не вводит зрителя в мир пьесы, но затем... Затем на сцене воцаряется обстановка фирмы Пичема, и начинается четкое фабульное проигрывание одного эпизода за другим.

В текст пьесы постановщик внес немало изменений и сокращений. Не могу согласиться с теми критиками, кто считает этот момент сам по себе криминальным. Вспомним, что Брехт и сам свободно использовал и видоизменял сюжет «Оперы нищего» Джона Гей, и в приложениях к пьесе представил будущим режиссерам возможность для вариирования, тем самым не позволив канонизировать свой текст. К тому же некоторые проблемы жизни кризисной Веймарской республики, глубоко волновавшие Брехта и Вейля, отошли в историческое прошлое и не так остро звучат для сегодняшнего зрителя. Дело, разумеется, не в купюрах и изменениях, а в том, с какой целью и как это сделано.

В пьесе Брехта три действия, и это не произвольное деление; оно находится в согласии с названием, а главное — с наличием трех «трехгрошовых финалов». В спектакле московской второе и третье действия слиты в один акт, при этом собственно третье действие подвергнуто большому сокращению. Полностью исчезла сцена «Борьба за собственность» — диалог Полли и Люси, не менее важный, чем «дуэт ревнивиц». В последней сцене действие «катится под гору» с чрезвычайной скоростью. Третий трехгрошовый финал проигрывается скороговоркой, а пещерный королевский вестник, несмотря на парадный мундир, не выпадает из общего комедийно-бытового плана. Хорошо поставленные поклоны являются логическим завершением такого финала.

Впрочем, в последней сцене есть одно замедление действия. Изъятая из пролога популярнейшая баллада о Мэки-ноже, звучавшая в первом акте спектакля лишь в оркестровых проигрышах, теперь исполняется... Мекхитом, который стоит на эшафоте с ве-

режкой на шее. Постановщики как будто сохранили этот шлягер, концертно исполняемый А. Мироновым, как сюрприз зрителю под конец спектакля. Неуместность этого «сюрприза», слегка обесмысливающего сцену казни и облегчающего пафос всей пьесы, очевидна.

О том, что Люси — дочь шерифа Брауна, зритель узнает еще до ее появления. Но вот во втором акте Люси выпускает Мекхита из камеры, а на ее женские чары недвусмысленно покусается констебль Смит, целиком и полностью зависящий от шерифа (!). Как понять смысл этой, от себя введенной театром мизансцены, даже в рамках фабулы одного эпизода?

Ключевым для понимания неустаревающих мыслей Брехта о социальных предпосылках человеческой нравственности является второй трехгрошовый финал. Помещенный в середину второго акта, в спектакле московской он оказался недостаточно позиционирован и к тому же подвергся купюрам, в результате чего лишился нелегкой для понимания, но крайне важной брехтовской максимы: «Сначала хлеб, а нравственность — потом». Быть может, в этой понятой непрямолинейно фразе стоило поискать ключ к актуализации произведения, написанного более полувека тому назад. Между тем театр пошел по иному пути, пытаясь актуализировать пьесу за счет введения отсутствующих в пьесе фабульных моментов, вроде взятки шерифу на свадьбе или фраз и отдельных словечек, вроде слова «пенсия» в первом трехгрошовом финале, или синтении «Теперь в моде голодание» и т. п. Такого рода импровизации — не всегда результат установок на осовременивание; иногда они введены для того, чтобы смешнее было. Так появляется, например, реплика Пичема «Чего тебе надобно, старче?» или уже совсем нелепая транслитерация его имени «Ионафан» вместо «Джонатан». Такие «обогащения» текста уводят, на мой взгляд, театр от решения главных задач.

Создавая «Трехгрошовую оперу», Брехт и композитор К. Вейль уже сообразовывались с принципами «эпического театра». Соблюдение основных принципов эстетики «эпического театра», несомненно, помогает театрам точнее пробиться к верному пониманию авторской мысли. В спектакле наших гостей очевидно намерение соблюсти некоторые нормы брехтовской системы: перестановки на сцене происходят на глазах у зрителя, сонги исполняются в зал, «трехгрошовые финалы» выдвинуты на авансцену... Но таковы уж законы системы, что не позволяют выполнять одни

правила и одновременно противоречить другим.

Художественное оформление как будто бы совершенно условно, но в ряде сцен зритель все еще старается перенести в другую обстановку, а не «показывают другую обстановку», как требовал драматург.

Музыкальная аранжировка спектакля за редкими исключениями решена в традициях оперетты, что противоречит духу «эпического театра». Драматург настаивал на том, что актер должен не только петь, но и изображать поющего человека. В рецензируемом спектакле этого не происходит: исполняя сонги, актеры не меняют свою функцию, а оформление и освещение сцены при исполнении сонгов, вопреки установкам Брехта, не меняются. Подчиняясь общему режиссерскому и музыкальному решению, актеры мастерски продвигаются в неожиданном направлении. Теряет признаки сонга баллада о пиратке Джинни, напоминает опереточное трио первый трехгрошовый финал, поющий и пританцовывающий в финале А. Миронов по мастерству может смело спорить с профессионалами из театра оперетты.

Театру Брехта противопоставлено оживление актера в образ. Но в спектакле это оживление происходит на каждом шагу: с Люси, с Полли, с очень бытовым пантерой — Брауном (засл. арт. РСФСР М. Державин), да и с исполнителями главных ролей. Впрочем, есть у московской одна актерская работа, к которой такие упреки неприложимы.

Засл. артистка РСФСР Т. Васильева действительно не играет Джинни-Малину, а показывает ее. Актриса находит очень точный внешний и пластический рисунок роли. Она удачно меняет интонации, с тонким пониманием природы брехтовского театра исполняет речитативные сонги, работая, как учил драматург, «не только на фабулу». Ее Джинни — не только обобщение каких-то социально-психологических феноменов, она — и комментатор их. Остается лишь сожалеть, что Джинни Т. Васильевой от начала до конца выламывается из общей картины. Она — из другого спектакля, из того, который мог бы получиться, но...

Имя Брехта звучит уже в прологе к спектаклю Театра Сатиры, громким произнесением его имени спектакль завершается. Как хорошо было бы, если бы весь спектакль был пронизан духом брехтовской пьесы! Если бы театр и впрямь адресовался к разуму зрителя, вызывая у него не только восхищение всесторонней одаренностью любимых артистов, а радость познания и духовного обогащения.

Марк СОКОЛЯНСКИЙ.
Доктор филологических наук.