

ТВОРЧЕСКИЕ МЕРИДИАНЫ

ТЕАТРАЛЬНОЕ
ОБОЗРЕНИЕСУДЬБА
ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ,
СУДЬБА НАРОДНАЯ

Позволю себе для начала «поймать на слове» одного из героев шолоховских глав из романа «Они сражались за Родину» и, разумеется, инсценировки этих глав (пьеса П. Демина «Полк идет...»), возобновленной недавно Московским театром имени Моссовета.

Простоватый Сашка Копытовский, «второй номер» бронбойщика Лопехина, встречает самовольное возвращение в часть Николая Стрельцова из санбата после контузии бурными криками и жестами восторженного удивления, не взяв сперва в толк, да и не зная еще, насколько тяжко состояние товарища... Лопехин переживает чувство более сложное и глубокое и, как бывало уже не раз, в сердцах срывает душевную боль на своем напарнике в причудливо изодранных штанах:

— Вовсе не слышит? — еще более удивился Копытовский и снова хлопнул себя по ляжке.

— Не слышит. Дальше что? — медленно багровея, повысил Лопехин голос. — Что ты тут по своему голому мясу шлепаешь, как в театре? Тонке мне, артист нашелся! Он контужен, и нечего тут удивляться и всякие балеты разыгрывать! Вон лучше бы штаны залагал, шегодь...

Думаю, обиходным этим противопоставлением реальному драмы лицедейству (пусть в данном случае применено оно Лопехиным споря не вполне по справедливости) со всей наглядностью можно выразить то, пожалуй, самое главное, что дает, не может не дать обращение к Шолохову театра, да и вообще «оглядка» на него в художественном творчестве. При всех различиях виденных мной новых спектаклей «по Шолохову» — упомянутой инсценировки в Театре имени Моссовета, «Судьбы человека» (пьеса П. Градова) в Московском драматическом театре имени Пушкина или сцен из романа «Тихий Дон» (драматическая композиция И. Зарубина, сценический вариант Я. Цидиновского), показанных в Москве Ростовским театром имени Максима Горького, — мысль о жизненной подлинности большого искусства, ощущение, что «через Шолохова» так или иначе прикасаешься к настоящему, к неподдельной правде действительности — вот что в конечном счете определяет здесь итог зрительских впечатлений.

Слово Шолохова с непреклонностью устанавливает в этой своей подлинности то высшее единство искусства с читателем или зрителем, которое мы обычно определяем как народность художника. Высокое искусство естественно включает любовь, самые тонкие «микродвижения» души своих героев в общенародный ход жизни. Вернее, оно с особой чуткостью глаза и слуха, с отзывчивостью любящего сердца улавливает их и передает по внешности столь, кажется, просто и как бы безыскусно, будто их постижение всеми нами и всегда разумеется в повседневности само собой. В этом, между прочим, заложен мудрый жизненный урок, который ненавязчиво предлагает своему читателю или зрителю большой художник, «просто» наделяя нас зоркой, взыскательной и действительной гуманностью своего видения людей, зовя и уводя вслед за собой в глубины тонкой и хрупкой «механики» человеческих отношений, людских судеб, складывающихся в совокупности своей в Историю.

Здесь, по-видимому, не место вдаваться в частности

того или иного конкретного решения, хотя хорошо понимаю, что именно из этих частностей и складывается в театральном искусстве нечто целое (и, надо полагать, подробный специальный разбор последних «шолоховских» постановок не заставит себя ждать, ибо дело это очень важное и поучительное). Творческую, собственно, театральную направленность своих инсценировок разные театры свободно избирают, разумеется, в согласии со своими внутренними устремлениями и традициями, пользуясь наличным запасом средств и сил, выявляя собственные пристрастия и вкусы, хотя во многом, однако, результат здесь опреде-

Д. СТАРИКОВ

лен характером самого произведения, взятого для инсценировки.

В Театре имени Моссовета, возобновляя «Они сражались за Родину» к тридцатилетию Победы, постановщик А. Зубов в поиске выражения того, чем жила наша армия, весь наш народ в тяжкие месяцы отступления, более всего полагался на актера, произносящего шолоховский текст. Постановочные эффекты и подспорья — от фрагментов авторского комментария, звучащего кое-где «за кадром», до кинопроекции на заднике танковой атаки и авианалета, как и всяческие подсветки и даже массовка оборонительного боя, контратаки или долгого солдатского перехода, здесь не то чтобы не удались, но просто, можно сказать, «не звучат», отнесены актерами на авансцену, оттого сделаны, если не небрежно, то как говорят в балете, «в полноту». Зато как верны своей роли В. Оряско (Лопехин), Л. Марков (Звягинцев), В. Сулимов (Копытовский), Г. Слабиняк (старшина Поприщенко), какой заслуженный успех выпадает на долю Н. Парфенова, буквально сросшегося со своим «чужаком» Некрасовым, как врезается в память В. Сокольская в роли Матери! Жаль, вроде недостает сценического материала Г. Тараторкину (Стрельцов), словно бы не до конца вошедшему в ритм и тон актерского ансамбля.

Эпизодность, известная ключеватость драматургии подтягивается во второй половине спектакля к комической истории с памятной подобной солдаткой-казачкой и, главное, к своеобразной, начатой Лопехиным «борьбе» солдат со своим старшиной за право остаться на передовой, хитрой, исподволь, борьбе, обернувшейся недоразумением. Не думаю, что это и есть тот самый стержень, который следует закреплять ради единства сценического действия. Оно, это единство, достигнуто здесь иным, куда более значительным, не формальным способом — лицами, поведкой, костюмом и, главное, речью, поистине раздумьями вслух, какими щедро наделил Шолохов основных своих героев. Да, есть здесь опасность превращения актерского спектакля в своеобразный ряд концертных номеров. Но зато каких! И когда выстраивается перед нашими глазами этот «ряд» под сбереженным, овеянным бессмертной воинской славой знаменем 38-го стрелкового полка, в жесточайших боях потерявшего и командиров, и почти весь свой личный состав, с особой силой очевидности сознаешь плодотворность стремления к тому высшему единству судьбы

человеческой и судьбы народной, о котором некогда и сказал Пушкин как о содержании и цели трагедии на театре.

Главный режиссер Театра имени Пушкина Б. Толмазов, поставивший «Судьбу человека», в сравнении с моссветовцами шел вместе с художником В. Шапориным иным, можно сказать, противоположным, хотя и не менее тернистым путем спектакля режиссерского, «постановочного». Сценическая площадка, оформление, свет и звук, массовая пантомима, символизировавшая атаки или воинские почести, — все здесь строго и четко организовано, продумано до мелочей и сведено в общий монументальный образ величия простого советского человека, вынесшего на своих плечах самые тяжкие испытания и сохранившего «душу живу» для Родины, для будущего, которое воплотилось для него в сироте Ванюшке.

Однако и этот спектакль держится в первую очередь на актере А. Кочеткове.

Как и многие другие страницы шолоховской прозы, знаемый всеми нами чуть не наизусть рассказ этот, почти буквально воспроизведенный на сцене то в монологах, то в диалогах, сызнова волнует своим жизненным содержанием, но вряд ли в первую очередь теми перипетиями судьбы Андрея Соколова, которые добросовестно разыгрываются перед нами в пьесе при каждой возможности и даже иногда с перебором, на грани возможного (таков, мне кажется, эпизод, где актер повисает на автомобильной баранке, подтягиваемой к колосникам). А. Кочетков глубоко органичен своему герою Андрею Соколову, проникнут скромным и спокойным достоинством человека труда, житейски прост и вместе умудрен высшей мудростью не слов, но реального жизненного дела, соленого солдатского опыта. Горечь невозместимых потерь, радость победы, скорбный свет дорогих воспоминаний, ровная, солнечная теплота к новообретенному сынишке... И за всем за этим — вихрь мыслей и чувств, уже улегшийся в неспешное, ровное повествование. Невольно вспомнишь есенинское:

Как дерево роняет тихо
листья,
Так я роняю грустные
слова.

Наверное, можно здесь спорить о тональности (хотя у Шолохова она выражена весьма определенно), но вряд ли обогащают художественное впечатление попытки, соблазнившись «картинностью» шолоховского повествования, в прямом, неопосредованном показе передать рассказ-воспоминание, и к тому же рассказ-то — в рассказе «от автора», самостоятельности роли которого, когда она развита в сценическом времени, теряется, роль эту опытный В. Абрамов ведет как-то вяловато. Но зато сцены, где действие, на мой взгляд, счастливо вплелось в монолог героя (таковы, например, мгновенные сборы Андрея на фронт или его проводы, с весомым основанием перенесенные к моменту получения Соколовым письма с роковым известием о гибели семьи) открывают незаурядные драматические возможности актера и театра в целом и воистину потрясают естественным соединением лиризма и эпичности, сиюминутностью переживания пережитого прежде. Видно, зрительно, «картинность» у Шолохова требует особого к себе подхода, особого — всегда личностного — ключика, и попытка его на-

щупать в театре дорогого стоит.

Отважный опыт ростовчан, решившихся во главе с Я. Цидиновским за один, пусть и довольно долгий вечер перечитать — нет, пожалуй, даже лишь перелистать четыре книги «Тихого Дона», не отягощен ни подобными «нащупываниями», ни уступками литературе со стороны сценичности. Все здесь традиционно проще, ибо уже в замысле рассчитано на то, что зритель, конечно же, знает великий шолоховский роман и не прочь лишь взглянуть в серию красочных сценических иллюстраций к нему, выполненных с большим или меньшим режиссерским, художественным, актерским волнением и умением, но в общем-то не претендующих на нечто большее, «лишай» эти иллюстрации хоть один, хоть два, хоть дважды два вечера. В таком решении, пожалуй, есть своя правда, своя логика: оно способно дать актеру или актрисе возможность выигрывать сцены; оно показывает актерские способности, в особенности исполнителей главных роли — П. Морозенко и А. Ливанова. Только не вижу здесь поиска новой перспективы для движения вперед искусства театра — той ли, какую в свое время искал в эпических созданиях литературы Вл. И. Немирович-Данченко (его письмо к Н. С. Станиславскому в октябре 1910 года о постановке «Братьев Карамазовых» стоит перечитать всем, кто еще и сегодня задается вопросом, «можно ли инсценировать роман»), или какой-то иной возможности, какую, думается, способно открыть явственно тяготеющему к литературе современному театру обращение именно к Шолохову.

Причастность человека к Истории, осознана ли эта причастность прямо или проявляется лишь подспудно, для Шолохова столь же очевидна и непререкаема, как принадлежность своему народу. Здесь сказывается та самая, по слову Толстого, «скрытая теплота патриотизма», природу которой очень метко выразил однажды солдат Василий Теркин у Твардовского: ответственность наша «за Россию, за народ и за все на свете» объяснена попросту уже одним тем, что

Все мы вместе — это мы
Тот народ. Россия.

Кажется, столь явственное и определяющее свойство шолоховских книг — всеобщая на них отзывчивость благодаря их подлинности, их народности — не может не обеспечить в главном успех их инсценировок, так что при всех возможных накладках они словно заведомо принадлежат к кругу тех апробированных сценических предприятий и приемов, которые на театральном жаргоне издавна именуются пренебрежительным словом «верняк»... Последние спектакли по Шолохову лишний раз убеждают, однако, что дело здесь вовсе не так просто. И не только в том отношении, что уже сам перенос эпической прозы на театральные подмостки доставляет огромные специфически профессиональные трудности, думается, до сих пор недостаточное серьезное оцениваемые и далеко-далеко не преодоленные авторами пьес или композиций, которые мне довелось видеть. Шолоховские герои, шолоховские сюжеты, слово Шолохова на сцене театра предъявляют ему высший идейно-эстетический счет, который и обязывает, и вдохновляет.

Счет этот, пожалуй, и есть сейчас то самое главное, что в профессиональном смысле дает театру как таковому обращение к шолоховской прозе. И не судьба ли театра в том, какой подход находит он к судьбе человеческой, судьбе народной?..