

«Моск. телеэкран» 1976, 4 фев. 1/28



ДУХОВНАЯ ЖИЗНЬ ГЕРОЯ

НА ТЕЛЕЭКРАНЕ ПОВЕСТЬ ГОГОЛЯ

ЧЕСТНО говоря, мне показалось, что не так уж и обязательно писать о телеспектакле «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», — поскольку перед его началом на экране появился Ростислав Янович Плят со своей обаятельной улыбкой и очень хорошо рассказал зрителям про то, что они сейчас увидят. Рассказал о повести Гоголя и ее героях, слегка коснулся гоголевских типов вообще, потом — о сочетании условных декораций и вполне реальных — свиньи и лошади. И заключил тем, что все это очень интересно. А еще раньше в еженедельнике «Говорит и показывает Москва» о спектакле рассказывал его постановщик Валерий Фокин и тоже сообщил немало интересных сведений — в частности, о том, как играет Шпоньку Олег Табаков и как надо понимать этот образ. Так что наметилось даже что-то вроде обсуждения, и я подумал, как было бы прекрасно, если бы оно состоялось не до премьеры, а после нее — во-первых, потому, что предварительное расхваливание несколько отзывается рекламой, вряд ли уместной, особенно, когда речь идет о классической литературе, а во-вторых, великодушная, истинно гоголевская свинья, с которой начинается спектакль, произвела бы, думаю, гораздо более сильное впечатление, если бы нас о ней не предупредили заранее.

Но начался спектакль, и вскоре стало ясно, что сказано о нем еще далеко не все, ибо он не только продолжает уже намевшуюся на нашем телевидении традицию экранизации русской классики, но и занимает в ней несколько особое место.

Талантливых телевизионных экранизаций русской классической прозы и драматургии мы в последние годы видели немало. «Борис Годунов» и «Страницы журнала Печорина» А. Эфроса, спектакли П. Резникова по рассказам и повестям Чехова и Тургенева («Скудная история», «В номерах», «Возвращение»), трилогия

Льва Толстого «Детство», «Отрочество» и «Юность», поставленная П. Фоменко. Во всех этих спектаклях обнаружилась одна общая черта (при том, что в остальных они были весьма несхожи) — скромность, я бы сказал, нейтральность внешнего облика. Надо полагать, некоторую роль тут сыграли более скромные, чем в кино, постановочные возможности телевидения, однако главное, думаю, все-таки — сама эстетическая природа малого экрана, предполагающая углубленно-интимное восприятие, скорее читательское, чем зрительское. Кинематограф, как правило, пытается создать эквивалент классического произведения собственными художественными средствами, телевидение (в лучших своих спектаклях) как бы предлагает заново перечитать прекрасную книгу.

Поэтому главное в телеспектакле — лицо актера, показанное крупным планом. И если выбор актера точен и роль ему удалась — успех обеспечен. (Перечислить актерские удаchi, хотя бы в названных выше спектаклях, невозможно, слишком длинным получился бы список). Контакт с писателем на телевидении может состояться только через актера.

По лицу Шпоньки — Олега Табакова блуждает слабая, какая-то рассеянная улыбка. Может даже показаться, что Шпонька таит в себе некую удивительную мысль и улыбается, в душе жалея окружающих, бессильных в эту мысль проникнуть. А иногда в его лице выражаются одновременно задумчивость и напряженное ожидание, как будто еще минута — и заветная мысль явится в мир во всем великолепии. Однако все эти

высокие чувства возникают у табакковского героя по самым мало подходящим поводам: улыбка — в тот момент, когда Шпонька собирается выкушать рюмку водки и закусить ее колбасой, напряженное ожидание — когда ему удастся свистом прервать залихватистый храп соседа Григория Григорьевича, но прервать, к сожалению, лишь на короткое время, и вот теперь он ждет, захрапит опять Григорий Григорьевич или не захрапит.

Контраст между происходящей в Шпоньке напряженной духовной и мыслительной работой и ничтожностью поводов, по которым эта работа производится, — главное в игре Табакова. В упомянутом выше интервью Фокин заметил, что эта гоголевская повесть — промежуточная между «веселыми» «Вечерами на хуторе близ Диканьки» и «грустными» «Петербургскими повестями». Мысль интересная, и спектакль доказывает ее правоту. От Шпоньки, сыгранного Табаковым, легко можно проложить дорожку к Подколесину, поднявшему житейский вопрос «жениться или не жениться?» до высоты гамлетовского «быть или не быть?» И к Акакию Акакиевичу, способному всю душу свою вложить в сооружение новой шинели. И к старосветским помещикам, трогательным в своей духовной бедности, до предела сужившим свой мир, но в этих тесных рамках сохранившим способность любить и чувствовать. Шпонька смешон — но тоже может быть трогательным, при всем его убожестве в нем есть что-то человеческое, вот эта рассеянная улыбка, неловкая блуждающая по его лицу.

В то же время режиссер подчеркивает, что люди, окружающие Ивана Федоровича, жизнь, которой он живет, не располагают даже к самым крошечным воспарениям духа. Вокруг — жратва, все жрут. Воздвигается чуть ли не во весь экран куриная ножка, извлеченная из дорожных запасов Григорием Григорьевичем, и настойчиво предлагается Шпоньке в сопровождении рюмки «лекарственной» — торчит проклятая, дразнит, манит... что делать, слаб человек: «Иван Федорович, увидевши, что нельзя отказать, не без удовольствия выпил», — свидетельствует Гоголь. Усердно уплетают всяческую снедь перемазанные в сметане сестры Григория Григорьевича, в том числе и Мария Григорьевна, мысль о женитбе на которой впоследствии потрясет Шпонькину душу, а хозяин чуть ли не на коленях молит съесть «крылышко», вон другое, с пупком» и еще «стегнушко». И свинья, с которой начался спектакль, становится символом этого обжиралового мира — ведь сколько из нее можно наделать окороков и разных прочих яств!

Гоголь часто показывал маленького человека, задавленного тягчайшими обстоятельствами. В спектакле Фокина он задавлен всеобъемлющей и всепроникающей жратвой. Когда Иван Федорович корчится в кошмарном сне, в котором ему представляются страшные последствия предполагаемой женитбы, вдруг думаешь — а может быть, он просто слишком плотно поужинал, и потому сон так тяжел? Скорее всего, именно так, чувства в этом мире — тоже регулируются желудком.

Режиссер сделал этот мотив главным в спектакле и подчинил ему все. Эпизоды, необходимые для течения сюжета, трактованы как «проходные», хотя и с присущей Фокину изобретательностью. Отлично получилось, например, двухнедельное путешествие Шпоньки из Могилева в Гадяч — рассказчик, Рудый Панько, ведет по кругу лошадь, запряженную в бричку, а в бричке удобно разместился Шпонька, усердно перечитывающий гадательную книгу. Прием чисто театральный, казалось бы, для телеспектакля не очень подходящий — и все-таки, на мой взгляд, удавшийся. Фокин и в предыдущей своей телевизионной работе «Домби и сын», поставленной совместно с Галиной Волчек, прибегал к театральной условности, но там это получилось не вполне удачно — некоторые зрители никак не могли понять, почему в доме богатого мистера Домби все живут вроде бы в одной комнате. Однако театральная условность на телевизионном экране — тема для особого разговора, в применении к «Шпоньке» можно лишь констатировать удачу, не выходя из нее какую-либо закономерность.

При этом режиссер в основном следует сложившимся принципам телевизионной экранизации: центр и смысл спектакля — игра Табакова. Однако, избрав бытовое, гротескное решение, точнее — сгустив быт до гротеска, он пользуется приемами не только телевизионными, но и театральными (Рудый Панько, появляющийся среди персонажей, о которых он рассказывает, — тоже, в сущности, театральный ведущий, лицо от автора). В сущности, Фокин пытается дополнить сложившийся «актерский» принцип телевизионной экранизации классики «театральным». В данном случае разнородные компоненты сочетаются органично — это позволяет предположить, что в телевизионных экранизациях классики нас ждут еще неожиданности и открытия.

Ю. СМЕЛКОВ.