

ЖИВАЯ ЗЕМЛЯ

На гастролях в Москве театр из Витебска показывает пять спектаклей. На них не ломается, хотя раз от разу они собирают зал все более полный. Вряд ли после отъезда театра пойдут толки: «Как? Вы не видели? Непременно надо было видеть!». Все же те, кто не приедет, пропустят, на мой взгляд, то, что пропустит жаль.

Спектакли Театра имени Якуба Коласа внушают уважение. В них есть существенное и прочувствованное, трогает действительность, с которой театр предался, зрительно это прочувствованное и существенное. Чем глубже берется тема, тем меньше категоричности. Никакой агрессии выразительных средств, подчиняющих ритма. Найдя ту или иную ноту — ноту мысли, театр адит ее, адит возможности вслушивания. Его спектакли протяжны. Задумчивость таится даже в самом игровом из привнесенных представлений — в комедии о быке, благодетеле и тиране деревеньки Деятвбедек («Клеменс» В. Маслова, режиссер В. Мазынский). Впрочем, точно так же игра таится в самом задумчивом из привнесенных представлений — в пьесе с прибаутками про трех стариков, последних жителей несперхлывшей Вежек («Вечер» Алексея Дуадрова, режиссер В. Мазынский).

Кажется, для этого театра человек вслушивающийся есть желаннейший зритель, как и желаннейший герой. Дар различать голоса мира свайсается с даром отвечать миру, ответно творить. Об этом спектакль «Сымон-музыка».

Его обаяние не в передаче хода событий и стилизованной многосложности поэмы Якуба Коласа, поэмы, складывающейся годами, поэмы, где автобиографичность корнями сплетена с фольклорностью и с настоящей темой искусства начала XX века. Там, где индустриализация (он же и режиссер) сплехватывается и спешит обозначить фавулу, она неизбежно оказывается то иллюстрацией, то несной. Истинный же сюжет спектакля В. Мазынского — сюжет вслушивания, сюжет смены голосов, связанной со странничеством Сымона, со всеотзывчивостью его.

Обаяние спектакля «Сымон-музыка» в умениях театра жить задачами поэта, слышать с ним в этом условии вслушивания и отзвучивать, в этом вслушивании вслушивания и отзвучивать.

В открытие московских гастролей давали именно «Сымон-музыка». Не испытывала ли, поступив так, долю тревоги? Возможно, испытывала. И не только потому, что возмущению С. Шульце трудно создавать организацию и в то же время создавать зритель, что его Сымоню еще только предстоит стать подрастком, юношей. Тревожиться можно было и потому, что со дня премьеры неизменно в чем-то важном изменялась склонности публики и самая сценическая речь. Что-то кончалось, отходило, и законы «бедного» театра с путными подмостками и обнажен-

ной фактурой дерева, металла, рогожи; и экспрессия массовых сцен с их общим жестом; и конвульсивный ритм, создаваемый вспышками света, рвущими движениями.

Но в том-то и дело, что в «Сымон-музыка» приметы этой речи были связаны не со следованием общему тону, а с закономерностями органическими и с надобностями живыми. Театр имени Якуба Коласа еще и тем вызывает уважение, что в нем нет ни неравной погоня за тем, «как надо», ни столь же торопливый соображений — «сегодня так уже нельзя!». Здесь спокойно дышат общим воздухом и не боются ни своего сходства, ни своего несходства с прочими.

Да, что-то в «Сымон-музыка» обусловлено общим языком отшедших театральных сезонов, но этим языком выражены вещи собственные и существенные. Кратки, пластичны и ритмы заставляющих медленных проходов связывают спектакль не столько со временем его постановки, сколько со временем начала работы Коласа над поэмой, с десятиными годами: фигуры молодых сеятелей, широкий движением разбрасывающих зерно из кошицы, фигуры Дуадрей, торжественно и чарующе проходящих тем же полем... Здесь очевидно желание слить символическое с тем вечно житейским, из которого оно возникает: образ посева, но и сам посев; образ музыкальности, но и сами странники.

Важно не то, даже, как оно выходит в одном спектакле, а в «Сымон-музыка». Важно, как оно входит в общие дела спектаклей, смежных с этой определенной для театра и счастливой работой.

«Магнитное поле» счастливого свершения (как и «магнитное поле» неосуществленного замысла) неизбежно для спектаклей, возникающих рядом; интересны независимые токи, которые это поле создает в новых работах.

«Вечер» вроде бы ничем не сходен с поэтическим действием на слова Коласа. И актер Е. Шипило с его вкусом о характерности и с умением быть неузнаваемым на сцене играет тут старика Федоса совсем иначе, чем играл в «Сымон-музыка» Деда Курилу, которому приходится отвечать мальчику — большому ли земле, когда ее топчут, когда ведут по ней кривую борозду.

Дед успокаивает: нет, земля неживая. Мальчик возражает: живая.

Шипило находит тут для своего героя особую ноту. Ему неудивительна мысль, что земля живая; надо думать так — живая, только кто же ей, ее боля станет сострадать? И как-то ему, сострадающему, придется, как-то вынесет он тяготу всеотзывчивости.

— А ничего! А как-нибудь А вынесет!

Вот примерно в такой тоналности: «А ничего! А вынесет!» — звучит у Е. Шипило роль Федоса в «Вечере». Он и

рает его с каким-то тихим весельем, хотя к требованиям пьесы этот актер на редкость чутко, многословно письма Алексея Дуадрова понимает.

Дуадрев и в «Пороге» завлекал энергию из сваята жанров, из наложения иронической фантазии на мотивы социальной драмы и на мотивы современного житейского фольклора — про пьяницу, которого отец с матерью похоронили, а он жив оказался... Про квартиру, где замков нет и всякий может ночевать, а дочку и опохмелится. (Интересно было бы увидеть Е. Шипило в роли запойного философа Буслая после его непотворных стариков и после его Константина Заслонова, которого он играет в «Поединке» с редкой открытостью, обнаруживая обаяние индивидуальности с той же щедростью, как в других ролях — свою неясность характерного актера).

В «Вечере» многословность письма еще очевидна. Автор дает расклад действующих лиц басенный и сказочный: два деда да бабка; у каждого своя скотинка — коза, петух и кот. Одея да бездельник, другой рух не продадет. Одея тотчит, Другой отшучивается и отругивается. Одея зовут бабку жить к себе, Другой — к себе. За этой басенной и сказочной такью связуют мотивы, которые ни в сказку, ни в басню не уложит. Трудно угадать, чего же тут хочет от театра Дуадрев: того ли, чтобы развелась все народно-комедийное, или, напротив, чтобы в легкой едкости юмора растворилось бы все; и мотив долга, и мотив одиночества, и мотив смерти, и спрос, кто прав, кто виноват в давней исторической драме, и личные счеты этих двоих, вопрос, причастен ли дед Тимофей к судьбе Федосова брата, стигнувшего в Сибири. Думается, в пьесе взято слишком многое, что такому растворенно не поддается; цельность, хотя бы и парадоксальная, тут добиться трудно.

Участники представления, осуществленного В. Мазыньским, — Е. Шипило, Т. Мархель и Т. Кожытис возмещают недостаточность цельности точно, органичной и особой, мягкой спячностью.

Где еще вы увидите актера, который останется в образе и будет верен себе, если по роли ему дано и беседовать с солнцем, которому сочувствует в его трудах, и перекинуться с транзистором, и сориться с бабкой, которая ему мешает штаны надевать, и рассказывать, как его однажды к кресту приколоталя гвоздями... А вот Шипило все это делает.

Так вот о спячности. Глядя на Шипило, глядя на Т. Кожытиса (он сыграл на гастрольях и тоскливо-вредного деда Тимофея в «Вечере», и степенно-говоруна Жамгула в «Клеменсе», и запуганного немца — начальника депо в «Поединке», и гаера и хитрюгу нящего, спутника странствий Сымона-музыки); глядя на Г. Ду-

бова (его можно было видеть в серьезнейшей роли Бегера, с которым ведет свой поединок Заслонов, и в роли приживала в филарфоне Альфреда из «Флуменю Мартурано», и в роли «большого начальника» из «Клеменсе», где он же, Дубов, играет еще и балаганно-яркого, изъясняющегося по-табарски купца, у которого деревня покупает быка); глядя на Е. Бовдея, с невозмутимым юмором играющего этого самого быка, величаво наглого в сознании своей породности и незначительности всех прочих; глядя на Ю. Кулика в роли самого разбитного из сивой Флуменю или в роли молодого старости Деятвбедек, складного и разумного малого, который так же разумно кого надо продаст; глядя на них на всех, думается не только о хороших комедийных и характерных дарованиях, какими располагает труппа, но и о том, что такое спячность. Стениславский расширял этот ходки; но неточный термин так: спячноту то, что видно со сцены, что действует, что доходит.

Режиссеры Театра имени Коласа счастливо пользуются спячнотой актерских дарований, яркой определенности, с какой тут умеют явить театральные фигуры.

Здесь, кажется, лучше умеют различать суть и брать главенствующий мотив в его четкости, чем сообщать ему сложную динамику, энергию развития. Так, верно и с юмором взятый характер «должника», музыканта Скалдаса, которого собираются отававать в плат за быка, обретает у П. Ламана долю односторонности. Впрочем, такого и материал пречем. Там же, где все строится на развешивании и движении, — там обнаруживаются потери, как в «Флуменю Мартурано».

Режиссер Б. Эрих был, конечно, прав, когда отказывался от имитации «неаполитанского ритма» и позволял, что театру близка глубинная сердечность комедии Дуадрова Де Филиппо, ее простодушно энергичный девиз — «дети есть дети», по которым черт знает что продвигается бывшая проститутка и любящая мать Г. Маркина в роли Флуменю крешко берет это главное — жажду устроить судьбу детей; она симпатична в своем торжестве и в готовности играть дальше, когда ей доказывают, что она ничего не выиграла пока. Однако ж в «Флуменю Мартурано» — в самой героине, и в ее партнерях, и во всем дуге пьесы — есть не только утверждение общности, но и парадокс обличения этого самого простого — «дети есть дети» — из навороту обобщающей протекско-социальной и гротескно-личной, гротескно-личной. Они-то, эти протекско-личное, личное, эти отбывательства, совершенные упущены исполнителем роли Доменико Сорiano опытным и несколько тяжело-

весным темпераментом, который был так к месту, вопреки, при исполнении роли Маша в «Поединке». Тема уходящего веселья, тема встезающих давали прекрасных скакунов, тема конца игры, конца молодости и недоверья, опьянение приглаждение к радости старика, радостям отца и деда — все это, столь важное для Де Филиппо и развиваемое им столь глибо, в спектакле не вошло.

По ходу разговора мы несколько раз уже касались спектакля «Поединок». Между тем он заслуживает места особенно не только потому, что значительна по материалу (журналист и драматург Н. Матуковский дает свое изложение исторического сюжета, к которому театр и кино уже обрались), но и потому, что Е. Шипило играет Заслонова крупно, а Г. Маркина, дополняющая сценический рассказ от имени дочери погибшего героя, вносит в спектакль особую, важную ноту: ощущение близости и ровную боль от того, что она она знает мало, по бумагам не все поймешь, да и бумага в ту острую пору часто оставалась для того, чтобы сбить со следа. И в пьесе Н. Матуковского, и в спектакле Б. Эриха, сжатом и горячем, самое дорогое — не сцены безвизуальных и драматических прощаний, не воспроизведение событий, но то, что угадано в герое, — угадано не по документам или рассказам, а по чувству в кровной с ним связи, по сродству.

За железнодорожником Заслоновым, как его играет Е. Шипило, то самое ощущение «живой земли», которое мучит, поинит собою и требует чего-то от Сымона-музыки, от мужика Федоса. В «Поединке» есть мимунный проход в клубину: Заслонов вернулся в окупированную Оршу; мимо него — вовсе не печатая шаг, вовсе не угрожающе — прошла несколько немцев; солдат; не символически прошла, а по своим делам. Заслонов на них оладалывался. Вот ольте она же, та самая спячнотость, чувство, которым тут живет Заслонов, Шипило, доходит до нас пронзительно.

Судьба Заслонова, работавшего средя врагов, дает возможность явить смеель и ум человека, живущего двойной жизнью. Это театралью приключению. Е. Шипило выбирает иное. Его герой не из тех, кто сумея бы жить не от собственного имени; ему несобойно и немим сквазе не больше того, что есть правда. Отсюда его немногословность, замкнутость и суровая четкость. Напряжение его диалогов с Бегером (в них — центр тяжести, ядро спектакля) еще и от того, что и в них он говорит свое.

Театр, которому так естественно жить в мире народной культуры, развешивать народную философичность и юмор, столь же естественно опухать правду натуры героической, готовую умереть за живую землю. Театр говорит об этом, не форсируя звук, — так, как говорит обо всем, для него важном. Говорит, внушая уважение.