

Голос настоящего

Новое прочтение пьес А. Н. Островского на московской сцене

Сов. Россия, 1982, 2 мая.

Театральная Москва нынче полна Островским... Мир его драматургии настолько широк, что каждое время находило в ней материал для самооценки, в разное время театры обращались к разным ее пластам. Сегодня в центре внимания — поздние сатирические комедии Островского.

Почти одновременно в трех московских театрах прошли премьеры: «Волки и овцы» поставил Театр на Малой Бронной, а «Бешеные деньги» показали Новый драматический и Театр сатиры. Если добавить к этому, что выходит на экраны киноверсия «Бешеных денег» («Мосфильм», режиссер Е. Матвеев), передачу о «Бесприданнице» подготовило Центральное телевидение, а в Малом театре идут «Женитьба Вальаминова» и «Без вины виноватые», то внимание к Островскому становится неслучайным. Островским театры откликаются на сегодняшнюю ситуацию жизни обиходной. Ситуацию, когда повышенные благосостояния людей — закономерное и отрадное явление в нашем обществе — вызывает такие негативные явления, как «вещизм», потребительская психология, когда некоторые люди слишком уж оказались во власти денег и связей, когда бездуховность переходит в энергичное наступление. Некоторые житейские ситуации стали слишком напоминать коллизии пьес Островского... Но не всех его пьес, а лишь тех, в которых наиболее открыто звучит тема денег, тема купли-продажи. «Отъезды в минувшем событии подобно настоящему, застав его выступить ярко и порази его... бей в прошедшем настоящее, и в двойную силу облетается твое слово: живой через то выступил прошедшее, и криком закричит настоящее» — эти слова Н. В. Гоголя исчерпывающе точно определяют ту общность замысла, что роднит три спектакля Островского.

В спектакле «Волки и овцы», поставленном режиссером В. Дунаевым в Театре на Малой Бронной, обитатели «золотой клетки» — блестящей выдумки художника А. Васильева, который протянул снизу вверх через

весь портал сцены ряд тонких золотых нитей, как в сказке К. Чуковского, «кушают друг друга»: все они попеременно являются то «волками», то «овцами» — позиция персонажа непрерывно меняется в зависимости от того, сталкивается ли он с «волком» или «овцой» по ходу интриги, которая раскручивается, как беличье колесо, — и всеобщая погоня за маленьким благом для себя превращается в поголовный разбой и грабеж...

Так вот, грабеж и подлоги Мурзавецкая, в безукоризненно филигранном исполнении А. Дмитриевой, оправдывает вполне житейски понятным желанием — устроить счастье своего непутевого племянника Аполлона. Стремится устроить свою судьбу бесприданница Глафира, психологически тонко и искрометно сыгранная О. Остроумовой. «Сподвижник» Мурзавецкой по уголовным делам и ее идейный вдохновитель Чугунов (В. Лакирев) оправдывает свое мошенничество тем, что он человек старый, и ему надо как-то себе обеспечить тихое существование. При этом он чистосердечно и не без гордости заявляет, что ворует он немного, в пределах своих скромных потребностей, хотя у него есть возможность «хапнуть» больше.

И все говорят о совести.

И поступают в соответствии со своими представлениями о ней. Актеры находят в характерах своих героев черты, даже претендующие на сочувствие зрителей, а режиссер всеми средствами подчеркивает, что это не монстры, а обычные люди, легко узнаваемые в своих житейских заботах. И тем страшнее раскручивается эта разбойничья карусель, становится яснее и понятнее, во что может превратить человека погоня за выгодой.

Тема спектакля «Бешеные деньги», поставленного В. Ланским в Новом драматическом театре, — разрушение человеческой души властью денег...

Среди элегантно поведенческих Петровского парка кругленький, небольшого роста, неловкий в движениях, с протяжным волжским акцентом Васильков

(В. Рудный) выглядит инородной фигурой, а его добродушие и наивная открытость чувств еще больше усиливают дисгармонию. Он действительно комичен рядом с холодно изысканной Лидией (Н. Беспалова), небрежно светским Телятевым (Н. Попков), самоуверенным Кучумовым (И. Кашищев). Однако презрительная снисходительность исчезает, как только они узнают о наличии капитала у Василькова. С этого момента начинается всеобщая метаморфоза.

Последовательно следуя за Островским, художник спектакля П. Белов избрал на первый взгляд вполне традиционное решение сценического пространства. Постепенно, однако, вас начинает что-то зрительно раздражать: в этой изысканности есть какая-то грубость, мигуризм, фальшь. А в конце, когда уже все герои снимут свои личины и иллюзия благородства и духовности рассеется как дым, а Васильков станет достойным и равноправным членом этого общества и все соеденится в страшном своей безысходности, «счастливым» финале, — декорация красивой гостиной рухнет, до конца раскрыв загон-арену, нечто вроде клетки, где окружающие ее прутья увеличиваются могильными крестами с венками, такими венками, что были прежде изящным украшением гостиной. Пространство как бы замкнется, втянув в свою черную мертвую пустоту столь же безжизненных людей-манекенов.

В спектакле Театра сатиры, поставленном А. Мироновым (он же — исполнитель главной роли), Васильков появляется на сцене не наивным смешным провинциалом, а вполне сформировавшимся дельцом. Режиссер сознательно убрал из текста роли Василькова реплики, характеризующие его неопытность и непосредственность. Василькова уже не заподозришь в искренней любви к Лидии (Е. Градова). Здесь всюду царит расчет. Даже увеличился Лидией, он прежде всего заявляет, что именно такая жена ему нужна для успешного развития его карьеры. Больше всего на свете этот Ва-

сильков боится лишиться власти — то есть денег, «выйти из бюджета». Этот лейтмотив проходит у Миронова через весь спектакль. В сцене мнимой измены Лидии Васильков осатанет не от ревности, а от... возмущения, что его вещь, за которую заплачено, попробовала поискать нового хозяина, и деньги, в нее вложенные, пошли прахом.

Островский — драматург непростой. Его пьесы полны полифоничности, когда у каждого персонажа своя субъективная правда, которая дает возможность дискуссии на сцене, а следовательно, и возможность для театра отдать предпочтение тому или иному герою или возможность различной трактовки разными театрами одного и того же героя. Конечно, эта полифоничность имеет свои границы. В традиции русской литературы и драматургии всегда была точная расстановка этических акцентов. Следуя этой традиции, Островский никогда не разрушал устойчивость основных этических ориентиров. Он всегда точно видел, где добро и где зло. Но внутри этих полюсов есть шкала градаций, где как раз и происходят эксперименты, цель которых выяснить границы допустимого. Те границы, за которыми зло становится уже не проблематичным, а абсолютным. Это-то поле и представляет наибольший интерес для современного театра.

При первом появлении эти пьесы своей бескомпромиссной резкостью и отсутствием положительного героя вызвали возмущение критики — она негодовала на Островского за то, что его перо приобрело остроту и резкость Салтыкова-Щедрина. Замечание было абсолютно справедливым. Недаром великий сатирик одного из героев Островского — Глумова — ввел в число главных персонажей «Современной идиллии».

Именно острая сатирическая направленность и сознательная бескомпромиссность, борьба за человеческую личность в этих пьесах и спустя сто лет после их написания звучат свежо и современно.

Е. СТРУТИНСКАЯ.