

СИСТЕМА ЦЕННОСТЕЙ

Экран и сцена. — 1993 — 29 апр. — 6 мая / № 16 / — с. 11



...Островского, как это ни странно, вообще разучились играть. Может быть, не столько разучились, сколько попросту «не хотят» его как следует играть, говорят даже, что он устарел, будто репертуар его не может интересовать современное русское общество. А между тем потерять Островского для нашего театра — значит, потерять почву, то, на чем стоишь...

«Театр и искусство», 1902 г.

Имя Александра Николаевича Островского, обозначающее целый пласт русской художественной культуры, досталось нам с эпитетом «великий». Мы, не скупясь, добавили к нему множество лестных слов, подчас высокопарных и пустых, подчас точных и глубоких. И тем не менее в нашем отношении к Островскому есть некое умолчание.

Мы не сомневаемся в том, что он великий драматург, более того — «драматург на все времена», мы знаем, что созданный им репертуар составляет органическое ядро отечественного театра. И об этом мы любим говорить. Но мы не можем не видеть, что между громадой того, что мы зовем театром Островского, и его реальной жизнью на нынешней сцене существует огромная и очевидная несоизмеримость. И вот об этом мы предпочитаем молчать. Потому что боимся оказаться перед вопросом, на который ответа у нас нет.

Три десятилетия назад наш театр, вступивший на путь обновления, взялся пересматривать и переосмысливать все слабые стороны своего искусства — драматургию, режиссуру, сценографию, актерскую игру, отношение с публикой. Он задумывался над вопросами: что играть? как играть? зачем играть? На сцену выносились современные пьесы и классическая, киносценарий и документ, стихи и проза, письма и дневники — все, что давало возможность высказаться и подсказывало высказыванию форму.

В этом разнообразии драматургического материала особая и важная миссия легла на русскую литературу. И среди «наших собеседников» — классиков, вызываемых на подможку, наименее интересным для поколения мотодой режиссуры оказался «великий драматург» Островский. Творческий опыт создателя отечественного театра, не удалось включить в трудное дело обновления театрального искусства.

Ни Олег Ефремов, ни Анатолий Эфрос, ни Юрий Любимов («Бенефис» не в счет), ни Георгий Товстоногов тех лет Островского не ставили. Они испытывали потребность обращения к другим авторам. Островский на ход театрального процесса не влиял. Разумеется, его пьесы ставили, но они не давали импульса к каким-либо органическим изменениям самой театральной почвы. Островский очутился на обочине того пути, которым мучительно шел наш театр.

Шестидесяти годы, внесшие на сцену свежие идеи и свежие формы и начавшие устанавливать новые отношения с классикой, стремились по возможности сократить дистанцию между прошлым и настоящим. С таких позиций казалось, что Островский слишком оброс бытом, заслонившим его лицо от зрителей XX века, и первое что необходимо сделать — его от этого самого быта очистить. Очистили. До основания. Но пьесы Островского почему-то от этого не засверкали.

«Классический бум» семидесятых, на протяжении которых театр настойчиво, требовательно, порой бесцеремонно вопрошал писателей прошлого о том, как жить нам, столетие спустя, не миновал и Островского. Только ему «серьезных» вопросов не задавали. Островский выступал по преимуществу в роли комедиографа и служил для отдыха и развлечения.

Первое, что бросалось в глаза, — были жанровая ограниченность и нивелировка. Сузив жанровый круг первоначальным выбором пьесы, театр уже в процес-

се постановки как бы вторично сужал его — выбором самих путей воплощения. Гибкость комедийной формы Островского, включающая в себя и драматические элементы, исчезла. Его комедии одну за другой втискивали в жесткие и грубые сценические рамки стандартного представления, тяготеющего одновременно и к водевилю — облегченностью проблематики и психологической обедненностью, и к балагану — тотальной иронической остротенностью, и к фарсу — нарочитой грубостью форм.

Чтобы понять, откуда взялись такого рода спектакли, придется вернуться в 60-е годы, к спектаклю «Правда — хорошо, а счастье лучше», поставленному Борисом Бабочкиным на сцене Малого театра, который про-

Нужен ли Островский современному театру?

звучал свежо и звонко. Он обнаруживал лукавую иронию Островского, высвобождал его из плена тяжеловесного быта, выводил на заманчивые просторы театральности. Прошло время, и в бабочкинскую традицию было вприсунуто такое ультрасовременное и сильнодействующее средство, как мюзикл, прорвавшийся в те годы на нашу сцену.

В результате подобного скрещения возник странный гибрид «стыдливого» мюзикла со стилем, в который выродилось со временем открытие Бабочкина. Надрывались балалайки, наяривая русские переплясы, из динамиков обрушивался шквал «народной» музыки (а театры, что побогаче, и специальный ансамбль нанимали). Персонажи Островского полухороводом, полугалопом проносились перед ошеломленными зрителями в неизменных прологах и эпилогах, проделывая дежурные «два притопа, три прихлопа». Хохлома и палех, русские шали и жостовские подносы спорили своей крикливой, назойливой пестротой. Быт заменили реквизитом — чудовищными самоварами, бубликами, разбухшими до размеров колеса. Иконы, кресты, купола неизменно венчали всю эту развесистую псевдо-Русь.

Знаменательным итогом семидесятых явились «Волки и овцы», поставленные на рубеже десятилетий Товстоноговым, — режиссером, отчетливо сознававшим неблагоприятное в сценическом существовании Островского, неблагоприятное, которое он когда-то определил, как утерю современным театром контакта с миром драматурга. Примечательно, что в поисках этого контакта Товстоногов предпринял обходной маневр, пойдя неожиданным путем сценической стилизации. На протяжении многих лет Островский подвергался всяческим операциям подобного рода. Театрализовали его по-разному: средствами балагана, лубка, мюзикла. Стилизовали тоже по-разному: тонко и грубо, изящно и безвкусно, легко и тяжело. Товстоногов, предположив, пожалуй, наиболее остроумную по замыслу и виртуозную по воплощению стилизацию, подвел под подобные эксперименты своеобразную черту. Его спектакль оставался лишь игрой — талантливой и увлекательной, но ею и исчерпывалось содержание спектакля, заключавшего в себе лишь театральные задачи.

И в восьмидесяти годы Островский по-прежнему не понадобился тем из молодых, кто своим творчеством менял не одежды театра, но его душу и плоть, — например, Анатолию Васильеву. Тенденции этого десятилетия с наибольшей внятностью выразились в двух спектаклях по пьесе «На всякого мудреца довольно простоты», поставленных Товстоноговым и Захаровым. Театр, словно спохватившись, спешил объявить Островского самым злободневным и актуальным классиком — это, пожалуй, то, что объединяло эти очень разные спектакли, притом что «Мудрец», носивший эпатажный характер, имел своих ревностных поклонников и разгневанных противников. Товстоногов стремился к современному звучанию, пользуясь традиционными приемами, накопленными русской сценой. Захаров же понадобились выразительные средства сугубо сегодняшнего дня, максимально доступные нынешнему зрителю. Но в обоих случаях не покидало ощущение, что, как бывает в механической передаче, — «малые зубцы» современности не всегда зацепляли «большие зубцы» прошлого.

От наступившего десятилетия, в котором мы решили отпраздновать «некруглую» дату, мы ждем новых тенденций. К Островскому вдруг припали почти жадно, как к спасительному источнику. В театральном воздухе возникло предчувствие перемен в судьбе драматурга. Сбудется ли оно? Момент очень ответственный.

Одно из красивых слов, дарованных драматургу, — патриарх русской сцены. Может, оттого с ним и трудно, что патриарх — властен, прям, неуступчив? Русский театр очень рано почувствовал это — еще в начале столетия. Только наши предшественники были честнее и откровеннее нас — сложности своих отношений с Островским они не скрывали. Они говорили то, что думали: что он устарел, что наивен и простоват, что слишком моралистичен, что быт у него заслонил человека. Мы себе такого не позволяем. Мы предпочитаем тактичное умолчание. Хотя в глубине души знаем, что Островский нам и достаточно труден, и достаточно далек, и что-то в нем мешает, и что-то раздражает. Театр это чувствует, а потому в отношении к драматургу нередки либо настороженная опаска от сознания, что там нечто закрытое и малодоступное для его сознания и умения, либо — высокомерное пренебрежение от ложного чувства собственного превосходства над старым наивным писателем. И то, и другое — форма самосохранения.

Некое препятствие продолжает стоять между драматургом и современной сценой. И этот факт не может ни умалять гениальности Островского, ни служить обвинением современному театру. Тем более нет здесь ничьей злой воли. Есть большая и серьезная проблема — что такое наследие великого драматурга Островского, понимаемое как народный национальный театр? Как соотносится он с последующим развитием русского сценического искусства, с театром Чехова, с возникновением режиссуры, с эволюцией актерского исполнения, с влиянием западного театра, с тем, наконец, что мы живем в конце XX века?

Р. С. Сведующий читатель, конечно же, обнаружил явный пробел в предложенной картине тридцатилетней театральной жизни Островского — два эпизода, относящиеся к шестидесятиям. В них скрыт некий внутренний контрапункт, освещающий особым смыслом всю эту картину. На исходе шестидесятых прозвучало два страстных монолога на тему Островского — то были сценическая версия пьесы «Доходное место» Марка Захарова и критическое эссе по поводу комедии «На всякого мудреца довольно простоты» Владимира Лакшина. Спектакль и статья не имели между собой непосредственной связи, но они были насквозь пронизаны общими токами тогдашней жизни, тем, что мы теперь зовем шестидесятиничеством. Вскоре постановка исчезла с репертуара Театра сатиры, в «Новом мире» сменился главный редактор. Но это уже история. Впрочем, история, которая напоминает о том, что Островский может быть «живее всех живых».

Марина СВЕТАЕВА.