

ВЕЧНО ЖИВОЕ, НЕПРЕХОДЯЩЕЕ БОГАТСТВО

... ИЗ ГЛУБИН ЗАМЫСЛА

Наш театр давно уже видит в Островском одного из самых репертуарных драматургов. Сегодня внимание к его пьесам исключительно, мы переживаем как бы новую «эпоху Островского». И в больших, мощно оснащенных театрах, и в самых маленьких идут пьесы великого драматурга, рождаются новые трактовки, новые концепции. Многие из них интересны, иные спорны, а то и вовсе далеки от эстетики Островского, от мира его образов. Какими же чертами отмечен этот процесс рождения «нового Островского»? Каковы его общие и необычные черты?

Главная тема спектакля Липецкого драматического театра «Таланты и поклонники» (режиссер В. Петров) — сломанные, растоптанные «поклонниками» таланты — выражена со всей остротой и определенностью социального конфликта, в манере спокойной, строгой, со сдержанным достоинством. За этой сдержанностью — второй план, внутреннее кипение страстей. Сам Островский назвал «Таланты и поклонники» — одну из самых своих печальных пьес — комедией. В этом нет ничего парадоксального: время вносит свои поправки в понятие жанра, рождаются жанры-гибриды, трагикомедия, например, во многом предугаданная великим драматургом. В «Талантах и поклонниках» есть этот трагикомизм, и это чувствуется в лицейском спектакле. Трагикомичен образ трагика Ераста Громилова у артиста В. Пономарева. А по традиции его играли чуть ли не буйфонно. «Демонизм», картинность поз, театральная плащ, эксцентрика — все это в спектакле смягчено. Главное же — «задумавшийся» человек, прячущий за прибаутками и шутками горькую обиду за несостоявшуюся актерскую судьбу, за вынужденное шутство и поправное достоинство. В спектакле есть вставка: трагик и Негина репетируют отрывок из Шекспира, и оказывается, Ераст Громилов вовсе не «актер актеры», а вдохновенный, талантливый художник. И еще одна тема неожиданно выходит на первый план спектакля, тема актерского братства, общности судеб людей искусства в буржуазном мире. За веселым смехом провинциальной примадонны Смелской слышатся надтреснутые нотки, растерянность, тревога за Негину. А «поклонники» один за другим покинут в финале спектакля сцену, они уйдут в разные стороны, всем им «не по дороге». Потому один за другим погаснут фонари, и останутся пустота и глушь. Все в этой режиссерской метафоре почерпнуто в самом Островском, а именно мысль о тупике, на который обречены таланты в обществе, основанном на власти денег, об одиночестве, незащищенности перед лицом окружающей их мглы.

Но вопрос «Островский ли это?» все же встает. Он прозвучал впрямую на художественном совете театра, он читался и в некоторых удивленных взглядах зрителей. Ведь раньше все было не так, совсем «не та» пьеса!

Потребность в узнавании, в том, чтобы увидеть знакомое, удобно привычное, прячет подчас непознанные еще богатства великой драматургии, становится барьером к постижению в ней нового, того, что было обращено Островским к будущему, что будоражило его совесть. Островский — это не только достоверность зарисовок с натуры, не просто «быть». Говорить об этом — уже трюизм. Было бы нелепо ставить под сомнение весь творческий опыт советского театра, шаг за шагом на протяжении всей своей истории открывавшего в Островском философа, обличителя «темного царства», поэта высоких чувств, горячих бескорыстных сердец. И все же новый постановочный характер, новые нюансы и акценты все еще смущают иных ревнителей чистоты стиля Островского.

Легче всего было бы видеть в этой настороженности по отношению к новым трактовкам пьес Островского догматизм, застойность мысли. Но вопрос усложняется тем, что существует ведь и пустое, претенциозное модничанье, примеров его в практике нашего театра не так уж мало. Обе эти крайности: пребывание на уровне музейности, верность ложно понимаемым традициям и активное, далеко не всегда деликатное, зачастую просто разрушающее дух произведения режиссирование сталкиваются в непримиримом противоречии. К счастью, есть третий путь, главный, — не столько стремление удивить, бросить вызов общепринятому, сколько прочитать, внимательно и доверчиво объяснить современным сценическими средствами то, что написал сам драматург, угадать в нем союзника, «соавтора» нашего сегодня.

Островский одарил наше время своими пьесами, каждая из которых — большой и сложный мир людей, отраженный в зеркале истории с поразительной, всеобъемлющей полнотой. Но и современность не осталась в долгу перед «русским Шекспиром», обогатив его духовным опытом великой эпохи, замечательными открытия-

ми XX века в области театра, гениальной системой Станиславского. Найден ключ в тайное тайных сценических героев, и в этом соединении гениальной драматургии и могущественных средств ее

Л. ЖУКОВА

воплощения в значительной мере заключена сила современного прочтения Островского. Общеизвестно, Станиславский открыл Чехова. Но разве не стала его система компасом и в распознавании диалектической сложности характеров Островского? Не помог ли сотням театров созданный Станиславским свод сценических законов, который позволяет выстроить стройное здание спектакля, определить новое в концепции пьесы?

В спектакле «Гроза» на сцене Североосетинского театра в постановке Г. Хугаева интересна неожиданная расстановка сил, ведущая к продуманной и полновесной трактовке. Особую многогранность и значимость обрела фигура Кулигина, поэта природы, ученого-самородка, словно угадывающего в удручающей атмосфере кабаньего царства неизбежность, неотвратимость очищающей грозы. Может показаться, что режиссеру важно выдвинуть Кулигина на первый план, найти для него скульптурные, пластические мизансцены, как бы физически заполнить им пространство. Но главное совсем не в этом, а в том, каким предстал Кулигин у В. Тхапсаева, каким видит своего доброго и мудрого героя актер, его внешние черты, эти простые и так житейски достоверные железные очки, эту окладистую бороду, делающую Кулигина похожим на Циолковского. Быть может, именно этот неожиданный акцент спектакля поднимает его события над тем мелодраматизмом, который во многих постановках «Грозы» снижает философский масштаб, высокую поэзию пьесы. Здесь именно Кулигин оттеняет значимость характера Катерины, сыгранной молодой актрисой Т. Кантемировой с тем открытым трагедийным темпераментом, источником которого — чистота и искренность. В первых картинах Катерина словно светится этой чистотой, этой юной женст-

венностью. Гибель ее отнюдь не преддана с первых сцен спектакля, она возникает как неизбежность, как музыкальное крещендо, ведущее к трагическому апофеозу, сплетающееся с темой страшной в своей размеренной «командорской» поступи Кабачовой — Т. Кариевой. Свежесть доброго, человеческого спектакля осетинского театра в аналитически точной партитуре каждой роли, в игре света и тени, в торжестве пробивающихся сквозь мрак лучей надежды. И оказывается, не нужно ничего придумывать, ничего специально модернизировать, чтобы трагедия Катерины потрясла, чтобы «Гроза» смотрелась и захватывала. Не нужно, чтобы спектакль специально намекал на некую гениальную любовную историю отношений Кабанихи и Дикого, как это делается в некоторых театрах, увы, даже тюзях, чтобы Кулигин осмеивался, как нелепый чужак, чтобы делались купюры, переставлялись эпизоды, сокращался драгоценный текст.

Новое слово сказано и в спектакле «Светит, да не греет», поставленном на сцене Воронежского драматического театра (режиссер Ф. Веригина). В спектакле много «чеховского», и сама его тональность, и образ скупающей, мечущейся между заграницей и русской деревней барыньки Реневой, представляющей собой как бы проекцию на образ Раневской из «Вишневого сада», и двое старичков из крепостных, забытых словно Фирс в старом доме. Настойчиво пробивается сквозь эти новые для Островского драматургические мотивы извечная позиция писателя, непримиримого к бездуховности и суетности человеческого эгоцентризма. Об этом и спектакль. Умный, тонкий, он разворачивается как нетерпеливая повесть загубленных человеческих жизней, как драма душевной опустошенности героини, которую играет В. Мануковская. Ее Ренева, эффектная, холерная молодая женщина, пытается любить, но «не умеет», пытается найти себе место в жизни, но не находит. Невольно вспоминаются современные западные фильмы с главенствующей в них темой одинокой никчемности, неспособности жить, бессмысленности никому не нужного существования.

Островский писал о буржуазном обществе своего времени, и эта тема оказалась точно им предугадан-

ной. Но в «Светит, да не греет» есть и другое, есть вера в человека, в его духовную красоту, в его нравственные силы. Драматически сложному образу запутавшейся барыньки пьеса противопоставляет чистоту и цельность простой русской девушки Оли, которую молодая актриса Р. Кириллова играет как воплощение гармонии человека и природы, ясной и светлой слитности его с миром прекрасного. Прозревает ли Ренева — Мануковская, когда жертвой ее капризной любовной игры становятся две человеческие жизни? Трагический конец пьесы и спектакля ведет не к очищению Реневой, а к бесповоротному суду над аморальной сутью ее легковесного, лишнего смысла существования.

Неуклюжее, недостаточное тонкое обращение с классическими произведениями, малейшее огрубление его мыслей — и пред нами предстанет совсем другое произведение, действительно «не Островский». Можно не сомневаться в добрых намерениях режиссера Е. Минского, поставившего «Бесприданницу» в Тюзе города Кирова, стремившегося усилить социальные мотивы пьесы и внести в спектакль «современный» психологизм. Но присущая самой природе пьесы социальность обернулась в руках постановщика меняющим суть дела социологизированием, а «психологизм» привел к тому, что все в спектакле стало «наоборот». Вдова Харита Игнатьевна Огудалова, мать Ларисы, превратилась в страдающую женщину, жертву «кнуровщины», что не мешает ей демонстрировать не только неразделенную любовь к Кнурову, но и весьма кокетливо и вызывающе похлопывать по щеке Паратова. Ведет она себя при этом более, чем вульгарно, и то, что у Островского тронута легкой кистью, здесь выглядит грубо и назойливо. Кнуров, «крупный делец», в спектакле — благородная, трагическая фигура, он «любит». Сцена орлянки почему-то перенесена из финала в экспозицию спектакля, и это разрушает гениально найденное Островским симфоническое развитие апофеоза подлости! В программке к спектаклю театр назвал его «сценической редакцией», очевидно, все-таки полагая, что имеет право таким образом «редактировать» Островского.

Нужны ли Островскому такие нескромные «редакции»? Естественно, нет. Они способны лишь сеять недоверие к тому свежему и смелому, что заключено в талантливых постановках пьес Островского последнего времени.

Все подлинно новаторское, связанное с постановкой пьес Островского на советской сцене говорит о том, что концепции возникают не извне, а прорастают внутри пьесы и только извлеченные из глубин авторского замысла, авторской стилистики, обретают живое дыхание.