СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО 2 ОКТ 1949

ВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

# ОСТРОВСКИЙ И ЕГО ПОСТАНОВЩИКИ

К. РУДНИЦКИЙ

Снова и снова наш театр обращается к Островскому. И давно уже стало ясно, что перед театром, который сегодня открывает заново драмы Островского, вновь погружая нас в его художественный мир, стоит труднейшая задача — удовлетворить, чем не менее сделать и нелегко Островский, заново открыть в его творениях то, что, прежнего на автора и переживает века. Естественно, что советская режиссура стремится выявить и наиболее точно акцентировать социальные мотивы, пронизывающие каждую пьесу Островского. Весь вопрос в том, как этого добиться.

Мы особенно внимательны к спектаклям Островского в Малом театре. На подмостках этого театра родилась драматургия Островского, сложилась богатая сценическая история едва ли не каждой его пьесы. Но важно и другое — Малый театр в последние годы неоднократно удачными постановками снова подтвердил свое умение чувствовать новое, современное, сегодняшнее. Были все основания ожидать, что и на Островского театр взглянет, по слову Гоголя, «свежими очами».

Недавно на сцене филиала Малого театра состоялась премьера «Бесприданницы». Она многим запомнилась нам спектакль «Доходное место», поставленный на сцене «дома Островского» уже полгода назад. И мы не случайно сегодня сопоставляем эти спектакли. В них выявились некоторые тенденции режиссуры Малого театра, заслуживающие, на наш взгляд, специального обсуждения.

Речь идет о том, как относиться к пересказам Островского. Вряд ли нужно доказывать, что Островский глубок, что он вникает в самую суть характера каждого из своих героев, что он понимает их до конца. Но, вторая неизбежность поэтому, для Островского все понять вовсе не означает все простить, — он отнюдь не считает, что «нет в мире виноватых».

Все обитатели сценического мира Островского проходят перед суровым судом автора. Все находят свою оценку, все получают полной мерой любовь или ненависть зрителей. Гибнет прекрасная Лариса — в сложно мотивированном поступке Карандышева, в ее погубил, а мы знаем уже точно истинную цену увлечения Паратова, истерически - завистливой любви Карандышева, дружбы Вожеватова, угодничества Кнурова, заботливой опеки Огудаловой... Теряет крушение лучшие надежды Жадова — и для нас уже нет сомнений в том, что Вышневский, Юсов, Белугубов и даже самые странные, бесчеловечны. У нас нет сомнений именно потому, что каждый из них нам до конца ясен. Мы уверенно говорим: «да, виноваты».

Стало быть, нет никаких оснований считать тонкость и глубину характеристик Островского вегетарианской объективностью? Стало быть, не следует этой тонкостью и глубиной пренебрегать?

Но, если судить по двум названным спектаклям, то невольно приходишь к выводу, что режиссеры Малого театра не согласились бы утвердительно ответить на эти вопросы.

В спектакле «Доходное место», поставленном К. Зубовым и В. Цыганковым на сцене Малого театра, роль Юсова играет талантливейший И. Ильинский. Ильинский знает, что Юсов должен быть смешон и более того — отвратителен, страшен. У его Юсова — свинцовые глаза, воодушевленное сложение, медлительная чванная походка. Распухшая голова с трудом поворачивается на зрелой шеи, короткой шее. Он весь словно сросся со своим зеленым сюртуком, распух в одеревенел, даже ногу из ноги закинуть не может. Внешний рисунок роли поразительно точен. Но своей темы, своего увлечения, пафоса наживы, страсть в отрицании всего живого у этого Юсова нет. Когда Юсов — Ильинский беседует с Кукушкиной, он ни на минуту не открывает нам своей души. Когда он плюет в трактире, — его движения автоматичны, сложно мотивированы ничем не одушевленны. Вообще человек ли? — Нет, не человек — тупая машина, если и человек, то мертвый, — отвечает Ильинский. Актер ненавидит Юсова, но удивляет его прежде, чем мы возненавидим.

Островский же поступает более мудро. Он и так в этом поворачивается Юсова перед глазами зрителей, поэтому мы вдоволь посмеяться над его тупой и по-своему «принципиальной» ограниченностью, над его фанатическим раболепством перед сильными мира сего, над его нелепой философией. Но, вообще, человек ли? — Да, человек, — уверенно отвечает Островский, — потому и страшен!

Откуда же эта посредственность в разоблачении?

Н. Анненков тоже торопится «разоблачить» своего Белугубова. Уже при первом появлении на сцене Анненков сильно утрирует, каждый движением и словом, и заявляет Белугубов — передо нам Белугубов — жалкий, ничтожный человек! Глупо и подобострастно улыбаясь, изогнувшись в три погибели, стоит Белугубов перед Юсовым... Эти чрезмерные усилия излишни. Подсказанные режиссурой карикатурная вертлявость и скользящая походка первой секунды вызывают в зрителях иронническую снисходительность к Белугубову. После этого его уже просто нельзя принимать всерьез.

Героя Островского вполне откровенно говорят о себе. Еще больше говорят о каждом его поступки. Зачем же опережать события, зачем лишать актера возможности последовательного раскрытия характера? Вот вопрос, на который вряд ли ответят нам постановщики и артисты, в том числе М. Ленин, с места в карьер изображающий Вышневского жалким, похотливым, лицемерным стяжателем, липнущий, как и Н. Анненков, своего героя чувства собственного достоинства. А ведь это неверно, ведь и Вышневский, и Белугубов высокого мнения о себе, — иначе они не достигли бы того, к чему стремились, иначе они не годились бы в противники Жадову.

Как это ни парадоксально, — в спектакле, постановщики которого стремились, видимо, всемерно усилить обличительный пафос пьесы, Жадову, человеку передовому, честному, воевать не с кем. Его противники предупредительно обезоружены режиссурой, заранее изобличены актерами. И это вовсе не предвзятое умозаключение. Диалоги Жадова с Юсовым, Вышневским, Белугубовым звучат холодно, в этих диалогах нет борьбы, нет активного столкновения, а просто каждый говорит свое. Чекалинская риторика М. Царева, играющего роль Жадова, становится самодовлеющей, сложно звучащей в пустоте монодраматический монолог.

Насколько энергичнее, живее проходят картины в доме Кукушкиной и на квартире Жадовых! Вот здесь Жадова находятся настоящие противники, люди, которые искренне верят в свое неправое дело. Это вовсе не значит, что, например, В. Пашенная пытается обелить мещанку и ханжу Кукушкину. Ничуть не бывало. В спектакле Малого театра Кукушкина — самая страстная и убежденная сторонница того порядка, того уклада, с которым пытается бороться Жадов. Она поэтизирует обогащение, «хорошую жизнь», она одержима этой идеей, она в нее свято верит, она защищает ее с огромным пафосом, с неподдельным пафосом. Это — ее «правда», единственная страсть ее жизни. Именно поэтому она так необычайно смешна, так по-настоящему жеманитна, так неоспоримо виновата в трагедии Жадова. А ведь Пашенная не скрывает, что она, как и ее образной полноты характера Фелицаты Герасимовны!

Самый страшный удар Жадову наносит его любимая жена, дочь Кукушкиной Полинька. Мы помним, что и Полинька в свое время играла роль Жадова, отошла от простодушной, Счастливой Полиньки. О. Корыкалова уберег артистку от этого соблазна. Ее Полинька наивна, по-детски чиста, бесхитростна. Просто, не знает она другого счастья, кроме того, к которому ее готовили в родительском доме. Потому и выступает так неожиданно против Жадова, старательно, не без опасения, повторяя заученные фразы матери и сестры: «хочу жить, как все благородные дамы живут», «рыба ищет где глубже, а человек — где лучше». Жадов взволнован, он спорит, он отчаянно сражается за душу этой бесконечно для него дорогой маленькой женщины. Взволнованы и зрители. Правда Островского, талант актрисы одержала победу.

Досужев А. Дикого крупнее, энергичнее, чем в пьесе. Он возникает в спектакле, как грозное предупреждение Жадову — смелый, эффектный, сильный, с горящими глазами, в чьей покорялся власти деньги! Правда, за бравадой этого пиноватого, волевого человека нет и тени разочарования, «потерянности», о которой говорит Досужев Островского. Но есть рафос принципа, есть азарт отрицания, есть свое страстное «нет». Потому мы и ждем, что Дикий не останется Островскому, его духу, его реализму, его вечному стремлению к органичности сценического характера. Этого, конечно, нельзя сказать о тех образах, которые неверная тенденция режиссуры, пафосту обеднит, лишает живненной силы.

Думается, что взгляд ясен. Не «опережать» драматурга, а проникать в глубь его творчества. Не стремиться к тому, чтобы «виноватые» заранее были известны зрителям, а доказать их вину, проследовать за автором в глубь его замысла и обнажить страсти, движущие каждым. Играть так, чтобы носителей социального зла осудили зрители, но не выносить им приговор в первом же акте...

В спектакле «Бесприданница», поставленном К. Зубовым, Л. Прозоровским и Б. Никольским, бессодержательная полемика театра с Островским ощущается еще более отчетливо. Дело не ограничивается желанием «опередить» Островского, сделать вывод, прежде чем они определяться в драматической борьбе, поскорее предложить зрителям скороспелые результаты. Здесь расхождения театра с Островским приобретают более серьезный характер.

Вот первая в пьесе встреча Паратова с Огудаловой. Ремарка Островского предупреждает: Паратов «всю сцену ведет в шутливо-серьезном тоне». Паратов здесь вначале в доме Ларисы раскрывает свои намерения,— он всегда говорит о предстоящем браке по расчету, о своих «золотых цепях» иронически, полусерьезно. Для него, сильного, смелого, привыкшего совершать поступки молодецкие, этот вынужденный брак — компромисс, совершаемый в котором неприятно, но все же приходится. Он и делает это по возможности легко, изящно, сознается шутя. Но это, оказывается, не устраивает режиссуру. Паратова решили изобразить мелким, расчетливо-циничным обольстителем, плохо скрывающим свои всегда алчные побуждения. И потому Паратов — Б. Телегин говорит с Огудаловой суховато, беззастенчиво, — ему прятаться за шуткой незачем, он никаких угрызений совести не испытывает. Узнав о намерении Ларисы выйти за Карандышева, Паратов в спектакле заявляет, что «это очень мило» с ее стороны, не Кнурову и Вожеватову, в «за сторону», то-есть вроде как говорит с самим собой, высказывая вслух самые тайные свои мысли. На самом же деле, конечно, не только «очень мило», но и очень досадно, — это доказывают все дальнейшие поступки Паратова.

В пьесе же искреннее увлечение Паратова несомненно существует, но оно уступает преимуществу — что, мол, что могут дать деньги. Потому Паратов и опасен, что он способен искренне увлекать и звать Ларису к счастью, которое ему самому недоступно. Лишить его искренности — значит лишить этот образ всякого смысла. Между тем, режиссура именно так и поступает.

В самом деле: ведь в этом спектакле Ларису окружают люди, которые просто не прочь приобрести дорогую «вещь», люди, которые вовсе не нуждаются в трагическом одиночении Карандышева для того, чтобы осознать всю низменность и несостоятельность своих намерений. Все они, как и Паратов — Телегин, совершенно не способны на любовь, им вообще недоступны человеческие чувства.

«Для меня неизможного мало», говорит Кнуров. В. Владиславский, играющий Кнурова, не случайно затушевывает, водит мимоходом эту весьма важную реплику. Тому Кнурову, которого играет Владиславский, вообще лучше бы не произносить подобных фраз. Дряхлый, тихий человек, сильный постоянно держаться где-то на втором плане, — вот каков Кнуров Владиславского. Куда же девалась его настойчивость, его сила, его горделивая самоуверенность? Откуда взялись эта ничтожная искательность в разговоре с Огудаловой, этот жест заискивания, пляш, пожевывать в губы,— жест, который сразу ставит миллионера Кнурова на одну доску с Огудаловой? Актер в постановщики забывают о том, что Кнурову бояться нечего, он может предложить Ларисе такое громадное содержание, что самые злые критики чужой нравственности должны будут замолчать и разинуть рты от удивления». За ним — сила, за ним — деньги, он страшен и пугом уворстве, с которым преследует намеченную жертву, в уверенное спокойствие, с которым ждет, когда же, наконец, состоится аукцион по распродаже любви Ларисы. На этом аукционе он сам возьмет... Есть ли такая уверенность у Кнурова — Владиславского? Даже надежды, возможности такого желания нет.

А Вожеватов? Вожеватов он лета войдет, такой же идол будет, но вель пока у него еще «смелость с женщинами нет», он Ларисой восхищен, но покуда не смеет даже вмешиваться в ней. И все же есть у него какое-то влечение к Ларисе, — недаром Кнуров считает Вожеватова соперником. Н. Рыков с ним считаться не хочет. Его Вожеватов в Ларисе абсолютно равнодушен. В последнем акте его Ларисе с Кнуровым неожиданно, неполитично. А по мольбе Ларисы «Бася, я погибаю» он отвечает равнодушно, угрюмо, грубо, не глядя на нее: «Лариса Дмитриевна, голубушка моя! Что делать-то? Ничего не поделаешь».

Да, оказывается, такие сердечные, грустные слова можно сказать жестоко и грубо. Режиссура открыла Ларису ту возможность — но зачем? Не ким чего лишен Вожеватов своей непосредственности, любви к жизни?

Мы приблизимся к ответу на этот вопрос, если разгадаем Карандышева — Афанасьева. Н. Афанасьев смеется над Карандышевым, хочет и его сделать «виноватым». Он играет одни лишь чудовищнорные претензии, лишь страсть «повелиться», но не видит безысходного горя этого маленького человека, не видит его беды, его дубовато запуганной, вяуроделанной «мечты» Карандышева у Островского несостоятелен в каждом слове, в каждом жесте. Но в игре актера и неестественность Карандышева должна быть органичной. А здесь кажется напускной, нарочитой. Карандышев в спектакле ничуть не окружен тем, что ему досталась Лариса, он странным образом сам не верит в свою любовь, лишь кураражится над нею зло и мелко, с тупым садизмом самодовольного ничтожества. Как это ни странно, он Ларисе — первый враг.

Так театр спорит с Островским уже по существу, уже в толкованиях главных ролей. Так проясняется замысел режиссуры: Лариса окружена врагами, «покупателями», расчетливыми и осторожными, богатыми или бедными, но равно к ней безучастными. В основе этого замысла вполне понятное желание выпукло показать социальную несправедливость, жестокость окружающего Ларису мира. Непонятно только, почему для этого понадобилось обесхрабить, лишить силы и чувства всех претендентов на Ларису; почему понадобилось изобразить их откровенно бессердечными, прагматическими, жалкими, вульгарно-расчетливыми, совершенно равнодушными к Ларисе и вполне сознающими свое совершенное равнодушие?

Ларисе — К. Роек ничего другого не остается, как противопоставить их расчету свой расчет. К. Роек, действительно, в роли Ларисы, щедро одарена от природы. Ее Лариса — горделива, сильна, энергична. Вся она — живой протест против «золотых цепей», против фальши, пронизывающей жизнь. Но это — не протест осознанного чувства, а тяга возмущенного вольного нарыва. Ее порывы на Волгу — это не вспышка роковой, неподдельной любви, а просто результат рассудочного решения, просто надежда навсегда удержать Паратова. В пьесе Лариса подавлена порывы широкой натуры Паратова, велению своей страсти. Здесь она просто попадает на удочку опытного обманщика и в финале ее слова «Что же вы молчали? Безбожно, безбожно!» звучат не беспредельной болью человеческого отчаяния, в очередным разочарованием: расчет оказался ошибочным — вот и все.

Тем самым Лариса оказывается по духу своему, по движениям своего ума ближе к «виноватым», к компании Кнурова и Паратова, чем должна бы быть. Тем самым глубочайшая трагедия Островского, трагедия огромной любви, богатой человеческой культуры, затоптанной деньгами и все же торжествующей в сердцах зрителей свою победу над «бессердечным чистоганом», низводится по мрачной истории, лишенной главного содержания.

Теряя свою многогранность, свою диалектику, образы Островского теряют вместе с тем свой социальный масштаб. «Виноватые» становятся случайно провинившимися, примитивно-мелкими, безобиными. Эффект неожиданно получается обратный — глубокая, социальная трагедия уступает место вульгарной провинциальной драме.

Великолепны актеры Малого театра, — как часто радуют они нас остроумием, страстного, темпераментного творчества! Радуют талантами и молодые артисты, которым так широко предоставлено в Малом театре пути дебюта. Прекрасны, бесконечно богаты пропадой и бывшая театру пьесы Островского! Отчего же режиссура Малого театра далеко не в полной мере реализует эти ценности? Не кажется ли постановщикам, что социальная в их спектаклях поверхностно выжимно потому, что человеческое — мелко?