

Соперники

Татьяна ШАХ-АЗИЗОВА

Случалось уже отмечать, как сам собой выстроился на фестивале мир русской драмы. Пусть не всегда драмы — здесь и Достоевский, к примеру, но проза его всегда чревата драматургией, и из нее сделали пьесы.

Пушкинский "Дон Жуан" в ночном спектакле А. Васильева, в Школе драматического искусства.

Лермонтовский "Маскарад" из Литвы, с его откровенной иронией и скрытым, остаточным романтизмом.

По три спектакля от Достоевского и Островского.

От первого: ленкомовский "Варвар и еретик", "Братья Карамазовы" с Таганки и грузинский "Вечный муж".

От второго: московская тюзовская "Гроза", "На всякого мудреца довольно простоты" из театра, именуемого "Табакеркой", и "Бесприданница" из Воронежа.

Шире всех представлен Чехов, с особыми и странными, как всегда, акцентами и пристрастиями. Если на первом фестивале лидировал "Вишневый сад", на втором "Чайка", то теперь вперед вырвалась ранняя, несовершеннолетняя пьеса, не имеющая, как известно, названия и в таком виде ("Пьеса без названия") представленная Санкт-Петербургским и Калининградским театрами, а как "Платонов" — театром польским. Следом в хронологическом порядке идут чешский "Иванов", новосибирский "Дядя Ваня", немецкие и московские "Три сестры".

И, наконец, Горький, редкий гость нашей сцены, с московской премьерой "На дне".

6 авторов, 16 спектаклей, солидно; сложилась обширная панорама. Подробно судить о ней пока рано: фестиваль не завершился еще, хотя близок к финалу. Нужна дистанция времени, дабы понять, что с собой принес каждый автор, что сумели взять от него и каким

он представлен на фестивале (со всеми, разумеется, вариантами, ибо теперь у всякого свой Чехов и свой Островский). А сейчас, глядя на эту русскую панораму, попробуем в ней найти некий сюжетный узел, связующее начало или "горячую линию". На ум приходит сразу: *соперники*. Соперники есть исторические, реальные Островский и Чехов, к примеру. Но они давно уже и мирно уживаются на общих сценах; соперниками же в данном случае их сделала обстоятельность, внешние, но немаловажные, о чем ниже.

Соперниками односторонне в краткий момент истории оказались Горький и Достоевский. Вернее, Горький в начале века, в пору своей борьбы с "карамазовщиной", не помня родства, ополчился на Достоевского, что не мешало нисколько их нынешнему мирному сосуществованию на театре.

Начнем с первой пары. Итак: Островский и Чехов. Уже во второй раз они не объединяются, не встречаются, а сталкиваются на своих фестивалях. Традиционных, законных: Международном Чеховском и Всероссийском "Островский в доме Островского", когда Малый театр принимает на своей сцене театры из других городов России. Сейчас тот и другой фестивали проведены в третий раз; традиция укрепились, в том числе и традиция мешать друг другу во времени и пространстве.

Чеховский фестиваль теперь идет долго в апреле-мае, захватывая начало июня. Фестиваль Островского — в середине апреля, что приурочено ко дню рождения, а в этом году к 175-летию драматурга. Программы никак не скоординированы, знать не хотят друг друга и

ставят публику и критику в ситуацию трудного выбора: каждый раз, выбирая что-то, сразу теряешь другое. Спектакли же в основном гастрольные, привозные, не посмотришь — ушло. Но почему и зачем?

В этом году у Островского большой юбилей; подобного ни в истекающем столетии, ни (долго) в предстоящем не будет. И хотя роль Островского не юбилеем определяется, и все не "датским" стал разразившийся на его территории настоящий бум, нам дан был законный повод к тому, чтобы этот бум как-то осмыслить и вообще понять для себя, что есть Островский в театре конца XX века. Быть может, об этом думали в Костроме или Нижнем Новгороде, где прошли фестивали по пьесам Островского. Скромный (слишком скромный) фестиваль был в Москве. О нем мало знали; реклама и резонанс были скудны.

Между тем ведь и в Чеховском фестивале играли пьесы Островского, и в Москве их полным-полно, больше, чем у любого другого автора (я насчитала за весну 40 с лишним спектаклей по 25 пьесам в таком же числе театров). Вот бы двум фестивалям соединиться, найти точку схода, которой пока нет и нет, и вспомнить заодно об этом московском богатстве, оставшемся за бортом. Но нет; на Чеховском фестивале о юбилее вспомнили, кажется, только у Табакова и выпустили с посвящением афишу, и руководитель театра выступил перед спектаклем. И все. Но трудно представить, чтобы французы упустили такую возможность чествовать своего Мольера, погордиться им перед миром, коль скоро его праздник совпал бы с праздником общим, ши-

роким — фестивалем Театра Европы, к примеру, и он по-прежнему был бы таким живым, как сейчас наш Островский. А мы...

Мы, как говаривал один чеховский герой, живем *врозь*. Театральные власти наши почему-то не могли сговориться, а теперь и концов не найдешь. Фестиваль в Малом театре прошел тихо, достойно, с радушием к гостям, по-домашнему. Домашние радости, а повод огромный, если вспомнить к тому же нашу тоску по национальной идее, которая не с неба же упадет и не в тиши кабинета родится, но где-то прорастает уже из почвы. А мы все на небо смотрим да в окна кабинетов заглядываем, и того, что вокруг и рядом, не видим.

Ведь нынешняя тяга к Островскому, почти стихийная в размере своем, с этой нарождающейся (или возрождающейся) русской идеей, может быть, связана — с предчувствием ее, когда ни сформулировать, ни сроки указать невозможно, а вызывает что-то, в воздухе ощущается. Не прозевать бы, а то и ростки заглушить могут, или их затопчут по нашей небрежности, или кто-то своекорыстный возьмет да и вырастит из них некоего мутанта.

Все это, впрочем, публицистика, апарт, накипело. Вернемся в театр и увидим, что, кроме нашей обычной несогласованности и неразберихи, которая в случае с Островским наглядна, есть здесь и другой мотив. Не оправдывающий ситуацию, но несколько, может быть, объясняющий. Островский у нас теперь не свадебный генерал, не автор для юбилея, а спутник нашей повседневности. Он вошел в будни театра (что не значит, будто спектакль по Островскому или его юбилей не могут стать праздником). Но он из редкого гостя сделался классиком на каждый день. Он честно *зеркалит* современность, и в зеркале этом мы много полезного можем увидеть про время и про себя. Он тянет воз театральных проблем, новых и вечных, и на его территории они очевидны, будь то проблема актера и режиссера, слова и зрелища или та, что сегодня первостепенна, — проблема зрителя, которо-

"Зрелок и сцена" 1990г., стр. 14-15



му нужен Островский. (Еще недавно территорию для этого предоставлял в первую очередь Чехов; потом с ним груз стал делить Островский, а сейчас и вовсе готов перенять этот груз от уставшего за десятилетия бессменной вахты коллеги. Выходит, все же - соперники).

На Чеховском фестивале в трех спектаклях обозначились не все, конечно, но разные, важные черты Театра Островского, каков он теперь. "Гроза" с ее концептуальной и властной режиссурой, парадоксально выразившейся в свободе и силе актеров. Об этом спектакле писали много и сейчас пишут; он остается редким примером того, что может дать Островский, помноженный на театр конца века. "Мудрец" Табакова, спектакль принципиально актерский, где режиссер делает, кажется, все, чтобы высвободить актера, не мешать актеру. Спектакль диалогов и крупных планов, бешеных ритмов и слова, которым упиваются здесь, как гурманы, и разделяют пиршество с публикой. "Бесприданница" из Воронежа, не давшая того, что от нее ждали, но обнажившая проблему проблем всего режиссерского театра: *человек и мир*.

"Мудрец" в "Табакерке" идет — не идет, мчится в ритме охоты, гонки, атаки. Все спешат, обгоняя друг друга, ставя подножки, наступая на пятки; спешат не опоздать, ухватить свою долю, или не лишиться ее, или обогнать соперников. Спешат реформаторы и староверы, стремительный честолюбивый Глумов, и его враги, и те, кого он хотел бы покорить, приручить, использовать. Все они деятельны, сильны, агрессивны; рамоческих старцев и ленивых, расслабленных барнет среди них. Здоров и горяч жизнелюбивый Мамаев (М.Хомяков), источающий энергию в пустоту, и крепкий, плотоядный, хитрый, опасный Крутицкий (Е.Киндинов), который вполне может еще взять реванш. Из дам всех активнее матушка Глумова (Н.Кочетова), не подпевала сыну, глупая домашняя курица, но опытная, ловкая интриганка, равная в их дуэте.

Что же до Глумова (С.Безруков)... Он нео-

бычен; не сразу к нему привыкаешь — к полудетскому нежному лицу, к чувствительности, к лихорадочной скороговорке, с которой он выбрасывает из себя текст, словно спеша сказать всё и сразу (Скороговорка и лихой темпоритм спектакля, впрочем, трудны актеру, техники не хватает, и поэтому Глумов его проясляется в действии больше, чем в слове). Он вообще не таков, как он думает о себе ("Я умен, зол и завистлив"). Все не так, или не совсем так. "Горя от ума" здесь нет; скорее "беда от нежного сердца", которое закалиться и очерстветь не успело; от неопытности, наивности; от нехватки цинизма, не предусмотренного в Глумове природой.

Глумов у Безрукова вызывает сочувствие и симпатию. Не только потому, что таков сам артист, к обаянию которого мы привыкли; или потому, что сами мы сейчас не слишком щепетильны в морали — прощаем грехи героям-авантюристам за живость ума и нрава; следим сочувственно за их приключениями. В публике эти симпатии к Глумову (как к Подхализину в другом случае) очевидны. Режиссер открывает замысел дважды: выбором актера на роль и музыкой, мелодией Моцарта, прозвучавшей в начале спектакля как бы и ни к чему. Но не случайно. Мальчик светлой природы, задуманный иначе и для другого, волею судеб, логикой среды и времени, ломает себя, но до конца не может. Следует срыв, провал, расплата, как будто и справедливая, но не рождающая злорадства.

Смысл спектакля, скромного по решениям, ориентированного на публику и на актера, — в этой, несовершенной пока сыгранной роли, в плотном ансамбле других, типаже, куда вписан Глумов; в зеркале, которое ненавязчиво и как бы невзначай даже предлагается залу.

И совершенно иной театр откроется в "Бесприданнице", поставленной в воронежском театре драмы имени А.Кольцова А.Ивановым, чей спектакль по ранней пьесе Чехова без названия памятен по прошлому фестивалю. Спектакль со странным названием "Прости меня, мой ангел белоснежный" (строка романа) открыл москвичам Иванова как мастера

большого стиля, образных масштабных решений и мастера атмосферы, утонченно праной и нервной, где крылись драмы и страсти, а действующие лица не ступевались и не пропали.

С "Бесприданницей" вышло иное. Образ спектакля и люди его не сомкнулись, а самый эффектный сцениграфический образ в Театре Островского не действует вне актера. Огромный пароход "Амурь", занявший все пространство сцены, — место действия и как бы клетка, почти тюрьма для героев, помещал, как видно, сохранить тот масштаб лиц и текста, который в "Бесприданнице" необходим. Дробность диалогов и действия, обилие перемещений, создающих впечатление сценической маяты, не дали сложиться той сосредоточенности, цельности, непрерывному нарастанию драматизма, которые драме Островского свойственны — ее музыка как будто не была услышана в спектакле, и *мир* заслонила человека.

Это связано, быть может, с другим — с самим подходом к героям. Они, как это для спектакля Иванова ни странно, в основном одномерны. Жалкий, и только жалкий Карандышев (В.Потанин); циничный и только Паратов (С.Карпов); деловые и только богачи, окружающие Ларису (М.Магдаланина). Этот фон не стоит ее; на этой почве не вырастает трагедия. Из спектакля уходит страсть как движущая сила жизни, как смысл жизни Ларисы. Уходит сложность *живых людей* — первый закон Театра Островского; первое требование сегодняшнего зала.

Заметки эти — о двух впечатлениях, связанных на сей раз с Островским. Остались Достоевский и Горький, за ними последний Чехов. Мир русской драмы еще не закрыт; продолжение следует.

● "На всякого мудреца довольно простоты". Театр-студия и/р О.Табакова. Глумов — С.Безруков. Фото М.ГУТЕРМАНА