

Капитолина КОКШЕНЁВА

**ВЛАСТЬ ЖИЗНИ,
или ОСТРОВСКИЙ
В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ***

Пьесы Александра Николаевича Островского (1823—1886), безусловно, были новаторскими. Но их художественное новаторство (гениальный и совершенный русский язык, например) прочно стояло на его глубочайшем понимании театра, даже можно сказать — на знании о «веществе театральности». Он хорошо понимал, что такое актерский труд, а потому смог выписать роли так, что они навсегда останутся желанными для актеров. У Островского нет бледных и проходных персонажей — а это значит, что даже в маленьких, эпизодических ролях артисту есть что играть, потому что и они наполнены жизнью. Естественно, чтобы сказать новое слово, чтобы вдохнуть его в изрядно заезженную театральную форму, нужно было хорошо понимать, как поставлено драматическое дело.

Свое понимание проблем состояния современного ему театра (в том числе и прославленного императорского Малого) Островский изложит, например, в статье «О причинах упадка драматического театра в Москве», где покажет себя глубоко театральным человеком: он не просто даст характеристику публики, журналистики, что вертится вокруг театра, не просто покажет проблемы, возникающие как следствие театральной государственной монополии (будет отменена в 1882 году), но напишет и о театральном начальстве, о состоянии драматической труппы и управлении ей, о репертуаре и постановочной культуре и вознаграждении творческого труда. Театр он знал досконально.

Особенное театральное новаторство Островского связано, конечно, с национальной природой его драматургии — огромной самобытностью его персонажей (с «разнообразием местностей», по словам Аполлона Григорьева), с его глубочайшей русскостью, которая регулярно в разные эпохи и времена становится проблемой. Собственно, уже при жизни Островского вокруг его творчества началась серьезная интеллектуальная борьба, до сих пор идущая все по тем же смысловым и критическим рельсам.

«Темное царство» русской жизни, в котором изредка сквозит «луч света» (протест Катерины в «Грозе»), — эта добролюбовская концепция, которой уже больше полутора столетий, пожалуй, все еще доминирует в массовом сознании, в том числе и театрально-корпоративном. Ведь Островского, волей советских исследователей, писавших историю русской литературы, превратили в борца

* Все спектакли по пьесам А. Н. Островского, о которых пойдет речь в данной статье, автор видел в «живом» формате в последние пять сезонов.

с семейным и социальным самодурством, в жесткого критика купеческого «темного царства», утвердив тем самым в отечественной культуре бетонно-тяжелый «демократический взгляд» критика Добролюбова как не требующий доказательств и не допускающий иного прочтения драм писателя.

Может ли эта, казалось бы, выжженная до основания и превращенная в штамп «концепция» по-прежнему работать?

Должна сказать, что может. Социальность Островского современному театру интересна. Она всегда на виду. С ней проще работать.

Но социальность социальности разнь.

Путем Добролюбова

Режиссер Сергей Федотов, создавший пермский «Театр у моста» и руководивший им более тридцати лет, поставил знаменитую «Грозу» Островского в Государственном академическом театре драмы им. В. Савина (респ. Коми). «Фирменный стиль» Сергея Федотова в постановке классики, естественно, проявился и в сыктывкарском спектакле. Такие мощные декорации нынче в театрах не строят — а тут они обрушиваются на публику всей своей живописной мощью. Косенькая часовенка притулилась ближе к левому portalу (какая вера — такая и часовенка); высокая набережная забрана в деревянные «скаты», а на ней красуется беседка — отнюдь не условная; от центра до правой кулисы стоят огромные тесовые въездные ворота, и, когда они вдруг откроются, покои дома Кабановых напустят на нас такой старины, что от их исторической достоверности чуть не задохнешься в радостном вскрике...

И как только в эту «картину бытописания», сотканную из света, цвета, предметов, войдут актеры в исторических костюмах, она завершится до своей безукоризненной полноты.

Поэзия кондовости — старинности, исконности, плотности и прочности — спектакль буквально пронзает. Зримую мощь декорации Сергей Федотов соединит с актером. И это — главное. И это существенно «уточняет» концепцию Добролюбова. Кабанова Надежды Пешкиной и сама, как «матица» в деревянном доме, «подпирает» жизнь в городе Калинове. Катерина Марии Шучалиной — светлая, порывистая, мятущаяся, трагически страстная. С явной и немалой степенью наслаждения играют свою вольно-любовную линию Владимир Рочев (Кудряш) и Ангелина Комлева (Варвара): оба полыхают страстно-красным (у Кудряша — красная рубаха, у Варвары — огненно-рыжая коса и красная юбка). Покорный матушке Тихон Константина Карманова будто вообще сошел с картины русских передвижников, а Дикой Вадима Козлова выскакивает на сцену как черт из табакерки — он с явными акцентами «восточного характера», выраженного в безудерже по поводу денег.

Все актеры на месте, все работают на спектакль. Такие слаженные актерские ансамбли, такие цепко выстроенные характеры нынче тоже не в моде. Но Сергей Федотов всегда крепко держит курс на аутентичную классику — классику с погружением. И вещность всех его спектаклей работает эстетически точно, как и дает опору артистам.

Режиссер нынче часто из страха быть не современным боится принципов, боится слишком глубоко исследовать человеческую душу. Боится. И часто не умеет.

Продается всегда лучше легкость, а сложный человек — неудивителен, неинтересен, потому как требует труда понимания.

Здесь же, у Федотова, напротив, живое дыхание прошлого мощно о себе заявило. Казалось бы, прошли уже кички и купеческие русские платки на головах женщин, прошло уже и понимание измены в строго христианском смысле, прошла тяжелая семейная обрядность, но... только «то, что прошло, стало действительно совершенным бытием», а потому мы снова пришли к тому, что обрело смысл, что состоялось, что стало «отсадками» в вечности (как говорил критик Аполлон Григорьев). Всякий глобальный футуризм рухнет на наших глазах, а потому мы вновь на «Грозе» сыктывкарского драматического театра учимся узнавать сегодняшний смысл, который сохранила классическая пьеса: о грехе, о беде запретной любви, об обряде без сердечного подключения, о ложно и праведно обустроенной душе.

Хотя эта «Гроза» и шла путем Добролюбова («темного царства» за мощными воротами Дикого и Кабановой было предостаточно), само погружение в фактуру прошлого (костюмы, декорации, «утяжеленная» и хрестоматийная игра артистов) скорректировало социальность, привнесло в нее ту поэзию старой жизни, восхищение и защита которой (поэзии) принадлежала совсем другому направлению критики и мысли, лично мне более близкому.

Поэзия в театре Островского

14 февраля 1847 года на квартире славянофила и профессора Московского университета Степана Петровича Шевырёва, что в Дегтярном переулке, в присутствии множества лиц, среди которых был профессор Грановский, поэт и философ Алексей Хомяков, поэт и критик Аполлон Григорьев, Александр Островский читал свою пьесу «Картина семейного счастья». Плавная русская речь полилась простодушно и просторно — слово было колоритным, купеческим. Островский только пробовал перо, но уже выдал характерность и фактурную лепку героев; из множества мелочей прорисовал он особенный уклад жизни; ловко схватил драматические силовые линии и согнул их нужной ему дугой. Так что хозяин дома, когда молодой драматург закончил читку, поздравил всех присутствующих с «новым светилом в отечественной литературе»! Особенно точен в оценке оказался (как, впрочем, и всегда) критик Аполлон Григорьев: «Ты победил, Александр, и в новости быта, до тебя еще не початого, и в новости своего отношения к быту и лицам, и в новости языка — все ново и самобытно!»

Александр Николаевич Островский пришел в современный театр с новым русским словом, новым бытом, новыми персонажами. Благословение же Аполлона Григорьева дорого стоило. Этот критик никогда не ошибался. Именно этот критик дал нам такой взгляд на русскую культуру и Островского, в частности, который тысячекратно глубже и талантливее демократической критики. Григорьев и сам был бесконечно талантлив, умен и очень любил и понимал театральное искусство.

Допустим, скажет нам просвещенный читатель: быт был в театре и до Островского. Даже была специальная постановочная культура, когда целые «комнаты-павильоны» выносили на сцену, независимо от того, чья пьеса игралась. Конечно, опираясь на Аполлона Григорьева как критика другой, антидобролюбовской и органической русской интеллектуальной школы, мы вслед за

ним подчеркнем, что «писатель из народного быта, специально посвятивший себя воспроизведению этого быта», был весьма и весьма заметен в театре и в литературе, начиная с сороковых годов XIX столетия.

Одни из писателей такого рода прославились тем, что вели себя как будто иностранцы (продолжаем мысль Григорьева), то есть всюду следовали с блокнотом, куда тщательно вносили что-либо чудное, странное из речей и быта русских людей. Ну да, получалась некоторая деланность, ландшафтность, и вообще, заключает Григорьев, «это пейзажная, а не народная литература».

Другие были «чистые специалисты», жанристы — как очень популярный драматург Потехин. Он даже следовал за Островским, разрабатывая созданные предшественником типажи. Получалось хуже, приземленнее, более мелко и не всегда талантливо, зато узнаваемо, с мужицким, так сказать, размахом — с «общедоступной патетикой».

А что Островский? А он был настоящий художник! А это значит, что ему было достаточно «тронуть несколькими художественными штрихами» какого-нибудь Петра Ильича («Не в свои сани не садись»), — и на тебе, выходила «размашистая до беспутства широта русской природы!» А самое главное — выходил не дикий и неумный пьяница, как у Потехина, а поэтический тип. Вот в «поэтическом»-то и вся суть дела! «Где жизнь, там и поэзия» — эта шеллингианская истина была развернута Григорьевым на своем, домашнем материале. «У поэзии вообще есть великое, только ей данное чутье на различение жизни настоящей от миражей жизни» — это суждение критика разделяют, совсем не зная его формулы, некоторые режиссеры и поныне.

Самую поэтически чистую «Грозу» А. Н. Островского я видела в Новом художественном театре (Челябинск) в режиссуре Евгения Гельфонда. Белокипящий спектакль взял на себя особую задачу — показать главное в Островском, не «прикрываясь» купеческой сочностью и живописной жирной натурностью. Если уж набившие оскомину демократические трюизмы о «темном царстве» отодвигать, то делать это решительно: как и получилось у художника Елены Гаевой. На сцене доминирует бело-молочный цвет и чистый свет белизны, сохранившийся и в декорации — «галерее».

Но внешнее и внутреннее не могут быть не связаны. А потому вторая задача в «Грозе» труднее: увидеть моральную христианскую традицию как «геральдику чести», как облако идеалов, а не историю о «насилии в семье» или «борьбы личности за свои права». Если обряды, чинопоследования и традиции понимать как инструкции, с помощью которых легче осуществлять неуспынный надзор за семьей, то все непременно закончится трагедией Катерины. И самое сложное для всякого героя «новохудожественного» спектакля — присвоить себе традицию и сделать обряд личным. Впрочем, эта задача выходит за пределы спектакля и упирается, как мост, одним концом в художественную реальность «Грозы», а другим — в саму жизнь, в нынешнего русского человека.

Несколько «стихий» двинутся друг на друга, создавая атмосферу «грозового фронта» спектакля Е. Гельфонда. Стихия игры, где выбран жанр «репетиции с антрактом», а все герои Островского представлены как чеховские интеллигенты, играющие Островского. С другой стороны, стихия народной обрядовой культуры в этом спектакле как раз для самого Островского «своя», «отеческая», и режиссер создает просто каскад роскошных мизансцен, опираясь, например, на заплачки и причеты, как в сцене проводов Тихона. Глаша, девка в доме Кабановых,

не могла не выдвинуть актрису Ксению Бойко на первый план именно в данном спектакле: не могла уже хотя бы потому, что кто иной (если не она, из народа) знает причитания, подходящие для таких случаев?! Казалось бы, ведь «все завещано», в «Домострое все прописано» — ан нет, Катерина-то, приезжая, не умеет сделать то, что с таким диким усердием выдвывает Глаша. И вся эта роскошная сцена прощания с Тихоном протекает с большим наслаждением для всех ее участников, а главное — на людях. На людях красуется Кабанова сыном, собой, своим почитанием традиций. Люди же, публичность ничуть не мешают и Катерине (Марине Оликер) оставаться свежей, милой, искренней. Обряд немного театрален сам по себе. Вот и Кабанова-старшая Татьяна Богдан велит сыну «наказывать жене как жить», но сын это делает на ее вкус без должного пафоса, говорит слова скучным голосом, будто казенный манифест жене зачитывает... Зато Глаша лицедействует по полной программе. «Начать надо вкрадливо!» — учит она Катерину, а уж потом выть на все лады... Правда, немного позже мы узнаем, что в проводах Тихона Глаша не только обучала его жену обрядовому поведению, но и добавила личного чувства. А оно у Глаши к Тихону было. Как сказала бы странница Феклуша (очень точная и заметная работа Евгении Зензиной): «Шила в мешке не утаишь!»...

И, конечно же, христианский пласт пьесы как ее идеальный, правильный камертон тут нельзя было театру обойти (душа христианская знает разные свои движения, знает и про обуздания страсти, и про инерцию распада души в грехе; помнит о «незаконной любви» и неизбежности суда над собой).

«Гроза» Е. М. Гельфонда — ансамблевый, актерский спектакль, где каждая роль от Кулибина до Глаши и странницы Феклуши вызывает восторг и хочется громко высказываться о том, что поддается высказыванию, и молчать о том, что в настоящем художественном явлении остается за пределами слова. Любовь всегда больше, чем слова о ней.

Об Александре Майере (Диком) и Петре Оликере (Борисе), Татьяне Богдан (Кабановой) и Дмитрие Николенко (Тихоне), Марине Оликер (Катерине) и Татьяне Кельман (Варваре), Александре Балицком (Кулигине), Константине Талане (Кудряше), Евгении Зензиной (страннице Феклуше) и Ксении Бойко (Глаше) можно только возопить словами купцов, для которых Островский был современником: «Как играют-то, как играют, злодеи!» И смахнуть слезу, невольно возникшую от художественного мимолетного театрального счастья...

Такого мужественного красавца Тихона, такой «форсированной выразительности» Кулигина, такой обескураживающе тривиальной и одновременно простодушно-доброй Феклуши, весь спектакль сыплющей поговорочками и прибаутками народной мудрости (вот, мол, народ уже все сказал и нечего нам выдумывать), — таких героев Островского современная сцена еще не знала. Катерина Марины Оликер здесь просто полыхает, обожженная своей неожиданной страстью. Грех пожаром бушует в ее душе. Такие пожары до добра не доводят...

Впрочем, и сама Кабанова страстна (любовная связь с Диким стала почти «тайным супружеством», в котором давно и привычно понимают друг друга: от неуловимого движения бровью до особенным образом вскинутой шали). Кабанова-старшая статна, «в соку». В искусной игре Татьяны Богдан она не гневливая «самодурка», но всегда владеет собой, вкрадчива... если и пилит сына

с невесткой, то делает это не без изящества, как и с *удовольствием* соблюдает всякий *внешний* обряд и порядок. Но может и натуру предъявить, во всей своей обширности: броситься на пол, узнав об измене сыну, забиться и криком кричать. Страшным. В ней все поставлено на службу самоутверждения — она и живет потому напоказ. Дикой Александра Майера ей впору: ему тоже нравится выставлять напоказ свою власть. Над племянником ли, над Кулигиным ли... неважно. За внешним (даже «интеллигентным») обликом тут тоже заметна своя «первозданность» — актам гнева, когда «сердце расходится», совершенно необходим зритель! Любовный дуэт Дикого и Кабанихи, когда слова говорят, чтобы слышать в них совсем другое, просто предъявил публике красоту и тонкую вязь настоящего драматического актерского искусства.

Отношения страсти и отношения власти в спектакле связывают героев друг с другом так тесно, что и шагу не ступишь без того, чтобы не задеть чью-то тайну. Страстны все женщины: Марфа Игнатьевна, дочь ее Варвара (наиболее приспособленная к жизни внешним; нет в ней нужды личного освоения традиции), невестка ее Катерина, даже девка работная Глаша страстно влюблена в хозяина своего Тихона... В общем, почти как у Чехова — все любят друг друга. Правда, градус любви принципиально разный: у Островского это страсть, которая еле-еле сдерживается обрядом и правилом, поговорочкой и приметой. Не будь их охраняющей и охлаждающей силы, вся эта женская стихия попросту «сомкнулась бы над головой», утопила бы город... и исчез бы он с равнины Русской.

Евгений Гельфонд в своей «Грозе» был великодушно весел. Он отпустил актеров импровизировать: в нравоучительный рассказ Кудряша, обращенный к Борису (сцена в овраге) актеры К. Талан и П. Оликер вложили свои силы легко и даже немного по-детски. Когда один — Кудряш — рассказывает об ужасах столичной и местной жизни (о собаке на одной ноге, которую съела вроде как свинья аж в пост!), то другой — Борис — запросто во все верит и все это представляет! Даже если сам кто в Москве (как наши герои) никогда и не был, то все равно знает, что эту самую Москву кто-то черный посыпает сверху серым и уж, ясное дело, в ней «проституируют добродетель».

Вообще в «Грозе» челябинского НХТ все как-то демонстративно делается напоказ, какое-то удовольствие от публичности получают буквально все. (Впрочем, и «репетиция» этого требует, на которой вспоминаются Мейерхольд и Таиров, например, с их «другим» Островским.)

Все в «Грозе» НХТ становятся вмиг зрителями жизни друг друга. До всего происходящего в семье Кабановых или Дикого есть дело решительно каждому герою и, я бы даже сказала, всему городу. Вот и Катерину с мужем Тихоном с трудом (после многочисленных понуканий) оставляют с большой неохотой наедине: а что скрывать и зачем, если скрыть ничего нельзя, а можно только делать вид, что чего-то не знаешь?

Мизансцены кружения друг вокруг друга (так кружат птицы перед грозой), хождения друг за другом создает к финалу нарастающее чувство тревоги. Катерина «душу свою погубила» и нашла смелость это сказать самой себе, но только никто не понял, что и «душа», и «грех» для нее предельно наполнены. Наполнены важным и живым жизненным смыслом. И Тихон вроде готов ее простить, и Борис вроде ее жалеет, но никто не сделал главного: не вспомнил об обряде (что именно тут было бы крайне важно!), помогающем выбрать жизнь, а не смерть.

Снова спасает «репетиция»: финал спектакля читается (а не играется) актерами, которые «выходят из ролей», снимая трагедийность. Но спектакль совсем не упраздняется постепенно нарастающей тишиной. Высказанное театром — вполне внятно.

Штампы бывают не только «академические»...

Изношенность форм, выжженность до полной усталости сценического языка — дело в искусстве привычное и неизбежное. Вот Островского тоже играли, играли и заиграли до штампованного академизма. А потому, когда в Московском Художественном театре в сезон 1909/1910 года решали вопрос о третьей премьере, Немирович-Данченко предложил «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского. Выбор был не характерный для художественников, и Немирович объяснял: «Драмы Островского — это совсем иная форма сценической литературы, чем, например, у Чехова, и некоторые особенности этой драматической техники ценны и должны будут войти в ту будущую драму *характеров*, которая народится же у нас когда-нибудь, — конечно, в совсем иных тонах и духовных перспективах, чем у Островского». В общем, задача была в том, чтобы уже сейчас дать «более глубокое и обобщенное истолкование», а значит — «побороться» со штампами постановки Островского, которыми к этому времени оброс театр. Они хотели жизни в «Мудреце», того «чувства Островского», которое «было свежо 40 лет назад и испарилось впоследствии». В эту пору, говорит О. А. Радищева, в Художественном театре был в ходу поиск эпического начала. Станиславский в «Месяце в деревне» был намерен показать «эпический покой дворянской жизни». И в «Мудреце» тоже искали эпическое как незыблемое. Герои должны были не просто «никуда не торопиться», но пребывать в состоянии душевной активности, противостоя тому, что «нарушает устоявшуюся жизнь». Станиславский играл Крутицкого, и его интерпретация образа стала театральной классикой. Как-то на репетиции Немирович-Данченко ему сказал: «Представьте себе покривившийся особняк на Садовой». И Станиславский потом увидел этот замечательный дом, напоминающий ему старика. И тогда, говорит О. А. Радищева, *эпический покой* «преобразился для него из литературного образа в сценический». Что было важно еще в работе художественников?

Эпический покой Островского был принят обоими режиссерами. Но Станиславский видел тут «опасность для темпа».

Как бы там ни было, но спектакль, работа над которым шла согласно и легко, преодолел и эту «опасность» и стал долгожителем репертуара. Играли его до 1927 года.

Современный режиссер мало знает об эпическом покое. Будучи крепко привязан к современности, в которой доминирует не культура слова, но культура визуальная, он, прежде всего, ориентирован на ритм, темп, каскадерство и сценический трюк. И если актер оказывается подчинен только этой внешней режиссерской задаче, получается разнузданная актерская вакханалия, потому как сам Островский подарил актерам роскошные роли.

Но не все то роскошь, что выглядит «богато» и эффектно. Есть роскошь поддельная.

Конечно, восприятие драматургии А. Н. Островского в разные исторические времена кардинально отличалось. Например, когда лидер «Театрального

Октября», активный реформатор театра Всеволод Мейерхольд поставил в Театре Революции в 1923 году «Доходное место» (ответив, так сказать, на призыв наркома А. В. Луначарского «Назад к Островскому»), то вызвал большое недоумение левой революционной критики. В частности, В. Блюм написал в газете «Правда» статью, в которой говорил о неуместной для Мейерхольда «вспышке пиетета к Островскому, апостолу серединности и всяческого мещанства». Критика страшно раздражало, что Мейерхольд в этой постановке был не похож сам на себя, не переключил решительно пьесу, а прочитал Островского «с постыдной объективностью», «с полной добросовестностью <...> Малых, Художественных и прочих провинциальных театров».

А каков Островский в современных провинциальных театрах?

Спектакль Вологодского драматического театра «На всякого мудреца довольно простоты» — ни то и ни сё (как гоголевский Чичиков). Спектакль нельзя сказать, чтобы был «красавец» (то есть режиссерски умный и талантливый), но он «и не дурной наружности»: чистенькие декорации, правда, не исторические, но и не современные, а так... — два пространства — *типа бедного* и *типа богатого*. Актеры опять-таки приодеты — приодеты в аляповатые костюмы околосторические, но и не без некоторого провинциального шика. А вот отдельные, как Манефа, просто сногшибательны, с декадентским, так сказать, уклоном в облик (и, вообще, Манефа тут женщина-вамп, оглушительно визжащая, демонстрирующая длинный мундштук и сильную вульгарность манер, — прямо дама из «Околобродячей собаки»).

В общем, «ни слишком толст, ни слишком тонок» спектакль главного режиссера Владимира Гранова. Не то чтобы Островский и не то чтобы не Островский... «Нельзя сказать, чтобы стар», то есть академически выверен, с точно поставленными актерскими задачами; «однако ж и не так, чтобы слишком молод...», — нет, совсем не харизматичен. Даже Глумов в исполнении молодого актера Александра Андреева «тащит жизнь» без азарта, скучно, без разбору отдавая всякого рода сексуальностям (что пожилой барыни, что молоденькой барышни). Конечно, молодой артист старается, конечно, он работает...

Если его «полет гуся» (на качелях-трапеции) в зачине спектакля — это более-менее понятная театрализация сна о возвышенной в чинах будущей жизни, то его финальное доминирование над всеми все в том же полете как-то мало подготовлено режиссером. Что это? Уверенность, что и компромат на него не компромат? И их суд, суд «тузов города», — ему не суд, а как-нибудь бочком-бочком да и обойдется? Или он считает, что карьеру сделал, хотя ее и вроде провалил в глазах сильных города сего, или без него уж они никуда? В общем-то «если бы гусь не сер, не там бы и сел». Сер, сер Глумов. Но даже и «серость» можно было бы сыграть с большим азартом.

Нет драйва в спектакле — ни от мощной и сочной кондовости Островского, ни от обещанной комедии в стиле танго. Собственно, стиль как собственный режиссерский почерк в спектакле блистательно отсутствует.

«Стиль танго» и ритм танго уловить в «Мудреце...» трудно, если, конечно, он не исчерпывается тем, что разные мелодии звучат в спектакле и среди них — Libertango гениального Астора Пьяццоллы, который вывел демократический жанр на классическую высоту. Простите, но «страсти», что поручены режиссером актерам спектакля в моменты «включения танго», — несколько, скажем аккуратно, невняты, и Пьяццолла тут получается явно «пострадавшей стороной».

Не получилось присвоить каждому из героев «свое танго». То ли Островский несовместим с ритмами танца, рожденного в XX веке в пограничной ситуации, в смешении местностей и культур (то есть буквально — на границе Уругвая и Аргентины). То ли вся режиссерская мысль на самом деле много проще, и «танго» приложено к Островскому так, как «прилагательна» дверь недоросля Митрофанушки, поскольку она «приложена к месту».

Но танго, как всем известно, есть танец страсти, любовный поединок мужчины и женщины (не случайно, говорит история, родился танец в борделе). Правда, в спектакле вологодского режиссера Глумов и с матушкой пускается в танго, что, возможно, несет и некий больший смысл, чем эмоциональная «разгрузка» публики. Но мне не удалось его (смысл) извлечь.

В спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» в некотором роде все же есть «страстная» подоплека танго. Режиссером (в ряде мизансцен с безудержной актерской вольницей) эта «первородная черта» танго явно учтена: Клеопатра Львовна Мамаева (актриса Нина Скрябкова), например, откровенно «возвышенно»-похотлива. Поцелуи «старухи» и молодого человека Глумова стеснительно прикрыты мужской спиной. Ну, понятное дело, молодой карьерист без труда манипулирует мамаевской «страстью» (пускается, так сказать, во все тяжкие танго).

Сценическая фрагментация ткани драмы, когда никакая режиссерская мысль не тянется дальше одной мизансцены, когда категорически нельзя ответить на вопрос «почему, собственно, Глумов талантлив, умен, образован?» (что обещал нам театр в релизе), — неизбежно ведет к тому, что всякий выход актеров на сцену — это отдельный номер. Актеры, видимо, не всегда понимая, о чем им играть, активно окарикатуривают персонажей, комикуют и паясничают. Подмалевывают. И тут уж куда кривая вывезет — несет всякого в меру его «органики». Развертывают, так сказать, во всю ширь свои интуитивные находки, а вот контрольный аппарат актеров при этом напрочь отключается.

Актеры в спектакле существуют по принципу циркового представления. У каждого есть поставленный режиссером «свой номер».

К тому же режиссер явно любит трюки (падение Глумова и иных персонажей в «яму», «под сцену», «мужские обмороки», некие танцевальные па-выходы и пр.). Можно, безусловно, получать наслаждение от собственной акробатики. Иногда. Но Островский, конечно, катастрофически избыточен для такой режиссуры. Социально-сочный концентрат комедии Островского про «отцов города» (в комедии это Москва) и «обширную говорильню», когда «места добываются» не талантом и умом, — в спектакле явно разбавлен водицей. Разжижен. Кабы чего не вышло...

Бедные актеры рвут страсти в клочья и дико ревут, — и это, очевидно, реакция на то, что режиссер порвал в клочья мысль Островского, расчленил так, что не собрать уже с помощью слов. (Признаюсь, что это я пустила по залу слова «ну просто пластика Байдена» об игре Андрея Светоносова в роли Крутицкого — его *рукопожатия в пустом пространстве* и прочее вызвали в публике актуальные эмоции.) Вообще мне показалось: что-то *паническое* было в игре артистов, несмотря на заливистость, залихватскость и вульгарную отчаянность. Артистов жаль.

Общепринятое обыденное восприятие — это, конечно, чаще всего «враг искусства», но не больший ли враг необязательное и необязательность?!

Неутоляющее питье — таким оказался в итоге Островский в Вологодской драме в режиссуре Владимира Гранова.

Да, публика в аплодисментах выразила театру свой «груз симпатий». Можно запросто успокоиться на административном комфорте от полного зала. Но публика ведóма, и аплодисменты имеют самые различные оттенки. Как и смех... А вообще, как хорошо было бы жить, если бы не было театральной критики. Все бы друг другом были вечно довольны!

И тем не менее она есть.

К тому же в моем лице критика уверена: чтобы делать художнически подлинное, нужно найти силы увидеть *реальное* положение вещей. «Немножко получилось» (слова режиссера) — это критически мало. Да и вообще объявлять пьесы Островского то комедией-вальсом (спектакль «Волки и овцы» 2019 г.), то комедией в стиле танго (2022 г.) — по сути, быть безразличными к Островскому.

И снова «Мудрец» («На всякого мудреца довольно простоты», 2023), и снова богатая историей русская провинция. Теперь уже художественный руководитель Воронежского академического театра драмы имени А. Кольцова представил свою работу. Режиссер старшего театрального поколения, Владимир Петров, конечно, держит руку на пульсе современной театральнойности, в которой зачастую сценографический образ и постановочные эффекты спектакля определяет многое, если не все.

Кому хочется оказаться вне театрального мейнстрима, то есть быть носителем «старых вкусов»?!

Конечно, сколько бы современные режиссеры ни боролись с Островским, сколько бы ни был он для них только «поводом» для иных высказываний (о себе и времени), полностью преодолеть текстовую нагрузку трудно. Все равно, пусть много пожиже, чем у Станиславского с Немировичем, но мысль предъявить все же нужно.

Владимир Петров увидел «вечную тему» «Мудреца» так: «Пробиться наверх без обмана, подлости, лицемерия и лжи — и без протекции — молодому человеку трудно везде и всегда, не только в нашей стране. Старики занимают все места, никто не хочет уходить и пускать других вместо себя. Прийти к цели помогают только хорошие знакомства, которые достигаются не всегда высокоморальными средствами». Учитывая, что режиссер и сам в том самом возрасте глубокой зрелости, то, смею предположить, он знает, о чем говорит. Да, Глумов Егора Козаченко вполне себе карьерист. Но глуп он или умен — понять сложно, потому как стратегия роли весьма размыта. Как и в вологодском спектакле, здесь тоже много актерского премьерства (в спектакле собраны ведущие актерские силы Воронежского театра). Но, к сожалению, нет цельности — соподчиненной друг другу ансамблевой игры, драматического взаимодействия, которые заложены самим Островским. И это не просто «принцип», за этим принципом стоит *власть жизни*, особенное ее течение.

Владимир Петров совместно со сценографом Игорем Капитановым и художником по костюмам Фагилей Сельской «сыграли» своего Островского: сценическое пространство, конечно, пустое. Ни стен, ни дверей, ни комнат, ни стульев нет и в помине. Быт Островского переведен в своеобразный конструктивизм. Черно-белые клетки планшета сцены (будто большая шахматная доска)

«сигнализируют» нам о том, что тут ведется игра! Глумов начнет свою партию, переходя от покровителя к покровителю. А сильные мира сего, в случае удачных стечений обстоятельств, будут, в свою очередь, двигать, как пешку по полю, Глумова. И тоже играть в свою игру. Как говорится, «простенько и со вкусом». Основное сценическое пространство занимают огромные панели, движение которых (под тем или иным углом) поддерживает идею жизни-конструкции и создает возможности для некоторого мизансценического разнообразия. На этих же панелях появится текст из тайного дневника Глумова, где он дает волю своим чувствам (пишет об обществе и покровителях всю доступную ему правду, но больше эти панели не работают никак).

Очень большие гимнастические черные шары — еще одна конструктивная часть постановочного решения. Правда, актеры не всегда понимают, что с ними делать, если не сидеть на них (прямо скажем, актерам нужно проявлять чудеса балансировки, чтобы усидеть на черном шаре, — происходит этакая эйзенштейновская «циркизация театра», которой увлекались в 20-е годы XX века).

Почему я так подробно рассказываю о пространстве спектакля?

Это простое геометрическое решение настолько, видимо, было концептуально важно режиссеру, что оно и определило в Островском все: текст и актер тоже должны были стать «опредмеченными», тяготеть к театру формы. А учитывая, что экзотические, будто бы «винтажные» (на мой взгляд, вполне безвкусные) костюмы далеки, само собой, от всякой исторической достоверности, а текст Островского остается плотным, нагруженным «своим временем», — учитывая все это, нельзя не увидеть серьезного противоречия между конструкторским минимализмом среды и пониманием режиссера, что не стоит отбирать роли у артистов, нужно дать им поиграть. Актер в таком случае оказывается скорее иллюстратором текста, чем живым полнокровным лицом. Актерам так и не удалось, как мне думается, пробиться к чувству автора как чувству стиля. И конечно, никакой *народности* и *таинственной глубины* этой народности в данном «Мудреце» нет и в помине. Впрочем, режиссер и сам признавался, что «Островский прямолинеен, но эта лозунговость, четкая расстановка акцентов не отменяет его мастерства и знания жизни. Он создал русский театр». Как говорится, всем се-страм — по серьгам. Спектакль действительно получился весьма *прямолинеен* (я бы даже уточнила: прямоуголен и шарообразен).

Третий, также недавний, опыт общения с Островским касается еще одного провинциального театра дружественного нам государства Беларусь. Но я не хочу называть имя этого молодого режиссера, как и имя старинного театра: мне тут важен опыт спектакля, в котором Островский стал только поводом для режиссерского сочинения на «свою любимую тему». Сочинения, должна сказать, крайне вульгарного, но евроидейного. Речь идет о спектакле «Бешеные деньги».

У Островского в пьесе в центре стоит на редкость симпатичный главный герой Васильков: он обучался за границей «экономическим законам», он занимается делом, но честно. Берет подряды, последний из которых обещает ему большие деньги. Умен. Образован. Прекрасно говорит по-французски, знает по-гречески. При этом он влюблен в красавицу Лидию Чебоксарову, склонную, как все хищные красавицы, к неоправданным тратам (Васильков ей честно говорит: «как бы ни увлекался — из бюджета не выйду»). Она выходит за него по расчету, но случается «укрошение строптивой» на русский лад. И Лидия

в конце концов его полюбит за его личные качества, а не за деньги. Вокруг главного героя роятся все другие любители бешеных денег, ради которых преступаются любые нравственные пределы.

Режиссер — с петербургским образованием. И это важно в данном случае только потому, что говорит о безусловной *насмотренности* в области «современного театра» (увы, нет ни одного режиссерского приема в данном спектакле, который отличался бы оригинальностью и не был использован кем-либо прежде).

Текст Островского абсолютно не важен в этом спектакле — его пробалтывают буквально все актеры, выделяя в нем только то, что позволяет публике хоть как-то улавливать сюжетный ход.

Действие пьесы перенесено в некий клуб (это может быть закрытый элитный клуб, ночной игорный клуб, танцевальный, ЛГБТ-клуб — как хотите). Пустое сценическое пространство иссечено неоновыми огнями, на авансцену иногда выносятся мебель, чтобы обозначить гостиную, например, маменьки и Лидии Чебоксаровых. В соответствии с клубной идеей костюмы героев — это костюмы хипстеров и светских дам (содержанок или желающих стать таковыми). Двое из активных посетителей клуба и прожигателей жизни (Телятев и Глумов), которых играют актер и актриса (в голубых и малиново-розовых перчатках), — просто откровенные трансгендеры. Безусловно, все это в тренде евроценностей, среди которых «проблема ЛГБТ», так сказать, на первом месте в рейтинге актуальности. О правах ЛГБТ пекутся, зато культурные права классика Островского запросто нарушают (он, естественно, ни о чем подобном никогда не писал).

Артистка, играющая мать Лидии, по воле режиссера говорит голосом Ренаты Литвиновой (уехавшей из России). И раньше в спектаклях этого режиссера актрисы говорили ее голосом, это, конечно, так сказать, «посыл для своих» (Р. Литвинова — идол «высокого» лесбийского стиля).

Васильков — этакий дурак-простодыра, занесенный в элитную тусовку непонятно каким ветром и принимаемый окружающими лишь потому, что они знают — он миллионер. Он и внешне от них отличается — с советским портфелем-дипломатом (был такой «символ» делового стиля), в кожаной немодной куртке, говорит «хэ» вместо «гэ», — одним словом, представитель дремучей традиционной (семейной) культуры, человек из мира «древних», значит, сугубо устаревших ценностей. Тусовка над ним шутит, глумится и стебается с большим наслаждением (еще бы — ведь этот неотесанный мужик даже во время невинного танца с невестой не расстанется со своим дипломатом).

Все «элитарии» из тусовки не просто ухаживают за Лидией, но она им отвечает вполне плотской взаимностью, причем на глазах у мужа (только Васильков почему-то не видит и не понимает, что он рогоносец). Васильков, конечно, истерик. Актер прокричит все главные слова — и правильно, все равно они здесь не важны! Его никто не слышит и слушать не намерен. В том числе и режиссер.

Если вначале (в период ухаживания и сватовства) Васильков уйдет с Лидией в глубину сцены и на спине его будет приклеен плакатик со словом «лох», то и в финале Лидия не станет искренней женой, любящей мужа. Мизансцена зеркально повторится: уводит Лидия мужа со сцены, а на спине его все та же надпись — «лох».

Всё поперек Островского, всё вопреки главной драматической пружине.

Играли-играли нечто на протяжении всего спектакля, чтобы прийти к тому, с чего начали...

Конечно, в спектакле много музыки, танцев, коллективного динамического сцен-движения (актеры ходят даже по бордюру лож). Конечно, молодой публике категорически не понравится такой тупой истерик Васильков и непременно «зайдут» персонажи элитно-богемного, яркого прожигания жизни.

Так зачем им, режиссерам, непременно нужны Островский, Чехов, Достоевский? Островский и его драмы уже расположены в культурной памяти зрителей, а потому они являются, так сказать, агентами проникновения. Под именем Островского и его знаменитых пьес модные творцы проникают в наш зрительский мир и наводят в нем уже свой новый порядок. Классика — это код доступа к зрителям. Представьте, если бы в афише было имя Мани Петровой, пусть даже и написавшей пьесу про «бешеные деньги»? Вряд ли афиша в таком случае привлекла бы публику. Она попросту не была бы столь мощно культурно нагружена.

Героя в спектакле «Бешеные деньги», по сути, нет; он превращен в антигероя; текст Островского сокращенно пробалтывается — а фокус удался! Они (Островский и его пьесы) работают как торговые марки. Это так. И это факт. Даже если режиссер ни минуты об этом не думал.

Мы видим, что Островский может быть угнетен — угнетен усиленным «переосмыслением» режиссера. Островский может быть освобожден — от самого себя, примет исторического времени и драматического достоинства, зато изрядно формализован. Островский, наконец, как в нашем белорусском случае (и он типичный, потому о нем и говорила), может быть просто «крышей» для высказывания режиссера о «самом главном» для него.

Островский, конечно, выдержит все. И в Островском мы вычитываем прежде всего самих себя, а потому, если личностный объем режиссера вмещает критически мало от объема драматургии Островского, то, конечно, это уже проблема наших современников, а не драматурга-классика.

Островский в Доме Островского

Островский и Малый театр — тема хрестоматийная, изученная, большая. Собственно, вся судьба Островского (с 1853 года) была связана с этим театром, а потому и памятник перед Малым, и именной фестиваль — совершенно органичны. Уникальность фестиваля «Островский в Доме Островского» в том, что нам предлагается в современных условиях этический и эстетический опыт переживания *своей национальной культуры* — опыт, заключенный в драматургии важнейшего для самосознания русского театра автора, А. Н. Островского. Безусловно, данный фестиваль предлагает публике (как и критике) тот тип спектаклей, которые не относятся к разряду «экспериментальных», но созданы для зрителя, обращены к современному человеку не как к «чужому», но как к тому, с кем можно вести серьезный разговор о человеке и рассчитывать на то, что тебя поймут. Театр человеческий. Театр родной земли, который знает про «одушевленный порядок», когда «со страниц произведений Островского человек предстает средоточием и вместилищем незримой духовной вертикали русского мира», как пишет Нина Шалимова.

В этом, 2023 году, фестиваль отметил тридцатилетие своего существования и стал тринадцатым по счету (проходит раз в два года). Речь пойдет о спектаклях фестиваля 2018 года.

Очень важная тенденция фестиваля «Островский в доме Островского» проявилась в том, что драматург предстал в спектаклях разных театров совсем не чуждым христианской традиции мироощущения и миропонимания (прежде всего, это спектакли Малого театра и Губернского театра). Другая тенденция — Островский сыгран в мифопоэтическом ключе (Молодежный театр на Фонтанке, Рижский русский театр). И, наконец, третья связана с тем, что социальность осталась. И острота ее, с точки зрения театров, скорее, «навязана нашим временем» («наше время» обнаружило себя в спектаклях Югославского драматического театра, Рыбинского и Нижегородского драматических театров).

«Сердце не камень» Малого театра (режиссер Владимир Драгунов) — работа сколько художественно основательная, столько и особенная. Весь зримый, визуальный облик спектакля — красив. Перед нами дом купца с тонким вкусом: стиль модерн тут виден во всем. Собственно, и жена у Потапа Каркунова — это тоже в своем роде «произведение искусства». Красавица, античная богиня, изящна и благородна. И ужасно высока по своим моральным качествам. Именно так и играет ее Лидия Милюзина (холодного мрамора и христианской правильности в ней больше, чем живого чувства к мужу).

Конечно, весь тон спектакля, вся его внутренняя драматическая и психологическая партитура опирается на игру Василия Бочкарева (Потапа Каркунова), талант которого позволяет в самой грубой роли (а купец его именно груб, богат, непримирим, эгоистичен, своеволен и своекорыстен) видеть глубокое *человеческое свечение*. Так горят свечи в храме на подсвечниках во время всенощной, когда за окном уже темно-темно. И вся эта *темнота*, вся эта непросветленная человеческая натура значительно переменится на наших глазах. Высветлится. Светом Христовым... Актерская суть Василия Бочкарева — теплое живое мерцание — делают и его работу в спектакле, и весь ход спектакля глубоко существенным и поэтичным.

Собственно, перед нами история о том, как человек, обремененный большим богатством, готов все его спустить *на механическую о нем память*: раздать по пять копеек, зато сотням людей, а сотни как начнут молиться о нем, так ему будет сразу же вымолена *другими (не им самим)* самая надежно-счастливая загробная жизнь! Жизнь вечная. В общем, эту самую трудную работу души он решил передать другим, то есть, по сути, *купить* себе заранее жизнь вечную и рай небесный...

Такое решение означает, что завещание лишает его главных наследников (жену и племянника) вообще всякого наследства.

Однако медленно, очень трудно актер ведет публику к пониманию существа своего героя: он приходит от формального, внешнего и дикого благочестия к подлинному пониманию и подлинной христианской любви к своей жене, которая сумела самым лучшим образом (и честно) распорядиться его делами, когда он заболел.

И этот *подвиг изменения себя* (что вообще в христианской культуре самое трудное) он совершает. Вся роль строится Василием Бочкаревым как восхождение к сердечной молитве, делающей и каменное сердце горячим и живым. Вся

его роль строится как движение вверх — к пятидесятому псалму, которым завершается спектакль.

А вот жена его, Вера Филипповна, проходит не менее сложный путь: от холодного и формального благочестия — к сердечной вере. Сердце не камень — и она честно говорит своему старому мужу, что после его кончины выйдет замуж.

Конечно, Островский — это всегда большой актерский круг. Тут ничего не решает один актер. А потому стоит отметить блестящую (динамичную, нервную, подвижную как ртуть) работу Глеба Подгородинского (племянника Константина), кума Каркунова Исаяи — Владимира Дубровского, сохраняющего трезвый взгляд на мир; Ирины Жеряковой (его жены) — все они держат на себе груз таких ролей, в которых нет столь существенных драматических изменений, как в Потапе Каркунове и его жене, но зато есть вся цветистость купеческих манер, жестов и укорененных обычаев (например, вкусно и картинно выпить рюмочку) — все, что сохраняется в Малом театре каким-то загадочным образом со времен Островского.

Югославский драматический театр (Белград) представил на суд публики и критики «Доходное место». Режиссер Эгон Савин не стал совсем уж перекраивать своей властью Островского: его актеры не марионетки в руках режиссера, но, скорее, это «марионетки в жизни», потому как в спектакле нет веры ни в высокие нравственные постулаты и слова о любви (Полина и Юленька любви предпочитают в результате выгодный брак), ни в такую силу чувства, что могла бы противостоять деньгам. Для режиссера вопрос решен однозначно: нет вообще таких людей, которых нельзя было бы купить. Купить можно и любого «человека с принципами» — весь вопрос в цене, на которой он сорвется с высоты своих принципов. Тема доминирования денег в современном мире, коррупции как нормы жизни общества привлекли театр и режиссера к А. Н. Островскому. В спектакле мы видим ровные актерские работы. Пожалуй, стоило бы выделить как раз Кукушкину в гротескном исполнении Елизаветы Саблич и «страшный комизм» Белогубова Срджана Тимарова.

Молодежный театр на Фонтанке (Санкт-Петербург) назвал не случайно свой спектакль (по пьесе «Женитьба Белугина») «Любовные кружева» (режиссер Семен Спивак).

Красивые любовные отношения, полные искренности, чувственности, переменчивости, плетутся вокруг молодого купца Андрея Белугина (тонкая, умная работа Юрия Сташина), полюбившего ту, что не по чину и сословию, — дворянку Елену Кармину (богато оснащена роль Анны Геллер, цель ее героини — укротить себя). Спектакль, по сути, о красоте чувств и человеческих отношений, которые кому-то (как дворянке Елене) дают даром, то есть от рождения дарятся (та самая данность, о которой мы говорили выше), а кому-то, как молодому Белугину, приходится за них бороться, добывать душевным трудом. Ну, конечно же, здесь важны абсолютно все актерские работы: у каждого из героев свой нрав, своя хваточка, свои любимые приемчики и жизненные привычки. Дворянство и купечество тут не сходятся в презрительной схватке, но с ходом спектакля постепенно притираются друг к другу лучшими сторонами своих человеческих натур, а лучшие стороны, как известно, внесловны. Это любовь, любовь и еще раз любовь (материнская, семейная, мужа к жене — и наоборот).

Но, собственно, ей противостоит и твердыня сословных установлений, и новые идеи «новых людей», которые никогда у нас не переводятся (блестяще сыграл интеллектуального соблазнителя и циничного «воспитателя» Елены Карминой артист Андрей Кузнецов).

Праздничный, полнокровный, глубокий Островский выступил в спектакле петербуржцев. Тайна сценичности пьесы Островского, безусловно, понята и «разгадана». Прямота молодого Белугина — важнейшее качество русского характера.

Рыбинский драматический театр представил на фестивале пьесу «Волки и овцы» А. Н. Островского (режиссер Петр Орлов). Спектакль ориентирован на *социального* Островского: режиссер откровенно манифестировал свое критическое отношение именно к современности. Свое режиссерское концептуальное решение он продемонстрировал уже в сценографии: принцип матрешки взят за основу. Матрешка-храм, матрешка-дверь, матрешка — ворота в усадьбу. Все они движутся отдельно, и каждая может преобразовывать пространство: например, матрешка мгновенно превращается благодаря драпировке в «символ» женского будуара. Особенную роль в спектакле сыграет дверь. Просто дверь на колесах. Над проемом написано: «это он». И все.

В эту дверь будут иногда входить актеры (ее абонировали гуляки праздные, и часто она — вход в их пьяный и веселый мир). Но вот в финале она читается зловещим символом: понаехавший из Петербурга Беркутов («понаехали тут питерские»!) ломает провинциальный привычный ход жизни, ломает его «через колено» (большие деньги, большие планы по преобразованию всего вокруг и женитьбу).

Есть тут доля социальной злости, конечно: уж очень как-то примитивненько, косоватенько, кривоватенько, черноватенько и уныло все вокруг.

Нет, режиссер, конечно, не «убил» актера. Он подробно прочертил роль каждого, настаивая на лживости натуры Мурзавецкой (точная работа Светланы Колтиловой), позволяя Сергею Молодцову (играет молодого Мурзавецкого) быть феерически наглым и при этом страшно обаятельным (с его пьяными экстазами) — не живет он, а все время комедию ломает! Актерский ансамбль тут просто отменный: и Мария Калинич, и Алла Смоленкова, и Владимир Калюкин, и Эдуард Иванов, и Алексей Батраков — все на месте, все смело и уместно вступают в полноводную реку спектакля.

Мне показалось, что финальные мизансцены (когда, собственно, уже не играют актеры) отданы под высказывание режиссера. Вновь появляется дверь на колесиках. И охраняют ее теперь медведь и человек Беркутова. И дверь эта ведет в никуда, в черную дыру и пустоту. От Беркутова добра не жди.

Я вижу некоторое противоречие между этим жестким высказыванием режиссера и актерским ходом спектакля, в котором было так много смыслов, чтобы вот так вдруг исчезнуть, — быть поглощенными тьмой (стать черной дырой) они никак не могут без сопротивления...

Московский Губернский театр представил спектакль «Нашла коса на камень» (режиссура Сергея Безрукова). Этот сложносочиненный (составленный из драмы «Бесприданница» и комедий «Бешеные деньги», «На всякого мудреца довольно простоты»), с привлеченным живым оркестром, с большим

количеством действующих лиц, продемонстрировал подлинно русский размах. Где-то там, «за горизонтом», за далью волжских берегов начинались эти любовные истории, эти куражи с женихами, эти душегрейные экстазы и эта страшная тоска по подлинному чувству, которое не купишь за деньги.

Живая, разнообразная картина жизни! Прошлой цветастой жизнью, ее ушедшими ясными типами тут просто наслаждаются. Как не почувствовать аромат той поры, — поры, когда «еще стояла царская Россия». Когда деньги (а государственными кредитными билетами разного достоинства, как постерами, выстелена вся коробка сцены от пола до потолка) не только были «бешеными», но и устойчивыми. И этот рубль обеспечивал каждому сословию свой образ жизни — «свой шесток».

Есть имперский аромат жизни в безруковском спектакле: и в каруселях с дамами, и в духовом оркестре с живой музыкой, и в гимне «Боже, Царя храни!», исполнением которого сопровождается появление с «высоты власти» портрета императора Александра III.

Ну и как же без цыган! Русская культура, созревая, впустила в себя и цыганщину. Видно, *вольность* тут — общее качество натуры.

Со сцены в трактире, в котором купцы и деловые люди привычно торгуются, договариваются и просто чаевничают (а кто-то и из чайника шампанское с утраца кушает!), начнется движение сюжетное. Начнет спектакль набирать ход... Появится в трактире странный, не местный, окающий по-волжски, слишком прямодушный, но при этом и хваткий купец Савва Васильков (пламенная роль Дмитрия Дюжева). Островский и режиссер дело повернут так, что и Савва этот, и выбранная им в жены из бедных дворянок Лидия Чебоксарова (искрометная роль Карины Андоленко), собственно, расскажут вечную историю о том, что выйти замуж и стать мужней женой — «дистанция огромного размера». Да и сам влюбленный купец прошел большой путь с женой — коварной красавицей. Но он научится держать голову в холоде, а сердце — в тепле.

От уверенности, что «красота должна приносить прибыль» (спор вокруг Ларисы Огудаловой); от метания Лидии от жениха к жениху (чтобы только приклониться к мужскому плечу, — какая уж тут эмансипация!); от эксцентричного князюшки Кучумова, жизнь в кредит у которого — давно привычная норма (точная работа Виктора Шутова); от фантастического типа Ивана Телятева (Сергей Вершинин повернул своего героя к публике самыми разными сторонами, сохранив при этом его добродушие даже при полном разорении, — кроме халата и подштанников уже нет ничего в собственности!); от феерических сцен между Глумовым (блестящая работа Антона Хабарова) и его иссохшей до мумии покровительницы (он в альфонсы торжественно поступил!) — спектакль идет к прочному чувству и коренной мысли: нравственное выздоровление возможно, страдание помогает стать «полным» человеком даже красавице, нашедшей свою счастливую жизнь в домостроевских принципах и объятиях мужа-купца. Как и тут не вспомнить снова *пушкинскую меру*, как и онегинскую историю вызревания любви.

Спектакль Сергея Безрукова обильно украшен: то торт ввезут в виде купленного Вожеватовым парохода «Ласточка» и всех угощают; то паровоз выкачают, то лошади и медведи крутят карусель (и жизнь) с господами и купцами по кругу... То листья осенние из карманов выбрасывают... Все это работает, создает тот милый «дрязг жизни», в котором ухо и глаз различают множество оттенков.

Все дышит, борется за счастье и удачу, за любовь и деньги.

Островский и Губернский театр никого не осудили.

Спектакль Нижегородского театра драмы имени М. Горького «Волки и овцы» не получился (режиссер Алла Решетникова). Кажется, будто артистам и самим скучно играть то, что им предлагает режиссер (сценография в спектакле — откровенно бутафорская, отчего получается безжизненный, пластиковый Островский). Очень пестрые костюмы актеров, не выстроена стратегия ролей, и не понята актерами сущность конфликта, их игра не мотивированная. Беркутов совсем не кажется человеком из другого (столичного) мира. Он в спектакле мало отличается от иных сословий, будучи дворянином. Жест, которым пользуются актеры, часто нелеп. Отчего Беркутов все время бросается на одно колено?! Отчего в слезные истерики бросаются героини? Отчего хватают дворянина Беркутова за грудки и герои шлепают друг друга по мягкому месту?

Вот уж, поистине, «копеечная жизнь» на сцене. Музыка в спектакле — псевдорусская (эстрадные простецкие обработки народных песен и пр.).

В этом спектакле нет никакой ясной цели — ясной режиссеру и актерам, а следовательно, и зрителям. Перед нами был приблизительный Островский — как бы Островский.

Грамотный, крепкий и профессиональный спектакль «Не все коту масленица» показал Рижский русский театр им. Михаила Чехова (режиссер Игорь Коняев). В спектакле есть стиль: деревянная разноуровневая конструкция расписана в духе наивной крестьянской живописи (птицы, херувимы, кентавр, цветы). Спектакль обрамляет (задает ритм и создает эмоциональный настрой) группа парней и девочек, неплохо исполняющих народные песни (не аутентичные, но уже скорее адаптированные под городскую традицию — правда, частушки финала спектакля были несколько пошловаты). Перед нами снова позитивный Островский: не деньги побеждают, а нравственный выбор, сердечная склонность. Мужские роли актеры играют размашисто: что Ермила Ахова, богатея, тяжелого телом и нравом (Игорь Чернявский), что Ипполита-приказчика (Алексей Коргин). Борьба «старого» и «нового» типов деловых людей идет не на поле коммерции или дела, а в пространстве любви, брачных обещаний, любовных ухаживаний. Побеждает симпатия Агнии к молодому Ипполиту не без помощи маменьки Дарьи Федосеевны Кругловой (Галина Российская) — при воспоминании о покойном муже-купце у нее начинается нервный тик, так что дочери она такого не желает. Чистая и бедная радость сейчас победила — она им дороже сорока пустых и мрачных аховских купеческих комнат.

Спектакль играют с некоторым актерским нажимом и преувеличением — каркас спектакля держит не психология, а броский, утрированный «балаганный» прием (Ипполит много двигается, совершает гимнастические упражнения и даже прыгает со стены, Ахов изображает еще мужчину «хоть куда» и замирает, скованный болью; умная маменька иногда впадает в аффектацию — не всегда помнит уроки собственной жизни (особенно когда получает тысячные украшения для дочки); зато Феона (из дома Ахова) все видит насквозь, и в откровенной иронии актриса Светлана Шиляева не отказывает своей героине.

Фестиваль «Островский в Доме Островского» получился интересным и содержательным. Актеры царствовали здесь, опираясь на умение работать

и творить *внутри русского культурного типа*: мы видели в них способность к воссозданию купеческой типичности и оригинальности понимания природы делового человека; мы чувствовали бессмысленную удаль, размашистость природы и *серьезный* комизм, задушевную теплоту и умение извлекать человеческие ноты даже в «водевильных» ролях. Мы видели, что они умеют тронуть и рассмешить зрителя, что *в их комизме остается затаенное страдание*. Мы поняли, что в русской культуре повинную голову не секут и *могут просто так, без всяких условий, навсегда простить — от радости!*

Благоуханное исполнение пьес Островского, характерное для Малого театра, сегодня стало интересно и многим театрам страны. И это очень важно в ситуации, когда национальный театр полагается многими прогрессистами устаревшим именно потому, что он национальный. Между тем никакой культурный суверенитет невозможен без Александра Николаевича Островского на современной сцене.

Такая разная «Гроза»

«Гроза» Островского — самое востребованное театром произведение писателя. «Гроза» Островского всегда в моде. Нет такого периода в истории театра, когда бы «Гроза» ушла со сцены. И есть ли драматическая актриса, которая не хотела бы сыграть Катерину?

Создавая второй, сценический мир, классик зорко и объемно видел актера. А сегодня, как ни крути, драматурги-современники не ищут для актера лучше него — первого из столпов национальной драматической культуры. Дерзаю предположить, что и человеческие страсти «Грозы», и выписанные в ней роли утоляют желание актеров играть и режиссеров ставить спектакли не ради *иммерсии*, не ради *deformatio* и даже не ради *a mensa et toro* — последнее латинское выражение есть формула развода, то есть супруге отказывается «от стола и ложа». «Развода» с Островским современный театр как раз не хочет — «Гроза», как оказалось, способна пройти испытания любыми сценическими стилями, а современный театр все же не так увлечен ролью карателя и обличителя самодурства, как полтора столетия вела партийная критика (куда я отношу родоначальника ее — Добролюбова).

Что же было прежде?

Андрей Могучий в БДТ дал «Грозу» в русском стиле неоавангарда: никакой «усталости форм» и «усталости культуры» в спектакле нет (как нет и в помине добролюбовских дыр от бесконечных прочтений про «темное царство»). Тут доминирует ритмизированная речь, слова героев драмы «положены» на частушечный говорок, на бойкий речитатив, на молитвенную интонацию. Островский — в рамке палехского роскошного занавеса, в кокошниках, рубахах, кафтанах и сарафанах (черный фон тут только оттеняет все иные цвета, глядящиеся как всполохи и крики), с актерами, которых вывозят на платформах, выставляя, так сказать, нам напоказ, — Островский получился не «темным»: то торжественно-мелодичным, то ярким, приправленным балаганной дерзостью.

Уланбек Баялиев, напротив, актера не заковывает в жесткий панцирь режиссерского приема, как А. Могучий. Его *вахтанговская* «Гроза» просторна, психологична, продумана и обжита актерами. Надломленная мачта (но даже и в надломе рвущаяся в небо), и придуманный им кот (он носит темные очки,

ест блины со сметаной и утешает Катерину), и бочка с живой водой (в нее, как в колодезь, весело прокричит Катерина свой монолог «Отчего люди не летают?»), и парные озорные сцены Варвары с Катериной (роскошная Евгения Крегжде), и антагонизм гордой, прямоспинной и страстной (не растрчена в ней женская сила) Кабанихи Ольги Тумайкиной, и стертого ею же, обезличенного Тихона (Павел Попов), все же могущего стать мужчиной (пойти на бунт против матери, превратившей его в невротика), — все это живет полнотой сценических типов, все это (и все эти герои) прошли отменную художественную обработку.

О неисчерпаемости «послания Островского» театру говорят и «Гроза» в НХТ, о которой говорила выше, и усиленная повторением «Грозагроза» Евгения Марчелли (на сцене Театра наций). Два спектакля противостоят друг другу как черное и белое: Марчелли не вышел за рамки заштампованного «дикого царства» («это все наше — русское», к которому «не местный» Борис привыкнуть не может), в котором Катерина протестантка — #свободна#свободна. Замечательная актриса Юлия Пересильд играет Катерину «наотмашь», порывисто, чувственно и широко. Собственно, только ее «спектакль в спектакле» о любви как свободе интересно ощущать и понимать. Все остальное (и все остальные) — усечено, обрезано, обытовлено, «заболочено» и живет мизерно, обходясь минимумом актерских приспособлений и часто сваливаясь в аттракцион. Вулканический темперамент Анастасии Светловой (Кабанихи) здесь даже не разрушительная сила, но сплошной неистовый (и самоудовлетворяющийся) истеризм. Вытолкнутая режиссером на первый план, вечно за всеми доглядывающая мерзкая Феклуша (в пошлейшем платье-перьях и «русском» кокошнике) «заговаривает мир», «смиряет», так сказать, своими сказками о том, как плохо в иных странах, — в спектакле она стала «ключевой фигурой» (со сцены буквально не согнать!). И в этой агитаторше от «партии власти» — «темного царства», так много навязчивости, что вопиет она попросту о режиссерской зависимости от обязательных фенечек как примет современности. Мне же остается повторить слова Аполлона Григорьева (его назвали в программке к спектаклю, но и близко духа его нет в марчеллиевской «Грозегрозе»): «Вообще всякая истина — свободна. Все несвободное есть софизм или сознательно, или бессознательно подлый». Жаль, что Евгений Марчелли отказался от силы тяжести истины, от художественного объема пьесы и предпочел своеобразную «полицейскую формулу» темного и светлого, свободного и несвободного. «Грозагроза» Евгения Марчелли вышла в мир темной#темной, страстной#страстной. И только...

В «Грозе» Даниила Безносова, поставленной на сцене Молодежного театра Краснодара, тема личной обрядности (веры в обряд, чувствования красоты обряда и легко-радостного счастья, что он дает, когда ты внутри него) связана только с Катериной. Для Островского это реальность, вложенная в героиню (церковные службы, необыкновенный столб света, ангельская легкость пения). Вера героини — живая. Именно живая вера в Бога и наследуемые вместе с ней представления о доме, о муже, о любви, верности и грехе сойдутся в душе ее с трагической силой, вступят в конфликт с незаконной страстью. И правильно разрешить этот конфликт не хватит у нее сил. Разрешить покаянием. Ее уверенность — «ведь все равно я душу свою погубила» — тут сродни полному отчаянию героинь Достоевского. Финальный монолог Катерины: «...Жить нельзя!

Грех! Молиться не будут? Кто любит, тот будет молиться...» — предвестие Кроткой Достоевского, которой тоже «просто стало нельзя жить», и она выбросилась из окна, с четвертого этажа, с образом Богородицы в руках. Островский предвосхитил эту идею «безотрадного позитивизма» (а таков дом Кабановых, несмотря на привычку к обрядам, потому как позитивизм может быть и религиозным), когда «душа не выдержала прямолинейности явлений».

Режиссер не «сократил» эту важнейшую (дающую ключ к драме) линию в образе Катерины, но все же не домыслил тут до конца. Скорее, личная актерская природа Полины Шипулиной (искренняя, порывистая, живая) «вызволила» в Островском христианские сущности.

Вместе с тем Даниил Безносков явно прислушивался к этим мотивам Островского: Барыню не «сократил», как это часто бывает, а сделал фигурой броской, мистической: безумная Барыня не вполне безумна, скорее она в краснодарском спектакле эффектная «пророчица», которой никто не верит и которую никто не слышит (горячая вера ведь и в безумии творится). Тут впору пришлось и красное платье актрисы Людмилы Дорошевой, и зловецкий остов зонтика (только ребра торчат, и ни от какого дождя он не укроет).

Да, конечно, и «красное платье», и лодка, и живая, настоящая вода, и льющийся с театрального неба дождь — все это уже было. Было не только в Островском: бочка с живой водой — у вахтанговцев, гламурный бассейн с водой и русалками-моделями — у Марчелли в «Грозе» же; в водный же бассейн поместил «Утиную охоту» В. Панков. Актеры сегодня часто принимают настоящий душ, а дожди идут и идут на многих сценах страны.

И все же у краснодарского спектакля есть свой поэтизм сцены. Подлинная фактура живого дерева отлично сочетается с холстинными серо-синеватыми платьями героинь; помост-причал, окруженный настоящими плавающими бревнами (надо полагать, Дикой и сплавом леса по Волге занимается — отчего бы и нет?), на котором происходит вся городская и частная жизнь (в Калинове ничто не утаишь — все насквозь проглядывается), как и живая вода, — все это, безусловно, работает (художник Анастасия Васильева). Как лодка — и место свиданий, и «орудие» гибели Катерины. В лодке она произнесет свой прощальный монолог и уплывет куда-то вдаль, к настоящей Волге с ее крутым берегом. И так не хватило какого-нибудь знака беды во всей этой тяжелой, натуральной сценографии — например, белой (или красной) косынки Катерины, бьющейся у причала.

Да, в спектакле нет никакой поэзии вольной и широкой Волги. Вода в спектакле не *вешняя* и не *большая* — вода *застойная*. А всем этим бревнам, вылавливать которые работники не спешат (а только имитируют их сплав) — одна судьба. Стать топляками, уйти на дно, утонуть. Волей-неволей возникает ассоциация между этими бревнами-топляками и Катериной — горькой утопленницей.

Задача переиграть такую подлинность фактуры (живая вода, подлинное дерево) должна давать актеру «известную степень наслаждения».

Только Тихон Александра Техановича да Катерина Полины Шипулиной достигают (на мой вкус) художественно-цельного результата — при всей пугающей ровности исполнения иных ролей. Не хватило в них актерского строительного материала — собственно пружин творчества в образах.

Дикой и Кабанова режиссером «ужаты», в Кулигине Дмитрия Морщакова (интеллигенте-диссиденте) костюм играет больше, чем актер, хотя режиссер

жирно подчеркивает и его роль в спектакле. Да, все читается: он больше других жалел Катерину — но жалостью бесплодной, резонерской; и его готовность что-то изменить, «внести инновации в жизнь» предлагаются другим вяло и неотчетливо. Он будто и сам не верит, что это нужно и важно. Борис Алексея Замко — какой-то шагающий циркуль, чистоплюй, не к месту носящий белый костюм (его костюмная элегантность и инаковость приезжего крепко посажена на однообразное и невыразительное актерское интонирование).

Повторю: актерская природа Полины Шипулиной, с ее свежим природным лиризмом и чистотой овала лица (древние не описывали красоту женщин, а потому о женщине говорилось мало, например что у нее округлые щеки — и все!) вызывает доверие к ее Катерине. Кротость, внятность, порывистость натуры. Она — настоящая, не притворная, хватающаяся сначала за мужа (чтобы взял с собой и упас от греха), потом — за Бориса (но и он, жалкий и ничтожный, не заберет с собой). Ни тот ни другой не видят ее губительной любви и губительной печали.

Катерина Полины Шипулиной, собственно, и держит весь спектакль.

Чистота против фальши, порыв против обыденности, власть любви против равнодушия — все так, все читается в спектакле краснодарцев, но до христианской драмы, *все разрешающей*, спектакль не дотягивает. И я не ставлю это в вину режиссеру. «Как я буду мыслить, верить и чувствовать, а вместе с тем, по свойству художества, заставлять мыслить, верить и чувствовать других — иначе, нежели я сам мыслю, верю и чувствую?» — спрашивал (и одновременно обнажал «свойства художества») Аполлон Григорьев. Личный художественный мир режиссера, ясный для него, для каждого другого есть проблема, «предмет познания» и область понимания. А для режиссера, таким же образом, является «предметом познания» мир Островского. Значит, войти во внутренний мир Островского режиссер может только через то, что *для него самого не является чужим и находится уже в его собственном внутреннем мире*. Поэтому и я, как критик, могу только видеть разницу этих миров, но совсем не призываю режиссера Д. Безносова казаться не тем, кем он является, и ставить христианскую драму, не входя в дух веры. И все же я не теряю надежды, что настанет день, взойдет заря и на обломках атеизма и постнигилизма вырастет режиссер-христианин, держащий крепко в руках профессию и обладающий одновременно художественным талантом. Что-то в эту сторону сдвигается в современном театре. Вот ведь и «Король Лир» Дениса Бокурадзе («Грань», Новокуйбышевск) и «Преступление и наказание» Атилы Виднянского в Александринке продвигают нас в этом христианском направлении (правда, тут уже новый игрок появляется — критика, от способности которой читать — или не читать, что очевиднее, — эти смыслы зависит новое концептуальное движение в театре).

Любовь в спектакле краснодарского театра всех калечит. Кабаниха Светланы Кухарь (актриса оспаривает принятую грузность и грубость своей героини) так залюбила своего сына, что унижает его, женатого (не понимая всей неуместности и нелепости такой любви). Унижает приказами садиться к ней на колени и прочими «физическими действиями», вызывающими у него уже не «скрежет зубов», а попросту апатию. Потому и бунта против маменьки у Тихона (Александр Теханович) не случится в финале — а только тупое бессилие. В алкоголе «спасается». И артист выдержал тут свою роль: ежедневное тупое «непротivление»

сыграл на «трех струнах», незамысловато, как и требовалось. Любовь Варвары (Евгении Стрельцовой) и Кудряша (Александра Киселева) — бесшабашная, заведенная, возможно, «от скуки», но вполне себе молодая и животво-безотчетная (началом любовной игры становится «ржание» — прием, нередко встречающийся нынче, модный, но тут вполне годящийся — так прежде кричали чайками наши актрисы в спектаклях). Да и вряд ли Тихон бросится искать утешение у девки Глаши после смерти жены — снова любовь выходит пустой. Такая «любовь» не разгоняет тьму, она не довлеет — она пугает и запугивает, она становится зловещей. Эта «любовь» не знает о первой заповеди, а потому и не свободна — она не сильнее горя Катерины и обыденных дрызг Калинова.

Катерина ведь тоже не выдержала своей страсти.

В финальный круг поставит на помосте-причале режиссер всех обывателей Калинова, всех героев спектакля, а в центр круга поместит погибшую Катерину. Помост станет погостом. Это все они, все виноваты в том, что погибла жизнь в лучшей, в светлой, в такой подлинной, но и в такой ожегшейся своей страстью героине. Живое — всегда с недостатками, это смерть разглаживает все морщины...

Для меня «Гроза» — религиозная драма, и без такого ее понимания никогда (и ни в какой концепции) концы с концами не сойдутся. Только с христианской точки зрения становятся понятны и фрески Страшного суда, и безумная Барыня, пифически обещающая омут за красоту-то («Ха-ха-ха! Красота! А ты молись Богу, чтоб отнял красоту-то! Красота-то ведь погибель наша! Себя погубишь, людей соблазнишь, вот тогда и радуйся красоте-то своей. Много, много народу в грех введешь! Куда прячешься, глупая? От Бога-то не уйдешь! Все в огне гореть будете в неугасимом!»). Тогда и гроза будет не просто эффектным театраль-но-атмосферным явлением, а грозной метафорой Суда Божия — ведь не случайно именно так — «Гроза», а не «Катерина» — назвал замоскворецкий житель (буквально окруженный благочестивым купечеством) свою драму.

Апофеоз

Александра Николаевича Островского все чаще стали называть «русским Шекспиром». Не думаю, что это делает ему честь. Во-первых, зачем русского драматурга мерить не своей меркой, а европейской? Вряд ли европейцу как раз понятна поэтика и поэзия театра Островского (помимо социальности, которая, безусловно, усваивается проще).

Культь Шекспира регулярно возникал в европейской культуре. Шекспир — великий драматург. «Русский Шекспир» — тема вообще отдельная и законная, как и «русский Гамлет». Кто не помнит знаменитые слова А. С. Пушкина: «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив»? Кто не знает, что в поздний период абстрактного человеколюбия (непротивления злу) Л. Н. Толстой пишет статью «О Шекспире и о драме» (1903—1904), в которой буквально сбрасывает английского драматурга с мирового культурного пьедестала?

Конечно, наш Островский более «домашний». Культура трагического (как вглядывание в бездну, стояние у черты) у Островского отсутствует. Пушкин, например, знал этот ужас трагического и вечность эпического (Пушкин, как известно, состязался только с одним поэтом — Гомером: «...божественный Омир, ты, тридцати веков кумир!»).

Власть жизни у Шекспира и Островского принципиально различна.

Русская жизнь в пьесах Островского имеет, безусловно, свое плодovitое зерно, до сих пор дающее всходы в нашей культуре, то есть воспринимается нами как «своя», которую мы запросто узнаем, несмотря на двухвековое расстояние от времени жизни драматического писателя. Островский не всматривался в трагедию власти, но давал нам житейски-вечную историю о власти денег, о власти обряда, о власти привычек и моды. Он не писал о выдающихся личностях (и даже его хроники носят отпечаток народной срединности — не о царе, но о Минине он размышляет). «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет» — о силе зла, о силе мира, подминающего под себя человека. Герои Островского — не титаны, они часто совершенно не выстраивают линии своей судьбы, они не делают трагического выбора поперек истории, не задаются пограничным вопросом «Быть или не быть?».

Герои нашего национального драматурга живут в пространстве нравственного богословия, практического урока — их мир всегда человечен. Все высокое в нем всегда жизнеобразующе конкретно (связано с бытом, характером, типажом). Но, конечно, при всем при этом Островский не принадлежит сугубо обыденному сознанию как антитезе трагического. Обыденный опыт для него отнюдь не исчерпывается только тем, что содержит поверхность жизни. В драматургии А. Н. Островского много той подлинной творческой свободы, созерцательной любви к героям, которая и дает нам ощущение радости, огромной правоты драматурга в понимании русского человека.

