

А. Н. Островский

Эм. Бескин

Величайший русский драматург

ДЕДОВ и прадедов купеческой галереи Островского надо искать в крестьянско-патриархальной буржуазии. Связь первичных кадров замоскворецкого купечества с крестьянством несомненна. Вполне понятно, почему «русский капитал пер в виде Колупаевых и Разуваевых, долго не желая снимать ни долгополого сюртука, ни сапог бутылками, долго оставаясь верным своеобразно предомленному крестьянско-кулацкому укладу» (А. В. Луначарский «Об Александре Николаевиче Островском»).

Инициатива крепостной буржуазии, ее торгово-промышленные планы в значительной мере тормозились, конечно, крепостным состоянием. Буржуазия не жалела средств, а их у нее уже было достаточно, чтобы выкупиться из этого состояния. Крепостной отца Огарева давшего вместе с Герценом ганнибалову клятву положить все силы на борьбу с крепостным «правом», предложил за свой выкуп 100.000 рублей, по тому времени огромнейшую сумму, целое состояние. Основателем Прохоровской мануфактуры был выкупившийся крепостной. Савва Морозов, родоначальник известной купеческой «династии» Морозовых, выкупился в 1820 году за 17.000 руб.

Богатеющая патриархальная буржуазия постепенно усваивала городские наклонности и вкусы. Дворянин очень любит выслушивать купца и особенно купчиху, пытающуюся одеться по-модному. Этот новый купец корнями еще в патриархально-крестьянском укладе, многое из атмосферы барско-крепостного строя он переносит «на волю», подражая тому самодуру-барину, из-под власти которого сам недавно освободился.

Один из представителей восходящей русской буржуазии В. Кокорев писал: «Когда новый порядок сообщит крестьянам довольство (речь идет, конечно, только о капитализирующейся части крестьянства — Э. Б.), тогда вся торговля наша разовьется и примет другие размеры, и мы, купцы, будем иметь новую огромную прибыль». При этом таких крестьян он совершенно правильно с своей классовой точки зрения называет «братьями-крестьянами». Позже, уже в 1876 году, Ф. М. Достоевский писал: «Прежние рамки прежнего купца вдруг страшно раздвигаются в наше время. С ним вдруг роднится европейский спекулянт, на Руси еще прежде неведомый, и биржевой спекулянт. Современному купцу уже не надо залучать к себе на обед особу и давать ей балы; он уже братается и роднится с особой на бирже, в акционерном собрании, в устроенном вместе с особой банке; он уже теперь сам лицо, сам особа. Главное, он увидел себя решительно на одном из самых высших мест в обществе, на том самом, которое по всей Европе давно уже официально и искренно отведено миллиону».

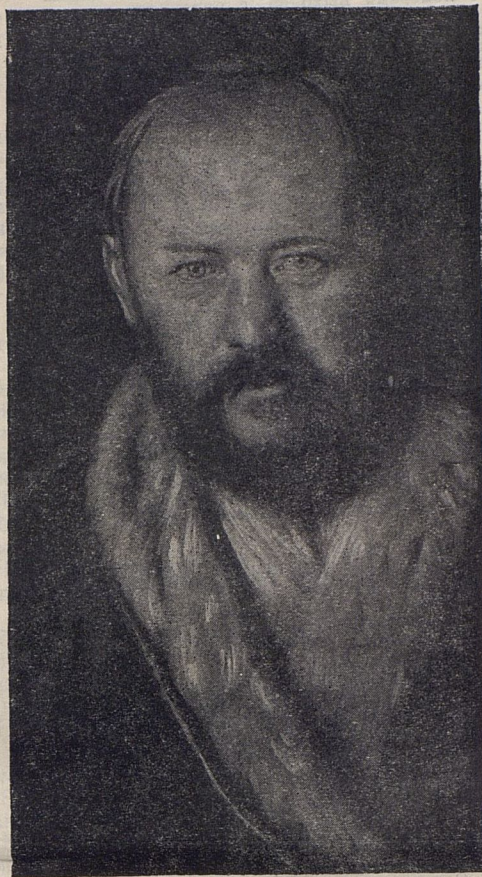
Островский уже в ранних пьесах разоблачает «особу», показывает пустоту и моральное разложение тунеядствующей аристократии, обреченность ее погони за «бешеными деньгами» и идеализирует купеческую «трудовую» копейку, «трудовой хлеб». Островский последнего периода его деятельности создает целый ряд пьес на тему дворянского заката, гибели «вишневых садов». Взять хотя бы в хронологической последовательности «Лес», «Последнюю любовь», «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Волки и овцы», «Женитьбу Белугина», «Бесприданницу» и др.

А одна из пьес Островского кажется просто предвестием «Вишневого сада» и заставляет думать: не шел ли Чехов сознательно от нее, перенося ее героев из 80-х годов в обстановку кануна 1905 года? Эта пьеса — «Светит да не греет». Написана она Островским совместно с Н. Я. Соловьевым в 1881 году.

В «Светит да не греет» — дворянская усадьба с большим старым запущенным фруктовым садом. Действие начинается с того, что «только три часа, как приехала хозяйка поместья. Зовут ее Ренева. Это не только созвучие фамилий. Ренева, как и Раневская из «Вишневого сада», приезжает из-за границы к себе домой в имение, где кругом растет крупная, слававшаяся на всю округу вишня.

Далее, как и у Чехова, в пьесе Островского идет сцена приезда, суетня прислуги. Раневская пьет кофе, Ренева — чай. Расспросы. Рассказы о заграничье — Италия, Ницца, Швейцария, Париж. Как Фирс в «Вишневом саде», в пьесе Островского старый крепостной Ренева гордится тем, что он «на господском дворе родился». Ренева тоже обступают воспоминания вишневого сада. Вон «на повороте к беседке белое деревцо склонилось, похоже на женщину», на «покойную маму». Заграничный герой Ренева, как и у Раневской, «оказался дрянью». Помните у Раневской — вечные телеграммы из-за границы. Они ее волнуют, она рвет их. — «С Парижем кончено», но все же Париж сохраняет власть над ней. И у Ренева в «Светит да не греет» весь стол завален письмами в Париж, в Венецию. Денежные дела и у Ренева и у Раневской расшатаны до корня. У Раневской имение идет с торгов, и покупает его Лопахин. В «Светит да не греет» Ренева мечтает продать имение. И в том и в другом случае покупает «дворянское гнездо» новый хозяин жизни — купец.

Любопытно, что в постановке «Грозы» в Художественном театре внесено определенное «предчувствие» Чехова (сцена в овраге). В. И. Немирович-Данченко отвергает в этой сцене традиционный колорит «гульбы», все те «вольные песни, любовные тайны и речи», которые подслушал в «ночи над Волгой» Ап. Григорьев. У Немировича-Данченко в Художественном театре, «ученый» безвольный Борис непосредственный виновник гибели Катерины, прообраз бескрылых чеховских интеллигентов с их нерешительностью, мягкотелостью и бессилием. Молодая бурлящая тоска Кудряша в его дуэте с Варварой, и свидание Катерины с Борисом — все это в МХАТ сближено с Чеховым, перекликается с последующими поколениями русской интеллигенции, с ее «лишними людьми». В то же время другой молодой московский театр, театр Симонова, вносит в «Вишневый сад» Чехова реминисценции от Островского, указывая в одной из сцен на родство Пети Трофимовича с Жадовым из «Доходного места». Что здесь приемлемо и что неприемлемо? Что верно и что неверно? В связи с юбилеем Островского тут есть, во всяком случае, над чем призадуматься.



А. Н. Островский. С портрета Перова

В. Сахновский

На сцене художественного театра

МОСКОВСКИЙ Художественный театр за время своего существования — почти 38 лет — поставил всего четыре пьесы Островского на основной сцене: «Снегурочку» (1900—01 гг.), «На всякого мудреца довольно простоты» (1909—10 гг.), «Горячее сердце» (1925—26 гг.) и «Грозу» (1934—35 гг.), кроме того, в сезон 1933—34 гг. для выездных спектаклей была поставлена «Воспитанница».

В Художественном театре работали также над пьесой: «Сердце не камень» (1899—1900 гг.), в первый раз над «Грозой» в 1915 г., над «Волками и овцами» (1915—16 гг.) и над «Бесприданницей» в сезон 1928—29 гг. В одних случаях постановка бывала доведена почти до конца, в других был разработан весь план, распределены роли и почти целый сезон велись репетиции, а иногда ограничивались тем, что начинали «обговаривать» основные роли и приступали к репетициям за столом.

К каждой из этих осуществленных и не осуществленных постановок подходили по-разному. Если в первые годы существования театра в его спектаклях явно ощущался уклон в сторону натурализма, загруженности сценической площадки бесчисленными мелочами, обыгрываемыми основными персонажами и массой действующих лиц, введенных в пьесу режиссером, то впоследствии МХАТ сумел найти формы, приближающиеся к подлинному реализму.

МХАТовский метод сценического прочтения пьес Островского приводил к тому, что были тщательно разработаны не только ведущие роли, но решительно весь ансамбль спектакля. Таким образом, зритель без труда мог представить себе биографию каждого персонажа, любя, самые мелкие обстоятельства его действительной жизни, слагавшие его именно в данный образ.

В пьесах Островского на сцене Художественного театра зритель неизменно видел живую жизнь, подлинных людей, настоящие комнаты, палаты, заборы; все это делалось с огромным вкусом, а в последнее время, преодолевая на-

тураллам, в реалистических формах. Но во внутреннем образе спектакля Художественный театр часто избегал социальной трактовки.

В Музее Художественного театра хранятся два режиссерских экземпляра комедии Островского «Сердце не камень». Оба они испещрены огромным количеством записей, касающихся не только монтажной части, но и актерского исполнения. Приложены планировки с номерами выходов, с описанием поведения актеров, с отметками пауз. В режиссерском отношении пьеса была задумана как оценочное произведение с огромным количеством всяческих деталей и в разработке ролей, и в обстановке каждого места действия.

Например, к третьему действию приложен чертеж с подробнейшей выгородкой, с отметкой многочисленных предметов, расставленных по стенам, и даже с массой кип товара, вагараживающего первый план по линии рамы; судя по бесконечному количеству деталей, режиссер, повидимому, полностью копировал склад и контуры в подлинном купеческом доме.

В ремарке рукою режиссера или пом. режиссера помечено: «Темно. Лунный или фонарный свет. В дальнем склоне лампы. За колонной лампы. Положить железную полосу на землю за тюками — иллюзия железного пола. Стук маятника (2 метронома). Грустная мелодия на гармонике. Свеча горит у Ераста. Блок у него на двери. Кто-то прошел по улице. В коридоре лампочка горит. В комнате разбросаны бумажки, веревки. Половая щетка».

В режиссерских пояснениях ко второму действию на вклеенных листах экземпляра, между прочим, есть такая заметка: во время первой сцены «проезжают возы с железом. Стук и грохот».

В том же акте указан ряд выходов и характеристик введенных режиссером отдельных персонажей. Они, повидимому, должны были придать блеск и красочность той жанровой картине, которую представляла себе режиссеру гораздо ярче, чем это дано у автора.

Например, отмечены проход и характеристика действий фонарищика; указано, где находится, как себя ведет нищий в старой гимназической шинели; есть сцена с мальчиком, пускающим змея. Среди разного рода людей, проходящих по сцене, указаны: собиратель на построение храма, жандармы, инвалид, учитель в мундире, будочник, трубочист и т. д. Подробно описывается поведение второстепенных и третьестепенных лиц, заглянувших, проходящих мимо, видимых в окно и т. д.

Режиссером спектакля был К. С. Станиславский. Основные роли были распределены так: Коркунов — Санин, Вера Филипповна — Савицкая, Халымов — Грибунин, его жена Аполлинария Панфиловна — Равская, племянник Коркунова Константин — Лужский.

На третий сезон существования Московского Художественного театра была поставлена «Снегурочка». Декорации, рисунки костюмов и бутафории делал художник В. А. Симов. Режиссерами спектакля были К. С. Станиславский и А. А. Санин. Пьеса была разбита на три акта. Сначала шел пролог, так называемая «Красная горка»; пространство между рампой и авансценой было закрыто темной тканью в цвет занавеса театра. Пьеса начиналась с последней зимней вьюги в лесу, сплошь занесенном снегом; когда раздвигался занавес, темная ткань оползала с авансцены, и в зрительный зал спускались обледенелые корни. Вместо суфлерской будки торчал огромный, занесенный снегом пенек. В правом от зритель плане находилась также занесенная снегом медвежья берлога. Леших, а их было несколько — и в прологе, и в Ярилиной долине — нельзя было отличить в зимнем пейзаже от заснеженных, голых деревьев, а в летнем — от сухих сучьев и толстых корней.

Первое действие шло после антракта «Берендеева слобода».

Берендеев играл Качалов. Снегурочку — Липина, Леля — Андреева, Бобыля — Москвин.

Все народные сцены и постановочную часть вел А. А. Санин. В его режиссерских заметках приведены все монтажные записи и шумовые куски.

В режиссерском экземпляре К. С. Станиславского записано буквально каждое движение, каждая деталь: куда кто пошел, где стоит; отмечена каждая мизансцена, каждая мелочь.

В монтажных листах А. А. Санина для народных сцен весь планшета расчерчен по номерам, например: «Скат для толпы и дровней большой, № 2-а». «Скат для Снегурочки и Мороза, малый, скаты устроены безопасно для спуска — № 2-б». «Места, откуда приводят в движение, № 3-а», «Место, откуда стаскивают белоснежные ковры (холм оттаивает и обнажает весну) № 3-б».

В режиссерской записи для 3-го и 4-го действия на нескольких страницах сделана выписка подробно указанной бутафории. Приведем несколько примеров: «Деревянный идол», «Костры дымящиеся», «Зарезанный бык», «Два барана», «Меха с вином», «Бочки распиленные», «Качели у царской колымаги», «Блюда», «Нож», «Сучок Снегурочки» — расчесывать волосы. «Призрак Снегурочки». «Пролетающие по лесу лесные чудовища». «Устройство росы из озера». «Цветы, исчезающие вместе с Весной». «Костюмы Лешего и Лешенят той же формы, что серый мох».

Ранней предтечей Островского является еще комическая опера конца XVIII века. Конечно, русская «малая опера» конца XVIII в. не имела того политического резонанса, как знаменитая «война буфонов» в Париже, явившаяся людным из орудий революционного наступления буржуазии на Олимп феодального искусства. Но общественное значение «малой оперы» весьма высоко. Комический жанр был до этого жанром бытовым, трагический — жанром «высоким».

Ярким образчиком такого жанра, в своем дальнейшем развитии восходящем к буржуазной комедии, к «натуральной школе», к Островскому, была хотя бы известная опера Матинского «Санктпетербургской гостиницы двор» (1799 г.). Действие ее происходит в Гостином дворе среди купцов, приказчиков и покупателей. Зазывания Разживина

Здесь атласы, канифасы...

можно было слышать и через сто лет, в конце XIX в., в тех же выражениях на Апраксине и Александровском рынках Петербурга. Целое действие, — второе, — занимает девишник в доме купца Сквалыпина. Во всей опере богато рассеяны картины торгового и приказного плутовства, старокупеческого быта с соответствующей моралью. Таковы же «Сбитенщик» Княжнина, русский вариант «Севильского цирюльника», «Мельник-колдун, обманщик и сват» Аблесимова и др. В жанре этой комической оперы мы находим начатки тех традиций и приемов, которые позже будут использованы Островским.

Несомненным предком и прямым предшественником Островского в создании бытовой комедии был актер и драматург Плавильщиков.

После крымского разгрома растерявшийся царизм в числе других либеральных «подачек» организовал, между прочим, общественное обследование быта, нравов и промыслов населения, проживающего по берегам Волги, Каспийского, Азовского морей и Ладожского озера. Редакция издававшегося при Морском ведомстве журнала «Морской сборник» предложила ряду видных писателей командировки для изучения «внутреннего состояния России». Сделаны были предложения драматургу Потехину, Мею, Максимову, Писемскому, Гончарову, Григоровичу, Ананьеву-Чужбинскому. Потехин, которому досталось поручение изучать берега Волги, привлеч к работе Островского. Островский взял на себя описание верховьев реки — до Нижнего-Новгорода, а Потехин — от Нижнего до Астрахани. Отчеты должны были печататься в «Морском сборнике».

Эта, якобы, общественная затея вскоре превратилась в самую что ни на есть бюрократическую фикцию, встретив сопротивление местных властей, «точку зрения» бравого адмирала Рейнеке, «отдавать предпочтенье фактам, имеющим непосредственное отношение к воде», и беспощадное зверство цензуры. Общей участи не избежал и отчет Островского «Путешествие по Волге от истоков до Нижнего-Новгорода». Он был напечатан в совершенно изуродованном виде.

Но для художественного творчества Островского эта поездка дала ценнейший материал. Осташков, Торжок, Ржев, село Городня... Косная, застойная жизнь... В каких-нибудь шестидесяти верстах от губернского города Твери — беспросветная, захолустная глушь... Первобытные люди, первобытные нравы — вплоть хотя бы до сохранившегося еще в Торжке обычая тайного увоза невесты... Островский повторяет выражение русской сказки про Ивана-царевича: «едет он день до вечера — перекусить ему нечего».

Однажды, когда Островского поразило отсутствие мужиков в деревне, баба, — на вопрос, где мужики, — ответила ему на тарбарском языке:

— Которы ушли у камотесы, которы дорогу пиня.

По пути из Осташкова в Ржев Островский заезжает на постоялый двор переночевать. Хозяин с видом разбойника встретил его неприступно. И в ночлеге решительно отказал. Позже Островский узнал, что ценовальный торговал своими собственными пятью дочерьми. Постоялый двор и его быт послужили ему материалом для комедии «На бойком месте».

Кругом беспросветная нужда, нищета, давящий гнет старинных обычаев и нравов домостроевской Руси...

Здесь вспыхнули и огоньки «Грозы»... Здесь, в этом «темном царстве», родилась «возле города Хвалынского» и погибла в омуте Волги бедная Катерина.

«В этом «темном царстве», — говорит Н. А. Добролюбов, — никто не может ни на кого положиться: каждую минуту вы можете ждать, что приятель ваш похвалится тем, как он ловко обсчитал, обворовал вас; компаньон в выгодной спекуляции легко может забрать в руки все деньги и документы и засадить своего товарища в яму за долги; тесть надувает зятя приданым; жених обочтет и обидит сваху; невеста дочку проведет отца и мать; жена обманет мужа. Ничего святого, ничего чистого, ничего правого в этом темном царстве; господствующее над ним самодурство — дикое, безумное, неправое — прогнало из него всякое сознание чести и права».

Ап. Григорьев в известном споре с Добролюбовым по поводу Островского, не соглашался с тем, что Островский этот быт разоблачал. Григорьев видел в творчестве Островского победу идеи «нации», «народности». Островский, — уверял Ап. Григорьев, — не обличитель, а национальный драматург. В своих пьесах он выводит «коренные», стало быть нормальные, органические типы народной жизни, порочные или добродетельные, ему все равно.

Добролюбов, выразитель идей революционной демократии, идеолог крестьянской революции, видит в пьесах Островского, — в частности в «Грозе», — протестующий голос раскрепощающегося народа. Если в Ап. Григорьеве еще «достаточно сильная струя эстетической критики, заставляющая его видеть в Островском того народного поэта, который всего только дышит жизнью народной, то реальная, — он сам ее так называет, — критика Добролюбова имеет всегда, как характеризует ее Чернышевский, «значение приговора о явлениях жизни». Такой приговор «печально кладбищу человеческой мысли и воли» читал Добролюбов и в пьесах Островского.

Сам Островский в своем мировоззрении не был особенно устойчив и колебался между определявшими тогда общественно-интеллигентскую мысль группировками — славянофилов и западников. Его политический горизонт был гораздо ограниченнее, чем его реалистическое творчество, создававшее объективные образы «темного царства». Конечно, призыва к революции, того отрицания действительности, которое хотел видеть в его пьесах Добролюбов, у Островского не было, но это несколько не ослабляет объективной силы его критики и значения «приговора», какое имеют его произведения.

Островский в 1854 г., в период своих славянофильских увлечений и участия в кружке молодой редакции «Москвитянина», пишет Погодину: «Пусть лучше русский человек радуется, видя себя на сцене, чем тоскует. Исправители найдутся без нас. Чтоб иметь право исправлять народ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее». Это, как видите, еще целиком григорьевская точка зрения. Позже, когда наметился поворот Островского к западничеству, он, — об этом рас-

сказывает в своих воспоминаниях Боборыкин, — очень гордился статьями Добролюбова.

Не всегда совпадали в оценке Островского Чернышевский и Добролюбов. Чернышевский, например, по поводу «Бедности не порок» считает, что Островский не только не обличает «темное царство», но «пишет апофеоз старинного быта». Читатели, — пишет Чернышевский, — будут недовольны пьесой Островского, ибо:

**В ней правды нет, в ней жизни нет.
В ней фальшь, не вечное искусство.**

Чернышевский обвиняет Островского в «ложной идеализации устаревших форм». Конечно, с позиций весьма строгих требований Чернышевского в Островском было еще достаточно «идеализации устаревших форм». «Только сила отрицания всего прошедшего, — писал Чернышевский («Очерки гоголевского периода русской литературы»), — есть сила, создающая нечто новое, лучшее. Чернышевский воевал с канонами старой дворянской эстетики, видя в ней всегда «апофеозу старинного быта», воспевание барской патриархальщины, то, что мешает художественному произведению «произнести приговор над явлениями жизни». На творчестве Островского, особенно раннего периода, достаточно явственно сказались влияния «романтической композиции», т. е. именно того, что Чернышевский называет «ложной идеализацией устаревших форм». В пьесах его заметна также склонность и к мелодраме.

«Островский, — говорит в одной из своих речей покойный А. И. Южин, — влетает в серую ткань быта золотые нити романтизма». Сейчас можно почти с уверенностью сказать, что Островский во многом был под влиянием Дюма-сына. Одна из лучших пьес Островского «Без вины виноватые» заимствована в сюжете и переделана из пьесы Дюма — «Le fils naturel». Она шла в 1872 году в московском Малом театре под названием «Сын швеи». Островский не боялся заимствования сюжета и толковал этот процесс чрезвычайно расширительно.

Аверкиев вспоминает на этот счет слова Островского. «Драматург, — говорил Островский, — не изобретает сюжетов; все наши сюжеты — заимствованы. Их дает жизнь, история, рассказ знакомого, порой газетная заметка. У меня, по крайней мере, все сюжеты заимствованные. Что случилось, драматург не должен выдумывать; его дело написать, как оно случилось или могло случиться. Тут вся его работа. При обращении внимания в эту сторону, у него явятся живые люди и сами заговорят».

В самом деле, можно ли, слушая «Без вины виноватые», заподозрить их сюжет в заимствовании. Он настолько претворен в творчестве Островского, настолько перерос в быт и нравы современной Островскому русской общности, что совпадение сюжета фактически перестает быть заимствованием и дает верную историческую картину нравов русской жизни.

Еще труднее видеть связь между романтическим французским влиянием, жанрами так называемых *pièces des mœurs* и Островским. Но и это влияние, — конечно, подводное, глубинное, — все же не трудно проследить. В критике указывалось, между прочим, на родственность Арманда из «Дамы с камелиями» Дюма с Борисом из «Грозы». Этим догадкам нельзя отказать в некоторой обоснованности. «Пучина» в значительной мере навеяна очень популярной французской мелодрамой Дюканжа «Тридцать лет или жизнь игрока», но тем не менее это вполне оригинальная пьеса.

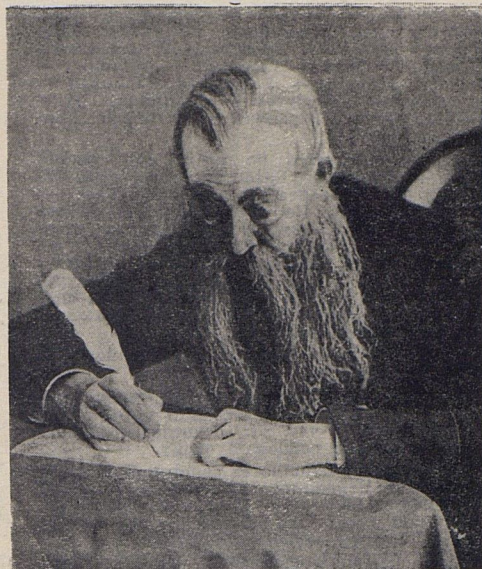
Когда в «Грозе» в момент душевной бури Катерины разражается подлинная проза — разве это не типичный романтико-мелодраматический прием? Разве не от мелодрамы полусумасшедшая барыня-прорицательница и «геевна огненная» в той же «Грозе»? Разве «Воевода» не романтическая композиция? Недаром уже на премьере «Грозы» в 1859 году часть студенчества, требовавшая от всякого произведения искусства «приговора о явлениях жизни», осудила эти «геевны огненные», эти мечты «сделаться птицей и летать». В эпоху русской «бури и натиска» все это казалось вредной сентиментальщиной, «ложной идеализацией устаревших форм», как определял вождь и учитель этой молодежи Чернышевский.

Сам Чернышевский в замечаниях о пьесе «Бедность не порок» указывал на ряд моментов, обличающих в Островском верность принципам романтической эстетики, вносящих политическую фальшь и создающих апофеоз старых патриархальных отношений. Чернышевский отмечает в «Бедности не порок», «верность старинным обычаям», заимствованным «из комедий старого времени», называть действующих лиц именами от их качеств. Коршунов (фабрикант свирепого нрава). Гуслин (русский виртуоз). Разлюбов (т. е. гуляка и весельчак). В наших романах 30-х годов герой образец скромного поведения и всех добродетелей, в отличие от остальных лиц не имел даже фамилии: он назывался просто Владимир или Александр; так и у Островского герой именуется просто Митя... Егорушка, мальчик, племянник богатого купца Гордея Торцова, читает о «Бове Королевиче», чтение «Бовы Королевича» решительно не связано с пьесой и введено только в качестве народного элемента для украшения сцены. Все сцены с плясками, играми, песнями и т. д. решительно лишние и не связаны с пьесой ничем, кроме воли автора... Он вставил в свою небольшую пьесу 16 или 17 песен, выставил на сцене целый святочный вечер, с переодеваниями, загадками, гаданиями и т. д., заставил действующих лиц раз десять плясать и т. д., и т. д. Коршунов мелодраматический злодей — это дурно, но еще хуже, что все остальные лица облиты тою патокою, с которой Егорушка пляшет на святочном вечере, припевая:

**Ай, патока, патока
Вареная сладка.**

В особенности пролита она на Любима Торцова, который, по собственным его словам, «пьяница, но лучше всех», и на Митю, подслащенных до совершенного искажения действительности. Все эти, на первый взгляд, как бы только внешне-композиционные моменты, на самом деле далеко не так невинны, как кажутся, и ведут, — определяет Чернышевский, — к «неумеренной и неудачной идеализации» старинного быта, создают его «апофеоз». В разборе «Бедности не порок» Чернышевский дает замечательный образец художественной критики, вскрывая из композиционной природы пьесы ее общественную направленность.

За кулисами императорских театров, тогда монополистов театрального дела в столицах (частных театров еще не существовало) происходил обратный процесс. Что здесь застал Островский? «Он вошел, — характеризует роль Островского Южин в статье «Романтизм Островского», — в театр Кукольника, Ободовского и «Розового Павильона», неумелых переделок Виктора Гюго, мелких попыток подать разогретую классическую риторику под бешемелью мелодраматической романтики. В драмах Уголино ел своих детей, а графиня Клара д'Обервиль без всяких оснований считалась отравительницей своего мужа, пока зеркало не выдало истинного убийцу. В комедии царил водевиль, где совершенно нормальная, вовсе не помещанная девица, считала своим долгом, влюбившись, одеться сначала гусаром, потом



Московский Художественный театр. «На всякого мудреца довольно простоты». К. С. Станиславский в роли Крутицкого. (1916 г.).

В сценарном листке А. А. Санина каждому газделу народной сцены даны названия: «Номер такой-то из вереницы народа». «Номер такой-то, дровни с чучелом». Приведен ряд номеров масляничной гудьбы.

В выписках для помощников режиссеров и гардероба дан точный перечень всевозможных мелочей: гребни, кувшины, тазы, полотенца разного вида, букеты, деревянная и глиняная посуда и проч. Приложено семь страниц мелкокопированной «крупной бутафории». Из этой справки явствует, что по режиссерскому замыслу в характере действий исполнителей, и в характере обстановки проводился принцип чрезвычайной дробности и внимания к деталям.

В сезон 1909—10 гг. была поставлена комедия «На всякого мудреца довольно простоты». Художником был В. А. Симов. Режиссером Вл. И. Немирович-Данченко.

Этот спектакль сохранился в репертуаре Художественного театра до последних лет, когда болезнь помешала играть К. С. Станиславскому.

Экспликация постановки следующим образом была дана Вл. И. Немировичем-Данченко:

«В наши внутренние задачи входит борьба со всякими сценическими штампами. Островский, художественный талант которого нельзя не ценить, это драматург по специальности в нашей литературе, первоисточник той русской драмы, которая имела в виду именно сценические требования и создала сценическую традицию, т. е. кучу актерских штампов. Побориться с этими штампами у самого их первоисточника, извлечь из Островского все, что в нем есть характерного для его литературной индивидуальности, и по-настоящему художественного, т. е. подпадающего при сценическом воплощении более глубоко и обобщенно к истокам, — вот что занимало нас. (Цитировано по книге Н. Е. Эфроса «Московский Художественный театр», стр. 310).

Н. Е. Эфрос прибавляет: «Можно так понять это заявление, что задачей было среди других задач — «детеатрализировать» Островского. Все в нем внутренне оправдать, и если это для театра было заманчиво, то это было в такой же мере трудно. Или «традиция, некая театральность», Островскому-драматургу органически присущая, брала верх, а этого не хотелось; или «Островский начинал опрощаться, делался более бедным, и как-то искажалась его сгнция. Этого также не хотелось».

Вскоре после постановки комедии «На всякого мудреца довольно простоты» появилась в печати анонимная статья, авторство которой приписывалось режиссеру Художественного театра. В ней читаем такого рода признание: «Островский Художественного театра — недоговоренный Островский, в том смысле недоговоренный, что новый подход к нему, который явственно ощущался в мечтах театра, на сцене не был вскрыт до конца».

Основными исполнителями комедии «На всякого мудреца довольно простоты» были: Глухов — Качалов, Крутицкий — Станиславский, Мамаев — Лужский, Мамаева — Герасова, Голутвин — Москвин, Манефа — Бутова, Туркина — Савицкая.

В сезон 1915—16 гг. Художественный театр приступил к работе над комедией Островского «Волки и овцы». Художником этого спектакля был Кустодиев. Режиссерами К. С. Станиславский и В. В. Лужский, но всю работу по разъяснению отдельных образов и обговариванию с исполнителями основных персонажей вел Вл. И. Немирович-Данченко.

Распределение ролей было следующее: Мурзавецкая — Бутова и Муратова, Мурзавецкий — Москвин, Глафира — Газовская, Кулакина — Книппер, Анфиса — Успенская, Лыняев — Станиславский, Беркутов — Леонидов, Чугунов — Грибунин, Горещкий — Готовцев, Павлин — Лужский.

Репетиции начались во время гастрольной поездки в Петербург. Затем перед началом сезона они были перенесены в Москву. Всех репетиций было 33. На каком моменте работа прервалась, невозможно установить на основании записей журнала репетиций, потому что основные записи касаются деталей в обсуждении планировок и работ художника. В музее сохранился один эскиз третьего действия, сделанный в бледных тонах с далеким пейзажем и два эскиза костюмов.

В сезон 1925—26 гг. была поставлена комедия Островского «Горячее сердце».

Сначала «Горячее сердце» репетировалось во 2-ой студии МХАТ при несколько ином составе исполнителей, чем тот, с которым вышел этот спектакль на основную сцену.

Во 2-ой студии прошло 85 репетиций в сезон 1924—25 гг. О половины августа 1925 г. по 22 января 1926 г. репетиции шли в основном театре, причем в качестве режиссеров над пьесой работали Тарханов, Москвин и Судakov. В этот сезон состоялось 120 репетиций, из них 29 вел К. С. Станиславский. Он же и выпускал спектакль.

В основных ролях были заняты: Куроплепов — Грибунин, Матрена — Харитонова-Шевченко, Параша — Еланская, Наркис — Доброправов, Силан — Хмелев, Градобоев — Тарханов, Хлынов — Москвин. Художником спектакля был Н. П. Крымов.

Эта постановка была блестящей победой и актерского мастерства и режиссерского искусства МХАТ. Генеральные репетиции и первые спектакли проходили под сплошные овации. Эта постановка была для МХАТ поворотным моментом в некоторых приемах режиссуры и актерского мастерства в сторону большей смелости во вскрытии внутреннего образа спектакля.

В сезон 1928—29 гг. Художественный театр работал над «Бесприданницей». Репетиции велись с марта по июнь 1929 г.

Основными исполнителями были: Огудалова — Книппер, Лариса — Тарасова, Кнуров — Подгорный, Вожеватов — Лыняев, Карандышев — Хмелев, Паратов — Баталов, Робинзон — Грибов. Режиссером спектакля был В. Г. Сахновский. Декорации к спектаклю «Бесприданница» писал В. В. Дмитриев.

Для образов исполнителей, и для внешности всего спектакля театр хотел найти глубокую простоту и вместе с тем значительность, которая позволила бы, с одной стороны, показать всю жестокость и черствость людей «капитала», которые ценою любых страданий в унижений от них зависящих людей готовы кушать все, что их веселит, развлекает; а с другой стороны, показать образ русской девушки, которая, хотя еще не знает, как спасти свое человеческое достоинство, почти ватоптанное пошлостью и сутолокой окружающего ее общества, но во всяком случае в окружающем ее «таборе» не останется.

Театру не удалось добиться разрешения поставленных им перед собой задач, не удалось, как говорил на репетициях Вл. И. Немирович-Данченко, добиться того, чтобы юмор Островского подавался «густо, медленно, сочно». Не удалось достигнуть «энергии фигур».

Из записей репетиционной работы приводим замечания Вл. И. Немировича-Данченко: «Полутона нигде не годятся. Здесь тени и свет, а не полутени».

«Не удалось поймать зерна исполнителю роли Вожеватова». — Ему все удачно дается. Он негодник с головы до ног, но удачливый негодник».

«Не овладел всем роли и исполнитель Карандышева — завистью; сквозным действием Карандышева является — дожидаться, хоть три года ждать, но дожидаться и получить лакомый кусок — Ларису».

На одной из репетиций, просматривая работу над «Бесприданницей», Вл. И. Немирович-Данченко говорил исполнительнице Ларисы (записано в режиссерском экземпляре): «Ларису характеризуют тихие слезы и гордость какая-то. Ее главное — остаться совсем одной. Она может тихо плакать. У нее на душе точно какие-то облака дремлют. — Не трогайте (это про Паратова). У меня опять начнется эта боль. Может быть, как зубная боль. Гордость личности живет в Ларисе. Огромная гордость. Гордость и в том, что ее любил Паратов. Пафос любви в мимике о Паратове. Восторг. Лариса должна

итальянкой, затем кормилицей и, наконец, савояром, и уже только после этих страшных трудов добрый дядя из Тамбова разрешал своему племяннику жениться на этом хамелеоне».

Не мудрено, что такой театр принял в штат первые пьесы Островского. Воспитанная на виконтах и маркизах, на французских кафтанах и туфлях с бантами, на канонах затухающего классицизма и экзотике романтизма, верхушка императорских театров, главарь петербургской и московской казенных драматических трупп не принимала реализма Островского. И если могли еще с чем-нибудь примириться, то как раз именно с пьесами вроде «Бедности не порок». Недаром Щепкин, встретивший Островского очень враждебно, не принимавший его никак, все же соблазнился фигурой Любима Торцова в «Бедности не порок» и пытался в гастрольной поездке сыграть ее, правда, неудачно. Самойлов, игравший Торцова в первой петербургской постановке «Бедности», изобразил его просто мелодраматическим нищим.

Если Чернышевский и Добролюбов звали Островского вперед «к приговору над явлениями русской жизни, к разрыву с ее смрадным домостроевским прошлым», Щепкин, Самарин, Шумский и другие главарь русского театра объективно тянули его назад. «Бедность не порок, но и пьянство не добродетель», — иронизировал сам Щепкин. «Вывести на сцену актера в поддевке еще не значит сказать новое слово, — повторял вслед за ним Шумский. «Помилуйте, он из нас лапотников хочет сделать», — возмущался Самарин. Заведующий репертуаром московских театров Верстовский тоже достаточно «ярко» продемонстрировал свое отношение к Островскому: «Сцена, — говорил он, — провоняла от полубубков Островского».

Писательство по тем временам настолько не кормило, что Островский всю жизнь испытывал нужду, — временами очень острую, — и не раз помышлял бросить театр и занять какое-нибудь более «доходное место». В 1866 году, т. е. уже в расцвете своей славы, Островский пишет своему приятелю актеру Бурдину: «Объявляю тебе, что я совершенно оставляю театральное поприще. Причины вот какие: выгоды от театра я почти не имею, хотя все театры в России живут моим репертуаром. Начальство театральное ко мне не благоволит, а мне уже пора видеть не только благоволение, но и некоторое уважение; без хлопот и поклонов с моей стороны ничего для меня не делается, а ты знаешь, способен ли я к низкопоклонству; при моем положении в литературе играть роль вечно кланяющегося просителя тяжело и унижительно... Поверь, что я буду иметь гораздо больше уважения, которого я заслужил и которого стою, если развяжусь с театром. Давши театру 25 оригинальных пьес, я не добился, чтобы меня хоть мало отличали от какого-нибудь плохого переводчика. По крайней мере я приобрету себе спокойствие и независимость вместо хлопот и унижения. Современных пьес больше писать не буду, уже давно занимаюсь русской историей и хочу посвятить себя исключительно ей, буду писать хроники, но не для театра. На вопрос, отчего я не ставлю своих пьес, я буду отвечать, что они неудобны. Я беру форму «Бориса Годунова», таким образом постепенно и незаметно отстану от театра».

Почему же современные пьесы «неудобны»? Некоторый ответ на это дают те цензурные притеснения, которым подвергался Островский. «Воспитанница» была, например, признана целиком «вредной», в ней усматривалось издевательство над дворянством. Когда начальнику III отделения генералу Потапову указывали, что в комедии не затрагивается совсем крестьянский вопрос, ни «благородные чувства дворянства, освободившего крестьян», генерал ответил:

— Конечно, ничего прямо не говорится, но мы не так просты, чтоб не уметь читать между строк.

Весьма патристичный «Козьма Минин» был признан «на сцене несвоевременным» и несколько лет пролежал под замком III отделения. «Доходное место», несмотря на разрешение, было запрещено накануне премьеры. Одна из первых пьес Островского «Свои люди — сочтемся» была под цензурным запретом до 1860 года, когда была разрешена с измененным концом: на сцене появлялся квартальный, рассеивающий все сомнения в безнаказанности плутней Подхалюзина. Только в 1881 году при постановке пьесы в первом московском частном «Пушкинском театре» удалось отделаться от квартального, и пьеса заканчивалась в первоначальной редакции обращением Подхалюзина к публике пожаловать в его магазинчик, где покупателя в лужовице не обочут.

В 1886 году Островский был назначен заведующим репертуарной частью московских казенных театров и начальником театрального училища. Он принял назначение это с радостью, задумав в корне изменить затхлые традиции казенных кулис. Но вскоре, читаем в воспоминаниях его секретаря Н. Кропачева, он уже жаловался:

— Ну, друг, окупился я в омут, не знаю, как из него вылезу.

К этому времени относится, между прочим, замечательнейший документ «Записка о театральных школах». Существовавшая в Москве школа интересовалась только балетом. В 1871 году драматическое отделение в ней было вовсе закрыто. Общего образования школа не давала, видимо, считая его излишним вообще, а для балета даже вредным. «Постоянное, неутомимое преследование драматического искусства, — пишет в записке Островский, — не прошло даром».

Труппу и всю постановку дела в Малом театре Островский застал в упадочном состоянии. И разрабатывает подробную программу для драматической школы.

«В нашей малоразвитой публике, — пишет Островский, — нередко случается слышать, что актером можно быть не учась, что довольно врожденных способностей для того, чтобы с успехом подвизаться на сцене. Но ложность этого мнения ясна сама собой. Актером родиться нельзя точно так же, как нельзя родиться скрипачем, оперным певцом, скульптором, драматическим писателем. Родятся люди с теми или другими способностями, с тем или другим призванием, а остальное дается артистическим воспитанием, упорным трудом, строгой выработкой техники. Нельзя быть музыкантом, не имея тонкого слуха; но одного слуха мало, надо еще изучить технику какого-нибудь инструмента, покорить его так, чтобы он издавал чисто, верно и с надлежащей экспрессией те звуки, которые требуются тонким слухом. Рожденному с тонким зрением, чтобы быть живописцем, нужно прежде всего приучить свою руку решительно и точно передавать те контуры, которые видит или видел его тонкий глаз. Призванным к актерству мы считаем того, кто получил от природы тонкое чувство слуха и зрения и, вместе с тем, крепкую впечатлительность. При таких способностях у человека, с самого раннего детства остаются в душе и всегда могут быть вызваны памятью все наружные выражения почти каждого душевного состояния и движения: он помнит и бурные решительные проявления страстных порывов — гнева, ненависти, мести, угрозы, ужаса, сильного горя; — и тихие плавные выражения благосостояния, счастья, кроткой нежности. Он помнит не только жест, но и тон каждого страстного момента: и сухой звук угрозы, певучесть жалобы и мольбы, и крик ужаса, и шепот страсти. Кроме того, в душе человека, так страстно одаренного, создаются особыми психическими процессами, посредством аналогии, такие представления, которые называются творческими. Но весь этот запас, весь этот богатый материал, хранящийся в памяти, или со-

Зданный художественными соображениями, еще не делают актера: чтобы быть артистом, мало знать, помнить и воображать, — надобно уметь. Как живо ни вообразай себе художник Юлия Кесаря или Жанну д'Арк, но если он рисует плохо, то у него на картине выйдет что-нибудь другое, а не Кесарь и не Жанна д'Арк. Точно то же и в актерстве. Чтобы стать вполне актером, нужно приобрести такую свободу жеста и тона, чтобы, при известном внутреннем импульсе, мгновенно, без задержки, чисто рефлективно, следовал соответственный жест, соответственный тон. Вот это-то и есть истинное сценическое искусство».

Не сохраняет ли это рассуждение свежесть и сегодня? Не должно ли оно красоваться, как великий завет, за кулисами каждого театра? Актер, при условии его одаренности и богатства внутренних переживаний, должен быть еще техником, умеющим переводить легко и точно внутренний импульс на соответствующий жест и интонацию.

К чему должна сводиться задача театральных школ? «Задача их, — отвечает Островский, — состоит в том, чтобы доставлять для сцены артистов, которых строго подготовкой дана возможность развивать свои способности и совершенствоваться. Школа дает артисту послушный материал, из которого он, руководствуясь непосредственным артистическим чутьем, т. е. талантом, может создавать образы, полные художественной правды».

Какое замечательное определение — школа при отсутствии таланта, одаренности ничего не даст, при наличии одаренности должна выработать тот послушный материал, из которого сознание будет лепить художественные образы.

Богатство творческой личности Островского было поистине огромно. И только в обстановке, где, по определению Щедрина «основная нота принадлежит подозрительности, сыску и бесшабашному озлоблению», Островский мог быть настолько недооценен и настолько мало использован.

Что мог сделать Островский, только за год до смерти, уже измученный нуждой, назначенный руководителем Малого театра, если и в самом Малом театре он сразу встретился с Юсовыми и Вишневыми из «Доходного места». В то время как он пишет «Записку о театральных школах», заботится о подготовке актерской смены, в школе Малого театра происходит такой эпизод. Его сообщает в своих воспоминаниях И. Купчинский. Однажды Островский вернулся из театра чрезвычайно расстроенный. На просьбу жены успокоиться, он раздраженно отвечает: «Помилуй, как тут успокоиться, ведь это же хоть кого может взбесить; в театральном училище рамы в окнах были дубовые, здоровые, могущие простоять десятки лет, и что же, сегодня, осматриваю — вместо них рамы новые, сосновые; начинаю доискиваться, куда делись старые, и что же — одному из начальствующих понадобились рамы на дачу для огуречных парников, и он, ничтоже сумняшеся, спровадил их туда, а вместо них ремонт устроил. Нет, так нельзя, со мною им не служить, надо бы сейчас многих уволить, да не могу, не могу, на прощанье скажу: господа, вам со мною не служить, вам год сроку, прискивайте себе занятие и уходите».

Но случилось не так. Через год Островского уже не было в живых, а чиновничий режим управления Малого театра еще долго оставался непоколебимым. Его корни были за стенами театра, в той русской действительности, которую, по выражению Герцена, «трудно сконфузить». Не конфузно было ей и тогда, когда специально существующее «с дозволения начальства» Общество Островского в течение добрых сорока лет собирало на памятник Островскому — и так и не собрало. До революционной России не имела памятника Островскому. И только революционный пролетариат в годы, когда ему было нелегко, в годы ожесточенной борьбы с классовым врагом, нашел возможным увековечить память великого писателя — и поставил ему памятник у входа в Малый театр.

В одном из писем к Ф. Бурдину, ближайшему своему другу, Островский писал: «Года через два, если доживу, я начну печатать скромно и без злобы о своих отношениях к театру в виде записок, я их понемногу подготавливаю, тогда все объяснится». До сих пор неизвестно — исполнил ли свое обещание Островский, имеются ли такие записки. Не нужно ли порыться в архиве Островского, в его бывшей усадьбе Щельково, где сейчас музей Островского и Дом отдыха артистов Малого театра. И в других хранилищах. И поискать — существует ли такой документ, обещающий «без злобы все объяснить». Это был бы бесценный подарок к юбилейной годовщине Островского.



Московский Художественный театр им. Горького. «Гроза». Б. Н. Ливанов в роли Кудряша

быть существом необычайной красоты. Выражаясь провинциально и вульгарно, она «чувствительная». Одета она совсем не так, какова ее природа. И мать у нее не такая, какова бы ей была нужна. И все окружающее тоже. Вот это все не позволит сделать ее сентиментальной. Она писаная красавица, в красном платье. Она мечтательна. Она не смотрит в глаза не потому, что не может. Она всегда может, но когда думает «о далеком». Глубокая великолепная укоризна. Правдивость душевная, Искренность. Глубина».

В конце концов не удалось добиться того, чего искали в пьесе, и в отдельных образах, и работа была прервана.

В сезон 1933—34 гг. для выездных спектаклей, главным образом, для молодежи театра, была поставлена «Воспитанница».

Режиссером спектакля была Е. О. Телешова, а оформление было поручено молодым актерам МХАТ — В. П. Маркову и Н. П. Ларину. Надю играла Пилявская, Леонида — Михайлов.

В сезон 1934—35 гг. была поставлена «Гроза». Режиссер спектакля И. Я. Судakov, художник — Исаак Рабинович.

С 3 декабря 1933 г. по 13 июня 1934 г. проведены были 122 репетиции. А в сезон 1934—35 гг. было 50 репетиций, из которых 34 провел Л. И. Немирович-Данченко.

Главные исполнители: Катерина — Еланская, Варвара — Андровская, Кабаниха — Шевченко, Дикой — Тарханов, Тихон — Добронравов, Сулигин — Калинин, Борис — Яров.

В постановке должны были прозвучать «песенная стихия» этой драмы Островского. В сценическом воплощении этой пьесы театр пытался в четких и реальных фигурах, сценически показанных очень сочно, полнокровно, передать «темное царство», куда, как «вольный и светлый луч», проникает Катерина, для которой любовь к Борису была как бы стихийным вывобождением природы из насильственно окружавшего ее мрака и тесноты.

Для того, чтобы передать песенность и стихийную мощь природы, Рабинович открывал такие широкие пространства воздуха, Волги и дали, а в первом плане сгущал зеленые массивы монументальных крон деревьев. Для такой же стихийности и буйности природы была найдена фактура для травы, росшей по скатам, или декоративный образ овсяга и дерева, возле которого происходило свидание Кудряша с Варварой и Бориса с Катериной.

В противовес буйности красок и прозрачности света в экстерьерах, театр хотел показать давящую атмосферу и глухие цветовые пятна во всех интерьерных декорациях.

Художественный театр с разных сторон подходил к творчеству Островского, стремясь раскрыть глубину заключающейся в нем поэзии, мысли и суровой социальной правды.



Первая постановка «Грозы» в Александринском театре. 1859 г. Действие IV, явление 6-е. Гравюра художника И. Шарпомяна