

Б. АЛПЕРС

Новый Островский

Уже в первые годы революции началось воскрешение из мертвых этого русского классика, его второе рождение в театре.

Знаменитый лозунг Луначарского «назад к Островскому», звучавший когда-то как остроумный полемический выпад, оказался целиком оправданным последующим развитием советского театра. Островский трижды ставит победу на нашей сцене. Но он побеждает неожиданными сторонами своего творчества. Островский возникает перед нами не как классик, обращающий из глубины прошлого века свой голос, уже затуманенный многими годами, но как живой автор, устанавливающий прямую связь с новой театральной аудиторией.

С удивлением мы смотрим на его произведения. Это не тот драматург, каким изображала его предреволюционная критическая литература и каким его показывал со сцены старый театр. У него не оказалось ни христианского смирения, ни всепрощающей любви, о чем так охотно говорили позднейшие исследователи Островского. В наши дни этот спокойный бытописатель оказался гораздо более злым, пронзительным, чем это представлялось его современникам.

Его комедия «Волки и овцы» по сатирической силе образов, по своему разоблачительному темпераменту может быть поставлена рядом с мольеровским «Тартюфом». Его другая комедия «На всякого мудреца довольно простоты» поражает сегодня своей беспощадностью и сатирической силой.

Ни один классик не знает такой блестящей судьбы в последующих поколениях. Возвращение Островского на театральную сцену не было программным, оно не подготовлялось ни предварительными дискуссиями, ни теоретическими изысканиями. За Островского прежде всего проголосовала широкая театральная аудитория.

Сила Островского, неумирающая свежесть его произведений — в его реалистическом мышлении, в необычайной зоркости его глаза, в его правдивости умного и большого художника. Островский был мужественным и смеялым художником. Он умел прямо смотреть в лицо жизни, не отворачиваясь от нее, не приходя в отчаяние от того непривлекательного зрелища, которое зачастую открывалось его глазам, и не придумывал для самого себя утешительных конспекций, как это делали в ту эпоху даже такие гиганты, как Лев Толстой и Достоевский.

Это бесстрашие мысли, это доведенное до конца реалистическое восприятие действительности и делают Островского таким близким советской аудитории. Когда смотришь в театре его лучшие произведения, как «Бесприданницу», «Волки и овцы», «На всякого мудреца довольно простоты» и др., иногда кажется, что они написаны нашим современником, — с такой побеждающей сме-

средственной форме тех процессов, которые росли в будущее. Но его творчество было полно глубокого внутреннего оптимизма. Смесь над своими персонажами или негодуя на них, Островский не уничтожает вместе с ними человека вообще. В его произведениях живет вера в торжество здорового, жизненного начала, в победу человеческого духа. Может быть поэтому и происходит то вторичное рождение этого драматурга для советской аудитории, свидетелями которого мы сейчас являемся.

Советский театр не нашел еще своего языка для такого возрождения Островского. Театр «открывает» Островского по частям, спотыкаясь, делая ошибки и то бросаясь в крайнее экспериментирование, в чисто формальное новаторство, то отдавая себя в плен старым канонам постановок Островского, принятым в до-революционном буржуазном театре. Эти искания идут не только в отдельных театрах. Они захватили периферийную сцену, где Островский тоже ставится в самых разнообразных стилевых манерах.

Для своего времени огромную роль в новом раскрытии Островского сыграла мейерхольдовская работа над «Лесом». Трудно переоценить значение этого спектакля, ставшего классическим в истории революционного театра.

Мейерхольд первый сорвал с Островского маску христианской любви, которую надели на драматурга его позднейшие комментаторы, отвергавшие добролюбовское понимание Островского. Мейерхольд первый в театре открыл у Островского злость и беспощадность сатирика.

Парадоксальный спектакль Мейерхольда открыл дорогу для более смелого подхода к произведениям Островского. Современные сатирические маски мейерхольдовского «Леса» перевернули старое представление об Островском как об архаичском бытописателе.

Но выполнив свою положительную роль, мейерхольдовский «Лес» не дал подлинного решения новой драматургии Островского в современном театре. «Лес» завучал по-новому, но этого Мейерхольд достиг путем снижения социально-психологического содержания комедии и искажения ее композиционного замысла. В этом спектакле Островский оказался злым, остроумным, но поверхностным сатириком, создающим карикатурные плакаты вместо сложных образов, реально существовавших в прошлом людей. Его «Лес» превратился из комедии нравов в антивоенное.

Влияние «Леса» Мейерхольда на советский театр было огромным и двойственным. От «Леса» идет то социальное заострение образов Островского, которое вошло сейчас в повседневную практику советского театра и которое дало такой блестящий и красочный спектакль, как «Горячее сердце» в МХАТ с Москвичевым в роли Хлынова. Но от «Леса» же идет и та водная

выходками и трюками, упрощая социальную тему комедии. Такой гротесковый, обозрительский стиль характерен для многих постановок пьес Островского в наших театрах. В иной форме он проник даже в такой театр, как Малый, создавший «В чужом пиру похмелье» — вольный монтаж из нескольких пьес Островского — и превративший целостные произведения драматурга в бытовое обозрение. Сцена закружилась словно кукольная карусель с лентами, позументами и быстро мелькающими лицами многочисленных персонажей.

Стремление упростить сложную тему в пьесах Островского часто скрывается и на менее «новаторских» постановках, как это было в «Волках и овцах» Малого театра, где сложный образ Мурзавецкой был приближен к антирелигиозной маске.

На другом полюсе стоят спектакли, в которых театр отступает на до-революционные позиции, отказываясь вообще от нового прочтения произведений Островского:

В «Грозе» Московский Художественный театр затупевал социальный смысл трагедии, оттолкнул в сторону тему темного царства. В этом отношении характерно отсутствие в спектакле первой картины III акта, чрезвычайно важной для характеристики калашниковского быта. На первое место вышла тема «греха». Катерина, его индивидуально-атрическое оправдание. Трагедия Катерины потеряла свое глубокое социальное содержание и превратилась в личную семейную драму.

Такой же отказ от современного понимания Островского прозвучал и в прошлогодней постановке театра Красной армии «Последняя жертва». Практичная купеческая вдовушка, которую Островский показывает с лукавой улыбкой, предстала со сцены как лирическая страдающая героиня. И здесь театр послушно пошел за традициями до-революционной сцены, не разгадав более тонкого замысла драматурга.

Такие необдуманные отступления часто встречаются в нашем театре. Они даже умножились за последние годы. Разочаровавшись в чересчур радикальных переделках пьес Островского, театр ищет спасения в старых, сложившихся канонах исполнения, не отдавая себе отчета в том, что они извращали Островского.

В истории постановок пьес Островского на советской сцене особым стоят ранняя работа Мейерхольда над «Доходным местом», «Горячее сердце» в МХАТ и «Таланты и поклонники» в театре Симонина. Спектакли эти неравноценны по своему общественно-художественному значению и различным по стилю. Но в них есть стремление сочетать психологическую сложность человеческих образов Островского с заостренным их социальным обликом. Эти спектакли — актерские по преимуществу. В них созданы центральные образы, действительно новые по своему звучанию и опирающиеся не на традиции прошлого исполнения, но

ОСТРОВСКИЙ НА СЦЕНЕ

Островский сознательно и упорно ставил перед собой задачу — писать для широкого демократического зрителя.

Но именно этого широчайшего зрителя из народа, для которого писал и хотел писать Островский, — он и не видел в зрительном зале на представлениях своих пьес, — и потому, с отличавшей его во всем последовательностью, он должен был сделать вывод: «Стены существующих театров узки»...

Чаяния Островского сбылись после Октябрьской революции. В текущем сезоне (1935—1936) пьесы Островского шли в 30 театрах Москвы: 27 его пьес, — более половины всех им написанных, — были показаны в 50 постановках. Это цифры — профессионального театра; если к ним присоединить постановки театра самодеятельного, число постановок Островского в Москве дойдет до 100.

Я пробовал рисовать географическую карту театра Островского в наши дни: ее очертания совпадают с картой Союза ССР. Определим только самые крайние географические точки театра Островского: на севере это — Мурманск и Игарка, на востоке это — Петропавловск на Камчатке и Оха на Сахалине, на юге — это Эривань, Ташкент, на западе — это Псков, Минск.

Волжский театр осуществил мечту Островского о зрителе новым, зрителе «отзывчивом на сильный драматизм», и на «врунцый комизм». Островский составляет основу колхозного репертуара и пользуется здесь исключительным успехом.

Островский с большим успехом идет в театрах народов СССР — и в высшей степени показателен факт, что один из последних по времени возникновения национальных театров — мордовский театр — открылся именно «Грозой» Островского.

Новый зритель заново переопределил драматургию Островского: то, что прежде считалось неценным и не имело успеха, теперь идет с исключительным успехом. Окончив свои сцены «Не все коту масленица», Островский сулил им неуспех. Так и случилось: пьеса не заняла видного места в репертуаре до-революционного театра; но вот ее место в советском репертуаре: в 1934 г. «Не все коту масленица» в периферийных театрах прошла 230 раз.

«Лес» всегда принадлежал к пьесам, излюбленным зрителями, и всегда отлично исполнялся в Малом театре. Этот театр гордился тем, что в 25-летнюю годовщину пьесы, она шла в 71-й раз (почти 3 раза в год). И тот же «Лес» в театре Мейерхольда за 13 лет прошел около 1500 раз.

В течение двадцати лет (1853—1873) все пьесы Островского в Петербурге и Москве выдержали всего 766 представлений, т. е. немногим

Каковы отличительные черты языка Островского?

На это приходится отвечать, что языка Островского вовсе не существует.

В драматических произведениях Островского не один язык, а пять сот сорок семь языков — ровненько, сколько в его пьесах действующих лиц.

Язык каждого из действующих лиц Островского обособлен от языка его соседей по пьесе, хотя бы они принадлежали к одной социальной или бытовой группе. В языке любимого героя Островского можно прочесть его личную биографию. Вот два брата Торцовы — Любим и Гордей. У них «стятенька мужик был». Но вслушайтесь в речевую «биографию» его сыновей — она у каждого своя. У Гордея в устах — речь уездного толстошума, упорно проталкивавшего себе дорожку в столицу; разговор его, растерявший всю художественную меткость и образность крестьянской речи, нестрит глупыми замечаниями из лексикона московских фабрикантов, суха, тупа — она так же элементарна, как жизненная биография Гордея. И рядом речь Любима она психологически сложна, богата оттенками, оживлена внутренним волнением, присущим человеку, испытывавшему, что значит унаследовать «верхним концом, да вниз!» Это — речь человека, волею судьбы смещенного со своего прочного «социального места», к которому, наоборот, крепко прирос Гордей Торцов, — оттого речь Любима, сохраняя единство психологического уклада, необычайно пестра по составу. Тут слова профессионального потешника («Я не докащик, кладу все в ящик, разберу после на досуге»), тут и полицейский жаргон («по какому виду? Взять его под сумнение»), и галанды московского гостиниодворца («Шпильки из полька»), и жалостная отрыжка мочаловского трагизма («Изверг естество!») и многое другое.

Стремясь передать личное в речи своего персонажа, Островский не боится отойти от всякой литературности. Ему не страшно надеть Анфусу в «Волках и овцах» одними осколками человеческой речи; он не дает ей ни одной фразы с подлежащим и сказуемым; она не говорит, а только льет вслух: «Где уж!.. что уж!.. ну, уж!..» Эта словесная пыль вместо речи и есть лучшая характеристика Анфусы, бедной «овцы», растерявшей все слова из почтительности к богатым «волкам», от которых она зависит.

Вслушайтесь в речь приказчиков из «Не все коту масленица» и Платона из «Правда хорошо, а счастье лучше»: это речь людей, мучительно и неуменно ищущих новых слов для тех новых чувств человеческого достоинства и чести, которые с мукой рождаются в них, воспитанных в рабочем подчинении «хозяину»: речь их неуклюжа, она нестрит словами, вятскими насчет из чужих культурных запасов, еще не освоенных ими.

Вслушайтесь в речь приказчиков из «Не все коту масленица» и Платона из «Правда хорошо, а счастье лучше»: это речь людей, мучительно и неуменно ищущих новых слов для тех новых чувств человеческого достоинства и чести, которые с мукой рождаются в них, воспитанных в рабочем подчинении «хозяину»: речь их неуклюжа, она нестрит словами, вятскими насчет из чужих культурных запасов, еще не освоенных ими.

Вслушайтесь в речь приказчиков из «Не все коту масленица» и Платона из «Правда хорошо, а счастье лучше»: это речь людей, мучительно и неуменно ищущих новых слов для тех новых чувств человеческого достоинства и чести, которые с мукой рождаются в них, воспитанных в рабочем подчинении «хозяину»: речь их неуклюжа, она нестрит словами, вятскими насчет из чужих культурных запасов, еще не освоенных ими.

Вслушайтесь в речь приказчиков из «Не все коту масленица» и Платона из «Правда хорошо, а счастье лучше»: это речь людей, мучительно и неуменно ищущих новых слов для тех новых чувств человеческого достоинства и чести, которые с мукой рождаются в них, воспитанных в рабочем подчинении «хозяину»: речь их неуклюжа, она нестрит словами, вятскими насчет из чужих культурных запасов, еще не освоенных ими.

С. ДУРЫЛИН

Образ и слово



А. Н. Островский

К 50-летию со дня смерти

бытовую расцветку языка у персонажей определенной общественной категории. «На каком языке он говорит?» — с удивлением спрашивает аристократка Лидия («Бешеные деньги»), слушая Василькова, буржуазного дельца из новоявленных. Телятов с насмешкой отвечает: «Он очень долго был в плену у ташкентцев». Язык выходца из другой социальной группы представляется непонятным языком ташкентца. Столичный бонвиван Жорж не понимает того, что говорит ему провинциальный слуга: «Говорит, что Лотохин, его барин, богатый человек старого века, нынешним не чета. Какого-то «старого века», какая-то «не чета». Ничего этого я не понимаю» («Красавец-мужчина»).

Нелепы французские галантности в устах бедного Миши Бальзаминова, комичен газетный европеец Лавра Миронича («Последняя жертва»). Такой язык — как фраз с чужого плеча: он жмет и третит по швам на многих героях Островского.

И, наоборот, крепкой устойчивостью отличается речь тех, кто говорит простым народным языком. Вот нянька Арина («Бедность не порок») объявляет горькую участь своего

сонажей: Феклушу («Гроза»), Манефу («На всякого мудреца довольно простоты»), Иннокентия («Сердце не камень»). Это все разные характеры: Феклуша лжива, Манефа груба и резка, Иннокентий нагл и хищен. У них разные речевые биографии, но все они вынесены Островским за одну скобку: это торгующие «благодетью», это — профессионалы «благочестия». На их языке ярко выбито клеймо их промысла «странников», передвижных пролазцев «душеспасения», — к если анализировать их язык, у него окажется очень древняя родословная, которую нетрудно проследить до «мониторского приказа» конца XVII века.

Язык Риположенских, Мудровых, Юсовых и иных чиновников Островского столь плотно и вместе с тем тонко покрыт налетом их чернильно-кляузного профессионализма, что прямые его ростки надо искать в тельниках московских приказов XVII века, с языком которых Островский был отлично знаком. И при всей этой профессионально-исторической обусловленности, до чего личное, неповторимое, самобытное язык каждого из этих кляузников. Слушая их, иногда не смеяешь одного с другим (Юсов с Риположенским) и в то

денное до конца реалистическое восприятие действительности и делают Островского таким близким советской аудитории. Когда смотришь в театре его лучшие произведения, как «Бесприданницу», «Волки и овцы», «На всякого мудреца довольно простоты» и др., иногда кажется, что они написаны нашим современником, — с такой побеждающей смелостью в них показано общество ушедшей эпохи и с такой далекой дистанции взяты в них человеческие образы его современников.

Да, Островский часто прибегал в своих пьесах к сглаживанию острых углов, к механическому развязыванию трудных драматических конфликтов и к построению в финале драмы так называемого «счастливого конца». Временами великий реалист, воржкий и смелый художник появляется перед нами в роли оппортуниста, как бы сказали мы сейчас на языке современных политических формулировок. Большею частью он делает это под прямым или косвенным воздействием цензуры. Но даже в этих произведениях жизненная правда почти всегда прорывается через вольный или невольный умысел драматурга.

Островский как будто разглядывает общество своего времени с каких-то сторонних, более высоких и удаленных позиций. Отсюда эта спокойная уверенность его письма и истинно-живая безошибочность человеческих характеристик.

Среди персонажей Островского мы найдем очень мало людей, которые вызвали бы настоящие глубокие симпатии со стороны самого драматурга. Его купцы-самодуры со всеми своими чадами и домочадцами были ему чужды. С явной уменшкой он глядел и на дельцов новейшей европейской складки. Не встречали у него сочувствия и властолюбивые помещики и фанфаронствующие дворяне, живущие на средства доверчивых кредиторов.

У него была любовь к маленькому человеку, к обиженным и угнетенным людям, находящимся в зависимости от сильных мира сего. Но и в этой любви было много снисходительности. Он не идеализировал их, не делал из них героев. Он ясно видел их недостатки и душевную слабость, не пощадив в этом отношении даже такого героя, как Жадов, идеям которого он явно сочувствовал.

Настоящие симпатии Островского были на стороне непокорных натур, которые пытались встать над окружающей средой, поднимая бунт против мертвой, неподвижной жизни, как это было с Катериной в «Грозе», с Ларисой в «Бесприданнице» и с Надей в «Воспитаннице». Но и в этих случаях Островский стоит над своими героями, он знает больше, чем они, и видит гораздо дальше, чем они.

Гоголь считал главным персонажем своего «Ревизора» смех. Таким невидимым персонажем в пьесах Островского является сам драматург. В его произведениях всегда ощущается присутствие человека, который рассказывает зрителю о жизни и никогда не договаривает своего рассказа до конца.

Русская драматургия знает в прошлом произведения гораздо большей сатирической силы, чем самые острые комедии Островского. Достаточно вспомнить хотя бы сатиры Сухово-Кобылина «Дело» и «Смерть Тарелкина». Но эти комедии звучат для нас в полном смысле, как картины прошлого, сделанные рукой на-смерть раненного человека. Они полны мрака и отчаяния. В них жизнь приходит к тупику, к трагическому концу. Безнадежный круг замыкается вместе с надеждем апанеса в финале спектакля.

Островский прошел мимо ряда больших тем, волновавших его современников. Он не отразил в непо-

двойственным. От «Леса» идет то социальное заострение образов Островского, которое вошло сейчас в повседневную практику советского театра и которое дало такой блестящий и красочный спектакль, как «Горячее сердце» в МХАТ с Москвиным в роли Хлынова.

Но от «Леса» же идет и та волна «облегченных», неглубоких сценических трактовок Островского, которая за эти годы прокатилась по всем театрам.

В спектаклях этого типа Островский выходит на сцену в роли озорника, мастера театральных трюков и гротесковых фигур; он теряет то основное, что у него есть: внимательный взгляд, которым он проникает во внутренний мир своих героев, отвлекая с них внешние бытовые личности.

Типичным спектаклем этого стиля была постановка «Волков и овец» в театре Завалевского. Эта замечательная комедия Островского, поражающая философской глубиной замысла, была превращена в веселое игровое представление. Ведущими персонажами этого представления оказались не хищники высокого полета, на которых было сосредоточено внимание драматурга, но пьяница и шут Аполлон и разбитная девица Глафира. Они забавляли публику смешанными

му значению и различны по стилю. Но в них есть стремление сочетать психологическую сложность человеческих образов Островского с заострением их социального облика. Эти спектакли — актерские по преимуществу. В них созданы центральные образы, действительно новые по своему звучанию и опирающиеся не на традиции прошлого исполнения, но на живое современное осмысливание героев Островского.

К сожалению, опыт этих спектаклей плохо учтен советским театром в целом. А в то же время именно в них намечена генеральная линия в сценическом освоении наследства Островского.

25-летнюю годовщину пьесы, она шла в 71-й раз (почти 3 раза в год!). И тот же «Лес» в театре Мейерхольда за 13 лет прошел около 1500 раз.

В течение драматических лет (1853—1873) все пьесы Островского в Петербурге и Москве выдержали всего 766 представлений, т. е. немногим больше, чем одна его пьеса, в одном театре, в течение пяти лет в советское время.

Смысл этого сопоставления прост и глубок: революция впервые дала Островскому зрителя, который и оценил его как великого драматурга.

из «Правда хорошо, а счастье лучше»: это речь людей, мучительно и неумело ищущих новых слов для тех новых чувств человеческого достоинства и чести, которые с мукой рождаются в них, воспитанных в рабском подчинении «хозяину»: речь их неуклюжа, она пестрит словами, взятыми наспех из чужих культурных запасов, еще не освобожденных ими.

Это — все примеры личных биографий в речи персонажей Островского. Но, просмотрев целый ряд таких биографий, легко вывести за скобки то общее, что всем им присуще: Островский отлично умеет передавать общую социальную окраску и

устах бедного мещанина Балдамина, комичен газетный европеец Лавра Миронича («Последняя жертва»). Такой язык — как фрак с чужого плеча: он жмет и трещит по швам на многих героях Островского.

И, наоборот, крепкой устойчивостью отличается речь тех, кто говорит простым народным языком. Вот нянька Арина («Бедность не порок») олицетворяет горькую участь своего выкормыша — Любови Гордеевны, насильно отдаваемой замуж за Коршунова:

Не ждали-то, матушки, не чаяли!
Налетел ястребом, как снег на голову,
Вырвал нашу Лебедушку из стада павлиного.

От батюшки, от матушки,
От родных, от подружек!

Я выписал эту реплику стихами. У Островского это — проза. Язык Арины, необыкновенно простой, ясный, чистый — это язык глухой деревни, в который не проникают никакие посторонние речевые влияния; это — крестьянский народный язык, без лишней муть барского лакейства или мещанской «балзаминощины». Вызовем в памяти другой ряд пер-

кляузного профессионализма, что прямые его ростки надо искать в теплицах московских приказов XVII века, с языком которых Островский был отлично знаком. И при всей этой профессионально-исторической обусловленности, до чего личное, неповторим, самобытен язык каждого из этих кляузников. Слушая их, никогда не смешаешь одного с другим (Юсова с Располюженским) и в то же время никогда не утеряешь социальной и профессиональной связи между ними.

Лев Толстой, один из самых ревностных почитателей Островского, называл его «драматургом по слуху», т. е. мастером игры в языке, характеристике в укладе речи.

Это так и есть. Играть Островского — это прежде всего говорить; смотреть Островского — это прежде всего слушать его.

Однажды в одном рабочем театре, на спектакле «Бедность не порок» мой сосед — парень лет двадцати — не мог сдержать своего удовольствия и шепнул мне, незнакомому человеку: «Вот так написал; и смотреть не надо: всех по голосу видишь, кто как действует». Зритель проверял речь Островского по способу самого драматурга.