

Великое наследство

СЕМЬДЕСЯТ пять лет назад, 14 июня 1886 года, в 10 часов утра, умер Александр Николаевич Островский. Он умер в Шелыкове, за письменным столом, который когда-то был сработан им самим и за которым он трудился, по его признаниям, разбросанным в письмах к друзьям, «как каторжный», «не разгибаясь», «день и ночь», «до истощения сил». «Я уж доживаю свой век, — с грустью писал он брату незадолго до смерти. — Когда же я успею высказаться? Так и сойти в могилу, не сделав всего, что бы я мог сделать?»

Он сошел в могилу, не сделав всего, что бы он мог сделать, но сделал он огромно много.

Он создал новый тип драмы — «пьесы жизни», подготовив появление драматургии Чехова, а затем и Горького.

Торжество реализма в европейской литературе прошлого столетия было прежде всего торжеством романа. Стендаль, Балзак и Флобер во Франции, Диккенс и Теккерей в Англии, Тургенев, Достоевский и Толстой в России утвердили роман как наиболее современную и эффективную форму эстетического освоения новой действительности.

Казалось, только роману, этому эпосу XIX века, под силу воплотить небывало усложнившийся пестрый переплет социальных, имущественных и семейных связей, извлечь эстетический эквивалент из прозы буржуазных отношений, найти своего героя в безгероической буржуазной действительности.

Драматургия, казалось, было суждено прозябать на задворках большой литературы. Яркий фейерверк романтических драм Виктора Гюго лишь осветил пропасть, образовавшуюся между миром театральным и миром реальным. Поток мелодрам, наводнивший сценические подмостки сначала Франции, а затем и всей Европы, сделал эту пропасть еще более зияющей: зрители не узнавали ни себя, ни своей жизни в

Е. ХОЛОДОВ

роковых героях, титанических страстях и извергах рода человеческого, которых во множестве поставляли театру бесчисленные авторы мелодрам, начиная с родоначальника этого жанра Гильбера Пиксерекура и кончая Александром Дюма. Волевым, поначалу подкупавший бытовой наблюдательностью, пусть поверхностной, становился все более бессодержательным и, конечно же, не ему дано было устранить разрыв между сценой и жизнью. Скрещение мелодрамы и водевиля дало комедию интриги Скриба и Сарду, драматургию «хорошо сделанной пьесы», скользливую мимо жизни.

В этих условиях, обрисованных здесь, естественно, более чем схематично, и совершил Островский свой творческий подвиг, воссоединив драму и жизнь и проложив тем самым новые пути драматической литературы. Как гениальный художник, как драматург по всему складу своего художественного мышления, он сумел открыть генеральный драматический конфликт эпохи, сумел обнаружить природу драматизма, заключенную в реальных общественных противоречиях своего времени.

«Тут все в войне», по выражению Добролюбова. Тотальный характер конфликта, обнаруженного Островским в самом быте темного царства, определил своеобразие драматизма его «пьес жизни».

Тут все в войне... Правда, это война особого рода. Она ведется обычно без объявления, без заранее составленного плана, без генеральных сражений, без правильной осады противника, без перемирий, часто даже без ясно осознанной цели и даже без надежды на успех. Эта война ведется изо дня в день, исподволь, причем воюющие стороны

не всегда подозревают, что находятся в состоянии войны, — настолько война стала их естественным состоянием. Это чаще всего война позиционная, война на изматывание противника, жестокая без преднамеренной жестокости, безжалостная, как безжалостна борьба за существование. В этой войне булавочные уколы чаще, чем ножевые раны, а самоубийства чаще, чем убийства.

Эта война называлась жизнью.

Если бы Островский дал только образец драмы нового типа, если бы он создал лишь эталон «пьесы жизни», если бы он, иными словами, только открыл путь, по которому пошли бы другие, то и в этом случае значение его творческого подвига было бы исключительно велико. Но он сделал больше: он сам прошел до конца по открытому им пути.

Островский, по слову Гончарова, «испил всю московскую жизнь, не города Москвы, а жизнь Московского, то есть великороссийского государства... Он пишет все одну картину... Картина эта — «Тысячелетний памятник России».

Он начал с того, что открыл для литературы и театра «страну, никому до сего времени в подробности неизвестную и никем еще из путешественников неопиленную, — как сам он писал шутивно в своих «Записках замоскворецкого жителя». — Страна эта, по официальным известиям, лежит прямо против Кремля, по ту сторону Москворечья, отчего, вероятно, и называется Замоскворечье... До сих пор известно было только положение и имя этой страны; что же касается до обитателей ее, то есть образ жизни их, язык, нравы, обычаи, степень образованности, — все это было покрыто мраком неизвестности».

Островский совок покров неизвестности с замоскворецкого темного царства, он вывел на всеобщее обозрение замоскворецких обитателей, показал их образ жизни, воспроиз-

вел их язык, обличил их нравы, высмеял их обычаи, показал «степень их образованности», — вернее, степень их необразованности... Какая уж там образованность в стороне, где, по слову стряпчего Досужева, «дни разделяются на легкие и тяжелые; где люди твердо уверены, что земля стоит на трех рыбах; где заболелают от дурного глаза, а лечатся симпатиями».

Менялась жизнь — менялась и картина. Большовы и Брусковы превращались в Васильковых и Беркутовых, Подхалюзини оборачивались Глумовыми, место Жалова занял Мелузов, драма Катерины сменилась драмой Ларисы. Островский переносил зрителей из уездного Капинова в губернский Бряхимов, с подмосковной дачи — на волжский берег, с постоянного двора на бойком месте — в усадьбу Пенки, из кремлевских палат царя Ивана — в сказочное царство берендеев. Он отпирал запертые семью запорами тяжелые ворота купеческих домов, заглядывал в тесные каморки бедняков и светские гостиные, в дешевые трактиры и клубные сады, в номера гостиницы для приезжающих и на вокзал железной дороги, в артистическую уборную и в помещичий парк...

В 47 оригинальных его пьесах 728 действующих лиц. Тут все слои русского общества: негодянки «полированные» и «неполированные», помещики и фабриканты, крепостные и ремесленники, приказные и стряпчие, лавочники и трактирщики, приказчики и половые, бывшие военные и отставные чиновники, разорившиеся дворяне и опустившиеся купцы, откупщики и подрядчики, свахи «по-купечеству» и свахи «по-дворянству», учителя и студенты, антрепренеры и ростовщики, странники и гадалки, купеческие жены и чиновничьи вдовы, дворянские сынки и обывательские дочки, воспитанницы и воспитанники, няньки и дядьки, приживалы и приживалки, актеры-трагики и актеры-комки, лакеи и горничные, генералы и титулярные советники, карьеристы и авантюристы, либералы и ретрограды, городничие и городские головы, портнихи и дворники, — всех не перечесть!

Эти люди жили в его пьесах не сами по себе, они становились в известные отношения друг к другу — социальные, имущественные, семейные, служебные, компанейские, приятельские, враждебные, любовные — как в самой жизни. Эти люди жили, трудились, копили, наживали, разорялись, влюблялись, сеорились, радовались, горевали, покорялись, непокорствовали, обманывали, обманывались, надеялись, разочаровывались, умирали — как в самой жизни.

47 и 728 — это не просто отличные театральные сочинения и не просто превосходно написанные роли. Это целый мир, вызванный к жизни и бессмертию творческим гением великого писателя. Это живые люди, это неповторимые характеры, это напряженные страсти и пытливые раздумья, это вопросы и ответы, это огромные этические проблемы. Нам даже трудно представить себе, насколько каждый из нас был бы беднее интеллектуально и эмоционально, если бы не существовало для нас этого мира созданий Островского, насколько беднее было бы наше представление о России, о русском человеке, о русской природе и даже о самих себе.

КАК ЖЕ МЫ, наследники, распоряжаемся этим замечательным наследием? По-хозяйски ли относятся наши театры к огромному богатству, которое оставил нам Островский?

Несколько цифр.

Перед нами длинный перечень пьес, которые прошли в театрах страны в 1960 году по сто и больше раз. В этот перечень вошло девять (из сорока семи!) пьес Островского. В общей сложности эти девять пьес выдержали за год 1930 представлений.

Много это или мало?

Не так мало, если сравнивать, скажем, с 1878 годом, когда по всей России все пьесы Островского, находившегося в зените славы, прошли всего около 500 раз. Не так уж много, если сопоставлять с 1904 годом, наиболее благоприятным для репертуара Островского из всех дореволюционных лет, когда пьесы великого драматурга вы-

держали 1280 представлений. Но недопустимо мало, если вспомнить, что в 1940 году в театрах одной только Российской Федерации состоялось 10 415 представлений Островского. Но возмутительно мало, если из той же сводки мы узнаем, например, что пьеса Г. Мазина «Сегодня и всегда» прошла в 1960 году 1968 раз.

Все мы радуемся тому, что современные пьесы советских драматургов занимают центральное место в репертуаре наших театров. Но кто порадуется тому, что ремесленная поделка Г. Мазина (автора пресловутой «Люськи», которая, как чума, пронеслась чуть ли не по всем сценам) показывалась зрителям чаще, чем все пьесы Островского, вместе взятые!

Что же происходит? Почему в 1939 году «Без вины виноватые» выдержали 2147 представлений, а в 1960 году эта пьеса прошла всего лишь 272 раза? Почему гениальная «Бесприданница», поставленная в прошлом сезоне только в 17 театрах страны, прошла за год всего 151 раз, то есть не выдержала в среднем и по десяти представлений в каждом из театров? Почему такие шедевры Островского, как «Гроза», «Доходное место», «Лес», «Волки и овцы», «Последняя жертва», «Горячее сердце», «Таланты и поклонники», совсем не вошли в этот перечень — то есть либо не ставились вовсе, либо не прошли и ста раз?

В чем же дело? Почему Островский стал таким редким гостем на театральной афише? Иногда это пытаются объяснить тем, что Островский, дескать, бытовой драматург и что поэтому, мол, пьесы его умерли вместе с тем бытом, который он изображал. Объяснение явно несостоятельное. Оно опровергается тем простым и прекрасным фактом, что именно после Октября, когда социалистическая революция смела быт темного царства, число зрителей на представлениях пьес Островского удесятирилось по сравнению с дореволюционными годами; в тридцатые же годы в советском театре происходил как бы непрерывный, хотя никем и не объявленный, фестиваль

произведений Островского. Именно советская сцена сделала Островского достоянием миллионов. И это не гипербола: в одном только 1939 году пьесы Островского смотрели на профессиональной сцене шесть с половиной миллионов человек.

Театры жалуются на то, что зритель перестал проявлять интерес к Островскому. Перестал? Когда же это случилось? И почему это случилось? Не сами ли театры в этом повинны? Не сами ли театры год за годом отучали зрителей от русской классики? Не слишком ли безучастно относится к этому Министерство культуры РСФСР?

В самом деле, за три сезона (с 1954 по 1957 год) премьеры Островского состоялись лишь в 104 театрах РСФСР. Это значит, что в течение каждого из этих сезонов все же лишь один русский театр из десяти обращался к Островскому.

Московский Малый театр издавна и по праву называли Домом Островского. Памятник великому драматургу, воздвигнутый перед зданием театра, воспринимался всегда как символ радушия хозяина, приглашающего зрителей в свой дом. Когда же ныне проходишь мимо Малого театра и находишь на его афише в лучшем случае всего одну пьесу Островского, то с горечью смотришь на Александра Николаевича, грузно восседающего в своем кресле, и создается такое ощущение, будто хозяина просто выставили за дверь его собственного дома.

Помимо всего прочего, прерывается и утрачивается живая традиция сценического исполнения Островского, всегда передававшаяся в Малом театре от одного поколения к другому. А потом мы будем сетовать на то, что наша актерская молодежь не умеет играть Островского!

Литературная и театральная общественность не может более равнодушно взирать, как со сцены сходят шедевры отечественной классики. Необходимо решительный перелом. И мы верим, что Островский вновь займет подобающее ему место в репертуаре наших драматических театров.

ЭТА ВЕРА (более того, уверенность) зиждется отнюдь не только на том основании, что он — классик. Отношения классиков со своими потомками, как мы знаем, в разные эпохи складываются по-разному. Бывают периоды, когда именно этот классический писатель оказывается очень нужен и даже необходим людям, а другой — тоже великий — оставляет их равнодушными, хотя имя его вызывает почтительное уважение и никто не смеет умалять его заслуги перед отечественным искусством. Но идут годы, и наступает день, когда тот, кто был так необходим, начинает казаться читателям и зрителям безнадежно устаревшим, а тот, кто, казалось бы, был навсегда осужден холодно публиковать холодным хрестоматийным глянцем, неожиданно начинает задевать какие-то душевные струны современников, причем часто совсем другие, чем у былых поколений.

Островский тоже знал периоды упадка живого интереса читателей и зрителей к его творчеству. Первый такой период отравлял последние годы его жизни. «Время Островского кончилось», — утверждал уже в 1875 году Н. Языков. Затем, после новой волны интереса к пьесам Островского, в предреволюционное десятилетие пьесы его почти совершенно сходят с репертуара. В 1908 году Ю. Айхенвальд провозглашает, что Островский «теряет смысл», ибо он «не поднялся над уровнем специфического быта, и человека заслонил для него купец». Как известно, Айхенвальд оказался плохим пророком. После Октябрья, по словам Е. Д. Турчаниновой, «новый зритель... вернул молодость самому Островскому».

Что ж, может быть, сейчас мы переживаем очередной период упадка интереса к драматургии Островского? Может быть, Островский сегодня ничего уже не говорит уму и сердцу зрителя?

Если это так, то нам, как бы нас это ни огорчало, придется примириться с существующим положением вещей и со вздохом признать, что пора Островского миновала, как миновала когда-то пора Сумарокова или Княжнина.

Но это не так.

Мы глубоко уверены в том, что пьесы Островского и сегодня могут по-настоящему волновать зрителя, заставляя его задуматься над коренными вопросами жизни.

Какими же сторонами своего творчества Островский сегодня может оказаться близок нашему зрителю?

Прежде всего нас не оставит равнодушной сатирическая стихия его творчества. Трудно понять, например, почему «Доходное место» и «На всякого мудреца довольно простоты» так редко ставятся нашими театрами; эти комедии могут прозвучать весьма остро и современно. И дело даже не в прямых ассоциациях и перекличках с современностью, не в том, что в Юсове могут узнать сегодняшнего взяточника, а в Глумове сегодняшнего беспринципного карьериста. Главное заключается в том, что Островский бесстрашно обнажает и глубоко анализирует психологию и философию взяточничества, психологию и философию карьеризма. Мы часто говорим о «пережитках капитализма» и о борьбе с ними, но порой эти слова звучат очень отвлеченно, умственно. Так вот, Островский помогает нам воочию увидеть и на ощупь ощутить отвратительное происхождение этих самых «пережитков», он учит нас распознавать и ненавидеть вчерашнее в сегодняшнем и бороться за то, чтобы в завтрашнем этого вчерашнего не было. И еще: замоскворецких Тит Титычей давно уже нет, но есть еще на земле заокеанские Смит Смитычи, которым бы очень хотелось повернуть историю вспять и ввергнуть нас снова в темное царство. И об этом нам тоже не следует забывать, когда мы задумываемся об афише нашего театра и обращаемся к наследию Островского.

Другая тема творчества Островского, которая могла бы найти отклик в зрительских сердцах, — это бесконечно гуманистическая тема права каждого человека на счастье. Трудно назвать пьесу в наследии Островского, в которой не звучала бы с большей или с меньшей силой

эта тема. Думается, что эта тема, близкая дорогим для нас принципам социалистического гуманизма, могла бы сегодня прозвучать со сцены с особой силой, она могла бы быть со звуочной той выстраданной жаждой счастья, тому гордому ощущению права на счастье, которые в наши дни особенно ощущаются нынешним поколением.

Но как ни высоко и ни свято для Островского право человека на счастье, он твердо знает, что счастье хорошо, а правда лучше. Когда обнаруживается конфликт между счастьем и правдой, художник без колебаний становится на сторону правды, хотя бы уже по одному тому, что без правды нет подлинного счастья, а есть лишь компромисс с жизнью. Так возникает в творчестве Островского еще одна тема, без сомнения, близкая нам сегодня, — тема жизненного компромисса и бескомпромиссного следования своему пути.

Тема эта варьируется в творчестве Островского бесконечно многообразно, но мы назовем, чтобы пояснить свою мысль, лишь две пьесы, две судьбы, два образа: «Таланты и поклонники» и «Бесприданница»; компромисс и бескомпромиссность; Александра Негина и Лариса Огудалова.

Островский с нежной привязанностью рисует нам чистый и цельный облик Саши Негинной и, казалось бы, во всем, что произошло, обвиняет не ее, а самую жизнь. Драматург, однако, вовсе не оправдывает свою героиню. Он ее укоряет. И именно этот укор составляет этический пафос «Талантов и поклонников».

Негина только что изгнала из дома Дулебова, только что отвергла соблазн легкой жизни, предложенной князем, только что поссорилась с маменькой, не сочувствующей ее благородным помыслам. Героиня? И в тот момент, когда мы уже готовы уверовать в то, что она вонистину героиня, к дому подкатывает Великатов со Смелюшкой. Негина прильнула к окну: «Какие лошади, какие лошади!» В этой реплике — зерно ее будущего решения. Не так-то легко, оказывается, отречься от со-

блазнов. И вот уже Негина завидует Смелюшке все у того же окна: «Как покатишь! Что за прелесть! Счастливая эта Нина; вот характер завидный!» Не случайно именно в эту минуту ей показались медвежьими объятиями Мелузова: «До смерти не люблю...»

Если бы Негинной нужно было выбирать между Мелузовым и Дулебовым, она бы, вероятно, без колебания предпочла бедного студента наглому князю. Но услужливая жизнь предлагает третье решение: Великатов. По существу это тот же дулебовский вариант, но в форме не столь оскорбительной, более благовидной, более приемлемой: разве есть существенная разница между предложением Дулебова переехать на новую квартиру и предложением Великатова переехать в его усадьбу?

Островский, разумеется, мог поставить Негину в обстоятельства совершенно исключительные, в положение совершенно безвыходное, избрать мотив совершенно решительный — насилие, обман, инсинуация; мог подчеркнуть, что только отчаяние отторгнуло ее от любимого человека и бросило в объятия богача Великатова. Это, может быть, возвысило бы в наших глазах героиню, но это было бы в ущерб жизненной правде. У Островского страшнее именно потому, что ничего особенного, из ряда вон выходящего не произошло. Не житейский ураган сломал героиню, а самое обыкновенное — и посему во сто крат более подлое — течение жизни. Кажущаяся добровольность принятого Негинной решения лишь подчеркивает непреложность проклятого порядка, который самую добродетель заставляет шествовать по пути порока. Но вместе с тем — и это крайне важно — драматург не снимает со своей героини ответственность за принятое ею решение. И в этой мысли об ответственности человека за свои решения — ключ к современному звучанию «Талантов и поклонников».

Если мы обратимся теперь к «Бесприданнице», то увидим, что трагическая судьба Ларисы Огудаловой обусловлена не только объективно существующим противостоянием положением женщины в собст-

венническом обществе, но и субъективным протестом героини против этого позорного положения. Суть драмы не только в том, что Лариса в мире Паратовых, Кнуриных и Вожеватовых — «вещь», но и в том, что она не соглашается быть вещью. При этом крайне важно, что положение Ларисы вовсе не безвыходно (как не безвыходно было и положение Негинной). Она могла выбрать. И она выбрала, предпочла смерть компромиссу, самой своей гибелью утверждая свое человеческое достоинство. И в этом утверждении гордой бескомпромиссности — ключ к современному звучанию «Бесприданницы».

Мы назвали лишь несколько мотивов в творчестве Островского, которые, без сомнения, могут найти живой отклик в современном зрительном зале.

Впрочем, о том, что произведения Островского способны и сегодня вызывать живой интерес зрителей, можно говорить не только предположительно, но и опираясь на реальные факты нашей театральной жизни. Об этом свидетельствует огромный успех «Пучины» в Ленинградском театре драмы имени А. С. Пушкина. Известно, что «Гроза», поставленная театром имени Вл. Маяковского в 1953 году, до сих пор не сходит со сцены этого театра.

Значит, дело за театрами, за интересным, творческим и, главное, современным прочтением огромного и бесконечно разнообразного наследия драматурга. Обращение к драматургии Островского должно быть для театра не просто данью сценической традиции и хорошему тону (дескать, давно не ставили Островского, неудобно, ведь классик, надо включить в репертуар какую-нибудь из его пьес, благо выбрать есть из чего). Нет, обращение к драматургии Островского должно быть продиктовано каждый раз внутренней, идейной, творческой потребностью художников сцены, потребностью сказать зрителям нечто очень важное именно сегодня. Только тогда спектакль по-настоящему зазвучит и по-настоящему взволнует зрителя.

Повторяю — дело за театрами. А Островский за себя постояит.