

# ВПЕРЕД, К ОСТРОВСКОМУ!

Исполнилось 175 лет со дня рождения великого русского драматурга

Инна Вишневецкая

**Д**АВНЫМ-ДАВНО тревожит меня странная закономерность — один за другим великие наши драматурги, глубоко опечаленные, молча и одиноко уходили со своих премьер, старательно прятались от публики в бархатных ложах, писали наутро друзьям полные жгучей тоски и стыда письма. А ведь пьесы их ставились в Малом театре, в Александринском театре, во МХАТе, заняты в них были Щепкин, Сосницкий, Савина, Садовские, Комиссаржевская, Станиславский. «Ревизор» сыгран, и у меня на душе так смутно, так странно — это пишет Пушкину Гоголь. Бесконечно мучился Тургенев, смотревший в Александринке свой «Месяц в деревне», и все извинялся, и все говорил, что не владеет законами сцены. Без оглядки бежал с премьеры «Чайки» в Александринском театре Чехов. И не только из Александринки: не до конца удовлетворяли его и спектакли Станиславского. Восхищаясь, Чехов грустил — на его глазах мхатовские творения обращались в незыблемые, не до конца им самим принятые, традиции. Драматически переживал каждый свой новый спектакль в Малом театре Александр Николаевич Островский, в том самом Малом театре, который станут называть его Домом.

И каждый раз мы находим приличествующие объяснения непостижимым этим «нестычкам». Гоголевского «Ревизора», мол, поставили небрежно и поспешно; Тургенев был прав, не считая себя драматическим писателем: «Месяц в деревне» — пьеса как бы «долгороманная»; Александринский театр, игравший свои спектакли для купцов и обывателей, не понял Чехова, представив «Чайку» комедией. Художественный театр прочитал в чеховских пьесах трагедию русской интеллигенции, Чехов же пытался говорить об ироническом отношении к жизни. Жалобы Островского на театр его времени — это жалобы на тупость императорской дирекции, на поверхностную грубую критику, на эстетическую невоспитанность определенных слоев публики, на неумение иных, хоть и прославленных актеров слышать бытовую речь, как поэзию.

И успокоив таким образом историю театра, мы вроде бы снимаем противоречия между великими драматургами и великими театрами. Но по-моему, гораздо плодотворнее глубже всмотреться в писательские неудовольствия, чтобы яснее понять сложную, болезненную, одновременно триумфальную и печальную судьбу русской драматической классики на русской драматической сцене. Серьезнее стоит всмотреться в чеховский ответ Станиславскому, все спрашивавшему драматурга, как же надо играть Астрова. «Там же написано», — отвечал Чехов, и эти его слова, сказанные не кому-нибудь, но гениальному реформатору мирового театра, должны бы, как мне представляется, стать девизом актерских, режиссерских исканий. Внимательно, любовно, сотни раз прочитать выбранную пьесу, чтобы найти в ней уже написанное, навечно сказанное, предугаданное, формально-совершенное, современное и вневременное.

И тогда жалобы Островского на игру актеров Малого театра станут не одними «организационными» жалобами. Не случайно он сам хотел наставлять актеров Малого театра, сам проходил с ними свои пьесы, все еще надеясь, что сможет до конца разъяснить свои замыслы.

Что же не устраивало Островского? Став для русской драматургии и театра тем же, чем был для русской поэзии Пушкин, собрав под свою «писательскую» руку уже открытые малые и немалые литературные земли, Островский так и не вошел в чью-либо классическую школу, не продолжил только традицию, создав свой, совершенно неповторимый театр. И если Гоголь стал гением еще и потому, что сбросил с себя светский пушкинский плащ, тесно завернувшись в свою «служебную» шинель, то Островский обрел бессмертие еще и потому, что скинул с себя эту гоголевскую шинель, надев просторный, с меховой опушкой, «бытовой» свой халат.

Да, мы часто пишем, что драматургию Островского оттеснили с мировой сцены все эти пудовые самовары, в пол-лица купеческие бары, красно-сизые носы самодуров и необъятные клетки с чахоточными канарейками. Но из этого не следует, что быт надо и вовсе исключить из драматургии Островского. Вне его она мертва, она не из-под его пера, она не может жить и дышать в туманах модерна, в тайнах ретро, в скрежете авангарда, в холоде абсурда. Именно быт во всей его красочности, раскрасочности, тесноте комнат и покоев, до седьмой тоски чаепития, до смертной тоски бесприданницы, до комической тоски богатых невест, — такой быт и есть — форма пьес Островского, как уральские метельные степи пушкинской «Капитанской дочки», как петербургские «снега и подлены» Гоголя, как зловещий маскарад Лермонтова, как белые ночи Достоевского.

Но у Островского быт особый, быт-открытый. Это не быт Пушки-

на, где Моцарт и Сальери сидят в высоких креслах не страны, не города-вечности. Это не быт Гоголя, где в окна лезут свиные рыла, а в гостиную Городничего воздыхается вдруг невиданный здесь «каменный гость» — Жандарм. Это не быт Лермонтова, где таинственные люди в черном, словно в безвоздушном пространстве хоронят Ни-ну.

Но быт Островского — это и не закрытые комнаты, не затворенные ставни, не замки и не заборы. Действующие лица Островского, и в этом новая театральность его произведений, так и не услышанная полностью ни в роскошных, ни в скромных спектаклях, — именно *действующие*. Вечно куда-то бегут его люди, спешат, двигаются, что-то продают, покупают, торопятся в «должность» и из «должности». В самих словосочетаниях возникает движение: из угла в угол, из трактира в трактир бегают «ходатаи» по купеческим делам — все эти Рысловоженские, Мудровы, Досуевы, Маргаритовы, Чугуновы, Петровичи, — не слышно ли здесь самого этого хода, движения, необходимости всюду поспеть.

И не только постоянно движутся персонажи Островского, они еще и непрерывно говорят. Беспрепятственный шум стоит над Москвой, шум от зазываний в лавки, от криков извозчиков, от приставаний нищих, от методичных приказчиков, от перебранки соседей, от рычания городских, от песен и хохота загулявших купчиков, от проклятий обрызганных колесами прохожих, от горластых мешанок, от ссор и свар.

И постоянно звучат в бытовых пьесах Островского голоса «народного мнения». Островский стремится погружать характер в стихию народности, соотносить его со средой, которая, как правило, находится у него не «вовне», но вну-

стенно привыкла и сама цензура. Пусть существует клапан для выпуска пара — поговорили, пошумели, да и разошлись с чем пришли. Но в пьесах Островского больше не будет «бога из машины», развязывающего хитрые житейские узлы на манер фонвизновского Правдина. Жалов из комедии «Доходное место» сам станет и действующей, и страдающей, и клеймящей, и ошибающейся натурой.

В пьесах Островского выведен совершенно новый тип делового человека, занятого не только приростом своего капитала, но и пользой общественной. Но обычно характер этот на сцене смазывается, решается вкупе со всеми самодурами на театре Островского, когда Тит Титыч Брусов не отличается от Саввы Геннадьевича Василькова. Однако Островский уже ищет в этих характерах — другого. Еще Гоголь дал своему рачительному помещику некую искусственную, сознательно нерусскую фамилию Костанжогло. Противопоставляя бездельности Обломова человека новой буржуазной формации, Гончаров назвал его Штольцем. Русские не могли отдавать себя реальному делу. Духовность как бы не вмещала в себя конкретную деятельность, она иссушала душу — не зря ничего не получалось у тургеневского Рудина, уходила в небытие каждая предпринятая им промышленная, торговая акция, и напротив, все получалось у бесцветного, похожего на пыльный мешок, помещика Лежнева.

Островский первым увидел новых деловых людей, и среди них вершину этой открытой им невиданной доселе образности — Флора Федуловича Прибыткова, собирающего коллекцию картин-оригиналов. И пока русская сцена все еще обличала «темное царство» купечества, великий актер Москвин, сыг-



три самой драмы, по-разному омывая четкие берега сюжета. Не рассмотренные с точки зрения народного мнения, пьесы Островского теряют в понимании общественной значимости обычных вроде бы семейных столкновений. На самом же деле, драматург почти всегда включает в семейные свои сцены то голоса улицы, то всплески реки, то говор прохожих, то музыку города, то русские, то цыганские песни, то обрывки фраз, оттеняющих главный характер и главное событие. Так, в «Бесприданнице» это цыганский хор, создающий «вольный» хор трагедии «невольницы» Ларисы. В «Последней жертве» — это сцена гулянья в городском саду, где завязываются и развязываются начала и концы хитрых интриг. Сценой гулянья начинаются и комедия «Бешеные деньги», и драма «Пучина», потому что Островскому важно постепенно и медленно свести зрителя в глубинные крути домашнего ада, где гибнет и студент Кисельников, где разбивается и чувствительное сердце купца Василькова. А начинаются все эти пьесы на чистом воздухе, в разноголосом шуме народа, когда легко дышится и все вроде бы обещает покой. «Пьесы жизни» Островского — это драма народной судьбы.

Да, Островский не первый, кто нашел на русском театре эту форму драмы — сатирическо-лирическую, обличительно-романтическую, яростную и утешающую, драмы, наказывающей преступление и награждающей добродетель. Однако именно Островский качественно изменил соотношение этих сил, перевел их из плана мировоззренческого в сферу житейскую, в отношения семейные. Люди с горячими сердцами уже не декламируют у него на авансцене перед Фамусовыми и Скотиниными, но действуют, соединяя высокую добродетель с обычными человеческими слабостями. К обличительному слововорению по-

равший некогда в мхатовской «Последней жертве» Прибыткова, услышал Островского. Он сыграл своего героя с обнаженной чуткой душой, открытой деятельному добру. И понятия капитал, деньги, счета не звучали у Москвина-Прибыткова ни насмешкой, ни сатирой, ни издевательством над «горячими сердцами».

Все еще не сыграны адекватно литературным своим первоосновам ни «Гроза», ни «Бесприданница» — жемчужины театра Островского. Неслыханный поступок совершает Лариса, уезжая со свадебного обеда, ничего не объяснив жене. Необыкновенна судьба Катерины, решившейся изменить мужу. Любовь побеждает здесь и законы, и религию, и страх, и мнение общества, и даже само милосердие. Странная жестокость сопровождает то, что делают Катерина и Лариса, — они, не оглядываясь, убивают истинно любящих — Карандышева, Тихона. Но и великая нежность, и несказанная женственность слышны в их безумии — они правы, они виновны, они прощены, они наказаны. Героини? Злодейки? Русалки вольной Волги? Крепкие бытовые характеры? Свообразные леди Макбет Миценских уездов? Прелестные, несчастные женщины — Эммы Бовари, Анны Каренины? Дело театров разглядеть сложнейшие эти трагедии мирового репертуара — «Грозу» и «Бесприданницу», поставив их в ряд не с одним лишь «темным царством», но с «Ромео и Джульеттой» Шекспира, с «Дядей Ваней» Чехова, с «Норой» Ибсена, «Сестрой Беатрисой» Метерлинка.

Когда-то, на заре советской власти, театр звали «Назад, к Островскому!», то есть от левых революционных форм к классическому реализму.

Вперед, к Островскому, — вот, думаю я, путь современной сцены.

И она еще может успеть, потому что Островский — бессмертен.