



Островский и Малый театр

Инна СОЛОВЬЕВА

ли («Мандрагора»), Гольдонни («Кофейная») и еще три пьесы, рукописи которых затерялись). Гоппи («La donna innamorata da vero», работа над которой осталась незаконченной и мотивы которой, влетевшие то в бравурную, то в лирическую музыку купеческой Москвы семидесятых годов, удаётся опознать в «Последней жертве»), — как и современных французских авторов средней руки (Де Лери, Баррьер и Капандо, Монтиньи, Деллиа и Ле-Сенне), — всех их Островский имел перед собой в подлиннике.

Говорить на иностранных языках он затруднялся, — вещь понятная при самолюбии, питающем застенчивость; за письменным столом владел ими свободно (латинисты уже в наше время проверяли его Плавта — точность, передачи латинского текста и латинского юмора ученых просто удивила).

В 1847 году в «Московском городском листке» (газетка бедная, но интеллигентная) появились отрывки из комедии «Несостоятельный должник» (потом она будет доработана, примет название «Банкрот, или «Свои люди — сочтемся!»). Там же вскоре была напечатана и «Картина семейного счастья». Автор предложил ее к постановке в Малом, но последовал запрет. «Судя по этим сценам, московские купцы обманывают и пьют, а купчихи тайком гуляют от мужей». Усмотрел ли в том цензор клевету или разглашение государственной тайны? Так или иначе, — не разрешил.

Для «Московского городского листка» назначаются и прозаические опыты оставшего к тому времени службу писца Островского. Это тоже картины: видишь улицу, вдоль улицы на отстоянии один от другого похожие домики, открываются в один и тот же час окна, и в них — предлагай себя обозрению — возникают персонажи. Лицом на нас. Между ними — самовары, натюрморты чаепития. Рамки окон словно какая-то театральная конструкция, русской сцены незнакомая. Что-то вроде полнотрапезной.

Возможность действия на нескольких площадках в ряд (действия в унисон или на два голоса, в лад и не в лад) явно занимала начинающего театрального автора. Островский предлагает этот прием в одной из ранних комедий «Не сошлись характерами»: действие тут идет на двух уровнях — во дворе, где жалуются на бар и хвалятся собой кучера (их играет Пров Садковский и Сергей Васильев), и на выходящей во двор верхней открытой галереи, где пожилая купчиха при сердитом супруге пробует щебетать про «мур-антик», как подобает даме. «А

ты нешто дама? — Обнаковенно дама». Поди передай интонацию — опасливую и в то же время непокорную, дразнящую — с какою произносит это любимица Островского, комическая старуха по амплуа, музыкально чуткая и фарсовой смелая Софья Акимовна. Что-то вроде симультанной сцены.

Симультанная сцена — одно из тех предложений драматурга, на которые театр не откликнется. Драматург отказ примет легитимно. Островский соединяет дар театрального восприятия действительности с ориентацией на тот материал, который сам исходно подает себя как зрелище, сам таит игровое начало. Он кривоно знает, сколько от театра — в торжественных визитах в дом и в переругивании соседей через улицу, в семейном шестике в церковь и в выходе толпы после обедни, в ритуале вечерней прогулки и в появлении девицы перед окном, в том, как сядут и как встанут, как потчуют и как от потчевания отнекаются. Чужую жизнь и даже чужое горе здесь вошло в привычку делать для себя зрелищем — сочувствуют так, как в театре сочувствуют. В «Грозе» посетительница дома спрашивает, будет ли выть хозяйка, провозжающая мука. «Уж больно я люблю, милая девушка, коли кто хорошо поест-то». В «Последней жертве» переносится жесты Глафиры Фирсовой не по злобе и не из корысти обрушивая на Юлию Тугину страшную для той новость: просто посмотреть интересно, как Юлия будет руки ломать.

«Картину семейного счастья» думал сыграть в свой бенефис Пров Садковский. Но пройдет еще шесть лет, прежде чем он выйдет на сцену в пьесе Островского.

Русская пословица — «Нет хуже без добра» — вполне применима к судьбе пьес Островского (к тому же он сам охотно делал заглавием пьес — пословицы). Конечно, не приходилось радоваться, что цензор, получив рукописи пьесы «Банкрот, или Свои люди — сочтемся!», варьирует тот же отзыв, который уже перекрывает дорогу «Картина семейного счастья»: «Все действующие лица — купец, его дочь, страсти, признаки и свахи — отъявленные мерзавцы. Разговоры грязны; вся пьеса обидна для русского купечества». Раз не ставит, остается надеяться на издание: журнальная цензура от театральной была отделена и не столь уж черберствовала. В издании Островский и Садковский читали комедию по рукописи — их звали в московские дома, и где только они не успели быть, желанными гостями. Успех был сногсшибательным. Среди слушателей был и Гоголь.

Кстати, когда у пьесы, опубликованной в мартовском номере журнала «Москвитин» за 1850, начались неприятности (сам император Николай I наложил резолюцию — «...напрасно напечатано, играть же запретить»), Гоголь заочно консультировал молодого автора, в каком тоне следует написать объяснительную записку. С запиской сошло удачно: Москва, влюбившаяся в талант Островского, сумела его от-

стоять; в «Москвитин» не только не откестились от рискованного автора, но все больше вовлекали в журнальные интересы.

Островский стал центром так называемой «молодой редакции «Москвитин»».

Сказать, будто кружок Островского (сюда вошли прозаики и драматурги: Писемский и Потехин, поэт и критик Аполлон Григорьев, Тертий Филиппов) превратил журнал Погодина в ведущее литературное издание России, было бы преувеличением. Их заслуга определялась не столько всестью художественных публикаций, сколько тем, что удавалось создать настрой, ритм, воздух. Этот настрой и ритм увлекали их самих к творчеству. Этот настрой и ритм склад новых пьес Островского и заражали тех людей, которые потом будут лидерами театра Островского. Описывая своего друга в атмосфере общей буйной жизни-игры, Аполлон Григорьев определяет его: «Полу-Фальстаф, полу-Шекспир».

В артистичной, разгульной, пронизанной музыкой и лением жизни компании выросло то свойство драматургии Островского, которое один из лучших русских критиков и историков сцены Павел Марков определил: «радостная форма».

Форма радости при достаточно горьком подчас содержании.

Радостность формы улетит Островского от того пути сатирика, который ему сулили после «Несостоятельного должника». Она останется в его пьесах главной приметой и константой.

Способность собирать вокруг себя и входить в сборище, дар соединять компанейство с творчеством, переплавлять одно в другое — свойство необязательное в литературе, но природное для человека театра. Островский им и был прежде всего: природным человеком театра.

Жизнь его пьес на сцене началась в 1853. Вглядываясь в программы начиная с премьеры «Не в свои сани не садись» (в Москве — 14 января 1853, в бенефис Л. П. Косицкой, в Петербурге — месяцем позже, 19 февраля), сопоставляя их со штампом императорских театров, можно угадать что-то вроде негласно создающейся, срабатывающей отдельной труппы.

Первые лица этой труппы — Пров Садковский и Сергей Васильев, которых с автором еще до премьеры соединила художественная чуткость к жизненной материи и к переживанию ее красок, готовность выныкнуть в любые национальные варианты человеческой натуры.

Пров Садковский (1818—1872) на пять лет старше автора, который его прославил. Начиная в водевиле. Был оценен в пьесах Гоголя. Для комедии вроде бы не лучшие данные — не из тех актеров, которые (подобно его товарищу по сцене комику Ян-вокин) выйти не успели, а в зале уже улыбаются. Правда, великолепен своей гибкостью тело. Но лицо тяжеловатое, с крупными чертами, мало поддающееся гриму; плотная, малоподвижная рослая фи-

гура. Вот уж кто не Протей, так уж не Протей. Однако... способность к внутреннему пониманию любого русского персонажа, некая — и сумрачная, и насмешливая, и глубокая — готовность найти в себе живые элементы для пересоздания себя в какой угодно образ, — это просто чудо, что такое! Все для него воистину «свои люди» — от патриархально беспроблемного главы дома, простосердечного Русакова («Не в свои сани не садись») до органически бессовестного, хитрейшего приказчика Подхализина («Свои люди — сочтемся!»). Нет в них ничего того, что при бедности не найдешь в чужах собственного «я». Найденное он комбинирует, уславляет с редкостью театральной смелостью. Человек, которому Садковский одолживает свои так или иначе преломленные качества, на сцене всякий раз мощно выразителем — смешон, страшен, трогателен, безобразен, беспомощен, опасен.

Хватя другого актера после первой же премьеры Островского, рецензент заметил, что тот свою роль «живо понял». Выражение стоит запомнить: для актеров Островского важно понимание роли не умом лишь, но всем существом; важно понимание ее внутренних движений как своих собственных, понимание, понимание-оживление. Влезать в шкуру роли — этого требовал и этому умел научить уже Шенкин; но тут — у Садковского, у Васильева — между ролью и актером иглопочи не просунуешь. Как бы одна плоть. Иной разговор, сколь сценична — то есть сколь ярка и способна держать на себе внимание — эта плоть-образ.

Садковский и Сергей Васильев вместе играют первые премьеры Островского: Русаков и Ваня Бородин («Не в свои сани не садись»), Беневоленский и Милашин («Бедная невеста»).

25 января 1854-го публика впервые увидит комедию «Бедность не порок». Действие во время святок, предупреждает ремарка. Если бы Островский не рассчитывал, что его и так поймут, он мог бы дать пояснение, что это значит — святики, и не просто святики, а святики в уездном городе, зимние праздники, в пору которых особо остро и нежно — не мимет сердце от одиночества, если ты один. Мальчик в прибранной и оттого пустоватой комнате вслух сам себе читает книжку с любознательными картинками — про прекрасную Милитриду Кирбштейну, русский просто-народный вариант рыцарского романа. Тихо подбегает мелодию молоденький приказчик-стихотворец: «Красоты ее не можно писать!.. Черны брови, с поволокою глаза...»

В этой пьесе, где мягкий гитарный перебор уступает место лику, с плеча развернутой гармонике («как гусара не любить? Это не годится!»), где фабула как бы застенчиво, боком движется среди праздничных забав, как бы сдвигается с тем, о чем поют, играют, вспоминают в живописных и надорвано-лирических расказах, — в этой пьесе — опять заняты оба премьеры негласной труппы.

Сергей Васильев тут — молодой купчик Разлюля-

ев. Прову Садовскому принадлежит роль изыбшего пропойцы Любима Торцова, который прогулял в Москве свою долю богатого наследства и вот скоромешует нынче под дверями трактиров. Москва ему еще помнится: «По театрам ездил...». А ведь это, должно быть, Любим Карпыч, очень хорошо в театрах представляют. — Я все трагедии ходил смотреть: очень, любил, только не видел ничего путем и не понимаю ничего, потому что больше все пьяный. (Встаёт.) «Пей под ножом Прокопа Липунова!» (Садится.)

В зале полно тех, кто узнает фразу, узнает и тот голос, который пробует воспроизвести Любим Торцов. Это голос трагика Мочалова в исторической мелодраме Кукольника. Не прошло шести лет, как Мочалова схоронили. Вряд ли Пров Садковский, навсегда запомнивший первое свое потрясение от его игры, тут его пародирует, — нет, даже и спившегося поклонника великого артиста он не пародирует.

Цитаты — цитаты особенные, когда во вновь создаваемый сценический текст вводятся осколки из сценических текстов, за годы накопившиеся в памяти постоянной публики так, что узнаются не столько слова, сколько голоса и позы (недаром же указано — «встаёт») — цитаты в театр Островского вводятся в великом множестве вариантов. Сегодняшний театр — про всем усердие не опознать и четверти тех отсылочек, которые были ясны любому на галерке.

В следующей премьере (9 января 1856, «В чужом мне похмелье») ввод осколки сценических текстов (из того же репертуара Мочалова) имеет совсем иной смысл (хотя и тут далеко от пародии). Горничная Луша, отложив пыльную тряпку, просит: «Купидон Титыч, представь что-нибудь из театрального».

Дальше у автора так: Капитон Титыч (становится в позу). «Прочь с дороги! Посторонитесь! Лев ушел из клетки! Бык с бойни сорвался! Посторонитесь!» (Разгорячившись). Давай теперь, сюда, кто меня дураком сделал, убью сразу.

«Луша хохочет. Капитон Титыч, услышав, что удит, крадется к дверям и скрывается».

Ремарка подсызывает цитату из пластики мелодраматического спектакля («крадется...», «скрывается...»). А текст в кавычках про льва и про быка — конюшня первого явления второго акта драмы Кукольника «Боярин Федор Васильевич Васильев». С этим полем выпрыгивает из темноты и спешит мстить врагам своим и государевым ее главный герой, кото-

рого играл опять же Мочалов.

Когда немного спустя Капитон Титыч, в ответ на просьбу матери потешить гостью и представить, что-нибудь, гремит на весь дом «изумило мной злодейством, и упокойник в гробах спасибо скажут, что умарил» — это снова Мочалов, строка из роли графа Ниню, «Угольник» Полежаева.

Грохот мочаловской тиралды в гостиной Тита Титыча дает у Островского двойной эффект. Очевиден комический эффект неуместности (слушательница пугается — «что это, матушка!.. Страсть какая!»). Но ссылка на мочаловский романтический репертуар еще и готовит нас: то ли будет Фигуры бытовых картин, схваченных драматургом, заткнут за пояс любого персонажа мелодрамы, с ее пышными неожиданностями людской натуры. Тит Титыч сам понятия не имеет, как у него повернется сердце, — на плохом или на хорошем. Человек непредвидим. Ужасается тому или радуется. Бог весть, но — непредвидим.

В роли Тит Титыча — опять Пров Садковский, в роли его сына Андрея Титыча — опять Сергей Васильев.

Формирование негласной труппы Островского имеет свои особенности. Драматург никого не приводит с собой (это не случай Мольера, как и не случай Чехова, на которого со школьной скамьи ориентированы будущие актеры. Художественного театра), Пров Садковский в Малом с 1839 (вступил сюда с рекомендацией Шенкина). С того же года у того же Шенкина учится в зрелищном училище Сергей Васильев. Постоянно играет в пьесах Островского К. П. Колосов — он в Малом с 1842, а Аграфена Сабурова и Петр Степанов — неизменные участники первых премьер Островского — вообще ветераны московской сцены, играют с самого открытия Малого театра в 1824. Степанов — первый зрелищный исполнитель второплановых, но в его воплощении ставших классическими ролей князя Тугоуховского в «Горе от ума», Ляпкина-Тяпкина в «Ревизоре», Яичницы в «Невнятке», Шеховцова в «Игроках», в премьеры нового лидера русской драмы он — трагик Маломальский; он же — Гордей Торцов в премьеры «Бедность не порок», он же — смазливая и оттого пустоватой комнате вслух сам себе читает книжку с любознательными картинками — про прекрасную Милитриду Кирбштейну, русский просто-народный вариант рыцарского романа. Тихо подбегает мелодию молоденький приказчик-стихотворец: «Красоты ее не можно писать!.. Черны брови, с поволокою глаза...»

Возможность найти общий тон, возможность сыграть разным исходно заложен в пьесах Островского. Остается гадать, природно ли это свойство или выработано, скоординировано с условиями, которые ставил театр, десятилетия существования по тросу прихода, реформированию отнюдь не подвластный, но по-своему такой же гибкий и покладистый, как и

его новый автор. Опять мотив — «свои люди...» — во всех его модуляциях.

Островский понимает этот театр, понимает его в его органическом консерватизме и в его органической же изменчивости. Он работает в нем и для него. Меняет его, ничего не ломая. Строит его заново из его наличных и перекомпонованных элементов.

Премьеры первых пьес пришлось на годы Крымской войны. Россия ее проигрывает. Время переломное. Жизнь расшатана.

Пьеса «Не так живи, как хочешь» сыграна 3 декабря 1854 года. Если верно сказанное в начальной ремарке — «содержание взято из народных рассказов», то надо бы добавить: взято из рассказов страшных, про страшное. Крутится в дни масляничных гуляний вокруг разлюбившего молодую жену Петра некто: просит вища, грозит, говорит складно, скоропортит эдак в рифму «С вами шутку слышу, всех назидать затылком оборочу». «Я на камушке сижу, я топор в руках держу». Его не выгонили: «Куда мне ити-то? Я здешний». Все про загнанный купеческого сына Петра знает-понимает, судит приворожить девушку, подбивает расстаться с женой.

История разворачивается тут так, как ее могут пересказать в сумерках на лавочке и как ее могут перенести в книжку — пеструю, страшную, нравоступительную — какими торгуют на ярмарке. Поди разбери — с пьяных ли глаз Петру мерещится и зовет на черное дело враг рода человеческого (говорят же — допилил до чертиков), или впрямь тут не без него обошлось.

Пройдет тридцать лет с лишним, — в доме Льва Толстого в Ясной Поляне осенью 1886 заболелшему хомячку вслух будут читать «Не так живи, как хочешь». Чтение — в какой-то мере поминки по умершему товарищу молодости: летом того года Островского не стало. Лев Толстой припомнит, что когда драма впервые была напечатана, он сам читал ее вслух и очень полюбил.

Разумеется, «Власть тьмы», которую Лев Толстой начнет писать вскоре после того, как в Ясной Поляне осенью 1886-го читали вслух «Не так живи, как хочешь», создана в пределах иной эстетической системы. Но общность внутренних мотивов и общность нравственного посыла очевидны не только в том, сколь похож толстовский Аким, уходящий ночью из скверного дома сына, — и на отца Петра, также уходящегося нравственным разладу в сыновнем доме («пойду от вас прочь»), и на крото непереносного Агафону. Есть общность в сосредоточении на том, что есть, тьма для человека, и почему нельзя переступить закон, и что это за закон. Есть общность нравственного задания — нравственного задания пьесы для народа в момент перелома.

Видел ли Толстой, как Садовский играл Агафону? Кто видел, запомнил, как на постоялом дворе жал домашнюю лепешку старик — отец дочери-беглянки, которую простил и за которую ему, старику, неспокойно. Ел неторопливо, и жену, которой не терпится — скорей бы к дочке! — удерживал степенно (лошади-то отдохнуть надо или нет?). Но видно было и то, как у него душа не на месте, как ему (не только его лошадке) надо бы набраться сил перед последним перебором, перед встречей, которая не обещает быть легкой.

Впрочем, посмотрит, на сцене «Не так живи, как хочешь» мало кому удалось. Шумного успеха не было, да и состоялось только четыре представления. Потом долгие месяцы в императорских театрах не играли: был объявлен траур.

Вокруг смерти Николая I ходили слухи, — скорее всего ложные; вряд ли то было самоубийство; но не приходится удивляться, что финал гордывшегося здоровьем монарха с поражением его державы и охраняемого им миропорядка связывали. Постояв еще некоторое время недвижимым, здание империи пошло трещинами в самых неожиданных направлениях.

Театр переполнился пьесами, действие которых обозначалось ремаркой — «в наши дни»; обострился вкус к уважению новых коллизий и к портретированию новых лиц, возникающих во множестве. Появлялась, в цене быстрота отклика; точно так же появлялась в цене узнаваемость.

У Островского с тем, что называется «узнаваемостью», были исходно отношения довольно тонкие, вряд ли постоянные. Бытосписатель-то он бытосписатель (это определение приклеил к нему тотчас, и не без основания, конечно), но коэффициент предельности реальности у него меняется с истинно артистической — лучше сказать, актерской — податливой чуткостью.

Вкус к смешению, преувеличению, фантастическому преоборазованию — свойство натуры, которую пишет Островский. Вот «Правдинный сон — до обеда». Премьера 2 декабря 1857. Сергей Васильев играет замоскворецкого искателя богатых невест, безденежного мечтателя Балзымина, а Пров Садковский — разрушителя его надежд, рассудительно-го Неудеменова. Разомлев от жары, купчиха ведет разговор с присватавшимся к дочери молодом человеке: «Не читали ли вы чего про Наполеона? Говорят, опять на Москву идти хочет». Это разговор — как бы на свежую тему, из газет ваятую (Крымская война только что кончена). Но Наполеон III и Наполеон I, который в 1812 году брал русскую столицу,

(Окончание на 10-й стр.)

Фрагмент работы «Островский и Малый театр».

слились в одно лицо. Того гляди оба станут неразличимы с Белым Арапом, который идет на нас из Белой Арапии, и с царем Фараоном, который, слух есть, начал по ночам выходить с войском из моря.

Для первых зрителей комедий Островского и в еще большей мере для первых его разумных журнальных судей все эти рассказы про Белого Арапа и про людей с песьими головами — прежде всего — обличения необразованности, замоскворецкой нетроутости умов. И ни Островский, ни актеры его негласной труппы не отказываются от того, чтобы этот насмешливый оттенок был в полной мере высвечен. Но с расстояния видно, что драматург занят и иным. Его предмет — толща национального существования и то, как в этой вековой толще воспринимаются, отзываются, преломляются толчки внешних и внутренних исторических событий.

Исследователю русской драмы столь же важно и другое: как творчество Островского взаимодействует с толщей национальной театральной культуры, с

Островский и Малый театр

ее неоднородными напластованиями и с ее кодами.

Островский чем дальше, тем больше делался замкнут и самолюбив в высказываниях о своих премьерах; весьма редко в его письмах найдешь признание публичной неудачи, — как правило, он сообщает про успех. Но при том его сейсмограф безошибочен.

Пьеса «Не так живи, как хочется» глубоко ориентирована на коды школьного театра, на русские вариации миракля, театральных повестей о грешнике. Вспомним: «Покаяние грешного человека» было в репертуаре ярославцев, с ним связано начало рус-

ского театра. Умный и близкий Островскому критик Третий Филиппов сожалел тотчас по выходе пьесы, что автор в своем движении в эту сторону окоротил себя: уступки «натуральной школе»... Сцена и публика сигналы, обращенные к наследственным культурным кодам, восприняли тупо; и авторский сейсмограф скудость отзыва на посланный пробный сигнал зафиксировал с той же безошибочностью, с какой некоторое время назад зафиксировал полное отсутствие отзыва на пробный сигнал, сегодня разгадываемый в сценах «Неожиданный случай» (1851, — ранний прорыв от гоголевской системы в область абсурда, тут же забытый, вычеркнутый из памяти автора и из памяти русской драмы).

Театральная натура Островского облегчала ему отказ от всего, что не находило ближнего отзыва. При том к взволновавшим его мотивам он возвращался неожиданно и сильно. «Свойства страсти», рассматриваемые в пьесе про грешного Петра, которого только голоса церковных колоколов заставили очнуться, а то утопился бы, — свойства страсти и мотив греха возвращаются в «Грозе».