ЖИЗНЬ форме

и обитатели, и образ жизни, но что-то в жилье неизменно. Это уподобление тем больше подходит, что ведь мы справляем как юбилей вселение в дом.

Можно Малый театр уподобить реке, исток которой уже есть выбор течения. Река принимает притоки.

В противоположность Художественному театру, который постоянно отделял от себя отводки, Малый театр никогда не ветвился: ветвится дерево, но не река, тут иной рисунок, иной чертеж судьбы и жизни.

Вникнуть в чертеж судьбы и жизни Малого театра – одна из самых увлекательных для историка сцены задач.

Подождем, впрочем, называть вслух эти задачи.

Страницы о драматурге, чей памятник так привычен у дверей Малого театра, – эскиз к более широкому рассказу. Несколько лет тому назад в «Экране и сцене» уже печаталось его начало.

Островский (как и Малый театр) стабилен по природе и способен ошарашивать несовпадениями с тем, что принято о нем знать и думать.

вала театральную яркость слова, его самоценную игру. В ее правилах было вести роль, надолго и удобно расположась на первом плане, не меняя мизансцены, всю динамику передавая модуляциями голоса, интонацией, провоцирующей партнера. Ее искусство было неотразимо, и после нее трудно было оспорить представление о театре Островского как о театре «у рампы», в игровом объеме сценической коробки не заинтересованном.

Между тем стоит вчитаться хоть в «Горячее сердце», хоть в «Бесприданницу», хоть в «Таланты и поклонники», – очевидна возможность и даже необходимость занять действием весь объем сцены, превратить его в объем игровой. В «Горячем сердце» на сцене сходятся и расходятся, наталкиваются друг на друга, устраивают впотьмах кутерьму, не узнавая друг друга, подшибают, падают, спасаются бегством... Сторож впотьмах вместо вора вяжет хозяина. Находящийся при исполнении обязанностей, руководитель этой ночной операции против разбойников собирается перевести дух – опускается на скамью: «Тут что еще! Мягко что-то! Никак мертвое тело? (Трогает руками.) Еще забота! Фу ты!». Толстая хозяйка дома (это она об страху притворялась мертвой) верещит: «Не режьте вы меня и не трожьте вы моего тела белого!». В следующих актах объем коробки заполнен еще более фантазийно: внизу у самой воды пристань и сидят с удочками; повыше, под крыльцом – куча народу; на крыльцо сверху выходит их судить и рядить городничий в халате и туда же выносит сверху охапку книг – «Вот сколько законов!. Сидоренко, убери опять на место». Ремарки намечают многочисленные переходы с авансцены в глубину, перемещения вверх и вниз, группировки по диагонали, финал же акта решен на том, как к городской площади подплывает лодка с гребцами и песельниками, и действие окончательно театрализуется, повинуясь затеям Хлынова, безобразника и истинного хозяина губернии. Хлынов разнообразит свои пьяные досуги, подчиняя жизнь вокруг себя то законам шиллеровских «Разбойников», то законам разбойничьей драмы «Лодка». Этой полумагической русской народной игрой Островский увлекся, познакомясь с нею во время своей большой экспедиции по Волге в 1856-м, явил ее не только в «Горячее сердце», но и в историческую песенную драму «Воевода».

зиль и текст позволял себе импровизировать.

Переодевание Хлынова и его компании, их забавы в лесу в шиллеровских театральных костюмах, купленных у разорившегося владельца соседнего усадебного театра, не только движут дальнейшую фабулу, но определяют стилистику. Обыгрывается разом романтическая и балаганная традиция русской сцены.

Шарм «Горячего сердца» – в тонких градациях взаимоотношения игры Хлынова с игрою автора. Игра театра с жизнью и жизни с театром – это не мотив, но материя драматургии Островского.

Впрочем, русская сцена в шестидесятые – семидесятые – восьмидесятые годы так же мало воспринимает эту материю, как мало воспринимает собственную объемность. Кто с шестидесятых годов динамически пользуется высотой, глубиной, диагоналями из верхнего угла в противоположный нижний? Кто вовлекает в действие колосники и люки? Разумеется, театральная феерия, волшебная опера, балет с превращениями. Серьезной драме, драме бытовой это как бы и не к лицу.

Для Островского пространство, в котором существуют герои, его объем, его верх и низ небезразличны. Но Островский при всей видимой властности легко принимает превращение своих пьес в пьесы «у рампы», не возражает против малоподвижной мизансцены. Он дает актерам возможность эту неподвижность компенсировать. Он дает им переживание высоты в даль. Первый акт «Бесприданницы». Город Бряхимов. Кофейная на высоком берегу (пристань много ниже, ее не видно). Лариса, появясь тут с женихом и с матерью, в разговор не включается, долго сидит молча. Потом подходит к жениху. «Я сейчас все за Волгу смотрела... Уедемте, уедемте поскорее...». Потом у Ларисы закружится голова – засмотрелась с обрыва вниз.

Когда незадолго до создания МХТ Станиславский будет в Обществе искусства и литературы обновлять свою постановку «Бесприданницы» Островского (1896), он попросит артистку Малого театра Н.М.Медведеву помочь недавно вступившей в Общество Марии Андреевой, – у той начало не ладилось.

Андреева все это потом описала в мемуарах: вот Медведева подходит из зала к краю сцены, вот подзывает к себе (чтобы ее слушать, надо опуститься на пол). Точно ли переданы подсказы Медведевой, не скорректированы ли воспоминания последующим опытом актрисы Чехова и Горького? Может статься. Все же процитируем, как запомнился ее педагогический монолог слушательнице. «В городе пыль, шум, по булыжной мостовой дрожки трещат, телеги громыхают... Вы сидите на высоком берегу Волги, а перед вами разлив, далеко-далеко, на том берегу, тянутся поля, луга, лес... Тишина, такая красота... Волга... А по Волге-то этой пароходы идут. Паратов-то вот на таких же пароходах приезжал и – нет его. Нигде нет. Он, горько-то как вам, а? И вот, может, единственное спасение ваше в этой тишине, в лесах, в лугах, в простой мирной жизни, в деревне... Единственный, кто, может быть, помочь вам может, – вот этот плохонький женишок ваш, Карандышев, последняя запепочка ваша... Поняли?».

С образом пространства связуется мотив дороги, мотив приезда и отъезда. Этот мотив присутствовал у Островского в ранних пьесах (декорация постоялого двора при дороге – и в «Не в свои сани не садись», и в «Не так живи, как хочется»; отъезд в немыслимо далекую Кяхту, на край земли – в «Грозе»). Он был призушен в пьесах шестидесятых годов. В пьесах поздних окреп. В пьесе «Лес» (1871) весь второй акт – на перекрестке. Стоит дорожный указатель. С разных сторон сходятся трагик Несчастливцев и комик Счастливцев, путешествующие один из Керчи в Вологду, другой из Вологды в Керчь. Стрелки дорожного указателя подсказывают еще два возможных направления: в город Калинов и в усадьбу «Пеньки».

Кончается приглашением опять же в дорогу. «Руку, товарищ!»

В «Бесприданнице» тоже своего рода перекресток: в Бряхимов и из Бряхимова бегут вверх и вниз по Волге пароходы; можно уехать на тот берег; можно уехать и в Париж, куда старик Кнуров приглашает Ларису: из Бряхимова есть ведь и железная дорога. В этом созданном фантазией Островского большом городе происходит действие одной из следующих его пьес – «Таланты и поклонники»; «Таланты и поклонники» кончаются проводами на железнодорожной станции. Стоило бы проверить, не первая ли это русская пьеса, для которой требуется декорация вокзала и звуковая партитура гудков и звонков. Мотив приезда и отъезда станет сюжетообразующим у Чехова, но он был уже таковым и в «Бесприданнице», и в пьесах, написанных Островским вместе с его молодым соавтором Николаем Соловьевым («Дикарка»,1879, «Светит, да не греет», 1880).

Мы несколько раз называли место действия драм и комедий Островского: Калинов, Бряхимов. Этих городов нет на Волге, как нет на карте Соединенных Штатов Иокнапатофы и ее окрестностей, края Фолкнера.

Столбик-указатель из «Леса», подсказывающий направление на Калинов – город «Грозы» и город «Горячего сердца»; появление Глумова – героя комедии «На всякого мудреца довольно простоты» – в комедии «Бешеные деньги»; переход Тита Титыча Брускова из комедии «В чужом пиру похмелье» в комедию «Гнездные дни», при том, что в эту же комедию приходит персонаж из «Доходного места», Досужев; переход Аркашки Счастливцева – героя «Леса» – в «Бесприданницу» (под кличкой Робинзон); переход из комедии в комедию доброй тупицы Маланьи, у все новых и новых хозяев-бедняков служащей и кухарках... – Должна же быть во всем этом какая-то система. Зачем-то ведь все это надобно.

Вряд ли мы ошибемся, предположив, что драматург вел действие своих пьес в каком-то раз навсегда сочиненном пространстве, в собственном (что вовсе не значит – в неизменном) мире. Для публики, а в еще большей мере для критиков существование этого мира было ощутимо, но оценивалось (подчас в категоричных выражениях) как художественное однообразие и как глухота к социальным и психологическим изменениям русской действительности. Будь дело за тем, чтобы отвести от великого автора подобные укоры, можно было бы (как это и делалось не раз благожелателями) доказать на множестве примеров, что Островский изменения типов и нравов ухватывал с точностью, и что, допустим, суховато сдержанные, европеизированные Флор Федулыч Прибытков из «Последней жертвы» (1877) или Кнуров из «Бесприданницы» (1878) – совсем иная формация, чем наивный самодур Тит Титыч Брусков или черноземный тиран Дикой из «Грозы». Можно было бы сослаться на комедию «На всякого мудреца довольно простоты», где и фабула, и переливы красок – все предопределено мотивом «перевернутости» общественных устройств, поисками ориентиров в новом социуме. Можно было бы, не боясь жестких определений, сказать про то, как Островский занимается анализом нарождающихся в России капиталистических отношений.

(Окончание на 16 стр.)

рый писал об эротизме «Грозы», «Воспитанницы», «На бойком месте», доходящем до Геркулесовых столпов (см. театральную хронику в «Современной летописи», 1865, N 39). Добролюбов налаживал зал на приятие, или точнее – улавливал и мощию усиливал то, что залом принималось. «Современная летопись» улавливала и утрировала то, что смущало и отвергалось. В подобном случае для автора, каков Островский, вопрос, кому сказать спасибо, – не возникал. Природный гений театра, он не обладал склонностями новатора. Соглашался быть таким, каким его легче понять. Каким его легче любить.

С конца пятидесятых годов Островского больше всего любят как художественного бытописателя, – именно так и именуют его. В его сценических сочинениях все меньше улавливаются (да и все меньше присутствуют) те дальние отсылки вглубь художественной и нравственной национальной культуры, та многосложная система использования «чужого слова» в собственной театральной речи, те расчеты на глубинные аналогии, которыми вторично насыщено творчество Островского. Впрочем, при сужении круга узнавания фигуры – словно в компенсацию – выигрывают в яркости, в четкости сценических очертаний.

Яркость достигается тем, что пригоршней черпают из традиционного запаса. Театроведы прощупывают гипотезы, в какой мере непосредственно, в какой мере через свое увлечение Гоцци и Гольдони, в какой мере через русскую комедийную и балаганную традицию Островский взаимодействует с комедией дель арте. Факт тот, что он живо понимает ее. Факт тот, что охотно вводит lazzi: например, lazzo с удочкой в начале третьего действия «Горячего сердца», сочиненное для Сергея Шумского в роли полушута, полурезонера Аристарха. Идет диалог человека с безмолвной рыбой: «Рыба хитра, а человек премудр. Божьим произволением... (Закидывает удочку.) Человеку такая хитрость дана, что он надо всеми, иже на земле и под землею и в водах... Поди сюда! (Тащит удочку.) Что? Попалась? (Снимает рыбу с крючка и сажает в садок.)». То, что это именно самоценная театральная шутка, которую можно переносить из роли в роль, угадает такой почитатель театральных lazzi, как Мейерхольд: в спектакле 1924-го «Лес» lazzo с ловлей рыбки он отдал Аркашке Счастливцеву. Кстати, роль эта в первой постановке «Леса»,1871, принадлежала тому же Сергею Шумскому, который играл Аристарха, и вполне вероятно, что и Шумский в этой роли за свой страх и риск изобретал театральные шутки. В юношеских театральных записях Станиславского 1885 года сохранились описания lazzi с ловлей мух, которыми усыщал роль Бальзаминова Николай Игнатьевич Музиль (1839-1906, в Малом театре с 1866) – образцовый и постоянствующий актер «труппы Островского», в чьи бенефисы впервые игрались десять его комедий. Если верить этой записи (а почему же не верить?), Му-

● *Театральная площадь. Справа – Малый театр*
● *А.Н.Островский у Малого театра. Рисунок неизвестного*
● *А.Н.Островский среди артистов*