(Окончание. Начало на 14-15-й стр.)

Инна СОЛОВЬЕВА

Русская жизнь в радостной форме

Островский довольно рано заземлил темы страсти и греха, сведя их с темой житейских обстоятельств и темой денег. С деньгами и с денежными документами связывается не только фабула (как в «Своих людях...»), но и внутренняя коллизия. Это коллизия может разрешаться, приближаясь к гражданской публицистике («Доходное место», премьера – 1863), восстанавливая связи с образами мелодрамы («Пучина»,1866, где в первом акте персонажи обсуждают спектакль «Тридцать лет, или Жизнь игрока»; старинную драму Дюканжа), приближаясь к манере салонной комедии («Бешеные деньги»,1870). Эта коллизия может разрешаться в среде московских богачей, где жаждет занять свое место молодой человек с беззастенчивым и изобретательным умом («На всякого мудреца довольно простоты»,1868), или на темной московской окраине, где жизнь бедной девушки зависит буквально от гроша («Не было ни гроша, да вдруг алтын», 1872), или в скромном домике, где комнаты сданы отцу, живущему вместе с дочерью, немолодой уже и впервые полюбившей девушкой, на все готовой ради своего любимого («Поздняя любовь», 1873) или в другом таком же домике, где снимает жилье старик-учитель с опекаемыми им молоденькими родственницами («Трудовой хлеб», 1874). Стремясь к краткости, лучше бы перечислить пьесы поздних годов, где завязка не с деньгами связана и развязка не от денег зависит. Но найдутся ли такие, если не обращаться к сказкам («Снегурочка», 1873) и к драмам на исторические сюжеты.

Однако повторим: речь не о том, чтобы отвести от Островского обвинения в неточном понимании или в недостаточном внимании к социальной действительности пореформенной России. Речь о конфликте театральной системы Островского с идеологизированным натурализмом, который становился программой если не для актеров (актеров этого направления трудно было бы назвать), то для ряда драматургов и критиков.

Островский никогда не шел на обострение этого конфликта. Только изредка взрывался так, как взорвался после истории со своей комедией, завершавшей «сериал» про московского искателя невест – «За чем пойдешь, то и найдешь».

Можно воспользоваться случаем и проиллюстрировать, как меняются претензии к театральным произведениям, при том, что меры пресечения все те же – не допускать к представлению. Год 1861-й. Только-только разрешили играть «Свои люди – сочтемся» (и то в покареженном виде) и еще не освобождено от запрета «Доходное место», а Театрально-литературный комитет (в который входят вовсе не чиновники, а актеры и авторы) бракует Бальзаминова – как сформулировали бы в сталинские годы – за мелкотемье. Вот так тоже бывает. Достоевский, получив комедию для своего журнала «Время», пишет автору: «одно могу отвечать – прелесть»; а для члена комитета актера Зуброва (кстати, с самого начала входившего в александринскую «труппу Островского») – безыдейно и мелкотравчато. Комедию мурыжат два года, допускают на сцену, процедив в протоколе, что остаются при своем мнении насчет ее мизерных достоинств; но автор достаточно известен и за свои произведения сам может отвечать (см. публикацию архивных документов в «Вестнике Европы», 1916, № 10).

Легко пожать плечами, отойдя на историческое расстояние. Вряд ли так же легко было стоять под обстрелом укоров, что пропускаешь серьезнейшие проблемы, сегодня волнующие общество, занимаешься в сущности пустяками, да еще и повторяешься.

Как отвести эти укоры? Персонажи Островского в самом деле крайне редко обсуждают то, что называется проблемами. Можно поразиться, как далеки они от тех мучений мысли, которыми живут их современники в литературе и в жизни – персонажи Достоевского. Катерина спрашивает: «Отчего люди не летают?». Вопрос, который можно ведь задать и с силой вопроса гамлетовского. «Быть или не быть», если люди не летают. (Уместна была бы сноска: после премьеры Александринки в «Санкт-Петербургских ведомостях» от 6 декабря 1859-го рецензент упрекнул Островского: его героиня – «какая-то натянутая резонерка, нечто вроде женского Гамлета из купеческого быта»). Бесприданница Лариса не успевает ни о чем спросить, ей сразу дают ответ, формулу, она ее принимает: «Я – вещь». Вещь не может решать, быть или не быть, не может покончить с собой; может только потребовать за себя свою цену. Но Катерина и Лариса тем и редкостны, что трагические вопросы задают. У большинства страдающих персонажей Островского словно бы ни желания, ни времени нет осмысливать мир и свое место в мире. Им дай Бог разобраться с собственными обстоятельствами. Им достаточно их сердечного страдания, – страдания мысли они не знают.

Жизнь, поглощенная сама собой, внутри себя создающая и разрешающая свои коллизии, для прогрессистов новых поколений или сомнительна, или презренна. Если драматург, изображающий ее, не сатирик, – неуважительность распространяется и на него. Непредвзятое, свежее отношение к сцене затруднялось. Симпатии критики и публики становились с шестидесятых годов все более социологизированными и идеологизированными. На премьере «Греха да беды...» было видно, как растерялись: кто в драме «наш», кому надо сочувствовать. Иные рецензенты поняли Таню Краснову как жертву «темного царства», из которого она рвется, а Льва Краснова – как очередного представителя этого царства, самодура, пусть на этот раз самодура влюбленного. Возможно, путаница происходила от того, как распределились роли. Таню играла Ф.А.Снеткова – та самая лиричная, нежная актриса, которая на петербургской премьере «Грозы» играла Катерину. Возможно также, что путаницу усиливала бестолковость исполнения Федора Бурдина, который в роли Краснова был то смешон, то «ярился и скакал» от ревности. Важно, впрочем, не эта путаница (кто «наш»), а слово человека, для которого тут вообще никого из «наших» нету. Для кого все на сцене уж точно не «свои люди».

Язвительный и бесстрашный в своих крайних суждениях радикальный лидер своего поколения Дмитрий Писарев отказывается уважать то сердечное страдание, которое пронзало своей неподдельностью Толстого, Достоевского, Аполлона Григорьева (каждый из них писал о пьесе Островского). Писарев учит презирать «русского Отелло», который «сдуру зарезывает свою жену, очень ничтожную бабенку, на которую и сердиться не стоило» (см. «Русское слово», 1864, № 3). В том же 1864-м появится ещё одна статья Писарева: «Мотивы русской драмы». Там из «наших» изгоняется уже не Таня Краснова, а Катерина Кабанова (казалось бы, после статей Добролюбова – неприкосновенная ценность в том кругу, к которому адресуется новый молодой критик-радикал). Писарев не находит в ней «ни твердого характера, ни развитого ума». Да и откуда бы взяться этим качествам? «Ни одно светлое явление не может ни возникнуть, ни сложиться в «темном царстве» патриархальной русской семьи, выведенной на сцену в драме Островского». Лучом света могут явиться только «умные и развитые», те, которые сознательно подготовляют «переход к лучшим условиям существования».

Островский Писареву в печати не отвечал. В письмах не имел обыкновения обсуждать подобные предметы. Тем занимательнее разглядеть, как им написан в «Талантах и поклонниках» студент Мелузов.

На премьере в декабре 1881 публика восхищается точнейшей узнаваемостью фигуры «по быту», по психологии. Музыкальное ухо Островского улавливало ритм Мелузова – ритм читателя Писарева, сознательную и демонстративную «стаккатированность», отрывистость, как его глазок не мог упустить подчеркнутость манеры держаться, резкость и замкнутость позы, неприветливость психологического жеста, который агрессивно предупреждает: «Мы вам не свои люди. С нами не сочтетесь».

Парадокс в том, что по этой-то отчужденности, по этой-то непреклонной аскетичности Мелузов опознан Островским как свой в сложную, для художника, достаточно жестокую минуту жизни.

Взгляд Островского и Михаила Садовского на этого читателя Писарева связан с общими правилами морали, как она живет в толще русской жизни. Что о них ни думай, об этих людях круга Писарева, – они бедняки и бессребреники. Это им в плюс. Они из тех, кто «телу злату» не кланяются. А у нас в наследственном коде (кстати, и через театр завещанном, начиная с «Пещного действа» и с «комидии» Симеона Полоцкого о Навуходоносоре, о теле злате и о трех отроках) – у нас в наследственном коде уважение к тем, кого хоть в печь раскаленную бросай, они золотому идолу не поклонятся. Непокорные они? Оно вроде бы и нехорошо быть непокорным, но вот опять же из наших театральных кодов: народная драма не царя же Максимилиана, а непокорного сына его Адольфа в пример ставит. «Я ваши кумирические боги повергаю себе под ноги...». Невоспитанно, конечно. Бедняк и проповедник Мелузов мягкими манерами тоже не может похвалиться. В финальном монологе он отделит себя от «поклонников» как нельзя резче. Ему аплодируют громко.

Этот жест персонажа – жест отделяющий – в какой-то мере и жест автора. Для Островского он нов.

Нова реальность, с которой Островский имеет дело. Нова тем, что ее трудно полюбить – или хоть бы залюбоваться ею.

Давая аудиенцию драматургу весною 1884 года, император Александр III был нарочито прост: «Вы меня, надеюсь, знаете, и я с вами знаком. Очень рад видеть вас у себя и познакомиться с вами лично». Сказал, что недавно видел «Красавца мужчину» на сцене. Осведомился, почему выбран именно такой сюжет. «Дух времени таков, Ваше Величество». (см. И.Купчинский, «Из воспоминаний об Александре Николаевиче Островском», Курск, 1913, с.17).

О том, что сюжеты его грязны и персонажи, начиная с пройдохи Подхалюзина, ведут себя дурно, Островский слышал о тех пор, как начал писать. Хуже ли тающие от любви к красавцу-мужчине Зоя и Сусанна, чем напевающая из «Периколы» нахальная вдовушка Лебедкина («Поздняя любовь»), которая ну ни за что не хочет платить по старым долговым распискам (и деньги нашлись бы заплатить, да жалко же!), или чем беззастенчивая Евгения, живущая с мужем-разбойником и изменяющая ему с отставным гусаром («На бойком месте»), или чем охотящаяся за богатым женихом красотка в монашеском наряде Глафира, примеряющая на глазах у публики шелковые чулки («Волки и овцы»). Но в этих и прочих персонажах Островского – та яркость играющей жизни, та ее непосредственная энергия, которая заставляет любоваться собою вопреки тому, в какой мере приличны и порядочны ее проявления.

В поздних пьесах Островского возникают контуры мира портящегося. Порча в том прежде всего, что человек становится до конца предвидим. Ждать ли чего-то неожиданно хорошего или хотя бы неожиданно яркого, допустим, от уравновешенного служащего Мулина, в которого по-институтски, но ведь всей душой влюблена жена его хозяина, глупенькая чистая Евлалия («Невольницы»,1880), – или от состоятельного господина Мурова, собирающегося баллотироваться на какую-то выборную должность и боящегося, что всплывет старая история, способная повредить его репутации («Без вины виноватые»,1884), – или от изобретательного красавца Окоемова, который, гроша не оставив от состояния влюбленной в него жены, добивается развода, чтобы вступить в новый брак и так же разорять следующую пылкую богачку («Красавец мужчина»,1882).

Островский исходно ориентировался на жизненный материал, легко и как бы по собственному своему желанию (совпадающему с авторским) превращающийся в материал игровой и создающий радостную форму пьес. Но вот перед ним материал, который разве что насильственно, разве что авторским волевым усилием можно заставить играть. Так с долей насильственности вводится в «Красавца мужчину» сцена с переодеванием: чтобы доказать влюбленной хорошенькой Сусанне, что Окоемов только гоняется за деньгами, ее уговаривают предстать перед ним в виде еще одной – еще более богатой – возможной невесты, горбатой уродины. Но безотказный, казалось бы, театральный прием срабатывает вяло.

Реальность перестает таить в себе возможность игровой трансформации. Реальность скучнеет.

Начиная с 1872 года Островский охотно обращается к сюжетам, связанным с жизнью театра или актеров: «Комик XVII столетия», «Лес», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые». Тут нет особой новации: европейская сцена XIX века такие сюжеты любила; среди ролей знаменитой трагической актрисы Стрепетовой – Тисба, венецианская комедиантка из драмы Гюго «Анджело, тиран Падуанский», благородный Кин, герой мелодрамы Дюма, входит в репертуар всех видных русских гастролеров. Но стоит вникнуть, чем становится мир театра сначала для грубеющих, энергичных семидесятых годов, потом для следующего десятилетия, погруженного в прозу, накапливающего тоску и взрывчатость.

Мир театра привлекателен прежде всего тем, сколь отделяется от деловитого и тоскливого однообразия и сохраняет уходящую из реального людского существования возможность игры. «Музыка жизни; дух легкого, свободного общения; непрерывная близость к блеску огней, к красивой речи; возбуждается все мое лучшее; идеальное отображение всех человеческих взаимоотношений: семейных, дружеских, деловых, любовных, еще любовных, без конца любовных, политических, героических, трогательных, смешных. И закулисный быт актеров, всегда взвинченный, всегда трепетный, и все они переживают вместе; и радость, и слезы, и негодование. Царство мечты. Власть над толпами. Через всю мою жизнь, как широкая река через степи, проходит эта притягивающая и беспокойная, отталкивающая и не выпускающая из своих чар атмосфера театра и театрального быта», – так заканчивает свое славословие театру, свое объяснение, чем он пленителен для его поколения младший современник Островского – Немирович-Данченко (см. Вл.И. Немирович-Данченко, Из прошлого, М.,1936).

Роль Негиной в «Талантах и поклонниках» автором назначена М.Н.Ермоловой.

Это было в общем-то неожиданно. Островский недолюбливал угрюмую девочку с поражающе глубоким контральтовым голосом, начавшей в Малом театре с роли Эмилии Галотти, которой легче умереть, чем снести насилие. Эта девочка тоже его не любила. Казалось бы, вот роль прямо для нее – горячая Аксюша в только что принесённой новой пьесе Островского; но «Лес» для Ермоловой – «мерзость». Так она и записывает в дневнике (см. «Малый театр. т.1, 1824-1917», М., 1978, с. 327). Разыгрывающаяся в усадьбе «Пеньки» история старухи, выходящей за гимназиста, оценивается ею по своей объективной неприглядности, и автор с его радостной формой кажется ей циником. Если до него дойдет ее мнение, угрюмая девочка готова иметь в нем врага.

При том она успела добиться, что хоть на время ей дали играть в «Грозе». Она отдавала Катерине готовность умереть, отстаивая себя, непримиримость, оскорбленность миром, которые были живой и острой нотой нового времени.

Бескомпромиссность – тема молодой Ермоловой. Островский дает ей в «Талантах и поклонниках» роль, где мотивы компромисса и бескомпромиссности сдваиваются, спутываются, неразличимы.

Островский не подсказал, какую пьесу играет в свой бенефис героиня «Талантов и поклонников», в какой роли она заставила сурового мальчика Мелузова признать: «Да, милая Саша, искусство не вздор, я начинаю понимать это». Необязательно думать, что это – «Гроза». Важней вникнуть, что есть для Островского и что есть для Ермоловой отъезд Негиной с Великатовым. Кого она любит – того, с кем проводит ночь, или того, с кем уезжает утром? Великатов занимателен, таинствен, кладет мир к ее ногам, и как не принять весь этот мир вместе с павлинами в усадьбе и вместе с театром, который он обещает ей. Что тут – зов соблазна или зов Божьего дара, повиновение долгу осуществить этот дар, быть артисткой? Где тут компромисс и где бескомпромиссность?

Можно сравнить, как проблема компромисса и бескомпромиссности выдвигается в центр творчества драматурга – современника Островского – в центр творчества Ибсена, который ведь дебютировал на норвежской сцене примерно тогда же, когда в Москве дебютировал автор «Талантов и поклонников». Для Островского в бескомпромиссности таится, пожалуй, угроза большая, чем в компромиссе; последующая история России подтвердит, сколь он прав. Но это уже не наша тема.

Художественная природа Островского была, как мы это пробовали показать, уступчиво гибкой. О его общественной и житейской природе того никто бы не сказал. У него была уверенная и повелительная манера. В делах не сворачивал, вел их умно и жестко, при том, что громоздил их на себя подчас с избытком. Его облик первого драматурга, создателя русского национального репертуара (47 оригинальных пьес, 7 пьес в соавторстве, на протяжении тридцати трех лет ни одного сезона без его премьеры) закрепился прочно. Если бы кто сказал при жизни его, что Островский прочитан не в полном его содержании, в ответ пожали бы плечами. Островский занимал свое место, как бы не оставляя простора для расширения представлений об Островском. Стесненными его мощным присутствием чувствовали себя в общем все. Не только молодой Чехов, но и сам Лев Толстой со своим словом выйдут на сцену лишь после того, как его не станет.

После их прихода – как потом после прихода Комиссаржевской, после прихода Художественного театра, после прихода Мейерхольда и Таирова – сцена расширит диапазон воспринимаемых ею воли, расслышит не уловленные прежде посылы Островского. Но это уже другая эпоха и другой театр.

● Г.Федотова – Катерина, «Гроза»
● Н.Никулина – Варвара, «Гроза»

Главный редактор А.А.АВДЕЕНКО

Газета сверстана в компьютерном центре "Экрана и сцены", тел. 285-46-32, e-mail: scrstage@mtu-net.ru
Отпечатано в типографии ПО "Пресса-1", 125865, ГСП, Москва, А-137, ул. "Правды", 24. Индекс 50182. Тип. № 11162
Адрес редакции: 103055, ГСП, Москва, ул. Новослободская, 73. Факс: (095) 285-46-32. Телефон секретариата: 285-46-32.
Рукописи не рецензируются и не возвращаются. "Экран и сцена" выходит по четвергам. Газета зарегистрирована в Министерстве печати и информации Российской Федерации 25 сентября 1991 года. Регистрационный № 1144
Учредитель: журналистский коллектив. Цена свободная. Подписано в печать 03.03.99 г. в 14.00. Тираж 10 000 экз.