

*А. И. ЖУРАВЛЕВА*

*В. И. НЕКРАСОВ*

A decorative wreath made of red, swirling, calligraphic lines that encircles the central text.

ТЕАТР  
А. И.  
ОСТРОВСКОГО

*А. И. ЖУРАВЛЕВА  
В. Н. НЕКРАСОВ*

**ТЕАТР  
А. Н.  
ОСТРОВСКОГО**

**КНИГА  
ДЛЯ  
УЧИТЕЛЯ**

*МОСКВА  
ПРОСВЕЩЕНИЕ  
1986*

ББК 83.3Р1  
Ж91

Рецензенты:  
доктор филол. наук *А. А. ЖУК*,  
канд. пед. наук *Т. Г. БРАЖЕ*

**Журавлева А. И., Некрасов В. Н.**

**Ж91** Театр А. Н. Островского: Кн. для учителя. — М.: Просвещение, 1986. — 208 с: ил.

Ж  $\frac{4306010000-766}{103(03)-86}$  130-86

ББК 83.3Р1

## К ЧИТАТЕЛЮ

*Сцена и зритель —  
необходимые участники  
искусства театра.  
Судьба театра и школа.  
Творчество  
А. Н. Островского  
и задачи нравственного  
и эстетического  
воспитания.  
Как родилась эта книга*

Приобщение новых поколений к классической культуре неотделимо от всех других задач формирования личности человека. Школа воспитывает не актеров, не режиссеров и не историков литературы, но она воспитывает читателей и зрителей, т.е. весь народ в целом как хранителя и творца национальной культуры. Изучение творчества А. Н. Островского дает учителю бесценную возможность показать единство этой культуры и связь искусств.

Создатель нашего национального театра не из литературы шел на сцену, а со сцены в литературу. Он писал свои пьесы для театра и, можно сказать, вместе с театром, сплошь и рядом уточняя текст роли интонациями живой актерской речи. «Только при сценическом исполнении драматический вымысел автора получает вполне законченную форму и производит то моральное действие, достижение которого автор поставил себе целью» (X, 63)<sup>1</sup> — таково было убеждение драматурга.

---

<sup>1</sup> *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 12-ти тт. М., 1973–1980. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

Как художник Островский имеет дело с первичной реальностью, обладающей очень большой мерой устойчивости, с знанием простого, не исключительного человека. И обращен его театр, как он сам говорил, к свежей публике. Юношеская аудитория во все времена как раз являет собой такую «свежую публику».

Этот принципиальный демократизм Островского в сочетании с его опорой на очень глубоко укорененные в истории мирового театра сценические традиции делает его драматургию эстетически актуальной для сегодняшнего театра и зрителя.

Островский, завершивший процесс становления русского национального театра и окончательно сформировавший этот театр, мыслит его именно как театр всенародный и обладающий мощным нравственным влиянием на общество. Этот основной завет великого драматурга нашему театру всегда определял магистральную линию его развития.

Разумеется, не утратил он актуальности и сегодня, хотя культурная ситуация в современном обществе изменилась. Когда-то, в годы молодости Островского, его друг, поэт и критик Ап. Григорьев сказал: «Театр — училище массы». Теперь театр не зовет так и самый горячий поклонник этого искусства, и не потому, что театр стал «хуже», но прежде всего потому, что он — один из многих (и уже, бесспорно, не самый массовый) факторов идейно-нравственного воспитания личности.

Но, потесненный кино и телевидением, театр тем не менее обладает таким свойством, которое делает его незаменимым в жизни культурного человека. По самой своей природе он рассчитан на активное сотворчество зрителя и без такого сотворчества немислим. Сегодня, в век мощного научно-технического прогресса, в эпоху, когда машина во многих сферах человеческой деятельности требует унификации и стандартизации, как никогда прежде становится важна принципиальная уникальность и неповторимость искусства, напоминающая каждому человеку о его собственной неповторимости, о ценности индивидуального духовно-нравственного опыта. В театре эта неповторимость искусства очевидна, наглядна и, может быть, поэтому полюбить театр и научиться быть зрителем для юношества — идеальный способ обратиться к пониманию искусства в целом.

Приобщение к искусству есть вместе с тем и важнейшее средство нравственного развития личности, способ формирования богатого духовного мира, способности к человеческому сочувствию и взаимопониманию.

Нравственный потенциал театра Островского огромен, и активность его воздействия на становящееся сознание молодого человека исключительно велика, тем более что драматургия — такая литература, которая, в отличие от всякой другой, естественно не может не выноситься снова и снова на публичное исполнение и соответственно публичное обсуждение в той или иной

форме: со всеми идеями, всеми проблемами — всем, что она в себе несет.

Пьесам Островского присуще сочетание широкой объективности в изображении характеров с неизменной ясностью авторской оценки человеческих поступков. Писатель редко бывает беспощаден к своим героям, обычно он не отнимает надежды на возможность их нравственного прозрения или хотя бы просто доброго движения души. Но зато в его мире дурное всегда дурно, и никакими обстоятельствами он дурного не оправдывает. «Знай край, да не падай! На то человеку разум дан.» Эти слова из пьесы «Пучина» точно выражают простую, но, по сути, очень глубокую нравственную истину, утверждаемую всем творчеством драматурга.

Говоря о значении творчества Островского для формирования и воспитания молодого читателя и зрителя, нельзя не сказать и еще об одном важнейшем, основополагающем качестве наследия драматурга — о его выраженном национальном характере. Островский, может быть, самый русский из русских классиков. Так получилось, что момент становления нашей новой русскоязычной литературы был моментом воссоединения ее с европейской, что по тем временам означало — общемировой культурой. Параллель между Пушкиным и Петром I давно проведена, не чуждался этого сопоставления, как известно, и сам Пушкин. Новая литература наша сложилась, по меркам истории, почти скачком — за какой-нибудь век, перепрыгнув через какие-то важные этапы, и с национальным сознанием и самоощущением, с национальной идеей отношения у литературы были достаточно сложные.

Островский, принадлежа к послепушкинскому литературному поколению, как бы поставил себе задачей восполнить, наверстать пропущенное, построить и укрепить по-настоящему фундамент под уже стоящим зданием. Молодой Островский и такие его литературные соратники, как Аполлон Григорьев, считали своим призванием, своей темой в литературе национальную тему. Не будем подробно излагать сложную историю борьбы литературных и журнальных направлений прошлого века, борьбу между западниками, славянофилами и почвенниками, тем более что грамотный учитель, конечно, в общих чертах знает о ней. Но путаница в именах, терминах и самоназваниях, на наш взгляд, нередко приводит к нечеткости в понятиях и оценках.

Между славянофилами и славянофилами оказывается крупная разница, может быть и определяющая. Немногие сумели подняться над эпохой и ощутить момент, когда национальное чувство изменило само качество и даже контекст: из естественного ощущения национальной самобытности и достоинства стало оборачиваться программой национальной исключительности и ограниченности. При всей близости к Достоевскому у почвенника Григорьева оказывается больше общей почвы с Добролюбовым, чем с иными страницами «Дневника писателя» Достоевского, тоже

называвшего себя почвенником. Мы говорили о молодом Островском. Но если постараться быть более точными, следовало, наверное, сказать о молодом человеке Островском. Потому что о молодом писателе Островском говорить нет смысла. Островский — писатель на редкость цельный, единый на всех этапах своего творчества. После «Банкрота» он сразу предстал автором совершенно сложившимся, чем и удивил современников. И нет, по сути, «москвитянинского» Островского и Островского «Современника» и «Отечественных записок». В том-то и дело, что «Бедность не порок» не отрицает «Свои люди — сочтемся», а «Гроза» не пытается отменить «Бедность не порок».

Внутри мира Островского идет своя борьба и движение. Это живой мир, а не застывшая мумия. Но самый мир и мировоззрение Островского предстают эпически выверенными и целостными практически с самого начала. Все ложится на единый лад, образует общий художественный канон. Цельность мировоззрения выверяется и подтверждается цельностью художественного метода.

Островский молодого «Москвитянина» и «Современника» — это всё тот же Островский, это, если угодно, общее между молодой редакцией «Москвитянина» и «Современником». И это устойчивое общее между Островским, Григорьевым, Некрасовым, Добролюбовым, Тургеневым, Лесковым, Гончаровым, А. К. Толстым (можно и продолжить), если говорить о национальном самознании, можно определить как естественную и художественную реализацию национальной идеи при последовательном и сознательном отталкивании от националистической идеологии.

Можно даже сказать, что историческим делом (в первую очередь) именно Островского было возможно более интенсивное и интимное переживание национального чувства и естественное исследование на себе действия всех ядов, всех болезней, какие оно может с собой нести, причем Островский сумел ни на йоту не поддаться ни одной болезни, а яды претворить в лекарства. Любого, кто склонен видеть в своей русской национальной принадлежности некое подобие специальности, рода занятий и даже заслуги, самый русский из русских писателей Островский не то что разочарует — осмеет без пощады, не хуже Щедрина.

Некрасовские строки «Кто живет без печали и гнева, Тот не любит Отчизны своей» вошли в хрестоматию. У Островского, создателя русского национального театра, вообще трудно вспомнить какие-либо фразы о любви к Родине — кроме хроник, где они должны быть необходимым историческим материалом. Национальное для Островского — просто дом, где он живет, воздух, нечто до того глубинное и естественное, очевидное, что не нуждается в непереносимом осознании и назывании. Зато и не подвержено никаким злоупотреблениям, ничьим спекуляциям. «Купец из русских» (часто встречающаяся у него ремарка) — значит попросту купец в русском платье, а никак не купец из будущего

союза русского народа. Революционером Островского не назовешь, но органическим демократом и последовательным, глубоким антинационалистом самый русский из русских классиков был и остается.

И еще одно свойство делает Островского неоценимым союзником в воспитании нравственного чувства: драматург не читает зрителям нравoucений. Грубость, невежество, тиранические притязания — словом, разнообразное зло он умеет сделать смешным.

Эта книга обращена к учителю-словеснику. Сама природа преподаваемого предмета сделала учителя-словесника главной фигурой в эстетическом воспитании школьников, а значит, в конечном счете в формировании культурных навыков всего народа.

Как сформировать систему духовных интересов и потребностей сегодняшних школьников — завтрашних граждан? Чем будет заполнен их досуг, какое место займет в их будущем общение с искусством, столь обогащающее жизнь человека? Конечно, это дело свободного выбора. Но чтобы существовала сама возможность выбора, нужны воспитанные с детства навыки восприятия искусства именно как искусства, а не только как источника информации и каких-то полезных сведений. И всё это — в руках учителя литературы. К нему первому обратятся ребята с вопросами о фильме или спектакле. Он пойдет — или не пойдет! — с ними в свой городской театр. И обсуждение проблемы «классика и современность» для него не теоретическая дискуссия, развертывающаяся раз в десятилетие, а реальная повседневность.

Над проблемами эстетического воспитания подрастающего поколения работают целые научно-исследовательские коллективы и, главное, вся наша школа. И все-таки универсальной методики воспитания зрителей, слушателей или любителей изобразительных искусств, насколько нам известно, не существует. И меньше всего мы льстим себя надеждой, что предлагаем в этой книге какое-то конкретное методическое решение задачи воспитания театрального зрителя. Мы хотим только, во-первых, поделиться своим личным зрительским опытом и, во-вторых, поставить некоторые проблемы, возникающие при осмыслении этого зрительского опыта.

Нам кажется, что само вычленение сложных и спорных моментов, обсуждение типичных зрительских «затруднений» должны быть полезны учителю как естественному руководителю первых шагов нового поколения к искусству театра.

Работа современного театра, так широко обратившегося к классике, стихийно обсуждается очень бурно и (благодаря телевидению) практически всеми. Это хороший знак, но всегда ли мы правильно формулируем свои требования к спектаклю? Не торопимся ли иногда с обвинениями? Не бывает ли так, что



реальный сценический вариант классической пьесы мы просто примериваем на некий ее заранее существующий в нашем сознании образ? Не склонны ли мы иногда требовать от спектакля не столько непосредственного и сильного эмоционального воздействия, заставляющего работать нашу мысль, сколько удобной, легко прочитываемой нами словесной формулировки? Словом, умеем ли мы быть зрителями?

Нам казалось, что прояснить разные аспекты существования классики на современной сцене и, главное, ее восприятия залом разумнее всего не в форме общего рассуждения, а на конкретном рассказе о виденных нами спектаклях. И кто может быть показательнее в этом смысле, чем Островский, реализовавший на почве нашей национальной жизни классическую форму драмы, созданную веками развития европейского театра?! О театре Островского и его сегодняшней жизни и пойдет речь в этой книге. Сначала — о своеобразии мира Островского, а в последующих главах — о том, как этот мир Островского сегодня выявляет свою непреходящую современность на сцене разных театров России.

Так получилось, что мы, двое пишущих эту книгу, профессионально стали заниматься театром сравнительно поздно, имея уже профессиональный опыт в филологии и литературе. Поздно, но в то самое время, когда театром стали интересоваться многие. Просто — регулярно ходить в театр. Когда кончился театральный кризис и театры (в Москве, по крайней мере) перестали пустовать. Однако кризис в смысле посещаемости — понятие не только временное, но и пространственное. В Москве в театр не пойдешь — бум. В Кинешме, Мичуринске театр пустой — там всё еще кризис. Но это разные кризисы. Когда кризис был в Москве, и в Ленинграде, и повсюду, он был общий, творческий: театр отстал от зрителя, отстал сам от себя, как бы утратил свое место в общей системе культурной жизни, перестав ценить свою собственную специфику. Он много рассказывал и мало показывал. Театральное в театре, как, скажем, и живописное в живописи, т. е. всякое обращение искусства к наиболее специфическому в своей собственной природе, не поощрялось.

Во времена нашей юности, несомненно, лидирующее положение занимало кино. Да и телевидение в то время очень активно стремилось утвердить себя не просто как коммуникативное средство, а тоже как новое искусство. На добрую долю, во всяком случае. Вот типичное для того времени суждение о театре, принадлежащее к тому же человеку, с любовью написавшему о жизни и культурном значении малых городов: «Итак, в чем же все-таки существенные различия в культурной жизни большого и маленького города? Кино, телевидение, радио, журналы сводят, на мой взгляд, эти различия до минимума. Ну скажите, какой процент москвичей посещает театральные премьеры? Ничтожный. А старые спектакли можно увидеть по телевидению. К тому же

гораздо важнее прочитать, скажем, последнюю книжку толстого журнала, чем даже побывать в театре, а журналы приходят всюду. И новые фильмы тоже идут везде, а право же, немного остается театров, даже в столице, которые не кажутся провинциальными после настоящего, серьезного кинофильма...»<sup>1</sup>.

Прошло два или три десятилетия — положение изменилось. Театр «себя догнал», но зритель не всегда и не везде это понял. Если где-то театр пустой на хорошем спектакле, значит, здесь зритель отстал от театра. Это кризис частный, нередко — местный. Догнать театр, понять театр, вспомнить театр — кто поможет, как не учитель?

Театр покончил с общим кризисом — свое дело сделал. Покончить с частным, где он еще есть, — дело уже наше, зрительское. И вот здесь то обстоятельство, что мы, авторы этой книги, начали вникать в театральные проблемы всего лишь с конца 60-х годов, из некоторого изъяна нашей позиции как авторов книги о театре (ведь немало найдется людей с большим стажем!) может превратиться и в некоторый выигрыш: наше самочувствие — типично зрительское. Мы, так сказать, пришли в театр вместе если не со всеми, то с большинством, с толпой зрителей. Нам понятно, как это может быть, когда театр кажется каким-то пережитком, кустарщиной, недокино. Мы знаем это ощущение и знаем, как из него выходят, — сами пережили, сами выходили. Этим опытом мы и хотим поделиться с другими, и прежде всего с учителем.

Конечно, не всё в театральной Москве 50-х годов заслуживало такого зрительского невнимания. Театроведы справедливо назовут не одну и не две постановки, ставшие театральной классикой, а творчество великих актеров, уже при жизни вошедших в летописи отечественного театрального искусства! Были и тогда стойкие зрители, верные рыцари Театра. Но в целом театр сам отучил зрителя от театра, от театрального — такого, что театр не может передоверить другим искусствам, литературе например. Сначала из театра ушел театр, а уж за ним и зритель.

Театр - искусство не очень удобное. Он требует внимания, активности и некоторых усилий, требует, чтобы мы побеспокоились и пришли к нему. Он к нам на дом не ходит — в отличие от книги или телевидения. Театр без театра можно стало заменить чем угодно — и, естественно, немедленно захотелось заменить чем-то поудобнее.

Когда-то, без малого лет 30 назад, Назым Хикмет назвал Москву 20-х годов «потерянным театральным раем» («райом» — произнес Хикмет). Сегодняшняя Москва кажется если не раем, то местом, более пригодным для обитания театров, чем Москва 50-х годов, так, во всяком случае, считают зрители. Москва стала театральной, и театр в целом (отнюдь не только в Москве) стал

---

<sup>1</sup> Носик Б. По Руси ярославской. М., 1968, с. 136.

опять больше театром: судя, по крайней мере, по тому, что в театр не попасть. Кино театру больше не угрожает...

А как понимать природу театра, что есть самое-самое театральное в театре? Споры об этом кипят и вряд ли утихнут до тех пор, пока есть, существует сам театр. Не стоит думать, что нас, зрителей, эти споры мало касаются — пусть, мол, спорят какие-то специально выделенные, чуть ли не уполномоченные люди. Театр живет по обе стороны занавеса, и мы, зрители, всегда в самой гуще споров о нем — раз уж мы сегодня пришли сюда, в театр. Сегодня мы пришли. Вчера было нас маловато. А что будет завтра? Мы участвуем, мы голосуем.

Спорят критики, но кто такой критик? Профессиональный зритель — зритель с опытом, призванный сберечь время обычных зрителей. Пройдет время, и они придут к тому же мнению, что и он: просто времени иногда не хватает.

И как уверенно отделить критика от зрителя, критика от учителя? Учитель, разбирающийся со школьниками виденный спектакль, — кто он, как не критик? А мало ли учителей выступают с интересными рецензиями и статьями? А мало ли критиков работали учителями? Как разделить: вот это может быть интересно только для критиков и театроведов, а вот это может касаться и учителей? Если речь о театре, если театр интересен нам, кто бы мы ни были, — значит, разговор касается всех.

Критика — жанр по природе своей открытый. Искусство — род деятельности, максимально обращенный ко всем и каждому. И не надо бояться рассуждать об увиденном, опасаться, что рассуждение засушит впечатление. Не боимся же мы анализа на уроке литературы.

Искусство живет на единстве осознаваемого и переживаемого, и актер, перевоплощаясь в персонаж пьесы, продолжает контролировать и оценивать со стороны свою игру на сцене. Умеет, забыв себя, себя в то же время и помнить — на то и искусство.

Пожалуй, самые горячие и острые споры, которые кипели как раз в те полтора-два десятка лет, когда мы, зрители, возвращались в театр, начинали уже толпиться у касс, — споры о границах трактовки пьесы театром, особенно классической пьесы. И мы так или иначе обязательно касаемся этого вопроса всякий раз, когда описываем виденную постановку, — вопрос такой, что его невозможно не затронуть.

И тут нельзя, наверное, миновать один из самых памятных моментов этого спора — постановку «Трех сестер» Чехова в Театре на Малой Бронной, работу, кажется, и призванную прежде всего вызывать на спор и полемику. То есть самую, наверное, спорную — во всех смыслах — постановку в контексте всего этого многолетнего спора.

Режиссер А. В. Эфрос впервые за долгие годы с такой остротой ставил по существу вопрос о возможности прямого спора

с текстом пьесы — на роль героя в этой постановке явно претендовал Соленый. Скажем сразу, что нам как зрителям постановка активно не понравилась. Но не потому, что как-де посмел режиссер впрямую пытаться оспорить классика (а именно с таких позиций, помнится, спектакль в основном и критиковали).

Во-первых, спор велся, уж если так говорить, не с автором пьесы, а скорей с его героями — Вершининым и Тузенбахом: под сомнение ставилась непрменная поэтизация этих героев, традиция безусловно апологетического отношения ко всем их речам и высказываниям. И велся небезосновательно: что, скажем, слова Вершинина: «Допустим, что среди ста тысяч населения этого города, конечно, отсталого и грубого, таких, как вы, только три...» — способны вызвать сейчас у нас сложное, даже осторожное отношение — это режиссер и театр почувствовали, как нам кажется, интересно и чутко и, кстати, интересно реализовали сейчас эту свою реплику на классика во второй, более, на наш взгляд, сценически добротной редакции той же постановки.

А во-вторых, допустим, что это недопустимо: спор с классиком. Что классик выше чин, чем режиссер. Но почему же тогда допустимо спорить с режиссером? Он хоть и не классик (чего, впрочем, наверняка никто знать не может — живых классиков не бывает), но по той же табели о рангах должен бы считаться выше чином, чем большинство тех, кто пытались его одергивать, «заступаясь» за Чехова.

Нет, все-таки табели о рангах не существует. Искусство, литература, культивирующие неоспоримые авторитеты, уже не искусство и литература, а вера. Не стоит спешить заступаться за классика — его никто не обижал. Спор не обида. Пока спор корректен, ведется на почве искусства, классик сам возразит лучше любого из нас и докажет лишний раз, что он классик. Да так оно, на наш взгляд, и вышло. Кое в чем текст поддался новому прочтению, но поверить в Соленого — мрачного героя, демонического резонера — было совершенно невозможно. Больше того, ясно было, что такой Соленый и недоказуем сценически, категорически невозможен, покуда в целостности вся мощнейшая, по-чеховски глубоко разработанная система логики и психологии поведения всех героев пьесы. Будь это, скажем, опера или балет на сюжет «Трех сестер», может быть, что-то в нашем отношении к Соленому могло бы сдвинуться — это был бы уже иной Соленый.

Но пытаться как к какому-то герою всерьез отнестись к этому Соленому этой реалистичнейшей пьесы — тут был уже не спор по существу, это было желание во что бы то ни стало поспорить. Трактовка явно увлеклась сама собой и перешла границы — не какие-то внешние границы приличий, а границы внутренне добросовестного отношения. Тузенбах, Вершинин могут выглядеть легковесно, легкомысленно (и последняя редакция той же постановки в том же театре, на наш взгляд, это доказывает интересно

и основательно). Это прочтение. Но из этого отнюдь не следует механически апология Соленого. Спор утратил резон, и текст явно переспорил трактовку. Классик переспорил постановщиков.

В общем, первую редакцию «Трех сестер» на Малой Бронной к удачам театра, на наш взгляд, не причислишь. Герой-Соленый остался отчетливым, памятным примером, почти единицей измерения произвольности трактовки. Но вот что было неоспоримо: что это все-таки театр, именно театр, никаким кино и телевидением не заменимый и нисколько не робеющий, не оглядывающийся на всю мощь кино-, видеотехники. Может быть, неудачное мышление, но мышление театральное. Беда была, что спор отрывался от сценической реальности, соскальзывал в спор чисто словесный, разговор, декларацию, но разговор все-таки о театре — ни о чем ином. Пожалуй, можно сказать, что так театр вспоминал о том, что он театр, вспоминал, что такое театр.

Важно было вспомнить, что призвание театра — не исполнение пьесы, не пересказ ее, а активное проживание, способное захватить зрителя, тогда как к пересказу он останется равнодушен. Спор же только частный случай такого активного, собственно-го отношения к тексту, возможно, самый наглядный, удобный для начала, но отнюдь не единственный и, конечно, не обязательный.

Активное прочтение, активное отношение к пьесе вовсе не должно бросаться в глаза. Речь прежде всего о внутренней активности, безразличии. А скороспелая, легковесная активность живо отскочит от классического текста — не так-то просто его оспорить или переиначить. Где мера правильного отношения театра к тексту пьесы? Где грань, отделяющая правомерную трактовку от произвольной? На наш взгляд, твердых мерок здесь нет и быть не может. Театральную постановку, как всякое произведение искусства, судят, как Пушкин когда-то выразился, «по законам, самим им над собою признанным», и законы эти каждый раз иные.

Это не значит, конечно, что законов нет. Просто каждое время, каждый театр, каждая постановка признает или, лучше сказать, создает эти законы для себя сызнова. Заодно со зрителем, который, со своей стороны, обязательно активно вникает в эти законы, в эти правила игры — сознает он это или не сознает. А преподаватель воспитывает в ученике уже сознательного, анализирующего зрителя.

Старались вникать в эти проблемы и мы вместе с театрами, спектакли которых по пьесам Островского мы смотрели именно с этой задачей, и вникали во все это, так сказать, делом, практически.

И, перебирая виденное за последний десяток-полтора лет, мы обнаружили, что впечатления от спектаклей складываются в нечто вроде сюжета. Сюжет, правда, сильно петляет, то и дело возникают отступления в сторону, экскурсы, оговорки и повторы,

но в общем тема освоения сегодняшним театром театра Островского все же явно движется и развивается.

На наш взгляд, развивается с развитием театра, приближением театра к своей природе, движется именно в направлении большей внутренней активности театра и, с другой стороны, большей терпимости к активности внешней, эксцентрической (если она признак и частный случай активности внутренней, пусть случай и упрощенный). Во всяком случае, мы старались ничего не выстраивать специально, ничего не натягивать. Как было в спектакле, так было. Вернее, как мы видели. Что мы видели, нам было интересно. Как сумели, мы написали об этом. Но, так или иначе, хотелось бы уверить здесь читателя: театр Островского сегодня — это интересно.

## МИР ОСТРОВСКОГО

*Островский  
о драме и театре.  
Жанровый состав  
драматургии Островского.  
Конфликт, интрига,  
действие.  
Типы Островского.  
Речевое самосознание  
героев.  
«Психический процесс»  
в драмах Островского.  
Литературный  
и фольклорный подтекст  
в пьесах.  
Эпический элемент.  
Лиризм Островского  
и «милосердные» финалы*

**В** литературно-общественной жизни своей эпохи Островский участвовал не как теоретик и публицист, а исключительно как драматург и практик-организатор театрального дела. Эту особенность его биографии необходимо иметь в виду, чтобы верно представить себе его положение в нашей культуре. Вместе с тем она объясняет происхождение сложившегося еще при жизни писателя и долго державшегося представления о нем как о человеке «стихийного» таланта, словно бы мало понимавшего, что он делает. На самом деле кругозор Островского был очень широк, а целенаправленность его работы, ясное понимание общих задач своих повседневных трудов является собой пример, пожалуй, невиданный в истории нашей литературы. Эта цель именно и была - создание национального театра, предназначенного для демократического зрителя, театра общенародного. Прямые высказывания Островского о назначении театра, о желательном составе репертуара, об актерской игре, о составе и потребностях зрительного зала существуют, мы можем охарактеризовать круг его представлений полно. Но это

не публицистика и не критические статьи — словом, не то, что было достоянием широкой общественности его времени. Это его деловые бумаги, деловые письма и развернутые, обстоятельные «записки», адресованные разным официальным лицам, от которых могла зависеть реорганизация театрального дела в России.

Конечно, анализируя весь этот материал, а также переписку Островского (особенно с актерами и начинающими драматургами), можно составить себе представление о том, как выглядела «теория драмы» Островского<sup>1</sup>. Но все-таки Островского можно назвать не столько автором оригинальной теории драмы, сколько именно теоретиком театра как особого культурно-художественного организма. В этом направлении он напряженно размышляет в течение всей жизни, внимательно анализируя разные аспекты жизни русского театра. И здесь для него нет мелочей: репертуар, состав труппы и вопросы художественной дисциплины, обучение актеров, оплата их труда и организация досуга, архитектура театрального здания и цена билетов — всё это предмет его внимания, и во всем Островский видит связь с возможностью — или невозможностью — для театра выполнять свое подлинное назначение, быть «училищем массы». Эта сторона деятельности Островского всё еще недостаточно оценена и изучена, но из всего этого круга очень существенных для истории русской культуры вопросов нам важно остановиться на представлениях Островского о том, как должен выглядеть репертуар русского театра. Не будем только забывать, что для Островского всё это существовало в единстве и он пользовался понятием «драматическое искусство», очень существенным для его эстетики в целом. На драматическую литературу он смотрел именно как на составную часть «драматического искусства». «...Всё, что называется в пьесе сценичностью, зависит от особых художественных соображений, не имеющих общего с литературными. Художественные соображения основываются на так называемом знании сцены и внешних эффектов, т.е. на условиях чисто пластических» (X, 63, 71).

Пьеса, по мнению Островского, не может полноценно существовать без сцены<sup>2</sup>, а сцена совсем не может существовать без зрителя. Отсюда ясно, почему Островский со всей решительностью адресует свое творчество именно определенному зрителю. Анализ состава публики современного ему зрительного зала (как реального, так и потенциального, что особенно важно) есть поэтому необходимый фундамент, на котором строятся размышления драматурга о репертуаре. Островский, как уже говорилось, по-

---

<sup>1</sup> См.: Аникст А. А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972.

<sup>2</sup> Существует и другая точка зрения (ее придерживались, например, Гете, Гончаров), что книжная страница дает такую же полную жизнь драматическому роду литературы, как эпосу и лирике. Независимо от того, с кем из авторитетных сторонников каждой из этих точек зрения мы согласимся, важно иметь в виду позицию Островского, поскольку она влияла на поэтику его собственной драмы.



лагал, что русский национальный театр должен создаваться для демократических слоев населения, впервые приобщающихся к современным формам культуры. Искусством, которое наиболее доступно «свежему зрителю», он справедливо считал драму. «Изысканная литература еще скучна для него и непонятна, музыка тоже, только театр дает ему полное удовольствие, там он почти по-детски переживает все, что происходит на сцене, сочувствует добру и узнает зло, ясно представленное».

Из адресата драмы в эстетике Островского выводятся и наиболее общие, существенные черты ее поэтики. Народному театру прежде всего нужна бытовая и национально-историческая драма. «Бытовой репертуар, если художествен, т. е. если правдив, — великое дело для новой, восприимчивой публики: он покажет, что есть хорошего, доброго в русском человеке, что он должен в себе беречь и воспитывать и что есть в нем дикого и грубого, с чем он должен бороться. Еще сильнее действуют на свежую публику исторические драмы и хроники: они развивают народное самопознание и воспитывают сознательную любовь к отечеству» (X, 138).

Как видим, первая забота Островского — нравственно-воспитательная задача искусства. Все свойства драмы рассматриваются под одним углом зрения — насколько эффективно они позволяют театру осуществить свою общественную роль: воспитать гуманную личность.

Островский, осознавший себя именно театральным писателем, одновременно занимает совершенно своеобразное место и в нашей классической литературе. Как известно, в центре русского реалистического романа, современником расцвета которого был Островский, стоял интеллектуальный герой, герой-идеолог, напряженно размышлявший об общих проблемах бытия, герой-теоретик, стремившийся так или иначе перестроить жизнь. А вот Островский сосредоточил внимание на «человеке простого сознания», его поставил в центр своего художественного мира.

И по самому способу существования в культуре положение Островского-писателя тоже было необычным. В силу особенностей русского исторического развития наша культура Нового времени оказалась предельно «литературоцентричной», поскольку духовные искания нации были сосредоточены в литературе как единственной трибуне общества. Отсюда — многие сильные стороны классической литературы: сознание долга перед народом, огромной ответственности писателя, стремление не только сказать правду о мире, но и указать пути. Отсюда же и драматизм положения: заблуждения индивидуальной мысли писателя, нередко грозившие тяжелыми последствиями в ходе общественной борьбы, неудовлетворенность литературой как «всего лишь» словом и тоска по делу, которая приводила к трагическим сломам писательских судеб.

Писатели чувствовали себя «на трибуне», и это положение

литератора «над толпой» как бы лишало его непосредственного участия в общей жизни. Островский же, будучи деятелем театра, был и в литературе, и вне ее, он был в ней «человеком от публики», от массы. В зрительном зале пьеса, превращаясь в спектакль, становилась способом непосредственного контакта литературы и публики, а слово, идея проверялись на слух, на естественность и правдивость в таком живом общении.

Сам Островский так понимал специфику драматургии: «Драматический поэт показывает, как было, он переносит зрителя на самое место действия и делает его участником события».

Герой русской литературы, характерный для дворянского периода освободительного движения, всегда стоит по отношению к окружающим его персонажам как лицо исключительное, возвышающееся над косной средой. Такая трактовка героя была выработана романтизмом и сохранялась в реалистической литературе, потому что верно отражала положение передового дворянина в обществе.

Островский пришел в литературу уже в другую эпоху, когда происходила демократизация освободительного движения, расширение социальной базы передовой идеологии. Как известно, Островский ввел в русскую литературу новый пласт жизни: быт и нравы «третьего сословия». Среда эта в эпоху молодости Островского не отличалась идеологической активностью, и в глубоком соответствии с правдой жизни мир Островского не знает героя-идеолога. Зато бытовая культура непривилегированных сословий — крестьянства и купечества — сохраняла традиционные национальные черты. Мир драматургии Островского 50-х годов (так называемого «москвитянинского периода») — мир доличностного сознания, когда человеку и не приходит в голову противопоставить себя общему, поскольку он еще не отделяет себя от этой общности. Островский видит социальную конфликтность изображаемого им быта, он правдиво показывает власть «старших» над «младшими», основанную в современном обществе не на нормах патриархальной морали, а на власти денег. Драматургия Островского — изначально антидворянская, такой она осталась до конца. Коллизии народных комедий и драм Островского — нравственно-бытовые, и купцы-самодуры, действующие в его пьесах, напрасно пытаются опереться на нормы патриархальной морали: они сами нарушают и искажают ее дух, куражась и своевольничая, забывая свой долг перед «младшими».

Конец царствования Николая I, обострение противоречий в русском обществе, вызванное поражением в Крымской войне, нарастание революционной ситуации в стране — всё это показало Островскому иллюзорность его надежд. Он увидел, что мысли о преодолении социальной розни, разгула индивидуалистических страстей, культурного разрыва образованных классов и народа через воскрешение идеальной патриархальной нравственности не выдержали испытания временем. Он был зорким и честным ху-

дожником, никогда не искажавшим картину жизни в угоду кабинетным теориям. И не случайно во всех пьесах «москвитянинского периода» единственным героем, активно влияющим на ход событий, оказался Любим Торцов — человек, «выломившийся» из патриархального быта, в силу горького жизненного опыта сумевший взглянуть на события, происходящие в его семье, извне, со стороны. К негодванию критики и при полном сочувствии демократической части зрительного зала высоким героем, которому дано высказать авторскую точку зрения, в комедии «Бедность не порок» оказался человек, бесконечно далекий по всему облику и поведению от привычного уже благородного дворянского героя-правдолюбца. «Любим Торцов — пьяница, а лучше вас!» — восклицал герой, обращаясь к «нормальным» обитателям страны Замоскворечья.

Переломным моментом в творческом развитии Островского стала «Гроза». Сохранив неизменным свое уважение к идеалу народной нравственности, Островский теперь видит его в неизбежном историческом движении. «Гроза» для Островского — драма итогов и драма начал. В ней он не теоретически, а живой плотью своего искусства постигает утопический характер своих москвитянинских убеждений, мужественно анализирует реальное состояние того патриархального мира, который он с любовью и надеждой стремился реконструировать в москвитянинских пьесах. «Гроза» и прозвучала так сильно в 1859 году потому, что передовые современники Островского, и прежде всего Добролюбов, увидели в ней как бы всю народную Россию на переломе, на пороге новой исторической эпохи.

Для общей концепции пьесы очень важно, что Катерина, «луч света в темном царстве», появилась не откуда-то извне, а сформировалась в калиновских условиях. Именно в душе женщины из города Калинова рождается новое отношение к миру, новое чувство, еще неясное самой героине. «Что-то со мной недоброе делается, чудо какое-то!.. Что-то во мне такое необыкновенное. Точно я снова жить начинаю, или... уж и не знаю». Это — просыпающееся чувство личности. В душе героини оно естественно принимает не форму гражданского протеста (это было бы несообразно со всем складом понятий и сферой жизни купеческой жены), а форму любви. Любовь и воля нераздельно сливаются в ее сознании. Стремление к воле, поселившееся в ее душе, Катерина воспринимает как нечто страшное и губительное, противоречащее ее собственным, вполне патриархальным представлениям о нравственности. Катерина не жертва сварливой свекрови, нет, она жертва истории, если угодно. Мир патриархальных отношений умирает, и душа этого мира уходит из жизни в муках и страданиях, задавленная окостеневшей, утратившей смысл формой житейских связей.

Под пером Островского задуманная социально-бытовая драма из жизни купеческого сословия переросла в трагедию. Новатор-

ская сущность ее состояла в том, что это была трагедия из современной жизни, что было абсолютно непривычно в эпоху Островского. Просыпающееся чувство личности, новое отношение к миру, основанное на свободном волеизъявлении, оказалось в непримиримом антагонизме не только с реальным состоянием современного патриархального уклада, но и с идеальным представлением о нравственности, присущим героине. Поэтому только в жанре трагедии и могло совершиться прощание драматурга с патриархальной утопией.

В пореформенный период в России стремительно стала разрушаться замкнутость сословных и культурно-бытовых групп общества. Если дворянские претензии Гордея Торцова еще могли восприниматься как «наваждение», «порча», нелепое чудачество, то в пореформенный период это становится нормой жизни купечества. Да и «полированных», как тогда называли купцов, приобщившихся к формам жизни привилегированных сословий, становилось все больше. Социальная пестрота характеризует и картину жизни, создаваемую Островским в пореформенный период. Тематический и временной диапазон его драматургии делается чрезвычайно широким: от исторических событий и частной жизни XVII века до самой горячей злобы дня; от жителей захолустья, бедных мещанских окраин до современных цивилизованных предпринимателей-воротил; от растревоженных реформами дворянских гостиных до широкой лесной дороги, на которой встречаются актеры Счастливых и Несчастливых. И всё это пестрое общество словно сдвинулось с привычных мест, пустилось в предприятия, а то и в аферы, все словно потеряли свою колею в жизни и судорожно стремятся попасть в какую-то иную. Одних на этом пути ждет поражение и гибель, другие восторжествуют и выйдут победителями, потеряв последние остатки человечности, а третьи, потерпев житейское поражение, обретут подлинную высоту духа, и им-то будет дано произнести авторское суждение о жизни.

У раннего Островского, как уже говорилось, нет «героя во фраке», и дворянские молодые люди мелькают у него лишь среди персонажей второго ряда. Вся проблематика и художественные открытия предшественников Островского, связанные с самим средоточием личностной идеологии в литературе — типом «героя времени», не находят непосредственного, прямого отклика в пьесах Островского этого периода.

В конце 60-х годов Островский напрямую обращается к типу дворянского героя-интеллигента, что заканчивается созданием сатирической комедии «На всякого мудреца довольно простоты» и других сатирических антидворянских комедий («Бешеные деньги», «Лес», «Волки и овцы»). Высоким героем в пореформенной драматургии Островского оказывается опять-таки не благородный дворянин, а нищий актер Несчастливых.

В работе над сатирическими комедиями из современной жиз-

ни складывается новая стилевая манера Островского. Приход его в литературу был ознаменован созданием национально-самобытного театрального стиля, опирающегося в поэтике на фольклорную традицию (что определялось характером изображаемой ранним Островским «доличностной» среды). Новая манера связана с общелитературной традицией XIX века, с открытиями повествовательной прозы, с исследованием личностного героя-современника. Новая задача логически подготавливала развитие психологизма в искусстве Островского. Сатирическая комедия Островского была аналитична, и это обстоятельство определило совершенно своеобразный характер созданной им психологической драмы.

Островский, как и вся наша классическая литература, не питал иллюзий в отношении нового «героя» русской жизни — культурного буржуа-предпринимателя. Его психологическая драма — драма безгеройной эпохи. В центре ее стоит, как правило, женщина, чистая натура, становящаяся объектом борьбы нравственно несостоятельных претендентов на роль героя. Благодаря этой типичной для драм Островского коллизии в них не умирает комедийное начало. Событийный ряд, психологическая разработка характеров, драматическое действие — это то, что связано с личностью в конкретном историческом времени, в сегодняшнем дне Островского. А под этим слоем чувствуется еще другой: исчезающая стихия народной жизни, то демократическое воззрение на жизнь, которое питает авторское отношение к изображенному и как бы выплескивается временем в комедийных элементах действия.

Обе стилевые манеры не просто продолжают сосуществовать в творчестве Островского до конца: они взаимно «высвечивают» друг друга, создавая неповторимое своеобразие, сразу узнаваемый мир построенного им для нас русского национального театра.

\*\*\*

Поэтика драмы Островского определяется, во-первых, его представлением о задачах русского театра и сознательным стремлением создать для него репертуар, во-вторых, характером художественной проблематики и авторского взгляда на мир и, в-третьих, индивидуальным своеобразием дарования драматурга, который и сам считал свой талант прежде всего «комическим» и действительно был одним из великих европейских комедиографов.

Творческая личность Островского являет уникальное сочетание органики, естественности, интуитивного чувства «театральности», сценичности (как всякая интуиция, это чувство опирается на огромный зрительский и читательский опыт) и, с другой стороны, просветительской по своей природе рационалистичности в формулировании художественных задач — своих и современно-

го ему русского театра в целом. Отсюда и в поэтике Островского есть черты, целенаправленно выстроенные, быть может, лучше сказать, выращенные им, в соответствии с его идеологической и эстетической позицией, и такие, которые естественно сложились сами, возникли — и не могли не возникнуть — как результат характера его одаренности, личных вкусов и пристрастий близкой ему культурной среды.

К числу сознательно культивируемых свойств следует отнести жанровое многообразие драматургии Островского, включающей все авторитетные в его эпоху драматургические жанры: комедию, трагедию, историческую драму и создаваемую им драму в узком значении термина.

Жанровое мышление Островского, доминирующая роль комедии, специфические для Островского варианты комедийного жанра — это один, наиболее широкий, общий уровень поэтики Островского.

Говоря о реалистической природе драматургии Островского, нередко вспоминают знаменитые слова Добролюбова о том, что писатель создавал «пьесы жизни». При этом считается, что признание меткости добролюбовского определения как бы снимает вопрос о жанре этих «пьес жизни». Между тем важнейшая категория жанра помогает литературе быть единым исторически развивающимся организмом. Существует в литературе «память жанра», как выразился М. М. Бахтин, и это важнейший фактор ее исторического единства.

Отчетливая жанровая ориентация в драматическом произведении приобретает особое значение, поскольку только восприятие пьесы в соотношении с определенной жанровой традицией позволяет возникнуть сотворчеству актеров и зрительного зала, а это необходимое условие сценического существования драмы. Жанровое определение как бы настраивает зрителей на соответствующий тип восприятия того, что произойдет на сцене, оно задает условия игры. Может быть, оттого что Островский был в высшей степени театральным художником, ему органически присуще жанровое мышление. Другое дело, что Островский, подобно каждому значительному художнику, налагает на жанр печать своей творческой индивидуальности. Да и вообще, отношение к жанру в реалистической литературе далеко от нормативности: свободное взаимодействие жанровых форм в пределах одного произведения, их взаимное обогащение становится обычным (как, впрочем, это было всегда в доклассицистскую эпоху). Эта свобода присуща и драматургии Островского. Но взаимодействие и совмещение различных жанровых начал в реальном художественном произведении не только не размывают, а скорее обостряют чувство жанровой формы, заставляют активнее работать ее сохранившиеся признаки.

Существуют вещи, как бы выходящие за пределы субъективной памяти и непосредственных осознанных намерений худож-

ника. Традиции «растворены» в культуре, которой он принадлежит, и воплощение их в произведении художника лишь в некоторых случаях может быть сознательным и целенаправленным. Всё это, конечно, особый вопрос, относящийся к пока еще малоизученной области психологии творчества. Здесь же его пришлось коснуться лишь в порядке оговорки: разумеется, никто из наших классиков XIX века, и в том числе Островский, не писал с учебником теории словесности в руках. Но представление о жанровом каноне жило в их памяти, входило в их культурный опыт и сказывалось в их созданиях.

Островский вошел в литературу как блестящий комедиограф и сразу ввел в читательское сознание свой собственный художественный мир, обладавший чертами необычайной устойчивости. Уже во второй, прославившей его комедии «Свои люди — сочтемся!» сложилась своя театральная система Островского. И вот у жанрового мышления Островского оказалась одна существенная для него особенность: расширяя свой жанровый репертуар, Островский тем не менее постоянно соотносил его с основными признаками своего рано сложившегося, устойчивого художественного мира. Можно сказать, что и вообще он писал постольку, поскольку мог нигде не нарушать законов своего мира, нигде не порывая со своей системой, а лишь выясняя возможности ее расширения, всё новое преломляя через свою систему. Это и определило своеобразные жанровые варианты комедии, трагедии, собственно драмы.

В дальнейшем, анализируя разные аспекты поэтики Островского, мы несколько подробнее скажем об основных признаках его системы, а сейчас попытаемся обобщить наблюдения над жанровым составом драматургии Островского.

«Согласно понятиям моим об изящном, считая комедию лучшей формой к достижению нравственных целей и признавая в себе способность воспроизводить жизнь преимущественно в этой форме, я должен был написать комедию или ничего не писать» (XI, 16). Это признание было сделано Островским в письме 1850 года по поводу комедии «Свои люди — сочтемся!».

Театр Островского — по преимуществу театр комедийный. И дело не только в том, что половину своих пьес Островский сам называл комедиями. Комедийное начало отчетливо выражено и в пьесах, которые с нашей современной точки зрения бесспорно принадлежат к числу драм.

К моменту вступления Островского в литературу у нас сложилось два варианта серьезной общественной комедии: «Горе от ума» и «Ревизор».

Грибоедовская комедия строится на противопоставлении героического лица косному миру окружающей действительности.

В комедии Гоголя «положительное лицо — смех», по собственному заявлению автора. Влияние Гоголя на литературный процесс 40–50-х годов было, как известно, огромным. Концепция

принципиальной безгеройности комедии была поэтому достаточно распространена в русском обществе, причем расценивалось это свойство диаметрально противоположно, в зависимости от общественно-политических взглядов.

Первые пьесы Островского («Семейная картина», «Свои люди — сочтемся!») развивают гоголевскую традицию, но преломленную в художественной практике натуральной школы. Однако очень скоро Островский выработал своеобразный тип комедии, имевший определяющее значение в его системе.

Содержательным жанрообразующим признаком в реалистической драматургии является специфическая ситуация, коллизия, восходящая к определенному типичному жизненному явлению. Эта коллизия при своем воплощении вырабатывает соответствующий «язык», систему средств, в частности характерные для жанра сюжетные мотивы.

В русской литературе XIX века одной из наиболее устойчивых жизненных ситуаций, породивших характерную драматическую коллизию, оказалось столкновение одаренной, незаурядной личности с косной и превосходящей по косной силе средой. Впервые она и была художественно реализована в «Горе от ума», этой классической «высокой комедии».

Центральный персонаж такой комедии — лицо с элементами «героического» поведения, что проявляется и непосредственно в действии, и в ярком словесном заявлении, которое он делает, чем-то рискуя, иногда ставя на карту свою судьбу. В чистом виде жанровый канон «высокой комедии» у нас представлен, пожалуй, только «Горем от ума». У Островского он претерпевает изменения. Ближе всего к «героическому» варианту «высокой комедии» в системе Островского стоит «Бедность не порок» с Любимом Торцовым и «Лес» с Несчастливцевым (близость этих героев почувствовала и современная Островскому критика, отметившая ее, правда, с некоторым недоумением). В основном же в бытовой драматургии Островского главным проявлением ситуации столкновения героя и общества является любовный конфликт. К тому же герои Островского не культурная элита нации (как у большинства русских классиков), а рядовые, обычные люди, по своему культурно-бытовому укладу близкие простонародью. Сюжетный мотив взаимной любви молодых людей, наталкивающейся на сопротивление старших, отстаивающих традиционные для среды представления о браке и семейной жизни, — основа фабулы в пьесах этого рода. Создание "типов Островского" в комедии «Свои люди — сочтемся!» как бы повлекло за собой формирование соответствующей системы художественного воплощения, в которой эти типы могли проявиться. Так и создается специфический для Островского вариант «высокой комедии», который мы будем называть «народной комедией». К этому типу относятся «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «В чужом пиру похмелье», «Тяжелые дни», «Не всё коту масленица», «Прав-



да хорошо, а счастье лучше» и др. Очень близка к нему другая разновидность: когда интерес сосредоточен именно на типах, центральная любовная линия как бы дробится или подана пародийно. Это нравоописательные народные комедии («Свои люди — сочтемся!», все пьесы бальзаминового цикла).

Итак, в 50-е годы Островский создает стержневую, наиболее специфичную для своей художественной системы жанровую разновидность комедии — народную комедию в двух ее видах: высокую народную комедию и нравоописательную народную комедию. Этот тип комедии обладает рядом устойчивых общих признаков:

1. При социальной дифференцированности персонажей, которая всегда есть в пьесах Островского (еще Добролюбов отметил, что старшие и младшие у него — иносказание богатых и бедных), культурно-бытовая среда, в которой разворачивается действие, — единая, народная (не будем останавливаться на доказательстве близости быта патриархального купечества и крестьянства — об этом достаточно написано в литературе об Островском).

2. Способ обобщения жизненных явлений, соотношение типов, героев и фабулы подобен фольклорному (герои ясны с самого начала, интерес сосредоточен на их приключениях, их судьбе).

3. Драматург предполагает простодушное, наивное отношение зрителя к фабуле (по признанию самого Островского, у него пьесы «крупного комизма» рассчитаны на свежую натуру).

4. События оцениваются с точки зрения народной нравственности, что часто выражается в таком устойчивом признаке этих пьес, как абсолютное преобладание пословичных названий, причем мудрость пословицы автор не оспаривает.

Тип народной комедии сложился в «москвитянинский период», и это, разумеется, не случайно. Именно здесь Островский создает некое идеальное, «доличностное» общество. Он выдвигает в качестве идеала состояние народа в те эпические времена, когда личное еще не выделилось и не противопоставило себя общему. Не случайно явное художественное родство народной комедии с эпосом, и прежде всего с эпосом в форме сказки.

Эта эпичность мироощущения, присущая народной комедии, вызывает и особого рода положительных героев — молодую пару, написанную именно в условно-фольклорной манере, без психологической индивидуализации, присущей литературе нового времени. В этом смысле мы можем говорить о своеобразном «безличном» художественном мире раннего Островского, о каком-то возвращении допетровского мироощущения. Островский как бы возрождает в новой литературе, литературе XIX века, древний эпический мир. То, что Ап. Григорьев называл «тревожным началом» в литературе, приходит в драматургию Островского в период создания «Грозы», где показана трагедия личностного начала, рождающегося в патриархальном мире, в котором этому личному, индивидуальному нет места.

«Чацкий — одно из высоких вдохновений Островского», — сказал Ап. Григорьев. И несмотря на видимую парадоксальность этого утверждения, оно тонко улавливает одну из важнейших тенденций развития драматургии Островского.

К концу 60-х годов в творчестве Островского происходит встреча с характернейшим явлением литературы Нового времени, самым средоточием личностной идеологии в нашей литературе — типом «героя времени», у истоков которого — Чацкий.

Как известно, в России «герой времени» — дворянский герой, дворянский интеллигент. И вот попытка освоения фактуры личностного дворянского героя у такого последовательно антидворянского писателя, как Островский, оканчивается созданием нового типа комедии — группой сатирических произведений, рисующих пореформенную жизнь русского дворянства («На всякого мудреца довольно простоты», «Бешеные деньги», «Волки и овцы»).

Прежний эпический мир Островского присутствует здесь в снятом виде (иногда, и прежде всего как речевой камертон, выходя наружу в диалогах слуг) как некая точка отсчета, по отношению к которой здесь всё — иное. Другая концепция героя повела за собой перестройку всех художественных средств комедии, кладя начало новому стилю драматургии Островского, и прежде всего резкое изменение характера драматического действия. Если в эпическом мире фабула хоть и важна, но проста, так сказать, элементарно-первична в житейском смысле слова (борьба молодой пары за свою любовь), то в мире, где идет речь о героическо-индивидуалистическом, как бы развязывается стихия интриги. Интрига в значении интриганства начинает определять характер фабулы. И взамен фольклорно-эпической обработки темы, имеющей дело непосредственно с житейскими ситуациями как материалом искусства, возникает опора на литературно-театральную традицию.

Антидворянский сатирический цикл Островского объединен не только общностью темы, но и художественным родством. По принципам поэтики он значительно отличается от народных комедий, что сразу почувствовала критика. Уже за комедию «На всякого мудреца довольно простоты» на драматурга обрушились обвинения в неправдоподобности, рутинности, водевильности, искусственности завязки, развязки и вообще всей интриги. Причем большая часть критики попрекала Островского его же собственными пьесами более раннего периода, где все так естественно и житейски правдоподобно. В общем приходится признать, что многие черты сатирической комедии Островского враждебной критикой были отмечены верно, но их художественный смысл и своеобразная цельность новой манеры Островского не были поняты. Прежде всего необходимо понять, что в сатирических комедиях Островский показал себя замечательным мастером реалистической условности. И это была новая краска в его художественной палитре.

Все сатирические комедии не просто злободневны, но остро современны по материалу и проблематике.

Всем им присуща аналитичность в изображении определенного исторического отрезка времени, почти научное портретирование момента с его социально-политическим своеобразием, преломленным через быт господствующих классов.

Все комедии этого цикла имеют сложную, богато разработанную фабулу, часто включающую авантурные моменты.

Конфликт в них лишен внутренней остроты, он охватывает равных в моральном и социальном отношении людей, поэтому в комедиях нет жертв (в этом отношении «Лес» разительно отличается от других антидворянских сатирических комедий).

Особый тип конфликта придает тотальный характер сатирическому осмеянию. Здесь сатира именно на «ход вещей», а не на личности, она лишена морализаторского характера. (В «Лесе» есть и момент «личной» сатиры, хотя связь между пороками личности и порочным укладом жизни прояснена и даже декларирована: см. исповедь Улиты в IV действии.)

Все эти пьесы отличает смелое обращение к условности, художественная гиперболизация, сгущение, отказ от бытового психологического правдоподобия в отдельные «ударные» моменты развития действия и особенно часто в развязках (например, финальный монолог Глумова в «На всякого мудреца довольно простоты» или преувеличенный страх Гурмыжской перед племянником в финале «Леса», когда она прячет руку, боясь, что Несчастливцев откусит ей палец). При этом пьесы в целом написаны в тонах полного житейского и бытового правдоподобия.

Для сатирических пьес характерно использование традиционных приемов театральной техники (амплуа, техника ведения интриги, разработанная в так называемых «хорошо скроенных пьесах», некоторые приемы водевильного комизма, обычно реалистически мотивированные, как, например, фарсовые сцены Глумова с Мамаевым, Счастливцева с Карпом и Улитой, Глафиры с Лыняевым), употребление литературных реминисценций, цитат и ассоциаций при создании образов многих героев.

Описанные жанровые каноны комедии Островского — своего рода полюса, между которыми располагается реальное разнообразие его творчества. Им соответствуют и две стилевые — в искусствоведческом смысле термина — манеры, выработанные драматургом. Одна — сосредоточенная на проявлении национально-самобытного в русской жизни, опирающаяся в поэтике на фольклорную традицию. Другая, сформировавшаяся в сатирических антидворянских комедиях, связана с общелитературной традицией XIX века, с открытиями повествовательных реалистических жанров, с исследованием «личностного» героя-современника и подготавливает в драматургии Островского формирование драмы. Между этими двумя типами не было, разумеется, глухой стены. Напротив, в них существовал такой мощный фактор стилевого

сверхъединства, как национально-самобытная, характерная речь Островского, которая в пьесах любого стиля выступает у него как мерило состоятельности того или иного действующего лица, как объединяющая общенациональная стихия.

Говоря об активности жанрового мышления драматурга, мы имеем в виду не только то обстоятельство, что драматург всегда считал необходимым как-то определить основные «жанровые очертания» каждой пьесы, обозначить их немедленно вслед за названием. Дать жанровый подзаголовок пьесы всякий литератор, писавший для сцены, был просто обязан: практики театра всегда знали, что спектакль, так сказать, начинается с афиши, и зритель, усаживаясь в кресло, еще до поднятия занавеса определенным образом настраивается на характер зрелища. Но если мы взглянем на жанровые обозначения Островского, попытаюсь их представить себе в ряду театральных афиш его времени, это, нам кажется, уже позволит кое-что понять в отношении драматурга к жанру. Во всяком случае, станет очевидна продуманность названий, их неслучайность для Островского.

Из 23 пьес, написанных в 1847–1866 годы, 7 названы комедиями, 1 — народной драмой, 2 — драмами, 1 — сценой, 1 — драматическим этюдом, остальные названы сценами или картинами из московской жизни, 1 — «Воспитанница» — сценами из деревенской жизни.

В следующее двадцатилетие, если исключить исторические пьесы (все они, кроме «Воеводы» и «Комика XVII столетия», названы хрониками, хотя в них преобладают разные жанровые тенденции), то будет заметно резкое преобладание комедий над всеми другими жанровыми обозначениями: комедий — 16, драма — 1, 1 — «весенняя сказка», и всего 3 пьесы названы сценами.

Анализ авторских определений жанра показывает, что для Островского значение имела не только, так сказать, общая тональность пьесы и характер развязки, но и ее структура, а в некоторых случаях жанровый подзаголовок включал указание на материал.

Крайне скупно пользуется Островский названием «драма». Думается, ему мешало то обстоятельство, что в период, предшествующий его вступлению на сцену, да и на протяжении его творческой жизни тоже это жанровое обозначение прочно было узурпировано авторами и переводчиками того рода пьес, которые мы сейчас называем мелодрамами.

Не менее показательно и полное отсутствие у Островского жанра трагедии. Хотя характер конфликта в «Грозе», а также присутствие в ней такого типичного для трагедии явления, как катарсис, позволяет оспорить авторское определение жанра этой пьесы как драмы, но объяснить его можно. Во-первых, во времена Островского не принято было называть трагедиями пьесы из жизни частных людей. Даже трагедия Шекспира "Ромео и Джульетта", например, на русской сцене в 1858 году шла в переводе Кат-

кова под названием «Ромео и Юлия», драма в пяти действиях». Вторая причина — литературная репутация этого жанра. Трагедия в эстетическом сознании поколения Островского — нечто устарелое, прочно связанное с классицизмом. Недаром в пьесах Островского не раз мы встретим то добродушные, то довольно злые насмешки над приверженцами этого жанра. Напомним рассуждения Крутицкого («На всякого мудреца довольно простоты»), видящего в трагедиях средство охранить «нравственность» от тлетворных новых веяний. О своеобразной символике театральных жанров в «Лесе» скажем еще несколько ниже.

Это второе соображение кажется нам наиболее веской причиной того, что все свои исторические пьесы, кроме комедий, Островский назвал хрониками, хотя «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» обладал несомненными жанровыми признаками исторической трагедии.

Пьесу «Не так живи, как хочется» Островский назвал народной драмой и счел нужным указать: «содержание взято из народных рассказов». Думается, так было сделано, чтобы подчеркнуть ее родство с древнерусской литературной традицией. Этими указаниями Островский стремился как бы изъять пьесу из контекста современной реалистической драматургии, обосновать свое право на иную художественную логику, логику притчи и легенды. Между прочим, это намерение, видимо, почувствовал (а может быть, и знал о нем) Ап. Григорьев, считавший недостатком пьесы то, что Островскому «не хватило смелости» сделать кузнеца Еремку чертом, т. е. прямо ввести элемент фантастики. В дальнейшем это художественное намерение Островского никем не учитывалось, пьеса всегда рассматривалась как обычная социально-бытовая драма, и таких критериев она, разумеется, не выдерживала.

Реалистическая социально-бытовая драма и психологическая драма, которая, как уже говорилось, формировалась у нас во второй половине XIX века и в значительной мере именно в творчестве самого Островского, очень долго развивалась как бы в лоне серьезной комедии. В конце жизни Островского, особенно в 80-е годы, широко распространилась так называемая тенденциозная драма. Это были «серьезные» пьесы, касавшиеся каких-либо злободневных, обсуждавшихся в обществе и в печати вопросов и дававшие декларативное их освещение, лишенное художественного анализа, основанного на изучении жизни и человеческих типов. В 80-е годы критика не раз нападала на Островского, считая его недостаточно современным именно потому, что он был весьма далек от всяческих деклараций. Пьесы его объявлялись неинтересными для «развитой», «культурной» публики. Островский резко отрицательно относился к такому «идейному» искусству (которое позднее не раз высмеивал Чехов — вспомним хотя бы романы Веры Иосифовны в «Ионыче»). Островский писал о драме такого рода: «Тенденциозные пьесы некоторыми крити-

ками по недоразумению... называются культурными; но они некультурны уже потому, что при отсутствии в них жизни и живых образов не производят никакого впечатления и оставляют публику равнодушной. Культурно то, что сильно действует и оставляет в душе глубокие следы; художественные произведения вместе с тем и культурны. Они своими правдивыми и сильно поставленными характерами и типами дают первые отвлечения и обобщения» (X, 193).

Может быть, любовь авторов такого рода пьес к обозначению «драма» препятствовала Островскому шире пользоваться этим термином для своих пьес (напомним, что и «Последняя жертва», и «Таланты и поклонники», и «Без вины виноватые» — всё это, по авторскому определению, комедии, с чем нам сейчас трудно согласиться). Островский, можно сказать, оставался верен названию «комедия» не по чисто эстетическим соображениям, а в силу обстоятельств русской культурной жизни, тем более что со времени «Горя от ума» в нашей комедии было как бы узаконено присутствие драматического элемента.

Что касается названия сцен и картин (с непременным указанием на область жизни, где происходит действие, — исключение тут составляет только совершенно гоголевское «Утро молодого человека»), то представляется, что ими Островский обозначал пьесы, захватывающие какие-то более частные явления жизни, чем те, которых он касался в комедиях. При этом между «сценами» и «картинами» также существовало, с нашей точки зрения, структурное различие. «Сцены» — это как бы ряд эпизодов, выхваченных из общего потока жизни и представляющих крутые, поворотные моменты в судьбах персонажей; сценами из деревенской жизни названа «Воспитанница», сценами московской жизни — «Пучина».

Картины же, имея более фабульно завершенный характер, вместе с тем дают зрителю возможность словно под лупой рассмотреть детали московской жизни, частности, ускользающие от более общего, укрупняющего масштаб взгляда комедии, которая и в частных происшествиях обнаруживает общероссийское.

Активность жанрового мышления Островского выразилась и в таком своеобразном явлении его поэтики, как использование «репутации» определенного жанра непосредственно в тексте пьесы. «Игра жанрами» становится в этих случаях элементом сюжета. Так, например, есть в трилогии о Бальзаминоме идея взаимодействия различных жанровых и стилевых систем. (Эта «жанровая» тема эффектно выявлена в интересном спектакле Горьковского академического театра драмы, о котором мы еще расскажем.)

Знаменитая комедия «Лес», быть может, самый яркий пример того, как разнообразно и насыщенно использует Островский поэтику жанра. И неудивительно: ведь «Лес» — это театр в театре, жизнь здесь как бы дважды преломляется в зеркале искусства.

В фабуле пьесы сталкивается высокое, «благородное» профессиональное искусство с нравственно сомнительным житейским «комедиантством». Каждый из основных антагонистов пьесы — Гурмыжская и Несчастливцев — замышляет и ставит свой спектакль, разыгрывает свою пьесу и носит своеобразную жанровую маску. Гурмыжская играет салонную комедию, Несчастливцев — мелодраму (а думает, что трагедию), Аркашка — фарс. И, собственно говоря, развитие действия в том и состоит, что герой постепенно обретает свое истинное человеческое лицо, и вот тут-то на помощь ему идет высокое искусство. Житейское комедиантство (в котором, кстати сказать, профессионала Несчастливцева «переигрывает» дилетантка Гурмыжская) побеждено и разоблачено высоким искусством. Из неудачливого отпрыска помещицкого семейства Гурмыжский в финале становится великим актером, как раз таким, каким он себя видит в мечтах.

Чрезвычайно живо и интересно в начале нашего века писал о «Лесе» и фигуре Несчастливцева большой знаток и поклонник Островского театральный критик А. Р. Кугель: «Именно в этом, в апофеозе театральности... и заключается глубокий смысл Геннадия Демьяновича, да, быть может, и всего произведения Островского. И вся пьеса, весь узел житейских отношений, в ней завязанных, распутывается чисто по-театральному, с бутафорскими револьверами, орденами, благородными актерами и пр...

Сущность Несчастливцева в благородном «жесте». Последний же монолог его есть прославление civicских, так сказать, добродетелей актера, и это неверно. Геннадий Демьянович любит жест трагический и романтический; Аркашка — жест комический... В сущности, они оба из одного теста, но имеют разные жесты в соответствии с разницей амплуа. Живя, они жестикулируют: один жестикулирует *a la* Шиллер и Шекспир, другой *a la* Мольер...». И дальше: «В «Лесе» Островский нашел самый естественный, самый театральный выход из создавшегося положения — в подлинном театре. Островский вплетает театр в жизнь. Его *deus ex machina* в «Лесе» — сам актер, персонально, как действующее лицо. Пришел актер и всё распутал. Пришел актер с чарами своего обмана, вечно в нем живущих иллюзий, с бутафорией револьверов, орденов, жестов и вытверженных на память монологов — и у самого края пруда, в который собирается броситься Аксюша, история «Леса» завершается благополучным концом».

Может быть, точнее: не «пришел актер и всё распутал» и вообще не «пришел и что-то сделал», а «пришел актер и всем показал». Разве не «показывать», в самом деле, профессия актера? Пришел актер и восторжествовал профессионально, восторжествовал как актер. Восторжествовал театр, театральность как искусство, над театральностью как житейским комедиантством. Причем над комедиантством не только гурмыжских с булановыми, но, что греха таить, может быть, где-то и над комедиантством самого Геннадия Несчастливцева... Восторжествовал с невероят-

ной полнотой и триумфом, так, словно сам для себя сочинил и поставил пьесу, в которой, как только смог, сполна рассчитался за свое актерское положение, за все «ох, походы, походы...», разом ответил на всех «души своей погубителей» добрых и не столь добрых родственников...

\*\*\*

Жанр — такая категория поэтики, при рассмотрении которой непременно затрагиваешь множество других. Вот и нам уже пришлось коснуться и особенностей конфликта, и способов типизации, и приемов создания характера, и проблемы героя, пока мы рассматривали жанровый состав театра Островского и отношение драматурга к жанрам. Мы поневоле говорили обо всем этом как о чем-то само собой разумеющемся, но теперь остановимся несколько подробнее на некоторых аспектах поэтики Островского, имеющих важное значение для понимания своеобразия, неповторимости его художественного мира. И начать, наверное, надо с того материала, который Островский сделал предметом эстетического освоения в своей драматургии.

«Известно, что рождающийся реализм неизбежно должен был научиться находить, с одной стороны, идеал, прекрасное, прежде всего в обычном, повседневном (главная мысль «пушкинского цикла» Белинского); с другой — отрицательное, «порочное», — пишет исследовательница реализма 40-х годов<sup>1</sup>. Эта сосредоточенность на обыденном, повседневном, воспринимаемая как признак современной, серьезной, «жизненной» литературы в противовес условности и «литературности» романтического искусства, можно сказать, становится знаменем эпохи.

Казалось бы, Островский, вошедший в большую литературу как открыватель страны Замоскворечье, с ее экзотическим уже для читателей и зрителей того времени бытом, не слишком укладывался в формулу «реалистическое — это обыденное». Это кажется тем более очевидным, что яркие краски, сгущенные бытовые картины в его ранних пьесах далеки от этнографической очерковости (что было бы как раз вполне в духе натуральной школы), они, так сказать, художественно активны, идейно функциональны. Но парадокс тут чисто внешний. На самом деле глубинный смысл открытия Островского вполне совпадает с аналитическим пафосом реалистической литературы.

Мир допетровского русского человека, существовавший рядом с современностью «железного» XIX века, как раз до Островского оставался в литературе странностью и экзотикой, предметом изумленного и насмешливого разглядывания. Для предшественников драматурга в разработке «купеческой темы» (а такие были,

---

<sup>1</sup> Жуков А. А. Сатира натуральной школы. Саратов, 1979, с. 12–13.



особенно среди водевиллистов) это был мир курьезов и нелепостей, смешного кособокоязычия, диковинных одежд и странных обычаев, необъяснимых страхов и удивляющих проявлений веселья. «Рационалистический» взгляд на замоскворецкие порядки был Островскому знаком и понятен. Прекрасно изображен он в монологе Досуева, «чиновника, занимающегося частными делами», как сказано в перечне действующих лиц пьесы «Тяжелые дни»: «Вот видишь ты, я теперь изучаю нравы одного очень дикого племени и по мере возможности стараюсь быть ему полезным... А живу в той стороне, где дни разделяются на легкие и тяжелые; где люди твердо уверены, что земля стоит на трех рыбах и что, по последним известиям, кажется, одна начинает шевелиться: значит, плохо дело; где заблевают от дурного глаза, а лечатся симпатиями; где есть свои астрономы, которые наблюдают за кометами и рассматривают двух человек на Луне; где своя политика, и тоже получают депеши, но только все больше из Белой Арапии и стран, к ней принадлежащих. Одним словом, я живу в пучине» (II, 450–451).

Островский, безусловно, готов присоединиться к этому описанию Замоскворечья, да примерно так он и сам рассказывал о нем в своих ранних очерках. Всё так и есть. Но дело в том, что только Островский показал эту «страну» именно как мир, как дошедший до современности остров прапрадедовской жизни, которая, однако, вовсе не заповедник прошлого. Нет, она существует в сегодняшней жизни и, не наученная сегодняшнему языку, так странно искажается под влиянием этого «железного века». Отсюда — все причудливые формы «темного царства», а суть его бед — обыденная, общероссийская и вполне современная.

Таким образом, мы видим, что соль художественного открытия Островского именно в том, что сквозь внешне необычайное, диковинное писатель сумел увидеть как раз повседневное и обыденное. Именно в повседневной жизни «среднего класса» он показал и порок в его «рядовом житейском выражении», и прекрасное в виде бытовых проявлений идеалов народной нравственности: доброты, верности, бескорыстия, порывов великодушия.

Характеризуя жанровые разновидности комедии Островского, мы уже говорили о том, что сразу после «Своих людей...» писатель начинает разрабатывать тот тип комедийной структуры, который избирает Грибоедов: основанный на столкновении положительных и отрицательных персонажей. Это уже определенным образом освещает и наиболее типичный для Островского характер конфликта, который можно назвать классическим для драмы как рода. Лев Толстой гораздо позже, рассуждая о свойствах пьес Чехова, казавшихся ему недостатками, очень выразительно описал признаки классической «дочеховской» драмы: «Драма должна, вместо того чтобы рассказать нам всю жизнь человека, поставить его в такое положение, завязать такой узел, при распутыва-

нии которого он сказался бы весь»<sup>1</sup>. Такое центральное событие, драматический узел, сталкивающий интересы положительных и отрицательных героев, всегда есть в пьесах Островского. Не оказываются тут исключением ни «картины из московской жизни», ни «сцены». Другое дело — масштаб этого события и то, что интересы антагониста положительных героев могут быть мнимыми. Это даже довольно частый случай в комедиях Островского, особенно тех, где речь идет о борьбе молодых людей за свою любовь против попыток старших решить их судьбу по-своему. Собственно, главный смысл благополучных развязок в пьесах этого рода (по преимуществу народных комедиях) в том и состоит, что «интерес» старших оказывается мнимым и ход событий заставляет их это осознать.

Сама по себе четкая выраженность конфликта, антагонистическое противостояние отдельных групп персонажей друг другу не мешают, однако, тому, что ситуация вины в пьесах Островского постепенно усложняется, уже в «Грозе» «причинно-следственные» отношения гораздо запутаннее, чем в пьесах «москвитянского периода». Островскому важно показать не личную вину конкретных носителей зла, а именно гнетущую силу обстоятельств, уклада, самого хода жизни.

В ином повороте, чем в народной трагедии, предстает то же свойство реализма Островского в сатирических комедиях. Особенно наглядно это в первой из них — «На всякого мудреца довольно простоты». Глумов в своем заключительном монологе имеет все основания утверждать, что ни перед кем из обманутых своих «благодетелей» он не виноват, потому что был им нужен и потому, что они хотели обмануться. Герой признается в своей вине только перед Машенькой, на которой хотел жениться по расчету. Но, пожалуй, тут мы можем с ним не согласиться: явно автор принимает меры к тому, чтобы зритель не видел в этой героине жертвы, для чего вводит ее диалог с Турусиной о женихе. В сущности, Глумов, видимо, в самом деле для «московской барышни», мечтавшей стать дамой, чтобы «покрасоваться и поблестеть», даже более подходящий жених, чем легкомысленный и добродушный гусар Курчаев. И остальные герои тоже отнюдь не злодеи, их общественная опасность не в личной порочности, а в их социальной роли.

Само понятие действия в мире Островского изменяется: действие оказывается принципиально шире непосредственного развития фабулы, включая в себя то, что нужно для характеристики не только героев, но и среды, и течения жизни в целом.

Как известно, Гоголь полагал, что завязка разом должна охватывать всех персонажей пьесы, вводя их в действие. Именно поэтому он отметил неопытность Островского, указав на слишком пространную экспозицию «Банкрота».

---

<sup>1</sup> Гольденвейзер А. Вблизи Толстого. М., 1920, т. I, с. 90.

Но дело-то в том, что это свойство для Островского оказалось принципиальным. Между действием как интригой и действием как изображением «куска жизни» героев (хотя и такого ее отрезка, который вполне отвечает цитированному выше толстовскому пониманию сущности драмы) в пьесах Островского по большей части в самом деле существует некий «зазор», и часто пьеса населена лицами, непосредственно к интриге отношения не имеющими. Это, как и «медлительность» экспозиций Островского, отмечали — с разным отношением — еще современные ему критики, знают и историки литературы. Но хотелось бы поспорить с широко распространенным мнением, что Островский якобы вообще пренебрегал интригой и чуть ли не считал ее помехой в правдивом изображении жизни. Описывая жанровые разновидности комедий Островского, мы уже говорили о том, как в народной комедии важна фабула и насколько существен расчет драматурга на то, что зритель будет с тревогой и сочувствием следить за судьбой героев. Вместе с тем в них интрига несложна, она строится из самых простых, как бы постоянно встречающихся в жизни этого круга элементов: любовь к «неровнюшке», сопротивление семьи, счастливый случай (иногда ловко подстроенный) и в результате — благополучная развязка. Отметим, кстати, что, схематически перечислив элементы этой фабулы, мы еще раз убедимся в близости к фольклору: ведь теми же словами мы описали бы развитие действия в огромном числе русских сказок, а слушатель сказки всегда оказывается в положении, подобном тому, в которое Островский ставит зрителя. Он ведь знает, что сказка должна кончиться торжеством героев и посрамлением их врагов. Однако интерес слушателей, их страх за героев этим несколько не отменяется. Так и зритель комедии уверен в благополучной развязке, и интерес его «держит» нечто иное: сама демонстрация, показ героев и их приключений. Одна и та же житейская ситуация (если брать ее, так сказать, коренную, обнаженную, освобожденную от подробностей суть) вновь и вновь воспроизводится, проживается на наших глазах разными людьми. В этом смысле можно говорить о мистериальном характере действия в драматургии Островского. В философско-символической драме Островского «Снегурочка», самым материалом связанной с дохристианской славянской мифологией, это свойство выступает с наибольшей очевидностью. Но и в комедиях и драмах из народного быта, заложивших основы, так сказать, создавших почву неповторимого художественного мира Островского, характер действия тот же. Именно это позволяет говорить об определяющей природе театра Островского связи с наиболее древними, восходящими еще к античности принципами построения драматического произведения. Театр Островского глубоко укоренен в общеевропейской (в том числе и отечественной) традиции, в самых разнообразных ее проявлениях.

Что за лица участвуют в осуществлении этой мистерии жизни, какие типы рождает конкретно-историческая ситуация, та жизнь, которая становится материалом действия? Интерес драматурга к типам русской жизни сразу был всеми почувствован и отмечен. «Типы Островского» — выражение, быстро вошедшее в национальное культурное сознание, и недаром.

Лица комедий Островского — живые люди. Но одновременно они в известном смысле памятники огромной по длительности исторической эпохи в жизни России. Островский вошел в нашу литературу как создатель своеобразного эпоса. Именно он отразил в новой русской литературе мир эпического национального сознания. В свое время очень тонко почувствовал это Гончаров, о чем можно судить по его незаконченной статье (1874 г., впервые опубликована в 1923 г.) об Островском, задуманной в защиту драматурга от участвовавших критических нападков и упреков в том, что он «исписался». «Ничто до нового времени (здесь и далее курсив Гончарова. — Авт.) не ускользнуло от его зоркого ока. И там, где тесно трагику, романисту, там раздолье и простор комику. Но он комик по своей натуре, по натуре своего материала, комик по внешней поверхностной форме, а в сущности он писатель эпический. Сочинение действия — не его задача: да и после вышесказанного о русской жизни она и не задача этой жизни. Ему как будто не хочется прибегать к фабуле — эта искусственность ниже его: он должен жертвовать ей частью правдивости, целостью характеров, драгоценными штрихами нравов, деталями быта — и он охотнее удлиняет действие, охлаждает зрителя, лишь бы сохранить тщательно то, что он видит и чувствует живого и верного в природе... Островский писал эту жизнь с природы — и у него вышел бесконечный ряд живых картин или одна бесконечная картина — от «Снегурочки», «Воеводы» до «Поздней любви» и «Не все коту масленица».<sup>1</sup>

Чувствуя свое художественное родство с Островским, автор «Обломова», исповедовавший, как известно, теорию исторической дистанции, необходимой для создания реалистических типических образов, полагал, что и драматургу окажется недоступна «новая жизнь» пореформенной России. В этом читатели «Леса», «Волков и овец» и многих других пьес Островского не согласятся с Гончаровым. Но значение «тысячелетнего памятника России» (так называл он театр Островского) и какие-то очень существенные художественные его свойства Гончаров почувствовал совершенно верно. Прежде всего отметим очень важную мысль о том, что Островским создавалась одна картина, одно грандиозное полотно. Единство эпического мира Островского, узнаваемость его типов, как бы твердые, канонические формы его дра-

<sup>1</sup> Гончаров И. А. Собр. соч. В 8-ми т. М., 1955, т. 8, с. 180.

мы — существеннейшая черта его поэтики. «Новую жизнь» писатель осваивал, не отрываясь от этой художественной системы, не ломая ее. Пореформенный Островский жив как раз постоянным напряженным соотношением злободневности с эпической национальной «подпочвой» русской жизни, образ которой драматургом уже создан и должен присутствовать в сознании его зрителей. И соотношение это практически происходило прежде всего через речь, о чем мы еще раз скажем.

\* \* \*

Расширяя рамки действия, раздвигая их за пределы интриги, Островский пользовался иногда такими приемами поэтики, которые всегда считались типичными для эпических повествовательных жанров. Во-первых, нередко он вводит предыстории героев, и чаще всего это делается достаточно традиционно: о прошлом героя рассказывает либо он сам, либо кто-то из других персонажей. Так, вся жизнь Любима Торцова («Бедность не порок») становится известна из его собственного монолога, обращенного к Мите; о том, какие события в жизни Ларисы предшествовали происходящим в «Бесприданнице» непосредственно на глазах зрителей, мы узнаем главным образом из рассказов о ней Вожеватова. Но бывает и более необычное решение: так, в комедии «Свои люди — сочтемся!», вводя ступени купеческой биографии, рисуемые в признаниях Тишки и Подхалюзина и непосредственно в их поступках, Островский тем самым показывает прошлое Большова, формирование героя, добиваясь эпической глубины характера.

Вторым нетрадиционным для драматургии приемом поэтики оказываются предметно-изобразительные описания, прежде всего пейзажи, иногда интерьеры и вещи. Мы имеем в виду не ремарки, а именно введение пейзажа или другого описания непосредственно в текст. Особенно богата в этом отношении «Гроза»: волжский обрывистый берег, раскрывающиеся за рекой дали, вообще красота города, которую видят только Кулигин и Катерина; рассказы Катерины о церковной службе, вернее, о располагающем к поэтическим грезам внутреннем пространстве храма; описание фрески, изображающей грешников в аду, на стене полуразрушенной часовни — всё это мало связано с интригой (кроме разве что фрески), но несомненно включено в действие пьесы.

Как известно, в письме к Тургеневу, хлопотавшему о переводе «Грозы» на французский язык, Островский признавался: «С французской точки зрения, постройка «Грозы» безобразна, да надо признаться, что она и вообще не очень складна. Когда я писал «Грозу», я увлекся отделкой главных ролей и с непростительным легкомыслием отнесся к форме... Теперь я сумею сделать пьесу немного хуже французов и, если хотите, пришлю Вам оригинал «Грозы», переделанной для французской сцены»

(XI, 470). И как это характерно для него: «увлекся отделкой главных ролей»! Важнее всего было ему показать, продемонстрировать людей, явившихся его воображению. Однако и в 70-е годы, когда он уже, по собственному признанию, мог сделать пьесу не хуже французов, он не отказывался от «повествовательных» эпизодов: как проигрывает «Последняя жертва» без сцен, неспешно изображающих вечер в увеселительном саду! А со времен Савиной, впервые купировавшей эти подробности, пьеса нередко игралась без них.

А знаменитая сцена на дороге между Счастливым и Несчастливым, наполненная театральными легендами и анекдотами, как бы заранее в подробностях развертывающаяся, наполняющая плотью последнюю реплику Несчастливого: «Если приедет тройка, ты вороти ее, братец, в город; скажи, что господа пешком пошли!». Как «сузилось» бы, превратилось в «усадебное» художественное пространство «Леса», которое в подлинном своем виде — пространство всероссийское...

\* \* \*

Переход к вполне «современному», личностному герою, который, как уже говорилось, совершается в сатирических комедиях Островского и формирующейся драме, вносит новые черты в действие его пьес. В соответствии с типом героя — человека буржуазной эпохи, впервые осознающего значение личной инициативы, собственного поступка и поведения в построении своей судьбы, в действии драмы интрига становится более сложной. Фабула теперь нуждается в «изобретении», т. е. должна строиться на каких-то неожиданных ходах, на поступках, продиктованных индивидуальностью. Новые отношения в обществе как бы развязывают стихию интриганства. Темп действия убыстряется, но во многом такое впечатление создается как сценическая иллюзия. Островский вовсе не сокращает число «внефабульных» элементов. Иллюзия ускорения возникает из-за «насыщенности» интриги: герои этих пьес очень много суетятся, хлопчут, строят козни и плетут сети, иногда, как в «Лесе», разыгрывают целые спектакли и как бы «проживают» на глазах зрителя чужие судьбы, втягивая в действие еще и еще новые пласты жизни. Но стоит вникнуть, вдуматься — и видишь, что развязка далеко не всегда определяется действиями, поступками героев в собственном смысле, да и «действие» в узком значении она не всегда «развязывает». Как и прежде, у Островского всегда огромное значение имеет слово, речь — главное оружие его героев.

Здесь Островский неистощимо изобретателен и разнообразен. Вариантов такого «словесного торжества», «словесной» победы героев у него бесчисленное множество. Как и поражений, определяемых «немотой», потерей своего языка.

Уже первая пьеса, написанная в новой для драматурга мане-

ре, — сатирическая комедия «На всякого мудреца довольно простоты» — интереснейший случай такой «словесной» победы, тем более показательной, что в «действии», в интриге герой проиграл. Однако в заключительном монологе Глумов словом одолевает своих вчерашних покровителей, и заключительная реплика Мамаевой приоткрывает для зрителей будущую вполне благополучную судьбу этого «мудреца».

Но Глумов — это, как сказали бы мы сегодня, антигерой. Гораздо чаще у Островского слово служит герою, вызывающему зрительское сочувствие.

Вспомним «Лес», где так блистательно торжествует в глазах зрителя нищий актер над богатыми помещиками. «Пришел актер... и у самого края пруда, в который собирается броситься Аксюша, история «Леса» завершается благополучным концом», — писал А. Р. Кугель. Пришел актер и повернул все события как надо, только (как это часто бывает у Островского) не совсем, собственно, понятно: каким способом повернул, какой силой? Так, ничем. Разговором. Пришел актер, и... Пришел актер пешком, пешком и ушел. Пришел актер, и тысяча рублей как попала к Восмибратову, так у него и осталась. Аксюша же с Петром ни жанровых, ни житейских точек соприкосновения с «братцем» все-таки по-настоящему так и не находят, и это недаром. Так что и выходит: пришел актер и сочинил всё очень даже благородно... Разумеется, это не вывод, не вариант трактовки, это только один из планов, но все-таки, думается, явственно просвечивающий сквозь все остальные, пусть и более явные. Вспомним еще раз характернейшую особенность Островского. Он не чужд интриге, отнюдь, но силы этой интриги стремится передавать не через механические зубчики ясных причинно-следственных связей — игру секретками, потерянные и найденные записки, недоразумения и пр., а больше через нечто неосоздаваемое, порой и условное, — какие-то словесные прения, разговоры, некие непосредственные моменты борьбы за личностное преобладание. Словом, через речь, речь и речь. Речь бывает и мерилom, и способом, и главным результатом. Причем очень серьезным.

«Лес» — яркий пример речи как результата, вывода, доминирующего, пожалуй, и над сюжетом как таковым. И разве не видим мы в этом, кстати, прямого продолжения грибоедовской традиции?

Напрасно, думается, счел А. Р. Кугель неверным в чем-то последний монолог Несчастливцева. Именно последний-то монолог звучит на диво верным и выверенным — актер Несчастливцев, между прочим, произнося этот монолог, великолепно себя контролирует, здесь и следов нет тех «заносов», фальшивинки, некоторой симуляции аффекта, которыми ему случалось грешить на наших глазах время от времени. Герою здесь не нужно, совершенно не приходится нажимать, утрировать — за него работает ситуация, его дело только выяснить ее с возможной полнотой, и эф-

факт обеспечен. Он — на вершине положения и откровенно этим наслаждается. Он, может быть, единственный в этой сцене, кто сохраняет полное самообладание. Вдохновенное, величественное самообладание. Его, Несчастливцева, «пьеса», его «постановка» одолела прочие и завершается блистательным финалом — сейчас реплики его одна метче и убийственной другой, а сейчас он и вообще воплотится в одного из любимых героев, да так убедительно, как вряд ли представится случай на настоящей сцене. Больше и желать нечего — Несчастливцев переиграл всех с полным правом. И на этой высшей точке человеческого, нравственного торжества артист торжествует и профессионально — монолог он прозносит, надо думать, великолепно, недаром же Милонов попадает на удочку и с таким эффектом из либерала мгновенно оборачивается кляузником и доносчиком. Но и на этой напряженной точке ситуации, когда разражается, собственно, уже обыкновенный (для Островского, правда, не очень обыкновенный) скандал, Несчастливцев полностью владеет ситуацией. Он — артист, профессионал, читает монолог из пьесы Шиллера, имеет на это право во всех отношениях, сознает и сам комментирует это, уверенной рукой подсекая удочку: «Я чувствую и говорю, как Шиллер, а ты — как подьячий...». Здесь та точка ситуации, где самый высокий, самый выпендренный в обычном житейском контексте слог получает как бы санкцию, вторую жизнь. Когда мы привычно говорим об Островском, что важнейшее его художественное средство язык, речь, мы не должны иметь в виду только исключительное богатство русского языка — действительно редкое владение языком народным, которым он так поражает. Чудо не словарь Островского, а склад речи, то, что язык, в том числе и «нелитературный», непривычный для интеллигентного зрителя, у него живет, он чувствует логику и алогизмы просторечия, и — как это тысячу раз писали и говорили — в репликах его героев невозможно, да и не хочется ничего переставить или заменить: они словно не написаны, а сами родились (выражение знаменитого генерала Ермолова о «Банкроте»).

Всё это совершенно бесспорно, но очень важно и другое. С каким словом приходит герой, чего от него ждать, как ему осуществиться в слове — вот нерв драматургии Островского. И последнее, что скажем в связи с этим здесь: речь героя, его слово — сильнейшее, главное средство создания его характера у Островского. Не только то, что называется «речевой характеристикой», но и, так сказать, «речевое самосознание» персонажа. Недаром его герои то и дело говорят о том, «как они говорят». Наверное, в мире нет другого драматурга, у которого так часто и с такой настойчивостью действующие лица рассуждали бы о словах, о языке, о говорении. Вслушаемся в их речь.

Гордей Карпыч: Ты, Любовь, у меня смотри, веди себя аккуратно, а то жених-то, ведь он московский, пожалуй, осудит. Ты, чай, и ходить-то не умеешь, и говорить-то не понимаешь, где что следует.



Любовь Гордеевна: Я, тятенька, говорю, что чувствую; я в пансионе не училась (I, 371).

Андрей Титыч: Не умею я по-французски говорить и походки настоящей не имею. Вот теперь в магазинах приказчики разговаривают по-французски, ногами шаркают, барышни им глазками делают.

Лизавета Ивановна: Полноте вздор говорить!

Андрей Титыч: Да как же-с! Уж коли знаешь французский язык да есть походка, так тут можно смело... Значит, что только завидел, орел ли в небе, щука ли в море, — всё наше (II, 16).

Бальзаминава. Вот что, Миша, есть такие французские слова, очень похожие на русские, я их много знаю; ты бы хоть их заучил когда, на досуге. Послушаешь иногда на именинах или где на свадьбе, как молодые кавалеры с барышнями разговаривают, — просто прелесть слушать.

Бальзаминов. Какие же это слова, маменька? Ведь как знать, может, они и мне на пользу пойдут.

Бальзаминава. Разумеется, на пользу. Вот слушай! Ты все говоришь: «Я гулять пойду!». Это, Миша, нехорошо. Лучше скажи: «Я хочу проминаж сделать!».

Бальзаминов. Да-с, маменька, это лучше. Это вы правду говорите! Проминаж лучше.

Бальзаминава. Про кого дурно говорят, это — мараль.

Бальзаминов. Это я знаю-с.

Бальзаминава. Коль человек или вещь какая-нибудь не стоит внимания, ничтожная какая-нибудь, — как про нее сказать? Дрянь? Это как-то неловко. Лучше сказать по-французски: «гольтепа»!

Бальзаминов. Гольтепа. Да, это хорошо.

Бальзаминава. А вот если кто заважничает, очень возмечтает о себе, и вдруг ему форс-то собьют, — это «асаже» называется.

Бальзаминов. Я этого, маменька, не знал, а это слово хорошее. Асаже, асаже... (II, 327)

Городулин. Как это хорошо! Превосходно, превосходно! Вот талант!

Глумов. Я очень рад, что вы сочувствуете моим идеям. Но как мало у нас таких людей!

Городулин. Нам идеи что! Кто же их не имеет, таких идей! Слова, фразы очень хороши (III, 32).

Милонов. Но позвольте, за эти слова можно вас и к ответу!

Буланов. Да просто к становому. Мы все свидетели!

*Несчастливцев (Милонову).* Меня? Ошибаешься. *(Вынимает пьесу Шиллера «Разбойники».)* Цензуровано. Смотри! Одобряется к представлению. Ах, ты, злокачественный мужчина! Где же тебе со мной разговаривать! Я чувствую и говорю, как Шиллер, а ты — как подьячий! (III, 337).

Паратов. Тетенька, у всякого свой вкус: один любит арбуз, а другой — свиной хрящик.

Огудалова. Ах, проказник! Откуда Вы столько пословиц знаете?

Паратов. С бурлаками водился, тетенька, там русскому языку выучишься.

Карандышев. У бурлаков учиться русскому языку?

Паратов. А почему ж у них не учиться?

Карандышев. Да потому, что мы считаем их...

Паратов. Кто это: мы?

Карандышев *(разгорячась.)* Мы, то есть образованные люди, а не бурлаки (V, 45).

Сколько разных людей слышится за этими разговорами! И, начав выбирать примеры таких бесед, не знаешь, на чем оста-

новиться, а в некоторых пьесах целые сцены пришлось бы выписать.

Речевое самосознание и самооценки героя отнюдь не предлагаются зрителю ни как истинное суждение о персонаже, ни тем более как некий прямой ответ на жизненные вопросы, как нравоучение, если это положительный герой. Слово, речь героя поверяется у Островского поступком, точнее, всем его жизненным поведением. Именно на пересечении этих двух элементов открывается подлинная суть характера. И открытия эти у Островского, соотношения между словом и сутью героя бывают бесконечно разнообразны. Одни герои «не дотягивают» в жизни до своего слова (Жадов, например), другие сознательно носят речевую маску, третьи комически заблуждаются относительно себя (Барабошев). В «Горячем сердце», например, развязка любовного треугольника строится как столкновение двух «речевых образов» — Гаврилы и Васи. В экспозиции каждый из влюбленных в Парашу подробно рассказывает о том, какова его речь. Вася, критикующий словесную «канитель» неудачливого Гаврилы (его речи о жалости к женщинам, о горькой их семейной доле и о своем желании хотя бы свою будущую жену за всех вознаградить любовью и угождением), хвастающий своим умением побеждать женские сердца «геройским» разговором, на деле оказывается трусом, а Гаврила свои «плачевные речи» подкрепляет защитой своего достоинства и деятельной помощью Параше, и он-то оказывается победителем.

\* \* \*

Речевой критерий оказывается устойчивым, постоянным приемом создания характеров на всех этапах развития драматургии Островского и во всех жанрах. Но по мере изменения «материала» искусства Островского, расширения круга явлений, лиц, социально-бытовых укладов, делающихся предметом изображения в его пореформенных пьесах, происходит и некоторое «приращение» в способах изображения человека. Здесь уже говорилось о формировании нового стиля в драматургии Островского в связи с появлением личностного героя, действующего в сфере «цивилизованного» бытового уклада. В связи с героями этого типа не может не встать вопрос о психологизме Островского. Нередко приходится слышать споры об этом предмете: поклонники театра Островского с негодованием отстаивают наличие у него психологизма, а те, кому не близко его творчество, более или менее вежливо упрекают писателя в отсутствии этого качества. Но спор этот во многом основан на недоразумении, на столь, к сожалению, обычном в филологии двойном значении термина. Если понимать психологизм широко, т.е. как верное постижение логики характера, правдоподобие чувств и поступков, то оно, конечно, присуще Островскому, как и всем подлинным художникам. Об этом точно сказано в цитированной уже незаконченной статье Гон-

чарова: «Островского обыкновенно называют писателем быта, нравов, но ведь это не исключает психической стороны: при неверностях психической стороны не могли бы быть верны быт и нравы. У Островского, конечно, не сложен психический процесс — он отвечает степени развития его героев и также ограничивается условиями драматической формы. Но у него нет ни одной пьесы, где не был бы затронут тот или другой чисто человеческий интерес, чувство, жизненная правда»<sup>1</sup>. Гончаров признает здесь наличие у Островского психологизма в широком понимании. Но есть и другой смысл термина, понадобившийся для обозначения особого художественного явления, сложившегося в русском романе. Психологизмом стали называть изображение душевной жизни как процесса, притом лишь частично отраженного во внешних проявлениях человека. И вот роман стал настойчиво исследовать соотношение внутренней работы души и внешней жизни человека (его поступков, поведения, отношений с людьми, актов житейского выбора и оценки и т. д.). При этом роман ставит своей задачей в идеале — полное и всестороннее раскрытие духовного мира персонажа. Стимулировала развитие психологизма (в этом последнем значении термина) концепция человека, сложившаяся в новой, личностной литературе. Понятно, что эта задача встала и перед Островским, коль скоро он обратился к героям нового типа. Но вспомним еще одну — и очень важную — оговорку Гончарова: «психический процесс» у Островского «ограничивается условиями драматической формы». Свободный, по условиям драматического рода, от обязанностей «изобразить всю жизнь человека», Островский в пореформенных комедиях изображает психологию героя, так сказать, избирательно, целенаправленно, в тех пределах, что необходимы в связи с центральным конфликтом пьесы. При этом, создавая чрезвычайно богатую, разнообразную галерею ярких характеров, писатель обращается к традиционной форме психологической типизации, выработанной многовековым развитием театра, к использованию системы театральных амплуа.

Борьба за реализм в театральном искусстве в значительной мере протекала как борьба с рутинной и штамповой, поэтому сам факт использования категории амплуа в драме эпохи реализма часто оценивается однозначно отрицательно. Между тем это едва ли справедливо. Дело в том, что, как писал В. М. Волькенштейн, "характеристика в драме по сравнению с романом схематична. Роман пухлый; драма емкая, как всякая схема, поэтому ее относительно схематичные «роли» вмещают множество вариантов актерской игры»<sup>2</sup>. Обратим внимание на бесспорно верно отмеченную особенность характеристики в драме. Именно эта относительная схематичность и была объективной основой возникновения категории амплуа, заложенной в самой специфике драмы как литературного рода.

---

<sup>1</sup> Гончаров И. А. Собр. соч. В 8-ми т. М., 1955, т. 8, с. 181

<sup>2</sup> Волькенштейн В. М. Драматургия. М., 1960, с. 118.

Как и все искусствоведческие категории, амплуа, истоки которого видят еще в античном театре, на протяжении веков претерпело существенные изменения. По мере развития литературы персонажи драмы делаются все более индивидуализированными. По этой причине соотношение между персонажем (ролью) и амплуа в драме нового времени становится таким же, как между жанровым каноном, идеальной моделью жанра и конкретным литературным произведением. На определенном этапе развития реализма в драме и театре художественное мышление с помощью амплуа вообще начинает казаться враждебным реалистическому искусству, ставящему целью максимальное сближение с действительностью, а значит, и стремящемуся передать неповторимое разнообразие человеческих лиц, характеров. Борьба против амплуа, сопротивление этой традиции, ее опровержение даже, не означают игнорирования. Следы амплуа мы встретим и в чеховском театре (особенно в «Вишневом саде»), хотя Чехов стремился к гораздо более радикальной перестройке театра, чем Островский.

В своих театральных записках, в письмах Островский постоянно пользуется понятиями «амплуа». Думается, что это для него не только, так сказать, общепонятный административно-театральный жаргон, но и вполне конкретная реальность сценического и драматургического искусства. Островский использует традиционные амплуа особенно охотно в сатирических комедиях, иногда своеобразно сталкивая их в одной роли. Из подобных столкновений Островский извлекает сатирический эффект. Понятно, что мышление с помощью амплуа в реалистической драме особенно органично для сатирических жанров. Ведь именно здесь автор стремится выделить и подчеркнуть общее, типовое в отрицательных явлениях жизни и в человеке. Использование амплуа для характеристики персонажа в таком случае как бы художественно утверждает его «механистичность», несущественность или второстепенность в нем неповторимо индивидуального, что так важно в героях, обладающих подлинной человечностью.

Психологизм Островского устремлен прежде всего к созданию социально точного портрета, за каждой значительной фигурой пьесы стоит конкретная социально-бытовая среда. Душевный мир героев поэтому раскрывается не во всей полноте и разносторонности, а как бы лишь в некоторых аспектах, интересующих автора; в портрете героя есть ведущие психологические мотивы, одни выделены и освещены, другие оставлены без разработки. Эти ведущие мотивы у Островского всегда социально наполнены и объяснимы (здесь существенное отличие от чеховского психологизма). Духовный мир действующих лиц в драмах Островского изображается преимущественно не через монолог, не прямым самораскрытием действующего лица, а его участием в действии и бытовом диалоге. Использование открытий русского психологического романа в драмах Островского проявилось весьма свое-

образно. Как известно, в психологическом романе одним из важнейших приемов показа духовного мира героя стал внутренний монолог (в романе у Лермонтова дневниковая запись, по существу, мотивировка, позволяющая наиболее «правдоподобно», наименее условно ввести этот внутренний монолог). Ясно, что внутренний монолог в произведениях драматического рода неизбежно превратился бы в монолог, так сказать, «внешний», в пространную речь героя, обращенную либо к партнерам, либо непосредственно к зрителю. Тем самым он сразу бы утратил решающе важный для внутреннего монолога смысл — глубокую интимность и, так сказать, принципиальную невысказанность, утратил бы значение внутреннего психического процесса, превратившись в акт высказывания.

В драме попытка изобразить внутренний мир героя через монолог вернула бы художника к устаревшим формам драматургии классицизма, когда герои сообщали о своих чувствах в пространственных речах. По этой причине Островский прибегает к монологу только в кульминационные моменты действия, а именно тогда, когда герой «прозревает», когда он стремится сформулировать какие-то свои новые взгляды, новое понимание жизни или своего положения. Монологи героев Островского — подведение итога (пусть и не всегда это итог всей жизни героя, но обязательно какого-то ее этапа). Сама же эта внутренняя духовная работа, как и характеристики психологических состояний героя в тот или иной момент, дается иными средствами.

Главное среди них — чисто драматургическое, это — диалоги. Герои, разговаривая с партнерами, могут прямо описывать свои чувства, но это обязательно должно быть сюжетно мотивировано, связано с конкретной ситуацией (например, разговоры Юлии Тугиной с Дульчиным или рассказ о своей «любви» к Дульчину, который Ирина Лавровна преподносит Прибыткову, чтобы получить у него денег, — в «Последней жертве»). Часто речь действующего лица внешне, по своему прямому содержанию, направлена на то, чтобы скрыть душевное состояние; но зрителю эта попытка помогает понять то, что на самом деле происходит в душе героя (первый разговор Юлии с Прибытковым, когда она держится с нарочитой уверенностью, или ее кокетливые реплики, когда она приезжает к нему просить денег, реплики, совершенно не вяжущиеся с тем, что уже знает о ней зритель).

Наконец, о чувствах героев, об их внутреннем облике говорят между собою другие действующие лица. Иногда они правильно раскрывают эти чувства (например, реплики Неизвестного о Дульчине); но чаще зритель вносит в эти сведения какую-то поправку. Так, Глафира Фирсовна внешне совершенно точно излагает отношения Тугиной и Дульчина; но в ее устах история выглядит так, как будто Юлия просто покупает Вадима Григорьевича, ее бескорыстная, жертвенная любовь выше уровня понятий Глафиры Фирсовны. Читателю же это «кривое зеркало» лишней

раз дает понять моральную чистоту героини, ее одиночество в окружающей пошлой среде.

Многие приемы психологической характеристики, применяемые Островским, связаны с поэтикой психологического романа. Такова символика вещей, деталей в драмах Островского. Вещь, появляясь в пьесе, оказывается как будто неким пророчеством. Но важнее всего реакция героя на нее, приоткрывающая его душевное состояние. Так, Юлия Тугина, мечтая о свадьбе с Дульчиным, в коробке со свадебной фатой находит иммортели с гроба своего первого мужа и страшно пугается. Тут же она дает этому совершенно обыденное, житейское объяснение. Но ее испуг открывает нам ее тоску, смятение, еще самой ей не до конца ясные подозрения и неуверенность в Дульчине.

\*\*\*

Редкая самобытность Островского ни у кого не вызывает сомнений, она бесспорна. Но не секрет, что встречается иногда очень наивное понимание самобытности как полной «внелитературности» мира Островского, а то и якобы присущего ему принципиально культурного «изоляционизма». Нет представления более враждебного самому духу и складу театра Островского, чем это. Мы уже говорили о глубокой укорененности Островского в традициях мирового театра. Формы взаимодействия художественного мира Островского с национальной и европейской культурой очень разнообразны, причем для него имели значение и представляли практический интерес не только бесспорные общечеловеческие шедевры, будь то достижения личного творчества, вроде драматургии Шекспира и Мольера, или народная сказка и анонимная древнерусская повесть, но и «низовая» культура вроде мещанского романса, цыганской песни или непритязательной мелодрамы. Гений Островского умел воспользоваться всем этим, конечно, неузнаваемо претворив художественные впечатления в своей системе.

В понятия «жизнь», «социально-историческая реальность» как материал и предмет искусства давно уже входит и «вторая реальность», создаваемая искусством. Искусство, воздействующее на сознание определенных поколений людей, — бесспорный элемент той жизни, которую отражает художник.

В пьесах Островского достаточно широко представлено искусство как предмет изображения наряду с другими явлениями «быта и нравов». Каждый читатель легко приведет тут примеры.

Но есть и другая — интересная нам в данном случае — сторона дела. Островский широко пользуется фольклором и литературными реминисценциями для создания образов своих героев. Какой материал при этом используется, зависит от жанра. В народных комедиях и драмах преобладают фольклорные и древнерусские источники. В пьесе «Бедность не порок» Любовь Гордеевна —

песенная героиня, все повороты ее судьбы, вся ее душа как бы пропеты, прокомментированы лирическими песнями, образ Любима тоже высвечен литературным фоном — притчей о блудном сыне. Много и справедливо говорилось разными исследователями о фольклорной основе поэтизации Катерины в «Грозе».

В рассказах Кулигина мы слышим отзвук древнерусских апокрифов о сошествии во ад (описание тяжб между калиновскими обывателями и радости подьячих, подобной радости бесов при виде грешников), не говоря уже о прямых упоминаниях этим героем поэзии XVIII века — она для него эстетически актуальна в 30-е годы XIX века (время действия «Грозы»).

В пьесах, рисующих чиновничью или дворянскую жизнь, Островский широко использует литературные реминисценции, прямые цитаты, образные переключки и ассоциации. Уже у современников Жадов, герой «Доходного места», вызывал в памяти Чацкого. Мы не раз говорили о значении грибоедовской комедии для Островского и сейчас не будем останавливаться на этом пласте связей, быть может самых обильных, упорно повторяющихся у Островского именно при создании образов высоких героев.

Чрезвычайно существенны литературные переключки в поэтике «Леса».

Гурмыжскую не раз называли в критике Тартюфом в юбке. Счастливец сам называет себя Сганарелем, сразу вызывая в памяти зрителей целую группу комедий Мольера с участием этого героя, которая бытовала на русской сцене до появления «Леса». Но, несомненно, среди всех западноевропейских литературных ассоциаций наиболее значительны ассоциации с «Дон Кихотом» Сервантеса.

Сближение Несчастливецца с героем Сервантеса мелькало уже в современной Островскому критике, там, правда, оно было довольно поверхностно, имело скорее метафорический характер: Дон Кихот трактовался просто как комический безумец, имеющий извращенное понятие об окружающей действительности. При этом Несчастливецца рассматривают, очевидно, как статическую фигуру, не изменяющуюся во время действия, как человека, который от начала до конца остается слепцом.

Параллели между актерами в «Лесе» и комической парой сервантесовского романа проводил, как известно, и Мейерхольд, несколько односторонне полагавший, что «Островский высмеивает Счастливецца и Несчастливецца, это Дон Кихот и Санчо Панса»<sup>1</sup>.

Все параллели с романом Сервантеса очень подкрепляются, конечно, не только известным сходством между Несчастливеццем и Дон Кихотом, но и самим наличием в обоих произведениях такой контрастной пары, какими являются Дон Кихот и Санчо Панса у Сервантеса и Несчастливец со Счастливеццем у Остров-

---

<sup>1</sup> Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968, ч. 2, с. 56

ского. Отметим, что «парность» театральных героев Островского подчеркнута почти цирковым приемом: смысловой парностью их сценических псевдонимов, почти как у клоунов, при этом парность не имеет никакой реально-бытовой мотивировки — ведь герои Островского отнюдь не близкие друзья и не партнеры по какому-нибудь эстраднему номеру. Это чисто гротесковая условная краска в комедии Островского. Противоположность смысла этих фамилий тоже отнюдь не житейская. В этом отношении оба героя как минимум равны, а может быть, в житейском смысле Счастливец и более несчастлив: он ведь уж совсем неудачливый маленький актеришка, в отличие от пользующегося некоторой известностью Несчастливец. Зато псевдонимы их контрастируют в соответствии с их сценическими амплуа и с излюбленными каждым из героев драматическими жанрами. Эти фамилии — знаки жанровой принадлежности и соответствующего этому поведения.

Смысл парности героев в пьесе Островского хорошо сформулирован в комментарии В. Я. Лакшина: «В этом актере есть что-то рыцарское, донкихотское. Его возвышенная риторика иной раз смешна, театральна, а поступки порой напоминают бой с ветряными мельницами — пусть! Зато чистота, благородство его побуждений ставят его на высокий человеческий пьедестал. Несчастливец хотел бы повсеместно утвердить справедливость, и потому он повергает в смятение обнаглевшего Буланова, вызволяет из беды Аксюшу, а главное, громко, на весь театр, провозглашает идеи добра, милосердия, чести, дорогие и самому автору.

И конечно, как пересмешничающая тень, как комические обертоны трагического баса, как Санчо Панса при своем Дон Кихоте, вьется рядом с ним Аркашка: битый, униженный, насквозь земной, привыкший ценить мирские блага вплоть до жалкого прихлебательства и всё же сохраняющий в этом своем ничтожестве обаяние простоты и здравого смысла, а к тому же еще и какой-то актерский кодекс чести» (III, 489). Здесь четко показаны в Несчастливце черты высокого героя и функция выражения авторской позиции, которая всегда входит в задачи такого персонажа. И все же, думается, «высокость» Несчастливеца понята несколько однозначно, а донкихотство этого героя Островского — слишком буквально.

Как ни беспорна параллель с Дон Кихотом, хотелось бы подчеркнуть и явное различие, пропасть между Рыцарем печального образа и его верным оруженосцем гораздо глубже и непроходимее, чем между Несчастливецем и Аркашкой. Дон Кихот поистине ничего не ведает о том реальном мире, в котором он живет, точнее говоря, о том мире, в котором существует его тело и который так ясен для Санчо Панса. Несчастливец и Счастливец гораздо ближе между собой, у них общий жизненный и житейский опыт, и они, так сказать, всё знают друг о друге.

«Лес» прекрасно показывает, как сложно использует Остров-



ский «литературный подтекст» для характеристики своих героев, отнюдь не просто в качестве ярлыка, заменяющего собственную, авторскую лепку образа. Герой Островского даже с такой богатой «литературной родословной», как Несчастливцев, ни в коем случае не «герой-цитата». Это живой человек; и для зрителя, от которого литературный подтекст ускользнет, он останется живой фигурой. Но тому, кто уловит эти «культурные ореолы» и оттенки, образ покажется еще интереснее и богаче.

\* \* \*

Одной из самых сложных проблем поэтики драмы является проблема форм выражения в ней авторского сознания. При этом надо иметь в виду, что она вовсе не чисто теоретическая, литературоведческая. Нет, вопрос имеет самую непосредственную практическую остроту и для создателей драматических произведений, и для сценического воплощения пьесы.

На разных этапах истории мирового театра проблема эта решалась по-разному. Так, в античном театре позицию автора и зрителей (а достижение общности этой позиции — цель искусства) выражал хор.

Драматургия классицизма, опиравшаяся на философский рационализм, выработала свои способы, прежде всего присутствие героя-резонера, рупора авторских идей, использование "говорящих фамилий". Эта несомненная театральная условность, сделавшаяся позднее предметом насмешек, в стройной системе классицистской эстетики, с ее идеей нравственной ценности разума, рассудка и мыслью о разрушительных потенциях страсти и не контролируемого разумом чувства, была вполне уместна, органична.

Но по мере нарастания реалистических тенденций, по мере осознания ценности объективной, многосторонней картины жизни классицистские способы перестали удовлетворять и писателей, и публику. Как сочетать определенность авторского отношения с объективностью обрисовки даже несимпатичных автору персонажей? Этот вопрос остро встал в эпоху формирования реалистического направления, настолько, что даже поколебал в глазах теоретиков реализма ранее непреложное убеждение в общественной ценности сатиры<sup>1</sup>. И это касалось повествовательной прозы, дающей, казалось бы, возможность автору высказаться непосредственно! Понятно, что в драме, где такой возможности нет, положение было еще острее. С щемящей откровенностью звучит в «Театральном разезде» гоголевское признание, вложенное в уста Автора пьесы: «Но отчего же грустно становится моему сердцу? Странно: мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе. <...> Это честное, благородное лицо был — смех».

---

<sup>1</sup> См.: Жук А. А. Сатира натуральной школы. Саратов, 1979.

Театр Островского решал задачу соединения объективности с ясной нравственной оценкой изображаемой картины жизни. Во многом этому способствовало присутствие в пьесах положительных персонажей, лиц, которым зритель безусловно сочувствует, хотя далеко не всегда положительные герои выражают меру понимания жизни автором.

Вместе с тем непосредственное авторское мироотношение всё же просвечивает во многих пьесах Островского. Проблема выражения авторского сознания в драматическом роде теснейшим образом сплетается с вопросом о лирическом начале в драме. В свою очередь, эта проблема неотделима от проблемы героя, выражающего авторскую и зрительскую позицию, «нашего человека на сцене», который есть одна из наиболее естественных и органичных в драме форм выражения авторской позиции. Но с таким героем в драме XIX века как раз и связано лирическое начало. Именно лиризм такого героя — а первый в этом ряду Чацкий — отличает его от резонеров просветительского театра.

Сущность лиризма в расчете на совпадение переживания автора и читателя. В лирике предметом переживания становится так называемая лирическая ситуация, заключенная в сфере авторского сознания. В драме — объективированный по отношению к автору «кусочек жизни». В этом, конечно, коренное различие между лирикой и драмой как родом. Но, помня об этой стороне дела, мы можем пользоваться понятием «лиризм» в применении к драме, имея в виду не вытеснение родовых черт драмы родовыми чертами лирического рода как целого, но включение, растворение этого основного смысла лирики в другой родовой системе искусства.

Разумеется, сама родовая природа театра препятствует нередкому в лирике и в известной мере вполне естественному для нее отождествлению автора и героя. Драматический герой, близкий авторской позиции, тем не менее всегда «другой», человек со своей судьбой, житейскими связями, обликом и поведением, с фактурой, нередко бесконечно далекой от авторской.

Нравоописательная реалистическая комедия, развивающаяся в русле традиций натуральной школы, отодвигает лирическое начало, но очень скоро оно снова приобретает огромную важность для Островского. Конфликт «Банкрота» — семейный, сквозной для Островского, — лишенный в первых пьесах всякого намека на лиризм, уже в «москвитянинский период» проходит такую фазу, которая дает возможность увидеть в пьесах лирическое начало. Выше говорилось об эпичности москвитянинских пьес. Это свойство присуще им не столько из-за влияния на их поэтику реалистической и фольклорной повествовательной прозы, сколько потому, что в них в качестве идеального состояния и основного нравственного критерия предстает устойчивый эпический мир национальной жизни. Подходя к этим пьесам с другой стороны, можно отметить лиризм в форме острого столкновения личност-

ного начала и эпического мира. На подавленном, статичном лиризме основана цельность комедии «Бедность не порок», а наружу он впервые выйдет в «Грозе».

В «Бедности не порок» сосуществуют две разновидности лирической темы. Одна связана с любовной линией. Это своеобразный «фольклорный лиризм», полностью выраженный песенным началом.

Ап. Григорьев позднее, преодолев крайности «москвитянинского периода» и увидев в русской истории и русском фольклоре черты не только покорности, но и бунтарства, оценит их как ростки нового в народном сознании. Это пробуждающееся чувство личности, которое раньше всего растет не в идеологии, а именно в быту и практической жизни: в индивидуальной любви, в личной инициативе частного человека и государственного деятеля, в активной житейской позиции. «Народное наше, типическое, не есть одно только старое, но и старое и новое, ибо лучше та двойственность, которая всюду у нас проглядывает и в старом и в новом (князя дружинники и охранники и князя промышленники, вотчинники, святость Ильи Муромца и ерничество Алеши Поповича, земледельческое население и купеческое, покорность семейному началу в одной песне и загул в отношении к этому началу в другой)»<sup>1</sup>.

Для Островского в комедии «Бедность не порок» — и здесь сказалась его москвитянинская позиция — существуют только те лирические песни, в которых выразилась «покорность семейному началу». Любовь Гордеевна в своем духовном облике и жизненном поведении — олицетворенная героиня такой песни. Ростки же нового, личностного мироощущения парадоксальным образом воплотились в лице шута и пьяницы Любима Торцова. О парадоксе приходится говорить, поскольку положение Любима в пьесе таково, что позволяет именно с этим героем связывать авторскую позицию, авторский взгляд на мир и — до известной степени — именно лирическое переживание жизни, изображенной в этой комедии. С нежностью и восхищением смотрят автор, зритель и Любим на давно ушедший, почти сказочный мир человеческого единения, воплощенный в мотиве народного праздника. И с горьким сознанием, что мир этот ушедший, что ему не устоять перед лицом деловых современных будничных отношений. В этой точке обнаруживается единство обеих лирических линий, но именно в точке, в статике, тогда как развитие действия неминуемо их разводит, даже противопоставляет друг другу. Именно поэтому лиризм комедии «Бедность не порок» подавленный, статический.

Специфический лиризм Островского впервые непротиворечиво выскажется в «Грозе». И это стало возможно именно благодаря

---

<sup>1</sup> Григорьев А. А. Материалы для биографии / Под ред. В. Княжина, Пг., 1917, с. 216.

тому, что, сохранив в целости уважение к идеалу народной нравственности, Островский теперь видит его в неизбежном историческом движении. То, что было разъединено в комедии «Бедность не порок», «роздано» в ней разным героям, жизненная позиция которых во многом противоположна, соединилось в трагической народной героине «Грозы».

«Катерина — это я», — подобно Флоберу, мог бы сказать Островский, если бы такая прямота автокомментирования была ему свойственна.

Совершенное своеобразие лирического начала у Островского сразу было отмечено в «Грозе» Аполлоном Григорьевым. О третьем действии (сцене в овраге) он писал, что там «решительно ничего иного нет, кроме поэзии народной жизни, — смело, широко и вольно захваченной художником в одном из ее существеннейших моментов... Это ведь создано так, как будто не художник, а целый народ создавал тут»<sup>1</sup>.

Специфическая для Островского форма лиризма, связанная с народно-поэтическими корнями, найдет наиболее полное выражение в «Снегурочке», где она будет философски развернута. Если в «Грозе» всё ее сложное социально-историческое содержание сконцентрировано в бытовой коллизии и плотность бытописания как бы противостоит напряженному лиризму проблематики, то в «Снегурочке» ярко выступает мистериальное начало, что естественно для философской драмы.

Наряду с этой специфической формой лиризма, которая так ярко сказалась в трех этапных пьесах Островского, в его произведениях 70–80-х годов развивается и более традиционная, «общелитературная», связанная с появлением личностного героя в мире Островского, использующая достижения психологического романа. Лиризм этого типа становится у Островского одним из жанровых источников психологической драмы. Но сама возможность такого лиризма таится в характерном для Островского типе конфликта, общего и для комедий, и для драм. «Изображая порок, Островский всегда что-то защищает от него, кого-то ограждает. В центре пьес Островского всегда находится страдающее лицо, с доверчивой непосредственностью ищущее осуществления чистых чувств и наталкивающееся на темные силы, корыстные расчеты, стяжательство, нравственную тупость, чванство, самодурство и проч. <...> Пьеса окрашивается страдающим лиризмом, входит в разработку свежих, морально чистых и поэтических чувств; усилия автора направляются к тому, чтобы резко выдвинуть внутреннюю законность, правду и поэзию подлинной человечности, угнетаемой и изгоняемой в обстановке господствующей корысти и обмана»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Григорьев А. Литературная критика. М., 1967, с. 367.

<sup>2</sup> Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972, с. 500

Активность авторской позиции проявляется и в своеобразии развязок. Островский любил «двойные развязки», когда сквозь житейски благополучный финал просвечивает явно неблагополучный. Собственно трагический исход имеют из почти полусотни его пьес всего несколько, губить героев он вообще избегает. И это весьма устойчивая черта его поэтики, несмотря на неоднократно высказывающиеся ему критикой упреки.

Тенденция более или менее благополучно завершать пьесу, вернее, щадить нервы зрителей — назовем ее драматургическим милосердием — всего явственнее и понятнее в комедии, даже сатирической. Например, в пьесах Шоу достаточно част демонстративно благополучный финал, как бы намекающий одновременно и на свою житейскую невероятность, и на уступку давлению зрительских вкусов. Есть иронические финалы и у Островского (классический пример — развязка в пьесах «На всякого мудреца довольно простоты» и «Бешеные деньги»), но всё же в его системе это хоть и важный, однако частный случай. Можно предположить, что последовательное неприятие неблагополучных финалов коренится в особенностях писательской позиции Островского и есть прямое и решительное вторжение авторской позиции в текст драмы.

Островский словно бы устраняется с магистрального пути развития русской литературы от романтизма к реализму, точнее, держится вне некоторых явлений литературы, которые удобно и привычно описываются этими терминами. Похоже, что так называемая «вторая реальность», сильнейшая волна психологического реализма, поднимающаяся в этот момент так сильно и высоко в романной прозе, во многом не драматургична. Во всяком случае, не сценична, не театральна в понимании Островского. А «вторая реальность», как известно, заявляет о себе настолько властно, что оказаться вне ее значило выглядеть просто отсталым, неправдивым, в чем исправно упрекали Островского с конца 60-х годов XIX века и позже.

Островскому в чем-то пришлось «поотстать» от века, чтобы опередить его, как это иной раз случается. Условность и некоторая мнимая «неуклюжесть» его «милосердных» финалов — иллюстрация именно такого случая. Традиция романного реализма, набирая силу, требовала, в общем, всё более и более житейски подробного, логически неопровержимого и хорошо подготовленного развития событий. И тем самым входила в противоречие с важнейшим, коренным сценическим эффектом — эффектом неожиданности. Силу неожиданного финала трудно переоценить, она сохраняется и в случае заведомой и демонстративной его условности. Яркий пример — финал водевиля Ленского «Лев Гурьч Синичкин», можно сказать издевательски счастливый: один театральный начальник проваливается в люк, другой взвизгивает под колосники, благодаря чему юная героиня триумфально дебютирует. И самое удивительное: явная ироничность такого благо-

получного конца не разрушает трогательного впечатления от счастливого финала. По-видимому, здесь срабатывает нечто вроде отождествления (с автором, с его волей), когда все зрители в мгновенном единомысленном порыве как бы осуществляют вмешательство в то, что происходит на сцене, и именно вмешательство, именно момент явного авторского произвола, момент некоего воздействия со стороны на имманентное развитие художественного действия — этот-то момент, может быть, и есть самое ценное и самое чаемое в драме (как театральной литературе)<sup>1</sup>. Ибо такое воздействие какой-то внешней, но благой силы — это наше, зрительское воздействие. Мы благодарны за то, что высвобождается и реализуется на сцене наш благой порыв, и за то, что воплощено, воочию показано, что он на самом деле благой.

Такого рода эффект можно назвать ироническим катарсисом, и он, очевидно, деструктивен по отношению к строгой логике развития действия на сцене, особенно с точки зрения житейского правдоподобия, т. е. деструктивен по отношению к действию как «второй реальности». И он же глубоко конструктивен внутри общей, более широкой ситуации взаимоотношений сцены и зрительного зала.

Можно сказать, что иронический катарсис как бы восстает против чрезмерной экспансии и притязаний тенденций повествовательного реализма в театре и вносит поправку от имени традиций искусства сцены, более древнего и умудренного.

С более общей точки зрения это и есть случай, когда литература естественным образом вынуждена стать в оппозицию себе самой, расширяя контекст своего существования, включая в себя и некие явления, по видимости ей на какой-то момент противостоящие. Обычно наиболее выражено это самокритикующее начало литературы проявляется в форме снижения, пародии. (Козьма Прутков, как показано в работах Е. Н. Модель-Пенской, не пародия на плохого поэта, а воплощенная и сконцентрированная рефлексия большой литературы о себе, отсюда и его значительность.)

А в «милосердности» Островского — тенденция противоположно направленная. Весь эффект явления именно в некотором положительном заряде, положительном перевесе над литературой, или, лучше сказать, над литературной инерцией. Имеется логика сюжета, повествования, ведущая к гибели или несчастью, и

---

<sup>1</sup> Речь идет о тенденции, по нашему убеждению, вообще присущей драме как роду искусства. Д. Т. Ленский же во «Льве Гурыче» находит по-водевильному острое и классически отчетливое выражение этой тенденции, обнажая до конца прием и, по сути, реализуя старинное выражение «бог из машины». Вот что писал, между прочим, В. И. Немирович-Данченко о специфическом театральном даре Островского-писателя: «...Художественным чутьем оценивает силу неожиданностей, тех неожиданностей, которые сначала могут показаться театральными *dues ex machina*, а на самом деле необходимы» (Немирович-Данченко Вл. И. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877–1942. М., 1980, с. 312).

имеется тенденция, требующая «поправить» эту логику чистой литературы, вмешаться в нее; тенденция, ощущающая себя как благая, что нам, зрителям, неопровержимо и доказывает (показывает) театр, ибо тенденция — в нас же, т. е. здесь критика литературы не с позиций «снижения», а, очевидно, наоборот, с позиций возвышения. Возвышения литературы до... А вот до чего — сказать не так просто. Мы чувствуем и можем предположить, что здесь следует говорить о каких-то силах, более древних, широких и общих, как всегда у Островского. Это традиция утешительной дидактики — назовем ее нравственно-проповеднической, воспитательной, — и это та часть национальной культуры, которая и противостояла в чем-то литературе, и необходимо дополняла ее.

Островский, конечно, не дидактичен в прямом смысле слова, хотя и не чужд дидактических деклараций. В сущности, он как раз работает с противоречием между искусством и дидактикой, умея включить, «задействовать» это противоречие в произведении.

Когда искусство проявляет тенденцию стать чем-то самодовлеющим, тенденцию к жестокости и жесткости, оно тем самым проявляет известную ограниченность и недостаточность, входит в противоречие с человеческим сознанием. И сознание его корректирует. Вероятно, можно проследить случаи и традиции такой корректировки, «обуздания» искусства — но только искусством же! — на многих примерах и на разных уровнях.

Но, думается, Островский с его «милосердными» концовками в нашей литературе — одно из самых заметных (если не самое заметное) явлений такого рода. Следует вспомнить, что с ироническим катарсисом связано одно, образно выражаясь, сильнее впечатление детства нашей литературы и детства любого из классиков нашей литературы, не исключая, наверняка, и Островского.

Знаменитая «Светлана» Жуковского, самое первое, непременно детское чтение многих поколений, — ярчайший пример как раз такого благого вмешательства в традиционную схему страшной баллады и пример разрушения литературной инерции, причем еще в допушкинские времена, т. е. в эпоху, когда и литературы-то в нашем понимании, можно считать, не было, а инерция уже, стало быть, давала себя знать в чем-то.

Поэзия вообще любит иронический катарсис, достаточно вспомнить Гейне, Маяковского, Светлова. Этим явлением, неведомым романной прозе, драма и лирическая поэзия лишней раз напоминают нам о своем давнем и глубинном родстве.

Обращаясь к молодым драматургам, Островский советует им работать для демократической публики, «для которой требуется сильный драматизм, крупный комизм, вызывающий откровенный, громкий смех, горячие, искренние чувства, живые и сильные характеры» (X, 139).

Однако Островский не считал, что для «свежего зрителя» нужна некая специальная драматическая продукция, нечто вроде книжек «для народного чтения», заведомо непригодных для образованного читателя. Он мечтал о создании общенародной культуры и надежду на возможность создания такой общенародной драмы черпал в многовековом опыте мирового искусства. «Эта близость к народу нисколько не унижает драматической поэзии, а, напротив, удваивает ее силы и не дает ей опошлиться и измельчать. История оставила название великих и гениальных только за теми писателями, которые умели писать для всего народа, и только те произведения пережили века, которые были истинно народными у себя дома; такие произведения со временем делаются понятными и ценными и для других народов, а наконец и для всего света» (X, 139).



## ВТОРОЕ ОБРАЩЕНИЕ К ЧИТАТЕЛЮ

*Паузы и возвращения  
как неизбежные моменты  
в исторической  
жизни классика.*

*Школа  
и активизация  
восприятия  
художественной  
культуры.*

*Что такое  
интерпретация?  
Драма Островского  
и Чехова как два типа  
театрального языка.  
Повествовательность  
и зрелищность.  
Почему так много  
эксцентрики?*

**В**от мы и подошли к тому, что кажется нам самой важной частью книги, но для чего всё остальное было необходимым фундаментом. Как сегодня живет театр Островского в нашей культуре? Всё, что мы о нем уже написали, имело целью показать, насколько тесно связан Островский и мир его идей, нравственных представлений и мир его художественных решений с обретением национального театра.

И вот дело его жизни завершено уже ровно сто лет назад. Островский построил для нас национальный театр. Это значит, что Островский и театр в нашей культуре останутся взаимосвязанными навсегда, какие бы гении ни пришли после создателя. Не только Островский зависит от театра — поставят или не поставят, — но и театр, его язык, норма, его тонус и уровень, сама наша национальная привычка к театру тоже зависит от того, насколько освоен Островский театром и зрительской аудиторией, насколько он у всех на памяти и на языке.

Театр Островского эпичен. Текст его пьес обладает какой-то удивительной заразительностью, словно стремится превратиться

в поговорку, в общее речевое достояние. А такая всеобщая известность — один из признаков эпоса. Но нужна эпосу и конструкция, некая цельность. Эти необходимые черты устойчивости придает миру Островского такое глубоко театральное свойство его пьес, как типажность, устойчивая система амплуа. Устойчивый костяк, образуемый в театре Островского системой типажей, словно бы превращает весь его в одно произведение огромного масштаба. Мир Островского един. И насколько он привычен, знаком, узнаваем зрителями, от этого зависит и судьба отдельных спектаклей. Парадокс Островского в том, что открытия и новизна в каждом сценическом воплощении зависят от ощущения нормы «мира Островского».

Приходится с сожалением признать, что еще недавно на нашей сцене Островскому жилось несравненно хуже, чем на книжной странице. Как ни у кого из классиков, чувствовалось расхождение между текстом, который слышишь со сцены или с экрана, и текстом, который читаешь сам. Островский остается прекрасным чтением, тут, кажется, споров не возникало. Островский как писатель для нас без колебаний — классик в ряду классиков великой русской литературы.

А как с театром, для которого только и писалась Островским вся эта классика? А вот с театром сложнее. Нет-нет да и доведется услышать что-нибудь неожиданное о спектакле: «Какие молодцы! Ну кто бы мог подумать, что они сделают такой интересный спектакль!», «Здорово играют, но пьеса все-таки нудноватая!». Или уж вовсе классически простодушная реплика: «Надо же! Островский, а как интересно...». Все три отзыва мы слышали в зрительном зале, правда, уже лет десять назад.

В наши дни в театре ощутим поворот к Островскому, причем растет интерес именно к его своеобразию, самобытности, к тому, что в Островском не похоже на других драматургов.

После всего сказанного о драматурге в предыдущей главе читателя, думается, не удивит, что сейчас на афише возобладал комедийный Островский. И к сложной, своеобразной его поздней драме естественно подойти через комедию, потому что необычность драмы Островского в том, как ярко и полноценно живет в ней комедийное начало. Немного забегая вперед, скажем, что один из лучших последних спектаклей — «Бедность не порок», поставленный Г. М. Печниковым в Центральном детском театре, выявил и обратную закономерность: показал нам драматизм комедии Островского.

И всё же пока даже в Москве, с ее тремя десятками драматических театров, нет «Грозы», «Снегурочки», лишь одна — тюзовская — «Бесприданница». Пока еще хороший спектакль по Островскому может восприниматься как неожиданность, и не только зрителями, но иной раз и людьми театра.

Островского стали ставить чаще. Но зато мы чаще и чаще слышим: «Это не Островский». Или менее уверенно: «А Островский

ли это?». И нередко случаи, когда спектакль имеет зрительский успех, которому мы словно бы и не радуемся: «Зритель-то смотрит, но это не Островский». Что греха таить, часто бывает и наоборот. Нас уверяют: «Это Островский», текст на месте, никаких "штучек", а зритель не смотрит, ему скучно. И невысказанный вслух вывод: значит, Островский виноват, несовременный, устарелый... На наш взгляд, этот случай опаснее.

Если всё же увидят, то авось и внутренне поспорят с постановщиками, в чем-то усомнятся, перечитают пьесу, услышат критический отзыв, который что-то скорректирует. Словом, Островский сам за себя заступится, был бы зритель. Это и есть нормальная жизнь пьесы в театре. Если же зрителя не будет и Островского он просто не увидит, то что тут можно исправить?

Признаемся, мы тоже любим больше не экстравагантные, а спокойные постановки Островского.

Какая радость «Лес», поставленный И. Ильинским в Малом! Уже десятилетие спектакль живет, и что-то в нем даже добавляется. Очень «вырос» Несчастливцев Филиппова, обрел с течением времени классичность, завершенность. Не видя его в этой роли, трудно представить, что подобный Несчастливцев сейчас может быть. Казалось, такого вот, о каких мы читали в театральных мемуарах, героя с фактурой провинциального трагика теперь уж сыграть невозможно. Но исполнение Филиппова удивительно совпадает с «типом Островского» и обретает неисчерпаемую глубину этого типа, которую описанием игры не выразить: надо видеть.

Озорного Ильинского в роли Аркашки сменил Носик, быть может, более грустный, но очень выразительный. Никогда не забыть нам Счастливецва, сыгранного Ильинским. Его Аркашка — это театральная легенда. Может быть, от замены исполнителя спектакль даже как-то «выровнялся». Уж очень велика наша любовь к Ильинскому, из-за которой он просто самым своим появлением на сцене перетягивал все внимание зала к фигуре Счастливецва.

А бесподобная Гурмыжская Еремеевой, впитавшая лучшие традиции Малого театра — тонкость при богатстве красок, сатирическую остроту без тени карикатурности! Так и стоит перед глазами ее «королевский» жест, которым она показывает шкатулку со словами: «И все эти деньги я отдам тому, кого люблю». И Улита Фадеевой, не утрачивающая сложности при почти гротесковой остроте исполнения.

Кажется, что широким дыханием спектакль не в малой мере обязан декорациям А. П. Васильева с панорамной лентой задника, которая протягивается и разматывается в ритме тех самых «походов, походов» аж из Вологды в Керчь или из Керчи в Вологду...

Вспоминается и давний уже спектакль «Пучина», поставленный П. П. Васильевым в Малом и, к сожалению, много потеряв-

ший в телевизионной записи, не передающей магию декораций А. П. Васильева — гигантскую «старую фотографию», панораму Москвы, на фоне которой — хочется сказать «в присутствии которой» — разворачивается история погружения в «пучину» неплохого, но слабого человека.

Однако таких удачных спектаклей в классическом стиле что-то немного. Спорных, но живых, имеющих зрительский успех, больше.

Как появляются эксцентрические трактовки? Обычное мнение, что это способ «самовыражения» режиссеров, некое их самоутверждение за счет классиков. Но так ли это? Кажется, самоутверждаться гораздо легче и безопаснее на современной пьесе какого-нибудь сговорчивого живого писателя. А с классиком — это всегда немалый риск, за классика есть кому заступиться.

По нашему мнению, эксцентрика скорее вызвана другими причинами, гораздо более объективными, чем личные режиссерские вкусы и намерения: утратой актерского навыка к тексту, к слову Островского.

В Пермском ТЮЗе нам довелось смотреть «Свои люди — сочтемся!». Была там удивительная сценография: Тимергалееву удалось одним оформлением сцены зримо передать динамику и драматизм сюжета. Были там острые, интереснейшие Лазарь-Зимин, одетый в белое, и Тишка-Лабырин, весь в черном, усвоивший уроки тона живой хозяйина, черт, в черной фрачной паре выглядывавший из-за нарядившегося в белый костюм, накурившегося, одуревшего от непривычной трубки Лазаря. Было много чего точного и занятного, но в общем это был тот случай, когда буйная постановочность теряет меру и переходит в суету. Это было жаль, однако и понятно: спектакль был «горячий», даже не вполне готовый, и иные проблемы выступали особенно выпукло. Что же, в самом деле, было делать режиссерам Либману и Скоморохову, если и явно опытный актер, отлично исполняя разные «находки» и «номера» (это были действительно находки, и в основном речевые), приданные Большову, затруднялся текстом как таковым, явно не имея навыка, способа просто произнести, прочесть такой, казалось бы, спокойный и естественный текст роли Большова «в рабочем порядке»? И что ж толковать тут о грехе режиссерского самовыражения, из-за которого только будто бы кругом и эксцентрика.

Откуда рождается и куда на целые десятилетия исчезает этот навык? И с другой стороны, откуда вообще берется это чувство: «не тот Островский»? И почему такое простое, казалось бы, дело — ирай себе, как написано! — оказывается непрым?

Чтобы мир идей, мыслей и чувств, содержащихся в литературном произведении, стал понятен человеку другой эпохи, обладающему другим социально-историческим опытом, другими психологическими и даже бытовыми привычками и впечатлениями, для этого нужна актуализация художественного языка. Все мы,

взрослые люди, даже профессионально далекие от всяких гуманитарных сфер деятельности, но в той или иной мере «потребляющие» искусство, в какой-то степени владеем этим художественным языком, исторически слагающимся на протяжении веков национальной жизни. Но научили нас ему когда-то в семье и школе. Потребность в актуализации художественного языка для новых поколений, конечно, чувствует прежде всего учитель.

Действительно ли это нужно? Можно возразить: русская классика относительно молода, она не слишком удалена от нас во времени, и еще для людей нашего поколения классическая литература была в общем легким чтением (другое дело, что углублять и усложнять ее восприятие можно бесконечно). Но, думаем, сейчас наступает некий историко-культурный рубеж, и важно со всей ясностью осознать наступление новой культурной ситуации: после нас идут читатели «аудиовизуального» поколения, те, для кого во многом и сказка, и литература, и другие культурные впечатления приходили не через книгу, а через телевидение, кино.

Известно, что с распространением технических средств воспроизведения музыки традиция непрофессионального домашнего музицирования почти исчезла и бытовая певческая культура резко упала. «Зачем я буду кое-как играть сонаты Бетховена, когда можно поставить пластинку Рихтера?» Как будто возросшие требования к качеству, а вместе с тем развитие отношения к искусству как предмету потребления и отказ от личного творческого усилия, ценность которого не всегда определяется качеством результата (если, разумеется, речь не о профессионалах).

Кажется, мы сейчас стоим перед реальной опасностью аналогичных перемен в отношении к книге, и прежде всего к классике: она к нам слишком требовательна. Конечно, классика отчасти потому и классика, что она демократична, обращена ко всякому человеку и готова работать с нами не только когда мы «на высоте», но и тогда, когда мы устали, или отвлечены, или, наконец, просто ленимся. И всё же даже ее могущество и власть над читателем не безграничны. Произведение и читатель должны как бы идти навстречу друг другу. Несомненно, классическое произведение нуждается в духовной активности читателя, в его готовности к труду понимания. Лишь в ответ на это оно начинает раскрывать свои богатства.

В связи со всем вышесказанным просветительская в широком значении слова роль словесника сейчас как никогда важна. Он воспитывает и формирует читателей, зрителей. И едва ли не важнейшей задачей на этом пути становится изучение поэтики классика. Содержательная значимость мира *художественных* идей и средств воплощения мысли, характерная для писателя, должна быть раскрыта перед школьниками. Интерпретация поэтики классического произведения и есть актуализация его художествен-

ного языка. И, метафорически говоря, это не перевод, а обучение новых поколений читателей языку оригинала.

Сегодняшняя жизнь пьес Островского на сцене, в экранизациях и телепостановках позволяет вынести эту сложнейшую работу по воспитанию навыков восприятия художественной культуры за пределы урока.

Литературоведение влияет на отношение к классику именно через некий устанавливающийся в результате коллективных усилий общий эпохальный канон его интерпретации, оно создает «репутацию» классика у читателей определенной эпохи. Это не хорошо и не плохо, это просто реальность. Эта обобщенная, лишённая индивидуальных, личностных красок восприятия репутация не всегда безопасна, потому что она создает стереотип восприятия. От такой стереотипной репутации в сознании читателя вместо многоцветного разнообразия текстов и, главное, расширяющегося во времени содержания произведения остается некая «общая характеристика» его черт. И чтение лишается радости открытий, делается пассивным: глаза видят лишь подтверждение сложившихся репутаций, а это быстро начинает казаться делом утомительным и ненужным.

Подчеркнем, что в основе стереотипа далеко не всегда лежит некая «плохая» даже в своем первоначальном виде интерпретация. Просто от долгого функционирования в сложной системе звеньев, опосредующих влияние литературоведения на читательское сознание, даже изначально содержательная концепция постепенно «усекается», упрощается, сводится к некоторому количеству, так сказать, «скелетных» идей. Интерпретация, в отличие от классических художественных текстов, устаревает и нуждается в обновлении. Поэтому сам по себе «интерпретационный бум», который мы наблюдаем сейчас и в науке о литературе, и на сцене, — явление естественное и закономерное, хотя и со своими издержками. Прежде всего, опасно неоправданное сознание своей «власти» над произведением.

В чем, однако, суть законного обновления интерпретации? Отнюдь не в тотальном отказе от прежних представлений. Как правило, нечто существенно важное в этих авторитетных концепциях прошлого непременно уловлено. Нелепо строить новое прочтение, исходя не из реальной сложности и многомерности художественного текста, открывающегося новым поколениям новыми гранями, а из простого полемического переосмысления его прежних осмыслений. Это значило бы подменять литературу литературоведением. Сквозь лес интерпретаций необходимо пробиться к тексту в его первоначальной свежести.

Что же такое современное прочтение? Имеет ли право театр, обращаясь к классическому произведению, в чем-то оспорить его, выявить в спектакле увиденное им, сегодняшним театром, противоречие в тексте, нечто такое, что сегодня понимается, а иногда и оценивается по-новому? Спор об этом не затухает никогда.

Сама тема книги обязывает нас высказать и свою точку зрения.

На наш взгляд, предмета для дискуссий здесь нет. Всё должно решать практика. Организовать тотальную охрану классиков от посягательств режиссеров — значит изолировать классиков от публики. Так, собственно, и обстоит дело во времена, приведшие к кризису в театре Островского — кризису, закономерным и неизбежным следствием которого и явился нынешний «интерпретационный бум» и повсеместная эксцентриада.

Невозможно обязать ставить классиков буква в букву, невозможно хотя бы технически. А творчески невозможно подавно. Нельзя соблюсти субординацию: ты, режиссер, не классик и не смей спорить с ним. Никто не знает: возможно, режиссер как раз классик — живых классиков не бывает. А умершие спектаклей не ставят. Эдак автор, если он классик, никогда не встретится на равных со своим режиссером. А в искусстве всё бывает только на равных...

«Кто давал вам право оспаривать классику?!» — это окрик, а не резон. Действительно, никто не давал и дать не может, такого права, вообще говоря, нет в природе. Есть только возможность постараться доказать свою точку зрения, свое прочтение классика на деле в материале своего искусства, каждый раз *конкретно*.

Такие окрики и угрозы всегда исходят с позиций каких-то общих, а по сути мнимых, фиктивных. Только стоит подумать: а не делают ли первый шаг на эту скользкую почву иной раз сами режиссеры, когда так азартно и широковещательно заявляют о своем споре с классиком раньше, чем сами толком выявят, выработают для себя конкретный предмет спора? И только практика, материал постановки, сцена определяют, имеет ли что-то оспорить режиссер, или просто захотелось режиссеру поспорить. Не бывает в театре мыслей и концепций самих по себе, пускай сколь угодно смелых, блистательных, грандиозных, безотносительно к спектаклю. Сами по себе мысли могут быть и у нас, зрителей. В театр мы приходим только за мыслями, которые этот театр сумел воплотить в зрелище.

Чем был вызван в свое время кризис театра Островского? Почему Островский продолжал держаться только в постановках, хранивших «живое предание», — в «Горячем сердце», поставленном еще Станиславским, в традиционных, десятилетиями живших спектаклях Малого с Яблочкиной, Рыжовой, Турчаниновой и Пашенной? И почему он казался устаревшим и несовременным едва ли не основной массе театральных работников?

Думается, дело в том, что в театре восторжествовало романно-повествовательное понимание реализма, которое выработало сценический язык, не подходящий ко многим явлениям, выросшим на почве классической театральной эстетики, на почве веками слагавшегося специфического языка сцены. Между тем сценические возможности такого театрального языка, сложившегося под влиянием повествовательных жанров реализма, оказались ограни-

ченными, или, так сказать, локальными, пригодными для драматургии, развивающейся в русле чеховской традиции, действительно достаточно обильной в XX веке.

Наименее подходящим этот язык оказался для Островского, если говорить о русской классике. Дело в том, что у Островского жизнеподобие особое — сценическое, которое, однако, в театре его эпохи было неотличимо от общей тенденции литературного реализма к жизнеподобным формам, к созданию в литературе второй реальности, вбирающей в себя по возможности все стороны жизни, как бы дублирующей мироздание. И Островский, с его исключительным чутьем к сценичности, с великим тактом создавал иллюзию такой полноты, опираясь на традиционно театральные средства, а не опровергая их. Но к концу XIX века, когда, с одной стороны, уже были созданы лучшие классические романы, а с другой, роман и его эстетика уже вполне завоевали абсолютный авторитет в сознании общества, зритель ощутил, что Островский, которого, кстати, в период высшего торжества на сцене в 60-70-е годы прошлого века обвинял в повествовательности не кто иной, как Достоевский, этот Островский оказался недостаточно «романен».

Освоение «романного сознания» так называемой «новой драмой» в Европе и в еще более решительном и вместе изысканном варианте Чеховым у нас было высшей точкой развития этого романного жизнеподобия в театре. Открытие Чехова в том, конечно, и состояло, что к этому романному жизнеподобию был подключен мощный лиризм. Но это все-таки было индивидуально чеховское чудо, и повторить его не удалось, в то время как структура «новой драмы», менее радикальной, чем Чехов, вполне поддавалась повторению.

Ошеломляющим открытием чеховской поэтики драмы был как раз отказ от речи, во всяком случае от внятного, открывающего истину слова, на чем всегда стоял традиционный театр. Чехов научил героя молчать на сцене, потому что бытовая говорливость чеховских героев есть ведь форма молчания о главном, существенном, утверждение несказуемости, невыразимости этого словом. Знаменитый подтекст и подводное течение как раз и есть такая парадоксальная организация сценического диалога и сценического действия, которая позволяет все-таки реализовать на сцене этот художественный образ молчания.

Второе, связанное с первым, открытие чеховской драматургии, поразившее мир, была непривычная естественность и будничность поведения героев (максимально жизнеподобная), которые как бы не ведают, что на них устремлены сотни зрительских глаз. Воздвигнутая Художественным театром «четвертая сцена» гениально решала проблему постановки такой именно, чеховской драматургии, в сущности маскируя величайшую условность подобного предельного жизнеподобия на сцене. В самом деле, какое место может быть менее подходящим для молчания, чем сцена,



и что может быть условнее, чем договор со зрителем, что он этого ничего на сцене не видит?

Как только на сцене не Чехов, а режиссер — не Станиславский, появляется опасность, как бы у зрителя не возникло ощущение, что он не смотрит на сцену, а подсматривает.

Появление чеховской драмы было огромным художественным событием, и непреходящая ценность ее именно как художественного события вне всяких споров. Другой вопрос — о дальнейшем пути театра в связи с явлением Чехова, об использовании его пьесы как основы создания универсального театрального языка, будто бы призванного отменить многовековую театральную традицию, трактуемую как рутинная и преодоленная навсегда условность. Канонизация этого языка как единственно возможного в реалистическом театре наряду с другими последствиями этого явления вызвала и омертвление классики на сцене. Академические и плоско «обличавшие прошлое» спектакли перестали привлекать публику. «Да будь я зрителем, стал бы я платить пятнадцать рублей, чтобы смотреть пережитки прошлого! Я бы лучше дома чаю с сахаром попил!» — горько пошутил замечательный режиссер Андрей Михайлович Лобанов.

Когда в 60-е годы XX века начался выход театра из кризиса, он происходил в форме резкого отталкивания от психологически-бытового повествовательного театра. Обострился интерес к условности, стали вспоминать и собирать предания о более «театральных театрах». Вахтангов, но особенно Брехт и Мейерхольд, стали, можно сказать, символом исканий времени, знаменем эпохи в театре. Вспоминали и о театре масок как наиболее условном. Но всё это были именно попытки реализовать намерения, живая традиция такого театра была утрачена, всё строилось на воспоминаниях и описаниях, и своей, национальной почвой, своего образного языка как-то не нащупывалось. Живым непосредственным впечатлением был французский мим Марсель Марсо да еще, пожалуй, виденный в кинофильмах и известный по литературе Жан-Луи Барро — прекрасные художники, глубоко укорененные в почве народного театра, но ведь не нашей, а своей почве.

В смешной и острой пьесе С. Лунгина и И. Нусинова «Гусиное перо» есть такая сцена. Педагог Василиса Федоровна вызывает в учительскую подростка Волика для беседы. Он как-то ей подозрителен; замечено, что в последнее время он странно себя ведет: гримасничает и принимает позы перед зеркалом, бегает по школе в тренировочном трико, как-то даже раскрашивал себе физиономию.

В их разговоре (в котором принимают участие и другие учителя) звучат, между прочим, и такие реплики: «... — Кривляешься перед зеркалом. — Я не кривляюсь. — Ну, разыгрываешь пантомиму. Скажи, есть какой-нибудь смысл в том, чем ты занимаешься?» И дальше: «... — Ну, например, насчет идиотской гримировки - и что ты собираешься выразить? — Всё. Это абстрактное

лицо — им можно выразить всё... Тревогу нашего времени... — И радость, разумеется? — И радость. Разумеется. Это лицо — как чистый холст для художника: мимикой я наношу рисунок. — Ой, как ты мне не нравишься, Волик!».

Пьеса справедливо беспощадна к активному невежеству: Василиса Федоровна, видите ли, не желает знать, что такое пантомима, а так-то она в курсе: кто же в Москве в 60-е годы, когда писалось «Гусиное перо», не слышал про того же Марселя Марсо? Во всяком случае, не учительница. Не нравится ей — не стала ни симпатичнее, ни безвреднее. Но стычка эта, такая живая и характерная для своей эпохи, способна, нам кажется, сейчас навести на дополнительные размышления. Одно дело — активное невежество, другое — органическое неприятие. Прошло время, и стало видно, что, пожалуй, любой из нас, зрителей, по складу вкусов хоть немножко, да Василиса Федоровна, чего мы, возможно, и не предполагали.

Дело в том, что Волик, целиком будучи прав в этой именно стычке, вообще говоря, отстаивает позицию довольно уязвимую, если приглядеться. Особенно если приглядеться к 60-м из 80-х... Волик говорит об абстракции, некоем отвлечении, чистом холсте, а другие-то видят нечто совершенно обратное чистому холсту — видят нарочито грубо размалеванную физиономию. И без толку будет убеждать, что именно нарочитая грубость грима и делает лицо пустым, никаким, абстрактным, что так именно оно и есть для французского, итальянского, японского зрителя. Так оно и есть, но так оно стало не сразу, так сложилось там не за одну сотню лет...

Если Волик впрямь пошел в театр, то, позволив сам кому-то форсировать свой собственный вкус, уверовав в естественность языка, который только в те времена и называли «современным», Волик, заодно со многими другими, попал в непростое положение. На наш взгляд, «театр в трико» 60-х годов XX века являл собой сложное явление, где органическое соседствовало с весьма специфическим, а главное, специфическое, искусственное не изживалось, так как не осознавалось таковым именно потому, что этот театр был крайне не критичен к собственному языку — рутина в таких обстоятельствах образовывалась мгновенно, случалось, с нее и начинали.

При всей авторитетности Мейерхольда для этого театра сам смысл его традиции, по сути, оказался перевернут: мейерхольдовская жесткость концепций была, собственно, отходом, побочным продуктом жесткой выучки, огромной работы с актерами, гарантировавшими качество спектакля. Получилось весьма близко к известной формуле: подражая, подражаем недостаткам. И естественность и авторитет, которые Волику представляются как бы присущими изначально языку театра в трико, этому театру предстояло еще поработать. Чем в действительности может

быть такой театр и для чего нужны бывают условные, как бы нивелирующие, а на самом деле максимально обобщенные костюмы и грим, это мы, по сути, узнавали много позже, когда глядели «Историю лошади» в БДТ или, скажем, «Маугли» студии Табакова в постановке Дроздина. Да и то раздавались голоса, упрекавшие «Историю лошади» именно в том, что не нов-де предложенный язык. Как раз в момент, когда этот язык прозвучал, пожалуй, как никогда раньше!.. Всё так, но почему же все-таки так органически вдруг захотел ощущать лунгинский Волик своим этот язык, такой, как теперь видно, искусственный — меньше всего чистый лист, меньше всего фон, что-то само собой разумеющееся? Не потому ли, что в кризисный момент крайне остро обозначилась потребность театра именно в чем-то, что само собой разумеется, потребность в общепринятом, естественном, потребность в каноне. А за этим к кому было повернуть, к кому идти, как не к Островскому? Но произошло так не сразу.

Эксцентрический, условный театр делал первые шаги на материале Брехта и современной драматургии. Нашей классики это мало коснулось. Как и у всякого острого, пряного стиля, здесь быстро наживалась своя рутина и свой стереотип, да и просто от вкуса режиссера — или отсутствия его — такой стиль зависит гораздо сильнее. К 70-м годам мы как-то несколько поустили от радостно принятой сперва зрелищности, быть может, потому, что она всё еще оставалась слишком прочитываемым режиссерским намерением. Органики ей не хватало. Но все-таки не будем благодарны этой эпохе: она постепенно приучила к тому, что театр может быть разным, что язык его избирается в соответствии с материалом и сообразно целям постановщиков, а не вменяется как нечто неотвратимое. Можно сказать, благодаря этому беспокойству, чтобы не сказать сумбуру, театральная жизнь стала спокойнее.

И вот в 70-е годы делаются первые попытки обратиться к классическому репертуару по-новому, отказавшись от повествовательности. Эксцентрические постановки классики начались, пожалуй, именно с Островского. Кажется, первой в Москве была постановка «Невольниц» А. Говорухо в Театре им. А. С. Пушкина. Вскоре появился «Банкрот» Гончарова. Островский, как интуитивно почувствовали практики театра, меньше других сопротивлялся эксцентрической трактовке, потому что при непосредственной работе с ним выяснилось, что этот «бытовой», «этнографический», «замедленный» драматург в самом тексте хранит немалые запасы вожденной театральной условности, и притом возвращенной на самой что ни на есть своей исторической и культурной почве, о которой актер не то что умом, а прямо нутром вспоминает, войдя в работу.

Вот тут-то театр и повернул к Островскому, и прежде всего к его комедиям.

# ВОЗМОЖНОСТИ РАЗНЫХ СЦЕНИЧЕСКИХ ПРОЧТЕНИЙ ОДНОЙ ПЬЕСЫ

*Что за герой  
Миша Бальзаминов?  
Что открыл театр  
в «маленьком человеке»  
Островского?*

**Н**еожиданно для наших сложившихся представлений о «главном» и «не главном» у Островского театры вдруг проявили бурный интерес к бальзаминовской трилогии.

В этой книге мы хотим писать только о том, что видели в театре своими глазами (и впоследствии постараемся объяснить эту свою позицию). Мы видели постановку «Бальзаминовых» в Горьком, Брянске и Мичуринске и видели спектакль в Малом театре. А еще раньше видели популярный фильм Воинова. Мы не видели бальзаминовские спектакли в Вильнюсе и Куйбышеве, но, насколько можно судить по их описанию, они близки горьковскому и брянскому (при том что созданы раньше), а все вместе явно перекликаются с воиновской картиной 1965 года.

И по нашему мнению, картина этой стоит сказать большое спасибо. В свое время, помнится, она не вызвала особых восторгов критики. Фильм и правда можно упрекнуть, скажем, в излишнем подчеркивании водевильного комизма, пожалуй, и в некотором сдвиге к гоголевскому гротеску, особенно в финальных

сценах. Но проходит время, и видишь, что всего важнее оказалась яркость и комическая насыщенность. Необычайная выразительность типов, представленных блестящим ансамблем комедийных актеров, и определила, как нам представляется, его значение.

Кажется, что впечатление от фильма было самым непосредственным импульсом, побудившим театры обратиться так дружно к Мише Бальзамину. На фильм опирались, от него отталкивались; нет-нет и сейчас проскользнет на сцене отзвук интонационных находок фильма. И неудивительно — чего стоит одна Матрена Савиновой! А сваха Смирновой! А!.. Но, к счастью, фильм не только в памяти — фильм живет. И нет смысла перечислять его удачи — их просто можно увидеть.

Двадцать лет назад, когда мы были в общем-то (теперь что греха таить) порядком отучены от Островского, в фильме сумели, может быть, и несколько принужденными путями, но подойти к главному: создать образы такие классически полнокровные, какие могут быть только у Островского. Думаем, отсюда в основном и берет начало пышный «куст» бальзаминовских постановок, которым, похоже, наконец-то вполне стихийно «пророс» Островский на нашей театральной почве в 70-е годы.

Трилогия о Бальзамине, начатая еще в 1857 году пьесой «Праздничный сон — до обеда», была завершена уже в пореформенный период («Свои собаки грызутся — чужая не приставай!» и «За чем пойдешь, то и найдешь, или Женитьба Бальзаминова», 1861) и вызвала весьма разноречивые толки, среди которых преобладало удивление: зачем такому ничтожному герою посвящено целых три пьесы? Но у Островского были свои причины столь пристально заинтересоваться незамысловатым героем, и выяснились они далеко не сразу. Больше того, можно сказать, что именно современное прочтение этих пьес в кино и на сцене выявило широту и значительность их содержания, отнюдь не замкнутого в своей эпохе, а соотносимого с нравственными и культурными проблемами, возникающими в совсем иных социально-исторических ситуациях.

Не переставая быть очень точной и выразительной зарисовкой с натуры, Миша Бальзамин был одновременно фигурой, глубоко укорененной как в общелитературной традиции, так и в самом творчестве драматурга. Для выяснения литературного генезиса Миши Бальзаминова трилогию следует рассматривать в ряду произведений о маленьком человеке. Специфичной для мира Островского и вместе с тем очень актуальной для его эпохи была, так сказать, культурная проблематика, отчетливо проступающая во всех трех пьесах.

Одной из очень остро переживавшихся Островским проблем современной ему русской жизни было столкновение, встреча двух культур: национально-самобытной, исконной, опирающейся на патриархальные формы быта, и европейской культуры, культуры «цивилизованного» общества. Эта проблема по-разному освеща-

лась в разных пьесах, но неизменно волновала его на протяжении всего творческого пути. Хотелось бы подчеркнуть, что как раз в середине прошлого века она обрела особую актуальность: если раньше «европейская» культура и соответствующие ей формы быта и литературного сознания были достоянием дворянства, а национально-самобытные формы жизни сохранялись в народе, то к середине века демократические слои населения, и прежде всего, конечно, городского, начинают приобщаться к этим новым для них формам жизни. Освоение их у малообразованных людей идет, разумеется, не через подлинно высокую культуру, а через нередко карикатурное подражание внешним формам быта, в искусстве же — через бульварную, рыночную литературу. Классические формы фольклора вытесняются городскими его модификациями, прежде всего городским романсом. Резкое столкновение речевых стилей характеризует язык этих слоев. Миша Бальзаминов — фигура для этой темы очень яркая, представительная. Таким образом, пристальный интерес к нему Островского никак не случаен. В бальзаминовской трилогии все затронутые в ней темы получают особое освещение, поскольку они пронизаны этой культурной проблематикой. До известной степени она и сама становится как бы темой комедий, так как вся «карьер» Миши, к которой он стремится, в значительной мере воспринимается им как овладение этой более «престижной» культурой. Недаром он постоянно твердит о себе, что у него «вкусу» очень много, и жалуется на то, что «ужасное необразование в нашей стороне».

То, что Михаил Дмитриевич Бальзаминов принадлежит к разряду «маленьких людей» в социальном смысле, не требует доказательств. Но он и по кругу идей, и по своей психологии, и по своему представлению о счастье — типичный «маленький человек» из пьес Островского о «людях захолустья». Только все характерные мотивы этих пьес, все основные свойства их героев и даже многие приемы поэтики в бальзаминовской трилогии даны в виде карикатуры.

Как и в серьезных «сценах из жизни захолустья», в бальзаминовской трилогии первостепенное значение имеет описание быта бедной мещанской окраины. «Сторона наша глухая» — это лейтмотив, проходящий через все три пьесы. Но изображение быта глухой и бедной московской окраины здесь окрашено ярким комизмом. Достаточно сравнить рассказ о злых проделках обывателей, об их грубых шутках в комедиях «Старый друг лучше новых двух», «Шутники» и «Не было ни гроша, да вдруг алтын» с рассказом Бальзаминова о том, «какое необразование свирепствует в нашей стороне», и станет ясно: мотив тот же, а задача драматурга иная. В «Шутниках» и «Не было ни гроша...» очень важна социальная подоплека этих диких нравов. Там развлекаются богатые купчики, а жертвы их — бедные соседи или прохожие, зависящие от заработков у тех же обидчиков.

В «Женитьбе Бальзаминова» этот мотив снят: от грубых нра-

вов страдает старательный искатель богатых невест, а обижают его кучера, спускающие собак на «благородного кавалера» и заставляющие его «лететь во все лопатки» на глазах у невест, которых он стремится завоевать своим «хорошим тоном».

«Маленький человек» в серьезных «сценах» Островского пытается защитить свое достоинство, найти управу на грубиянов и слышит в ответ на свои жалобы: «Ты служил?.. Отчего ж на тебе кавалерии нет? Кабы была кавалерия, никто б тебя не посмел тронуть: значит, ты сам виноват» («Шутники»). А Миша Бальзаминов как бы предвосхищает этот диалог и болтает с матерью о своем желании поступить в военную службу и сделаться офицером именно для того, чтобы гулять по своим переулочкам и приimanaивать невест, не опасаясь ражих кучеров и дворников.

Как и герои серьезных комедий о «маленьком человеке», Миша Бальзаминов стремится к несложному идеалу семейного счастья. Но этот идеал и тот же, и другой. Одно-единственное качество отличает Бальзамина от тех маленьких чиновников, которым драматург сочувствует: в его мечтах и в помине нет того самого «трудового хлеба», который искупает всю ограниченность других «маленьких людей». Из его характера как бы вынут этот главный стержень — и начинается безудержное «падение», комедийное, даже водевильное снижение «маленького человека»: вырывается наружу его духовная нищета, его мещанский вкус, убожество мечтаний (знаменитый голубой плащ на бархатной подкладке), невежество. И всё это нарастает от пьесы к пьесе.

В серьезных «сценах из жизни захолустья» комизм Островского играет подчиненную роль. Он сдерживается и ограничивается основной задачей: изображением горькой участи маленьких людей. В бальзаминовской трилогии он щедро выплескивается в действие — смешон герой, смешны его близкие, смешны его невесты, смешна сваха и служанка, смешны его обидчики. И смешны разочарования и жалобы героя. Смешна его реплика о свахе («За что она меня, маменька, обманывает? Что я ей сделал?»), текстуально напоминающая разом душераздирающий крик Поприщина и кроткую жалобу Башмачкина. Островскому так нужно высмеять своего героя, что он не стесняется прибегать к водевильным приемам, такова, например, блестящая сцена бреда наяву, когда у героя от радости, что наконец он у цели, совершенно исчезает чувство реальности и он начинает грезить, как он женится сразу на двух богатых невестах и объединит их сады.

Счастливая развязка трилогии необычайно эффектна и кажется особенно неожиданной. Длинным рядом неудач злополучного жениха зритель подготовлен к очередному крушению надежд героя. И вдруг лукавая пословица, взятая в качестве заглавия, исполняется в буквальном своем значении.

В бальзаминовской трилогии нет жертв, поэтому здесь господствует юмор. Несмотря на то что Островский нещадно смеется над своим героем, роль Бальзамина не мыслится автором в са-

тирическом плане. Герой так глуп, так беззлобен и простодушен, его желания, в сущности, настолько совпадают с мечтами невест, за которыми он охотится, что едва ли можно счесть его хищником, тем более что у него и в мыслях нет обидеть или ограбить будущую жену, недаром все богатые невесты ему вполне искренне кажутся красавицами. Приключения Бальзамина и его незаслуженное везение напоминают сказку о Емеле-дураке, не случайно и финал комедии чисто балаганный — всеобщая пляска.

Миша Бальзамино ищет счастья. В принципе Островский всегда сочувствует своим героям в их стремлении к простому человеческому счастью даже в незамысловатых формах семейного благополучия. В бальзаминовской трилогии мотив поисков счастья героем очень своеобразно соотносится с фольклорно-сказочным пластом ассоциаций. Сказочный герой тоже нередко стремится завоевать счастье-богатство через женитьбу. И мотив этот имеет в фольклоре символический, а не социально-бытовой смысл, знаменует некое справедливое «перераспределение» жизненных благ, в конечном итоге знаменует торжество правды и добра. Фабула походов Миши Бальзамина как бы совпадает с этим сказочным мотивом. Это сходство поддержано и поэтикой комедии: не случайно тут три комедии, три попытки героя, из которых последняя, как и полагается в сказке, с осложнением, но завершается удачей. Наконец, и по фактуре герой Островского напоминает сказочного простака, буквально во всех сценах мотив неловкости и глупости Миши всячески обыгрывается и подчеркивается.

Как личность Миша незлобив и безобиден. Драматург и смеется над ним, и в чем-то жалеет своего героя, и вместе с тем показывает его «сверхличную» небезобидность, точнее, небезопасность такой жизненной позиции. Ведь Бальзамино путь к счастью через женитьбу на богатой невесте понимает как повышение своего социального статуса. Он не только хочет вырваться из своего круга, но и возвыситься над ним, повеличаться своим будущим богатством. И эта трезвая зоркость Островского, не получившая в данном цикле сатирической реализации, тем не менее несомненно чувствуется.

Реальное сценическое бытие пьесы в современном театре выявило возможности различных ее прочтений, как бы развивающих ту или иную линию, объективно заложенную в пьесе.

Расскажем о некоторых из таких спектаклей.

\* \* \*

Первое, что ощущаешь на спектакле горьковского театра, — полнокровнейшая театральность. Зритель принимает спектакль прекрасно, интерес не ослабевает в течение всего достаточно длинного, почти трехчасового спектакля. По признанию режиссера С. Э. Лермана, спектакль «Похождения Бальзамина» —



его первое обращение к Островскому. Вместе с тем Лерман — режиссер с немалым опытом. Значит, в работе над спектаклем он шел именно от театральной практики, от «почвы» театра. Этот путь обеспечивает, нам кажется, сценическую доброкачественность как минимум на уровне тех образов, эпизодов и линий, от которых идет разработка. Естественно, всё это не исключает режиссерского замысла и даже в известном смысле заданности. И вопрос в конечном счете в том, чтобы полнее выявить все возможности взаимодействия такого замысла со сценической практикой постановки. Безусловно, желательно добиться полной реализации, совершенного совпадения замысла и осуществления, и все-таки, на наш взгляд, такое совпадение только один из случаев полного выяснения отношений между замыслом и воплощением. Назовем этот случай классическим. Но разве не бывает, что такая вожденная гармония и выясненность вольно или невольно натягиваются, имитируются? Сделать это нетрудно, и соблазн велик. И не оттого ли смазывается, комкается, начинает кривить и лукавить мысль постановки во многих случаях? На наш взгляд, кроме классического случая возможен и иной, когда режиссер, добросовестно проделав работу над материалом, что называется, до упора и почувствовав, что дальнейшие усилия уже не будут столь добросовестны, поскольку материал как бы выпадает из трактовки, сопротивляется ей, оставляет все как есть, не скрывая этого противоречия. Этот тип постановок можно назвать постановкой с открытым парадоксом. Таким был, например, в московском Театре им. А. С. Пушкина спектакль «Невольницы» (режиссер А. Говорухо).

Что сделал Говорухо? Совершенно логичную, выверенную сценически постановку о борьбе за власть, за влияние, в том числе при помощи любовной интриги. Там как раз была не демонстрация типов, не «сцены», напротив, динамично, наглядно и убедительно раскручивается механизм сюжета. Но из этой отлаженной системы как бы выключен был Стыров (С. Бубнов), играющий по-своему хорошо, но не в этой, а в более традиционной, серьезной трактовке любви Евлалии (В. Алентова), идущей от ермоловской патетики. От этого Стыров выглядел чем-то вроде внесценического персонажа, и, разумеется, это не плюс для постановки. Но все-таки в конечном счете важнее, что режиссер ни в чем не поступился прочтением и в результате показал нам такого по-человечески интересного и непростого при всей его буффонности Мулина (Р. Вильдан), какого глазами из текста, пожалуй, и не вычитаешь.

К сожалению, такого смыслового приращения не заметили в свое время, сосредоточившись на критике частных способов, какими в спектакле достигалось это искреннее прочтение (едва ли не главное внимание критики привлек легкий временной сдвиг в оформлении, в стиле: интерьеры «модерн», и особенно настенный телефон, в который бедовой горничной необычайно удобно

оказалось говорить монологи «в зал»... Действительно, телефон появится в России только через десятилетие, но появится, кстати, наверняка в этом именно доме в первую очередь, хозяин которого, получив телеграмму, уезжает на пароходе по своим коммерческим делам.

И что всего, может быть, важнее, получился такой Мулин целиком в интонации и в духе Островского, с его уважительным отношением к быту, всегдашним вниманием к житейской стороне дела и заложенной в самом тексте изрядной долей сомнения в романтических чувствах обеспеченной дамы, коль скоро они ставят под удар «человека подчиненного». Театр просто максимально исследовал и развил эту линию.

Нечто подобное видится нам и в постановке Бальзаминовской трилогии в Горьком. Здесь нет, правда, какого-то места вне трактовки, как в «Невольницах», в этом смысле постановка выглядит единой. Но здесь есть две трактовки, которые вступают в откровенный, незатушевываемый, но и нефорсируемый спор с буквальным прочтением текста (А. Л. Фирстов в роли Бальзаминова) и в спор между собой (Бальзаминов Фирстова и Белотелова Л. В. Дубининой). Спор этот точнее было бы, пожалуй, назвать диалогом, потому что, открыто выяснив расхождение в чем-то другом, более существенном и глубинном, театр, зритель и автор-классик оказываются тем более едины.

Дело в том, что Бальзаминов Фирстова сильно осовременен. Режиссер признает, что ставил перед собой такую задачу, и с самыми благими, назидательными целями (Островский, как известно, никогда не чуждался моральной дидактики, считал ее необходимой в театре при условии, разумеется, художественного ее воплощения). Фирстов играет почти без грима, не усваивает себе никакой особенной речевой манеры и вообще лишен бальзаминовской карикатурной глупости, простоватости. Да и всё, что связано с атмосферой одурелости, жары, лени, скуки и характерного комического идиотизма, — всё это в постановке Лермана сведено к минимуму, спектакль убыстрен, уплотнен, тонус его повышен.

Бальзаминов, по замыслу постановщиков, «умнеет» к концу спектакля, к финалу «За чем пойдешь, то и найдешь». В «Праздничном сне...» глупость Бальзаминова выражена непривычно: через внешний лоск, когда в сцене сватовства Бальзаминов является в васьиловой фрачной паре, черном цилиндре, перчатках и при трости. Один из критиков верно отметил некоторое сближение Бальзаминова с Хлестаковым в этой сцене, ход, конечно, в значительной степени условный, но блестяще реализованный в постановке и, по нашему убеждению, глубоко содержательный, ведь Хлестаков-то и есть некоторым образом идеал, мечта, сон Бальзаминова — такая же мечта наяву, как атрибуты фантастической феерии-сна, оставляемые на сцене, когда сам сон уже кончился: иллюминированные качели-гирлянды, по верному замечанию того же критика, демонстративно взятые художником

Славным из «Веселой вдовы». В сцене сна кружился хоровод «невест» в масках, играла музыка и гирлянды загорались. Наяву огни погасли, но сами качели остались, и действие, движение на сцене идет вокруг них, поскольку и в жизни Миша Бальзаминов считается со своими снами и мечтами не меньше, чем с реальностью... Мотив же погони за некоей социальной престижностью облика, фактура, становящаяся почти темой, — всё это присуще Островскому в высшей степени. Всё это связано с множеством исторических, литературных, социальных факторов и проблем, с богатством и бесконечной многоплановостью творчества Островского, и в особенности как раз таких наиболее «простых», нехитрых на вид произведений, как бальзаминовская трилогия. Их простота и эпическая уравновешенность — от самой глубокой укорененности в жизненной и в театрально-литературной почве. Островский — представитель театра в литературе, художник, обогативший русскую литературу театральностью, опирающейся на многовековую — и не только русскую, но и мировую — традицию сцены, восстановивший через театр связь литературы с более древними пластами и формами духовной жизни. И когда, быть может, и не читающий специальных литературоведческих трудов, но чуткий и добросовестный практик театра открывает в пьесе Островского возможности целого каскада эксцентрических решений, он просто возвращает театру театральное. И в том, что такие ходы и возможности не только эффектны сами по себе, развлекательны, но работают на раскрытие темы, в принципе нет ничего удивительного. Их режиссер не навязал, не придумал, всё это в Островском заложено, всё это в нем есть на самом деле. Так, есть в бальзаминовской трилогии идея взаимодействия различных жанровых и стилевых систем (о чем уже говорилось ранее). Именно исходя из нее и строит, по сути, Лерман свою постановку, и известная ее разножанровость должна быть поставлена не в упрек, а скорее в похвалу театру; возникает сюжет скитания героя по жанрам, по стилям.

И вот во фрачном облачении, в «каскадном» жанре Бальзаминов Фирстова чувствует себя на вершине блаженства. Стилизовое решение этой сцены кажется нам очень интересно найденным: водевильно-опереточный рисунок образа, и сам по себе остро пародийный, еще усилен комизмом якобы неуклюжести Бальзаминова: представляясь Капочке (Т. А. Жукова) и Устиньке (Ф. А. Зарипова), Бальзаминов из кожи лезет, проделывая какие-то вольты тростью в невероятном темпе, «запутывается» в трости, сбивает цилиндр, не знает, куда деть трость, в сцене объяснения с Капочкой, берет ее в зубы и т. д. Эта «неуклюжесть» героя изображается Фирстовым с блестящей выразительностью. Пантомима Бальзаминова-Фирстова в сценах сватовства (повторяется трижды, во всех пьесах трилогии) кажется нам чем-то вроде самостоятельной законченной работы. Это, собственно, как бы сценический перевод образа Бальзаминова (в трех фазах его похождения) на язык

танца, движения, жеста, и перевод во многом прямо-таки блестяще удавшийся.

В первой комедии у Бальзамина все получается (с поправкой на мотив комической неловкости, выражаемой, понятно, с большой виртуозностью, как в клоунских антре, когда «затруднение» есть просто мостик, путь от одного трюка к другому). Бальзамино, выпутываясь из одного затруднения и тем создавая другое, справляется и с этим новым и т.д. — всё это просто создает сюжет поведения. И сюжет этот в итоге складывается в его пользу, завершается торжеством Бальзамина, поскольку здесь, пока что благополучно преодолевая все затруднения, он производит благоприятное впечатление на Капочку с Устинькой, что и было его целью. Сцена, когда Бальзамино, представляясь, как бы держит экзамен на знание этикета и утонченности манер перед Капочкой- Жуковой и Устинькой-Зариповой, а те отчасти оценивают поведение жениха, отчасти сами (в особенности Устинька) стараются показать, что и они не лыком шиты, представляет собой, по существу, настоящий танцевальный дуэт (Бальзамино-Устинька), очень разработанный и совершенно уморительный. Здесь играет совпадение, согласие стилей, хотя и комическое, разумеется.

Иное дело — приход Бальзамина к Антрыгиной. Здесь комизм весь в первую очередь именно в несовпадении, несоответствии — несовпадении социальном, просто человеческом, но выраженном главным образом через несовпадение опять-таки стилевое, жанровое. В предыдущей комедии прежде всего были встречные усилия по совместному выяснению, созданию стиля, рисунка. Здесь — демонстративное отсутствие таких встречных усилий, и вся жестикация Бальзамина сразу словно проваливается в пустоту, он в буквальном смысле слова теряет почву под ногами, начинает спотыкаться, терять равновесие и т.д. Затем, там Бальзамино охотно шли навстречу в создании и импровизации стиля еще и потому, что Капочке с Устинькой, как и Бальзамино, самый-то стиль, собственно, еще предстоит выяснить для себя, создать. Поэтому с таким увлечением он и создается сообща. Но самые представления о стиле у всех троих достаточно фантастичные. Эмблема, мотив Капочки — жестокий романс, сильный именно резкими стилевыми диссонансами и столкновениями. Роль Капочки — одна из лучших работ в спектакле, а исполнение романса, пожалуй, сильнейшее место в роли. Эти музыкальные заставки-характеристики вообще крайне важны в постановке. Словом, в первой пьесе всё бурлит, всё в становлении и выяснении. Не то с Антрыгиной. Ее стиль найден, во всяком случае, она в этом твердо уверена. Антрыгина (С. Г. Семенова) с Пионовой (Л. Л. Швырева) — высший свет, сливки и законодатели мод Замоскворечья. И уж что-что, а стиль — их конек, а может, уже и что-то вроде смысла существования, поскольку они дамы светские в полном смысле слова, разумеется в карикатурном, замо-

скворецком варианте, но эта-то сниженность и дает возможность предельного выяснения и заострения черт, предельной активизации стиля, который в этой пьесе обнаруживает необычайную содержательность, становится важнейшим сюжетным фактором. Здесь стиль объяснения — это стиль светской беллетристики в бальзаминоском варианте (другое дело, что сама устойчивость и «солидность» этого стиля тем и обусловлены, что он-то наиболее резко фокусирует, собирает в себе черты как раз чрезвычайной неустойчивости, столкновения культур, столь важного для бальзаминовской трилогии хотя бы потому, что за этим — социальные проблемы, конкретно — проблемы самого Бальзамина). Антрыгина, Пионова, Устрашимов стремятся всячески реализовать стиль этого светского «романа страстей». Этим и заняты. Антрыгина-Семенова играет прежде всего лживость. В постановке Лермана эта комедия едва ли не центральная по стиливому совершенству, отточенности. И вот перед этой-то публикой, которая занята, можно сказать, профессионально именно тем, что ломает комедию и в своем роде достигла здесь совершенства, появляется Миша Бальзаминов со своей небольшой и достаточно кустарной постановкой-пантомимой светского представления, дилетантским ломаньем, со своими наивными претензиями. И конечно, терпит конфуз более даже убедительный, чем в первой комедии (там его поражение, так сказать, «механическое», случайное — принесло не вовремя Неуеденова, и даром пропал весь Мишин успех). Пластически этот конфуз выражен столь же четко и блестяще, как в «Праздничном сне...», особенно когда Миша непрерывно спотыкается через трость, которой пытается управлять его поведением сваха (Л. В. Сергеева). В этой сцене Бальзамина последний раз видим в голубом фраке. Здесь решающий момент — и с голубым фраком, и с тростью, и с каскадной манерой у Миши, как нам наглядно показали, ничего не получилось. В последней комедии Миша, отправляясь к очередной невесте, наденет уже не фрак, а костюм башмачника, под конец же, отчаявшись, сбросит и его и предстанет в каком-то странном нижнем одеянии, неспроста ассоциирующемся с обликом Иванушки-дурачка... И тогда еще окончательно поумнеет. А в начале «За чем пойдешь...» Миша еще в кураже, хоть и прибавилась у него после изгнания от Антрыгиной еще одна нашлепка пластыря на физиономии (условность нехитрая, но неплохо, на наш взгляд, срабатывающая в постановке). Но о претензиях на какой-то стиль уже нет речи. Какой стиль у башмачника! Наоборот, вместо возвышения по жанровой (она же социальная) лестнице вышло теперь Мише временное, но понижение: всё стремление было попасть в великосветский роман, а попал теперь пока что в какой-то простонародный лубок... И последний штрих бальзаминовской пантомимы — это когда Миша, увидев сестер Пеженовых и забывшись на момент от такого зрелища, начинает вдруг, выпростав из-под фартука обутую в здоровенный сапог ногу, чертить каблуком этого са-

пога те же вензеля, что пытался чертить в панталонах и штіблетах... Но, конечно, тут же спохватывается. Впрочем, Пеженовы (Н. И. Заякина и Т. Ю. Кириллова) вообще стоят несколько в стороне от общей линии развития стиливого сюжета пьесы. Во-первых, на обхождение не очень-то и клюют. Во-вторых, свою песню — романс на слова Алексея Толстого — Пеженовы исполняют очень ярко и темпераментно, как, впрочем, и всю роль, но их пение более условное, оно не столько в стиле и образе, сколько для смысловой характеристики: «Дитя, подойди, подойди же...» — это некое психологическое предвращение коварного обмана, который ожидает доверчивого Мишу. Вопрос о стиливом соответствии образу, такой важный для Капочки и Антрыгиной, здесь просто снят. С Пеженовыми не до тонкостей обращения, линия стилиа как сюжетообразующего и содержательного момента в последнем действии постановки Лермана ведет мимо Пеженовых и вся нацелена на Белотелову в исполнении Дубининой.

Итак, был мещанский жестокий романс на стихи Случевского («Восковыми свечами обставили, — / Я и так бесконечно светла... / Чтобы сердце во мне не забилося, / Образочком его нагнели!»), смехотворные потуги на светскость, за которыми, однако, было сколь угодно смешное, нелепое, дурацкое, но, по крайней мере, непосредственное чувство Капочки к Бальзамину, а взглядеться в игру Жуковой — так и трогательное.

Следующий стиливой «эпиграф» — романс манерно-салонный, явно запетый (в исполнении Семеновой-Антрыгиной романс неизвестного нам композитора на очень известные стихи Соловьева звучит запетым прямо-таки до фальши, до вранья, театр берет его как явление культуры массовой и убедительно доказывает возможность такого подхода).

Этот романс, хоть и очень перевернутый, со стишками и ухватками бедного Миши уже просто не может быть соотнесен. В такой изощренно-смехотворной системе вранья смехотворно простоватому Мише не оказывается места, в том числе и чисто стилистически. Ему все это недоступно, его стиль, фактура терпят поражение.

И вот теперь все зависит от Белотеловой. Каков-то окажется ее стиль? И здесь именно самая большая неожиданность постановки. Как раз Белотелова-то и принимается всерьез — по-комедийному всерьез, разумеется. Белотелова единственная из невест ничего не поет, но ее мотив очень милый, чисто лирический и нисколько не пародийный. Система же музыкальных мотивов и характеристик (музыкальное оформление М.Висилицкого) четко разработана и имеет очень большое значение в этой постановке. Да и вообще постановщик и художник не смеются над вдовой Белотеловой, разве что улыбаются. Белотелова-Дубинина очень эффектна, женственна и со вкусом, хочется сказать, оформлена, так как самый вкус несколько преувеличен, — черный шелк, черный мех, черные страусовые перья. Попутно заметим,

что художник Славин очень кстати подчеркнул, где только можно, «лебединые» мотивы (понятно, что эти лебеди ведут род от присловий свахи Красавиной). И Белотелова обряжена черным лебедем и именно лебедем выступает в последнем сне Бальзамина, который предшествует третьему действию, и слова: «Господин Бальзаминов, я вас люблю и обожаю» — произносит волнообразно. Словом, облик Белотеловой-Дубининой не лишен поэтичности и некоторой загадочности. Даже уникальный «силовой», комический трюк (Белотелова берет на руки и несет к рампе Бальзамина-Фирстова, после чего Бальзаминов в панике кидается уже прямо в зрительный зал и бежит по проходу — доходчивая и смешная сценическая реализация выражения «дальше идти некуда») исполнен как-то совсем по-особому, не грубо, даже душевно, что ли. Да и вся ее сцена с Бальзаминовым, когда она под конец принимается поворачивать его так и эдак, лишена традиционной эротики и построена скорее на интонации некоего лирического недоумения, простодушия и любопытства. Если Бальзаминов оказывается тут беспомощен физически, буквально барахтается, как малый ребенок, то Белотелова, обращаясь с ним почти по-матерински, выглядит трогательно беспомощной в каких-то других отношениях, хотя бы несмотря на свое блистательное имущественное положение, оказывается беспомощной чисто житейски. Слова ее «я добрая» воспринимаются вполне буквально.

Итак, последние (и отчаянно нелепые) попытки обрести фактуру (салонные па в сапоге) делал Бальзаминов у Пеженовых. Дальше — сплошное крушение, срам и унижение, бегство через забор, запугивание свахи и наконец поза младенца на руках у Белотеловой. Какова бы ни была Белотелова сама по себе, Бальзаминову-Фирстову такая поза не нравится, и он бросается бежать куда глаза глядят сломя голову. После этого Бальзаминов-Фирстов начинает умнеть особенно стремительно. После этого он другой человек, в его речи появляется сарказм, и слова Чебакова (С. М. Ушаков): «Послушайте, Бальзаминов, что с вами?.. Вы не в своей тарелке...» — как нельзя лучше ложатся на такую трактовку. Окончательно же меняет Бальзамина эпизод похищения: вбрав после этого, Бальзаминов рассказывает о своем последнем конфузе уже совершенно самоиздевательски, без каких-либо признаков стилизованности речи (впрочем, в исполнении Фирстова они все время чувствовались минимально), и в конце концов приходит, так сказать, к саморазоблачению (в буквальном смысле снимая с себя костюм башмачника и оставаясь в вышеописанном исподнем наряде). Тут уже речь его звучит той степенью сарказма, которая означает, что словам придается смысл прямо противоположный. Так что «плясать будем» — откровенная и однозначная издевка, и хоровод «невест», вновь закружившийся вокруг Бальзамина, может уже восприниматься только иронически. Иными словами, постановка утверждает, что Бальзаминов потерпел неудачу, и всеми средствами всячески это

подчеркивает. И самому Бальзаминову явно тем неприятней, чем резче он прозрел, освободился от лишнего, что мешало, от какой-то шелухи, — стал ближе к нам, к залу, стал современнее, понятнее нам — словом, умнее.

И вот здесь-то и кроется противоречие трактовки. Если Белотелова несомненно лучше всех других невест, то почему все-таки перспектива жениться на ней так неприятна этому, так определенно наконец поумневшему, Бальзаминову? Или если считать, что Бальзаминов тяжело переживает крушение каких-то мечтаний, грез о голубом плаще и т. п. — всех своих притязаний на вкус, особую, эффектную фактурность, то чем ему, опять-таки, не угодила Белотелова, у которой вкуса явно больше, чем у других невест, а вернее сказать, у которой у одной-то вкус и есть, как на этом всячески настаивают постановщики? Это противоречие трактовки выявлено самими постановщиками и честно оставлено в спектакле открытым, пытаться его сгладить значило бы идти на компромисс, отсутствием которого и симпатична как раз эта постановка. В этом смысле и можно сказать, что горьковский спектакль — спектакль-проблема. И в чем-то оспаривая классика, как бы недоумевая над текстом, в целом спектакль глубоко сходится с ним. В самом деле, Белотелова все-таки не Гурмыжская, а «Женитьба Бальзаминова» отнюдь не сатира на буржуазный брак. И, собственно говоря, почему Белотелова должна быть хуже кого-либо из прежних «невест»? Она начисто лишена каких-то примет интеллектуализма, это верно. Но вспомним: кому в трилогии приданы такие приметы и что они означают? Кроме Чебакова (который как бы и не из этого мира и которому тем не менее сочувствовать не придет в голову) в этом мире самые большие интеллектуалы Антрыгина, Пионова, Устрашимов и сам Миша. И то, что Белотелова полярно удалена от них, само по себе едва ли делает ее хуже. А слова о доброте у Островского не пустой звук, и ничто не может быть более чуждым Островскому, чем отождествление интеллектуального и духовного. Приглядываясь к этой постановке, обнаруживаешь, что есть тут, вообще говоря, противоречия и не только конструктивные, а и самые обычные огрехи и слабоватые звенья. Но затруднения здесь не следы некоего принципиального, общего затруднения. Как раз общий подход, общее решение торжествует прямо-таки триумфально. Кажется, что всем хорошо: музыка рада оформлению, актеры рады музыке. Чего стоит одно то, что на сцену разом выпущена вся молодежь труппы! Этой радости, высвобожденности, праздника хватает на всех, и все несут свое, находят чем одарить зрителя. В одном театре оказывается тесно от Устрашимовых — уморительно монументальный Устрашимов Малоченко явно не уступает вредному Устрашимову Швыряева. Тесно от Красавиных — хитрющая (знай себе посмеивается) бабка Сергеевой и разбитная, колоритнейшая Красавина Ващуриной в полном смысле слова одна другой лучше. И нельзя поверить, что для той же



Ващуриной, актрисы явно с опытом, это первое обращение к Островскому. Вот что значит органика театра! Но совершенно невозможно представить себе замену Матрене Плотниковой. В чрезвычайно интенсивной, насыщенной постановке эта Матрена оказывается, пожалуй, не менее нужна и активна, чем сам Бальзаминов-Фирстов. Она, что называется, весь вечер на манеже, ей даже придали текста — она произносит пословицы, и как их произнести — это актриса знает.

Спектакль горьковчан — несомненное стилевое достижение, единство.

В самом деле, что, казалось бы, дальше от стиля Островского, чем стиль оперетты? Сразу вспоминается, как сурово относился к ней сам великий драматург. Правда, относился он так к Оффенбаху, а не к венской лирической оперетте, которая расцвела позже и к которой, среди прочего, стилистически адресуется эта постановка. Да и не столько к Оффенбаху, сколько к театральным торгашам, приманивающим публику российскими интерпретациями французских оффенбаховских пикантностей.

Очевидно, существенней видимого расхождения стиля «сапог и бород» и стиля цилиндров и фраков оказывается то, что оба они выверенные стили. Сцена любит их и любит их вспоминать. За ними огромные напластования театральной практики, чьей-то прежней работы, за ними где-то глубоко — общая театральная почва. Дело за малым — дойти до нее, нащупать. Но дается это тоже только практикой, опытом и работой. И стиль со стилем, работа с работой между собой враждуют меньше, чем стиль с бесстилем и работа — с рутинной. Важней видимого различия глубокая общность; этот стиль и тот стиль устойчивы до того, что можно говорить уже не о стиле, а о каноне. По крайней мере, явном к нему тяготении. Собственно, в спектакле Лермана нет демонстративных жанровых или стилевых отрывов от эпохи: смещения тонкие, но последовательные, образующие цельную систему. И вот когда образы заново проработаны и утвердились в некоем новом каноническом единстве, словно бы сам собой сложился рассказ о том, как простак с претензиями, мечтающий попасть в «жесточкий романс», в великосветский роман (в замоскворецком варианте), в авантюрную повесть, попадает наконец в какой-то лубок и, лишаясь своего «вкусу», обретает разумение — похоже на то, что ценой изрядной доли жизнерадостности.

\*\*\*

И совершенно по-иному работает сценическая броскость и эффектность в «Картинах московской жизни», поставленных по той же бальзаминовской трилогии В. А. Голубом в Брянском областном театре драмы.

Удача спектакля, конечно, во многом обусловлена успехом В. В. Прохорова в роли Бальзаминона. Бальзаминов-Прохоров —

приземистый, крепенький, энергичный и в самой глупости вроде бы хитроватый. И глупость его словно бы не столько от мечтательности, сколько от суетливости, как раз некоторого избытка скрытой (пока) и бестолковой (возможно, тоже пока) энергии. Во всяком случае, перемены, происходящие с Бальзаминовым-Прохоровым в последней комедии и особенно к концу трилогии, очевидны и, надо сказать, очень убедительны.

Пожалуй, наиболее яркая в спектакле — сцена в саду между Бальзаминовым-Прохоровым, Капочкой-Сорокиной и Устинькой-Чибиревой. Бальзаминов здесь еще только робок, максимально робок, скован почти до идиотизма. И Капочка с Устинькой, и постановщик пользуются этим вволю. Капочка здесь несколько неожиданная: явно опытная, не столь уж юная, даже не без налета некоторой замоскворецкой пикантности и образованности, как бы слегка сдвинутая в сторону вдовы Антрыгиной. Именно у такой Капочки контраст с таким Бальзаминовым — необычайный, и артистка Сорокина работает с этим контрастом прекрасно, извлекая массу самых неожиданных возможностей. И особо надо сказать об Устиньке-Чибиревой. Она в полной мере оправдывает известную характеристику, данную этой героине одним из современников Островского (А. А. Стаховичем), — борец «за права замоскворецких женщин». И, напоминая Гурченко из воиновского фильма, идет дальше, спектакль «просторнее» фильма. Портрет сделан вдумчиво и культурно. Маленькая плоская шляпка, завязанная под подбородком, накидка, лорнетка, картавость, предусмотренная Островским. Выразительность в речи вроде удара «прЭдмет», найденная уже театром, вообще разработанность, умелое сочетание резких и тонких штрихов делают образ одним из наиболее запоминающихся в постановке. Суть образа — в уморительном несоответствии претензий на облик «синего чулка» и кое-как подавляемой натуры замоскворецкой сплетницы, барышни отчаянно любопытной и, похоже на то, искушенной. Решена сцена объяснения Бальзаминова и Капочки буквально по ремарке Островского («сходятся — расходятся»). И это решение оказалось как нельзя более выразительным сценически и комедийно полнокровным, на редкость удачно сочетающим броский, условный комизм и детально разработанный психологический рисунок поведения каждого из персонажей. Именно эта сцена объяснения «на встречах курсах» с последующим развитием событий на скамейке, вплоть до появления Неуеденова, — прямотаки триумф постановки. Неуеденов сыгран Богатыревым очень доходчиво, спокойно, но сочно: главное в образе — уверенность в себе. Эту уверенность Неуеденов переживает не без удовольствия, а Богатырев подает со вкусом. Хороша и Ничкина (Н. Б. Горшеня) — молодая, хлопающая светлыми глазами, передающая глупость через гипертрофированную наивность и незначительность.

Спектакль начинался с того, что выходили двое молодцов и

объявляли название пьесы, действие и ремарку. Они же в дальнейшем объявляли: «Сцена представляет собой...» и т.д. (перед сценой в саду). Вообще, текст их — текст ремарок Островского. «Молодцы» удалые — в жилетках, с необычайно деловым видом, ведут себя на сцене уверенно и кажутся очень в стиле и кстати: не то прислуга в доме, не то приказчики в лавке. А поскольку сцена уставлена разными разностями, то мимоходом они убирают или поправляют что-то. И вот эти же молодцы (но уже в сюртуках и картузах) входят на сцену вместе с Неуеденовым уже почти как полноправные действующие лица, только без слов. Во всё время объяснения Неуеденова и Бальзамина молодцы держатся на заднем плане, слегка пересмеиваясь и перемигиваясь, вообще реагируя на происходящее наподобие античного хора, но весьма умеренно. В решающий же момент молодцы, скинув сюртуки, выходят на авансцену, берут Бальзамина с двух сторон под руки и, раскачав, швыряют плашмя чуть не на рампу. Такое свободное чередование реального и условного плана действия и впрямь в какой-то степени заинтересовывает зал дополнительно, хотя, на наш взгляд, и не делает эпизод изгнания Бальзаминовых самым смешным или хотя бы ударным местом постановки. Впрочем, молодцы нужны не только для финала «Праздничного сна...». Они вообще делают немало для постановки. Они очень «вкусно» произносят текст ремарок (скажем, «руяль» в доме Антрыгиной, с манерно-отчетливым «о», так же выразителен, как и Устинькин «прЭдмет»). Вообще, впечатление общей речевой культуры, внимания и живого интереса к тексту Островского, стремления с ним работать, чувствуя все оттенки стиля, речи и поведения, — это впечатление возникает в немалой степени благодаря молодцам. Их условность вытекает из общей стилистической концепции постановки, а эта концепция, в конечном счете, подчинена сатирическому характеру прочтения бальзаминовской трилогии, несколько, может быть, жестковатому, но вполне правомерному и, главное, убедительно доказанному постановщиком. Так же функциональна оказывается условность «пожарных», тоже введенных в постановку театром. Формально появление пожарных может быть мотивировано фантазиями Красавиной, которая советует Белотеловой, чтобы не скучать, пустить по саду солдат с музыкой, а как чисто развлекательный трюк смотрится великолепно. После первой комедии (спектакль идет с двумя антрактами) софиты гаснут и на сцене появляется живописнейшая группа — духовой квартет пожарных под управлением брандмейстера (артист Матвеев), одетых по форме, но с очень выразительным беспорядком в одежде и в разной степени подпития. Группа останавливается на авансцене и худо-бедно «исполняет» музыкальный номер и уходит. Причем одного пожарного со сцены почти уносят, а брандмейстер, «дирижируя» исполнением и усиленно раскланиваясь, прямо-таки из кожи лезет, всячески стараясь привлечь к себе и своей команде внима-

ние кого-то из публики — дам, надо полагать, судя по тому, что среди прочей жестикуляции брандмейстер позволяет себе также и воздушные поцелуи... В следующем антракте всё повторяется, только «пьяный» еще пьяней, отношения между ним, остальными оркестрантами и брандмейстером уже образуют что-то вроде отдельного микросюжета, и брандмейстер, совсем отвлекшись от обязанностей, заигрывает с почтеннейшей публикой уж вовсе развязно и назойливо. Как зрелище всё это отлично работает и само по себе. Но, как ни хорошо изображают артисты замоскворецких пожарников на гулянье, главный трюк всё же в том, что им удастся заставить остающуюся в зале публику как бы изображать публику на московском гулянье середины прошлого века, ибо действие спектакля, собственно, ведь уже кончилось, антракт, но антракта нет, и, стало быть, сцена и публика вступили в какие-то уже иные, новые отношения. Именно это добровольное участие в действе оставшейся в зале публики, т. е. известная отделенность этого действия от собственно сценического действия самой пьесы при несомненной связи, а также тактичность постановщика (что бы ни выделял брандмейстер, он не произносит ни единого слова и в зал всё же не спускается, чего мы, признаться, побаивались) делают то, что при всей эффектности и остроте прием нигде не сбивается на искусственную и мучительную «непринужденность», ради которой, как это иногда видишь, какого-нибудь растерявшегося зрителя (а стало быть, и вообще весь зал) «вовлекают» в действие, а на самом деле просто ставят в нелепое и нелегкое положение.

Вот только уходя после второго «антракта» на настоящий антракт, чувствуешь легкое беспокойство: а не пережимают ли все-таки брандмейстер-Матвеев и режиссер Голуб? Конечно, дело брандмейстера привлекать внимание, но необходима ли при этом такая подчеркнутая пьяноватая расхристанность, настырность, почти уже глумливая ужимка? Откуда такая саркастическая интонация? Все-таки ведь это Островский, а не Булгаков или, скажем, Щедрин...

Главной чертой брянского спектакля кажется цельность и целенаправленность. Это, может быть, самый логический, выстроенный сюжетно «Бальзаминов» из всех, какие нам довелось видеть, включая и фильм. Поэтому о нем легко рассказать — легче, чем о горьковском спектакле. Это еще не значит, что он легче, лучше смотрится: у обоих театров, обоих прочтений свои достоинства и свои относительные слабости. И, посмотрев спектакль, мы с некоторым удивлением почувствовали, что слабостью выглядит, пожалуй, целиком вторая комедия, среднее звено трилогии, — «Свои собаки грызутся, чужая — не приставай».

С удивлением, потому что хрупкая, совсем не купеческой комплекции, непохожая на других Антрыгиных Антрыгина Багаевой была так же убедительна, как неожиданна. Это был тот самый случай, когда артистка, как говорят, купается в роли. Она

очень смешно жеманничала и была как раз под пару Устрашимоу Задорина — крупных размеров, с густой черной растительностью и вкусно подаваемой речью. Тем не менее и по залу чувствовалось, что здесь общее впечатление от спектакля чуть-чуть провисало, особенно когда постановка «разогрелась» к финалу. Всё это было явно не логично. Оставалось думать, что виной тут именно подчеркнутая логичность постановки: ведь сама Бальзаминовская трилогия все-таки произведение не столь уж логическое. Не в том дело, что вторая пьеса чем-то слабее других: в Горьком именно она-то и стала средоточием стиля и центром, пиком всей постановки. Любо было глядеть, как Бальзамино-Фирстова берет в оборот Антрыгина-Семенова и Пионова-Швыряева. Скорее, очевидно, в том, что при жестко прочерчиваемой разоблачительной трактовке «Свои собаки грызутся...» мало добавляют именно разоблачительного, выглядят некоторым повтором и оказываются звеном трилогии, наиболее чувствительным к излишнему нажиму. Это еще раз убеждает, что и самая удачная разоблачительная трактовка таких пьес, как бальзаминовские, все-таки не обходится без издержек. Не случайно же в фильме Воинова вторая пьеса вообще не попала.

Но вот начинается последняя пьеса — «За чем пойдешь, то и найдешь». Ее кульминация одновременно и сюжетная, и идейная кульминация всей трилогии — появление Белотеловой и встреча с ней Бальзамино-ва. От этого образа зависит наша непосредственная реакция и отношение к происходящему: какая же она, собственно, женитьба Бальзамино-ва? Как ее понимать и как принимать? И с момента появления Белотеловой-Хотяновской понимаешь, что здесь уже вступает в свои права гротеск. Какое-то жутковатое, прямо-таки огромное рядом с Бальзаминовым существо, почти неподвижный истукан, вокруг которого суетятся и мельтешат остальные действующие лица, действительно густо осыпанное какой-то белой мукой, с неподвижным лицом — такая Белотелова более чем однозначна и не сохраняет даже тех простых человеческих черт и следов привлекательности, которые еще оставались по-экранному реалистичной Мордюковой. Тут всё ясно. «Я добрая» звучит просто зловеще, и в дальнейшем гротеск и стихия условности больше и больше набирают силу. Белотелова разваливается всё на том же руале (превращенном в кровать появлением бело-розовых, атласно-кружевных постельных принадлежностей), без церемоний, со словами: «Давайте уж попросту», валит поцелует бедного Бальзамино-ва — словом, артистка расправляется со своей героиней весьма умело, последовательно и совершенно беспощадно. До какого-то момента кажется, что линия отношений Белотеловой и Бальзамино-ва почти тождественна экранной трактовке по существу, только изложена по-театральному заостренно. Но вот появляется весь встрепанный от неудач Бальзамино-в. Он почти в трансе, в шоке. Бальзамино-в унижен грубее, чем в кино, и его Белотелова безотрадна без ка-

ких-либо иллюзий и нюансов. Но Бальзаминов Прохорова, не будем забывать об этом, — Бальзаминов особый, жизнеспособный, умеющий набираться опыта и закаляться в неудачах. И тут-то, в отличие от фильма, выясняется, что бальзаминовским унижением дело, скорее всего, не кончится. И даже, пожалуй, чем сильнее унизили Бальзаминоva, тем резче он, глядишь, теперь способен воспрянуть, — вот она для чего, женитьба Бальзаминоva. Сбываются, похоже, слова резонера Неудеденоva, сказанные еще в первой пьесе: «На что деньги пойдут... на важность глупую... Станет над своим же братом-голяком величаться». И слова Бальзаминоva-Прохорова: «А Матрену теперь уволю — за грубость» — вряд ли пустая болтовня, во всяком случае, это первые бальзаминовские слова, которые бойкая и совершенно неуязвимая до сих пор Матрена-Александрова принимает всерьез и вдруг начинает плакать. Что-то меняется. В облике Бальзаминоva уж нет и следов растерянности — он явно входит в роль хозяина положения. И тут-то под самый конец и появляются снова пожарные — сейчас у них больше прав включиться (почти включиться) в действие, чем когда-либо раньше, хотя бы потому, что к этому моменту их уже, так сказать, почти материализовала своим упоминанием Красавина, но главное — потому, что глумливая и нагловатая нота уже ясно различается в происходящих на сцене событиях. Бальзаминов берет кредитку, с шиком плюет на нее и со вкусом вклепывает кредитку в самый лоб брандмейстерской каски. Бальзаминов платит и заказывает музыку. Музыка играет, и Бальзаминов, облачась не в голубой плащ на бархатной подкладке, а в поднесенный ему теми же молодцами генеральский мундир со звездами и густыми эполетами (материализованный сон, рассказанный им матери в начале этой последней пьесы), произносит наконец торжественно: «Ну, давай плясать! Становись!». Бальзаминов выступает в генеральском мундире, ехидно и значительно прищурившись. Белотелова стоит истуканом. Брандмейстер, издевательски подмигивая, дирижирует музыкой, и все действующие лица всех трех комедий, высыпавшие на сцену, группируются вокруг них и начинают стройно и послушно не то чтобы плясать, а слегка приседать, приплясывать под эту музыку, оставаясь, впрочем, каждый на отведенном ему месте. Словом, сарказм наконец торжествует безраздельно. Сарказм вроде бы прямо и не присущий, в такой, во всяком случае, мере, этому произведению Островского, но с яркой убедительностью выведенный постановщиком из логики развития идейно-художественной системы именно этого произведения.

Что можно сказать о такой трактовке? С точки зрения литературно-теоретической бальзаминовская трилогия все-таки не сатира в прямом смысле. Вопрос о сатире в творчестве Островского вообще не прост, и сатиры в «щедринском» смысле у Островского, пожалуй, нет даже и в такой «щедринской» вещи, как «Горячее сердце». Бальзаминовская же трилогия и в системе творчест-

ва Островского отстоит достаточно далеко от его наиболее сатирических пьес вроде «Горячего сердца» или «Волков и овец».

В бальзаминовской трилогии нет, строго говоря, и обличения «брака по расчету» в том смысле, как в сценах «Не сошлись характерами» или в более поздних пьесах вроде «Красавца мужчины», «Последней жертвы». Зато бальзаминовская трилогия — одна из самых центральных, репрезентативных вещей Островского, и поэтому в ней можно надеяться найти намеки на самые, казалось бы, разные пьесы Островского. Так, в некоторых сценах (Красавиной и Белотеловой, сцена, в которой Миша мечтает об объединении садов двух невест) явно видны мотивы «Горячего сердца». Так что, вообще говоря, сатирически-разоблачительная трактовка не может быть тут противопоставлена. Да такая трактовка не новость, опасность скорее даже в этом и состоит. Слишком долго и монотонно всего Островского трактовали на сцене как прямолинейного обличителя каких-то давно ушедших в прошлое типов и общественных обстоятельств. Такой подход был оказан и заштампован. Именно здесь, на наш взгляд, продолжает крыться главная опасность для современных постановщиков Островского. Так что вопрос о правомерности сатирической трактовки бальзаминовской трилогии мы ставим не в принципиальной плоскости, а в плоскости конкретной творческой практики. Были у театра собственные творческие основания вернуться к сатирическо-обличительной трактовке бальзаминовской трилогии? Несомненно, были, это блестяще доказано постановкой. Театр заново, современными средствами выявил и прочувствовал сценически свое собственное отношение к комедии, исходя из самой ее стихии.

\*\*\*

Спектакль же «За чем пойдешь, то и найдешь» режиссера Т. Н. Окорочковой, который мы видели в Мичуринском театре драмы, на наш взгляд, заслуживает внимания прежде всего исполнением роли Бальзамина (артист П. Королев). Это вовсе не означает, что больше в спектакле мы не увидели ничего интересного: есть, конечно, и другие удачи и находки, как, впрочем, и свои трудности.

Весь образ Бальзамина в этой постановке в основном построен вокруг Мишиных мечтаний. Мечтания же П. Королев, который вообще движется изящно, выразительно, передает пантомимой, передает доходчиво и непринужденно. Уже в начале пьесы Миша Бальзаминов заметно оживляется, когда показывает, как смело он теперь гуляет по улицам с Лукьяном Лукьянычем и как уж вовсе лихо будет он маршировать в офицерском звании. Но всю разворачивается Миша, естественно, в последней картине, когда начинает мечтать уже, так сказать, активно: сердится, когда его урезонивают, не хочет зажигать огня, объясняя, что в сумерках мечтать лучше, и т. п.

В общем, постановка сделана, пожалуй, скорее с сочувствием к Мише и Мишиным мечтам и надеждам, причем, как уже говорилось, именно Мишины мечтания стали центральным «номером», т. е. объективно стали, собственно, главной темой постановки. Правомерно ли такое прочтение пьесы? На наш взгляд, вполне.

Больше того — оно традиционно: можно вспомнить тот же фильм Воинова или постановку бальзаминовской трилогии в Малом театре. Правда, в фильме как раз было больше насмешки, чем сочувствия к Бальзамину, но сами мечты были показаны очень основательно: упор делался на гротескный контраст между мечтами и реальностью, и мечты и реальность взаимно друг друга дискредитировали. Вышло остро, ярко, но несколько сдвинуто от Островского к фантазмагии — может быть, гоголевской. В Малом к Мише-мечтателю отнеслись с таким неожиданным и безоговорочным сочувствием, которое уже, пожалуй, стоило бы назвать и предвзятым. При всех удачах постановки, несомненном обаянии и увлеченности артиста Бочкарева своей ролью сама эта роль — роль Поэта в голубом плаще, героя некой замоскворецкой гофманианы, — имела уж слишком мало общего с Бальзаминвым пьес Островского и текст, что и говорить, ощутительно мешал постановке. Получилось почти по реплике: «Я теперь не Бальзамин, а кто-нибудь другой...». Нам сейчас здесь важно, однако, отметить именно само сочувствие Мишиным мечтаниям: оно-то было налицо. Или, лучше сказать, несомненным и даже декларированным было намерение посочувствовать Мише; попытка такого сочувствия, собственно, и определила всю «звездную», «поэтическую» окраску постановки Малого театра — окраску всё же не без привкуса нарочитости.

И вот в чем, на наш взгляд, можно быть уверенным зрителю постановки мичуринского театра — это в том, что перед ним все-таки не кто другой, как Бальзамин. И не то чтобы исполнение роли П.Королевым было уж таким безупречным в любой момент и во всех отношениях. Нельзя сказать, чтобы Бальзамин Королева отличался стилевой, типажной узнаваемостью. И все-таки, на наш взгляд, это несомненный Бальзамин Островского, в каких-то отношениях, пожалуй, даже самый несомненный и полноценный, так сказать, Бальзамин из всех, кого мы видели. Актер и постановщики, в сущности, всерьез и с интересом подошли к Мишиным мечтаниям не как к эксцентрическому «номеру», хотя бы и весьма содержательному, не как к свидетельству Мишиной социальной несостоятельности, помогающему лучше изобличить Мишу, а как к *внутреннему миру* героя. Во всяком случае, про себя мы уверенно можем сказать, что после постановки в мичуринском театре давно знакомый Миша Бальзамин как литературный герой стал для нас в чем-то живее, объемнее и содержательнее. Критическое отношение к герою сохранено, как нам представляется, в той же мере и в том же значении, как



и в самой пьесе, поскольку удалось найти подход от *героя*, а похоже, что именно такой подход свойствен и самому Островскому. В Горьковском театре драмы образ тоже решался через пантомиму и тоже звучал неоднозначно, но в том и было достижение постановки Лермана, что удалось, по существу, последовательно чуть «сдвинуть» стилистически весь мир Бальзаминовской трилогии ближе к мюзиклу. Это был интересный, но особый случай.

Удача же мичуринского театра еще и в том, как нам кажется, что при некоторой, казалось бы, эксцентричности и даже условности предложенного решения (пантомима — «игра воображения» — Миши Бальзамина довольно отчетливо обособлена, выделена в общем рисунке роли, и вне пантомимы Королев-Бальзамино моменты бывает и грубоват, пожалуй, несколько теряется, как бы даже неловок) общее впечатление — именно согласия, какого-то естественного соответствия стилю и интонации комедии Островского.

К тому же для постановки (насколько мы знаем, впервые за довольно долгий период) взята только одна комедия из Бальзаминовской трилогии, что позволяет более вдумчиво и бережно относиться к тексту комедии, лучше выявить многие из его возможностей. И вот когда всё идет без лишней спешки и не утрачивается ни одна подробность, выпукло, наглядно выступает конфликт комедии — столкновение мечтаний с действительностью — во всей его естественной полноте и многозначности. Главное, театр не становится заранее на сторону грез или на сторону реальности, и именно от такого прочтения полнее звучит, раскрывается и то и другое начало.

Это именно прочтение, а не трактовка. Словом, что касается образа Миши Бальзамина, Мичуринский театр драмы, на наш взгляд, дает возможность проявиться тексту необыкновенно полно.

И зритель замечает, что Миша Бальзаминов, пожалуй, не так уж прост, во всяком случае, не просто бестолков, и только. Миша еще, некоторым образом, идейный мечтатель, как бы то, что называют герой-идеолог, вариант такого героя со всеми поправками на специфику мира страны Замоскворечье.

Конечно, пантомима — условность, но пантомима П.Королева все-таки в большей степени усиленная жестикуляция, житейски и психологически мотивированная (и сценически подготовленная) непосредственной натурой героя и той долей активности, задора и некоторой уже осознанности подхода к собственным мечтаниям, которую чувствуешь в Бальзаминове Мичуринской постановки. «...Оба сада объединить...», «...А мне, маменька, все богатые невесты красавицами кажутся...» — все такие Бальзаминовские черточки остаются в полной силе, во всем комизме ничего тут не затушевано и не перетолковано. Таков уж Миша Бальзаминов. Но как-то само собой на первый план выходит

«Нет, маменька, не уменя — счастья недостает». Опять-таки Бочкарев в Малом театре, надо отдать ему должное, умеет произнести эти слова роли необыкновенно трогательно, вызывая сразу острое сочувствие зрителя и переводя здесь, по сути, комедию в иной жанр, скорее всего в мелодраму. Временно, разумеется. Мы бы не сказали, что Королев на виденном нами спектакле вкладывал в ту же реплику очень много чувства. И комедия не переставала быть комедией, и в этом месте, пожалуй, особенно. Просто такой непосредственный и взбудораженный Бальзаминов как-то «заражал» своими проблемами: в чем секрет — в уменье или в счастье?.. Злополучие от мечтания или мечтание от злополучия?.. И как же это: мечта мечте и мешает — как только задумал увести невесту, размечтался, что и тройка готова, — хват, а везти-то и не на чем. Да, кстати, и некуда... И как же так: и сам понимаешь, что не наяву тебе сейчас лев каменный, а как разинет лев пасть, да как вдруг залает каменный-то! — так испугаешься...

Всё это, будучи подано со сцены обстоятельно, живо и доходчиво, способно оказалось привести к некоторому сдвигу акцентов — не в пьесе, а в наших стереотипах ее восприятия. Проблемой, которая всё время переживается и активно обсуждается действующими лицами комедии, оказывается не столько глупость Миши, сколько именно мечтательность Миши. Обсуждается даже техника, так сказать, мечтаний — мечтать ли в темноте или просто при свете. Вон сколько рефлексии по поводу мечтаний! Это уже, пожалуй, мечтания как тема. Заметим, что в тексте Островского тема мечтаний и фантазии весьма последовательно и всерьез подхватывается почти всеми персонажами, что и приводит к характерным комическим столкновениям с реальностью — для каждого на свой лад. Но, во всяком случае, среди общих фантазий, грез и просто вздора, конечно, главный фантазер и мечтатель все-таки Миша. Он-то весь в этом. Для него фантазии насущнее, актуальнее, чем для остальных, — для Матрены, скажем, они уже давно вне ее, закоснели, превратились в слухи, а Миша их способен рождать сам, сейчас, здесь, на глазах.

Постановка мичуринцев зримо обнаружила, что Миша Бальзаминов оказывается еще одной точкой соприкосновения — или, во всяком случае, максимальной близости — Островского с Достоевским. Образ, несущий проблемы, общие для мечтателя из «Белых ночей» и господина Голядкина.

Неоспоримым представляется, что Бальзаминов — «маленький человек» и, следовательно, естественно возводим к гоголевским героям. Режиссер Воинов в свое время и подошел к Бальзаминову во многом «от Гоголя». Подход дал свой эффект, но не обошлось, как нам кажется, и без потерь: все-таки на самом деле нет в пьесах о Бальзаминове гротеска гоголевской силы. Зато есть что-то другое, свое, не гоголевское. Может быть, оно сказалось именно в бальзаминовских фантазиях?

Да, но разве мечты и фантазии — это не гоголевское? Разве не фантазер Хлестаков? Разве Пискарёв не мечтатель? И главное, не мечтает разве Акакий Акакиевич, самый главный «маленький человек»? Как будто так, и, однако, между мечтателями Гоголя и мечтателями Достоевского, как известно, основательная разница.

Герой Достоевского Макар Девушкин, как мы помним, ощущал эту разницу как невнимание к человеческому достоинству Акакия Акакиевича, в котором будто бы повинен Гоголь. Литературоведы скажут о психологизме Достоевского и протесте Гоголя. Как бы то ни было, а реалистически написанная фигура мечтателя в остром конфликте с действительностью все-таки «специальность» Достоевского. И Островский при всей своей несомненной и прямой близости к Гоголю, похоже, пишет своего мечтателя, учитывая послегоголевский опыт литературы. А может быть, догоголевский?.. Так или иначе, а за Мишу Бальзамина Макар Девушкин Достоевского едва ли обиделся бы так, как обиделся за Акакия Акакиевича. Конечно, Миша герой откровенно комический. Но ведь и весьма реалистичный. В том и дело, как нам представляется, что Островский в Бальзаминоме сумел дать свой, очень жизненный вариант героя-мечтателя в конфликте с действительностью, т. е. *романтического героя* на высокой ступени *реалистического обобщения*.

И конфликт остается конфликтом, и проблемы остаются проблемами, но они обретают иную природу, претворяются в комизм плодотворно и до того органично, что словно бы прячутся. Таково уж свойство мира Островского — он, как фольклор, готов, кажется, принять и вплавить в себя всё, от быта до эпоса, сохраняя облик простодушия и невозмутимости (особенно для торопливого взгляда).

И снова убеждаешься в том, что при всей значительности роли Островского в русской литературе по-настоящему раскрывать Островского способен только театр, живое театральное представление. Любопытным кажется сопоставить два случая такого раскрытия. И Малый театр, и мичуринский театр подходили к образу Бальзамина как бы с некоторой общей точки: желания в какой-то степени реабилитировать образ, вернее, раскрыть полнее его привлекательные стороны. Постановки получились совершенно непохожими, Бальзаминовы — тоже, но конечная характеристика, которую можно дать обоим Бальзаминовым обеих постановок, опять-таки одна, общая: *маленький человек-мечтатель*.

Разница в том, что в мичуринском театре такой результат получен как бы спонтанно, может быть, даже неожиданно, а в Малом — это изначальная определенная установка, тезис, доказать который и призваны спектакль и исполнитель роли. И при всей зрелищности постановки Малого, при всех ее преимуществах (выигрыш уже в том, что здесь вся трилогия, тогда как в Ми-

чуринске только последняя ее часть) нельзя не заметить некоторой заведомой жестковатости такого подхода. Интересная мысль сделать Мишу «теплее» доказывается средствами заведомо внешними по отношению к миру Островского, к его стилистике, и средства затрудняют задачу, приносят в постановку иллюстративность и декларативность. Тем и интересен ведь Миша, что он полнокровней и «теплокровней» даже гоголевских мечтателей — дальше них продвинут по той самой оси, по которой гоголевские герои далеко отошли от романтической фигуры Поэта в плаще...

А что же Белотелова? А Белотелову здесь Мише приглядели так же разумно, можно сказать, хозяйственно, как строили всю постановку. Эта Белотелова Т.Николаевой, пожалуй, не метит в лирические героини, как Белотелова Дубининой, но подавно далека от какого-то гротеска. Белотеловскую бессловесность актриса толкует не как загадочность и не как скудоумие — это просто тихая Белотелова. Тихая, небольшая.

Театр хорошо понимает, что если беспощадно разоблачить вдову Белотелову и не столь уж обязательно (как-никак она не Гурмыжская), то надеяться особенно «поднять» этот образ тоже трудно, тем более в постановке, лишенной чрезвычайных, экстравагантных средств и целей, внимательной к тону и миру пьесы. Вдова нянчится с цветочками: то цветочек с цветочком у нее целуются, то она принимается впрямь нянчить букетик, укачивая его, как младенца. И с видимым крайним простодушием сует Мише в губы руку со здоровенным перстнем, который Миша с удовольствием чмокает. В общем, получается существо как бы и смешное, и в то же время такое, над которым, что называется, грех смеяться. Баланс отношения тут, может быть, и находят, но комизмом все-таки поступаются, и где-то в тонуспектакль несколько проигрывает. Все-таки некоторые следы трактовки, построенности этой Белотеловой ощутимы в такой «мягкой» постановке, особенно рядом со столь органически найденным Бальзаминовым, от которого, очевидно, и исходили. И серьезную удачу обусловили тут не исключительные данные, а естественная неповторимость человеческой индивидуальности. Думается, не найдись в мичуринском театре актера Королева, не разгляди в нем режиссер Окорочкова такого Бальзамина, в коротком светлом паричке, чуть мешковатого и в подтяжках, возможно, не было бы и такого решения, а может быть, даже и самого замысла.

Все три достаточно разные между собой постановки пьес бальзаминовского цикла, о которых мы сейчас подробно рассказали, убедительно свидетельствуют о том, что когда-то почувствовали лишь очень немногие из современников драматурга: бальзаминовская трилогия это отнюдь не «шутка мастера», это действительно глубокая вещь, и она объективно дает разные возможности прочтения.

В Брянске реализован сатирический подход к герою; в Горьком за Мишу «заступились», несколько «приподняли» его (хотя и иначе, чем в Малом театре); в скромном спектакле Мичуринского театра драмы удалось, как нам показалось, точно найти меру в отношении к герою. И каждый из спектаклей выявил такие стороны содержания пьес Островского, которые при чтении оставались не замеченными и которые теперь, посмотрев эти театральные работы, невозможно не увидеть именно в тексте самого драматурга. А ведь ни одну из этих постановок (включая и «Женитьбу Бальзамина» в Малом) не отнесешь к числу спектаклей классического стиля. Значит, иной раз и «сдвиги» не мешают обнаружить в тексте нечто существенное. Видимо, именно таким путем происходит необходимое, законное обновление интерпретации, освобождающее нас от инерции восприятия классического текста.

# САТИРИЧЕСКИЕ КОМЕДИИ ОСТРОВСКОГО СЕГОДНЯ. ПРОБЛЕМЫ СТИЛЯ

*Что значит для нас  
стиль на сцене?  
Стиль и сюжет.  
Единство мира  
Островского  
и разнообразие пьес.  
Четыре постановки  
«Волков и овец» -  
когда и для чего  
нарушают стиль.  
«Бешеные деньги»  
в Театре Сатиры.  
Стилизация в пьесе  
и спектакле.  
Сатира и лиризм.*

**В** предыдущих главах мы уже говорили об исключительном стилевом единстве театра Островского, о стремлении драматурга все новые пласты и явления русской жизни, становившиеся предметом его внимания, осваивать именно в соотношении со своим устойчивым, рано сформировавшимся художественным миром. Стилевая определенность драматургии Островского делает особенно острой для современного театра задачу практического овладения чувством стиля (всегда важную при работе с классикой, но для успешной постановки Островского — поистине решающую). И здесь-то мы как раз чаще всего наблюдаем серьезные трудности.

Недавно нам довелось видеть в одном театре почти готовый к сдаче спектакль «Бешеные деньги». В постановке не было никаких «дерзостей» — минимальные купюры, ни плясок, ни пения, никакой эксцентрики. И при этом какая-то принципиальная бесстильность, полное невнимание к фактуре персонажей. Глумов для выражения своей развязности и бездуховности жует резинку. Чебоксарова-мать почему-то держалась с бла-

городной интеллигентностью, а Лидия резко переходила от утрированной инфантильности к стилю кокотки. Но особенно удручал Васильков, обряженный в поддевку. Здесь вместо провинциального дворянина-дельца, завтрашнего миллионера, причем не просто спекулянта, а «техника»-промышленника, оказывался какой-то десятник из простых. Реплики Телятева, конечно, не ложились на интонацию Высоцкого, и это расхождение заставляло что-то придумывать. Тогда ставится задача «раскрыть» психологию героев, представить себе, что они чувствовали на самом деле в тот или иной момент. И вот, идя по этому пути, постановщик и актеры и представили себе, что Телятев и Глумов страстно влюблены в Лидию, что один страдает от ее отказа, а другой мечтает, прикончив «благодетельницу», вернуться к Лидии и т. д. И таким образом оказалось, что при самом «традиционном» по намерениям постановочном решении полезла на сцену всяческая отсебятина. Потому что «додумать» можно всё что угодно, а стиль надо почувствовать и уметь передать, выдержать в целом. И тогда стиль подскажет: а годится ли выдумка? В конечном итоге психология и стиль отнюдь не противоречат друг другу. Но если пойдешь к Островскому от его стиля, т. е. материала, плоти текста, то уж психология нарастает какая надо. При невнимании к фактуре персонажей, к стилю психологическим выдумкам не положены никакие пределы, и они могут вдребезги разнести даже сюжет, лишить его смысла и цельности. Если старшая Чебоксарова — тонкая и интеллигентная, как вернуться к тому важнейшему сюжетному мотиву, что она торгует собственной дочерью, учит дочь этому? И как ей торговать тогда тоном, светскостью, всячески стремясь эти эфемерные вещи сделать доходной статьей, единственным приданым своей дочери? А ведь такая торговля тоном, рынок стиля — и суть, и плоть комедии. Без этого комедии не станет. Если Васильков — обыкновенный кулак в поддевке, о каком салоне он может думать и зачем ему блестящая жена «с тоном»? И этим «зачем» поистине нет числа...

Есть два рода стилевых затруднений при обращении к Островскому. С одной стороны, естественные, вызванные ходом времени, о них хорошо написал В.Е.Хализев в своей книге «Драма как явление искусства»: «Эта театральность, запечатлевающая давние, архаические, «почвенные» формы бытового поведения, к сожалению, покидает искусство. Она, будучи оттеснена современными, внациональными стереотипами действия, уходит в прошлое, быть может, безвозвратно»<sup>1</sup>. И всё же, думается, едва ли стиль так уж невозвратим. Достаточно вспомнить удивительную Шатрову-Купавину в знаменитой постановке «Волков и овец» 1952 года, к счастью, сохраненной для нас кинематографом: и смешно, и трогательно, и полная иллюзия того, что перед нами — современница Островского. Из всего неповторимо пре-

---

<sup>1</sup> Хализев В. Драма как явление искусства. М., 1978, с. 45.

красного ансамбля мастеров Малого театра в этом классическом спектакле мы здесь вспомнили именно Е.М.Шатрову потому, что аромат прошедших эпох труднее всего сохранить в ролях лирических героинь. Но дело ведь даже не в буквальной реставрации стиля, а в том, чтобы создать впечатление такой реставрации и добиться, во-первых, стилового единства и, во-вторых, ощущения другого стиля, другого времени, которое тем не менее для нас живо и выявляет в себе вечно интересное, говорит с нами. Там, на сцене, не ряженые мы, а они. И у нас с ними оказывается нечто общее. Помочь каждому из нас ощутить себя звеном в цепи истории человечества — вот, нам кажется, важнейшая культурная задача современного театра, обращающегося к классике. И выполнять эту задачу может не только героический или трагедийный репертуар, но и бытовая пьеса, в том числе и комедия: реалистическое искусство ведь давно открыло, что историчен не только государственный, общественный, но и частный человек. Другого рода затруднение связано со страхом перед традицией, перед сложившейся системой типажей в театре Островского. И эти опасения кажутся нам неоправданными, а стремление отойти от «канона», не ради какого-то общего замысла спектакля (скажем, продуманной полемической трактовки пьесы), а просто для «освежения» способно нанести урон постановке даже и при доброкачественно разработанных отдельных ролях. Сюжетные несоборности, расшатывание общего смысла пьесы при стиливых сдвигах, предпринятых как бы на всякий случай, ради оригинальности, почти неизбежны. Это как чересчур радикальные «преобразования природы» — предвидеть все последствия почти и невозможно.

Мы нередко склонны бываем недооценивать стиль, потому что не всегда помним и понимаем, какую бесконечную, не поддающуюся учету культурную информацию несет для нас прикреплению к определенной манере и эпохе, причем в выверенной, наиболее компактной форме. Так что стиль не обойдешь и пренебрежение к нему оправдать трудно. Бывает сознательная борьба, отталкивание, спор со стилем — это иное дело, но нередко демонстрацией такой борьбы прикрывают простое пренебрежение. Всерьез говоря, в наше телевизионное, аудиовизуальное время куда труднее, чем пятьдесят лет назад, противопоставлять стиливую культуру и доходчивость, общепонятность. Практически любой из нас — телезритель с опытом, а любой телезритель с опытом может чувствовать стиль, знать о стиле и манере разных эпох больше, чем сам предполагает. Во всяком случае, разрушая стиль и расшатывая стиливое чувство зрителей, т. е. искусственно помогая естественной смерти каких-то стиливых форм, театр, на наш взгляд, просто бесхозяйственно относится к собственному добру, к важнейшему своему средству. В общем, стремление к стиливой точности и достоверности для театра — естественная норма, необходимая хотя бы для того, чтобы на ее



фоне могли ощущаться отклонения, которые, конечно, всегда были, есть и будут. Важно, чтобы на отклонения от традиции шли только в том случае, когда у постановщиков действительно имеется свой резон, свой, специфически театральный, постановочный материал, которым они рассчитывают возместить утрату драматургического материала, поскольку всякое нарушение стиля, вольное, невольное или вынужденное, в конечном счете означает именно такую утрату.

При безусловной стилиевой цельности всего макромира Островского микромир отдельной пьесы нередко организован достаточно сложно, отнюдь не монолитен. Художественное единство пьесы может включать в себя борьбу и столкновение различных стилей. Понятно, что именно такие пьесы труднее всего поддаются «одно-сторонним» трактовкам и каким-либо недостаточно осознанным попыткам поколебать стиль.

Одна из таких пьес «Волки и овцы». Недаром эта острая комедия, остающаяся неизменно репертуарной, знает такое разнообразие трактовок, и спектакли последнего десятилетия не случайно дают большой материал для размышлений.

Среди других пьес Островского «Волки и овцы» заметно отличаются напряженностью фабулы. Собственно, действие развивается в сплетении двух интриг, затеянных двумя героинями — Мурзавецкой и Глафирой. И каждая из них в пьесе имеет как бы свой «стилевой мир», сами их интриги, так сказать, «разностильны»: интрига-кляуза Мурзавецкой и интрига-интрижка Глафиры. Обе актерствуют, но Мурзавецкая — с надрывом, с покаянием под Ивана Грозного, а Глафира — весело, без рефлексии, без оглядки, цельно. Глафира — из водевиля, а может, даже из оперетты (недаром она с тоской вспоминает недоступный ей теперь театр-буфф). Мурзавецкая — из комедии серьезной (хоть все-таки не из драмы, что упорно игнорируют, когда «подтягивают» ее к Вассе Железновой). Из разнородных элементов «собранных» и Беркутов. Это не установившийся, гениально найденный жизненный тип, как Мурзавецкая, и не тип сценический, с устойчивой театральной традицией, как Глафира, а скорее герой-проблема, проблема именно как тип: словно дан постановщику набор черт и качеств, прямо вызывающий к воображению и изобретательности режиссуры и актера. Он загадка не только для Купавиной, ахающей над его письмом («Какая пошлость...», «Что с ним случилось...»). Тут не выверенная и бесспорная речь Островского, а речь персонажа — как предмет оценки и размышления. «Паровоз, придуманный англичанами для перевозки тяжелых грузов» (оборот из письма к Купавиной), да и все его тяжеловесные «железнодорожные» шутки и намеки, и фраза из письма «не продавайте лесу» — всё это как бы в одном ряду, то и другое смешно и забавно. А потом, в диалоге с Купавиной, выясняется: «Ваше странное письмо...», «в котором было всё, что Вам нужно, — и дружеское участие, и деловой совет». Ключ — то, что

нужно. Все разнородные черты и черточки персонажа должно собирать и оправдывать одно — функциональность.

Беркутов несомненно подчеркивает принцип стилистического, может быть, и жанрового столкновения, заложенный в пьесе. Мурзавецкая, Чугунов, отчасти Павлин, все, кто связан с интригой-кляузой, — правдоподобие, мотивировка, даже реально-исторические параллели (известное дело игуменьи Митрофании, в миру баронессы Розен), и главное у них — речь. Сценическая речь Островского, с полной силой выписанная, работает на них. Казалось бы, остальным после этого в пьесе и делать нечего. Почти так оно и получалось в Малом театре, где «великие старухи» Мурзавецкие и вообще добротнейшие традиции исполнения на свой лад убедительно задвигали Глафиру на второй план (как бы хороши Глафиры сами по себе ни были).

Но, во-первых, как бы любезно, не без удовольствия (по замечанию известного театроведа Б. Алперса) ни давали овцы пожирать себя волкам, как известно, к волкам напоследок Чугунов относит все-таки не Мурзавецкую, а Глафиру.

А во-вторых, как ни великолепно на протяжении всего действия Мурзавецкая-Гоголева (не только блестящая комедийная актриса, но, может быть, особенно яркая в сильных драматических ролях — чего стоит незабываемая Кисельникова в «Пучине»), концовка телеспектакля все-таки не кажется находкой. Бьют напольные часы, под ними — застывшее трагическое лицо Гоголевой. Интонация явно сдвинута от Островского к Горькому («Час Мурзавецких пробил»).

И вот безусловно односторонний, несомненно несколько облегченный, но очень яркий и веселый спектакль, поставленный Л. Варпаховским в Театре им. К. С. Станиславского, поневоле воспринимается как реплика. Извините, вдруг слышится голос, но кроме речи в театре бывает еще и собственно театр. И здесь это звучит довольно резонно, поскольку это голос самого автора — Островского. Если Мурзавецкой-кляузе отдана по преимуществу знаменитая бытовая речь (да еще какая — за ней типы Хлестовой, толстовской Ахросимовой, типы старых барынь с характерными чертами архаического демократизма, со зримыми корнями в допетровщине), то Глафире-интрижке отдана сцена, театр как таковой по преимуществу. А речь ее чуть-чуть иная, она уже условнее, цитатнее, вторичнее, — она облегченная, с чертами салонного блеска, подобно глумовской. Вообще для Глафиры речь и не самое главное, поскольку она в той поре, когда в распоряжение ее, так сказать, самой природой даны иные сценические средства (между прочим, немаловажное обстоятельство, требующее возрастного контраста между Глафирой и Мурзавецкой; другая причина, по которой старость Мурзавецкой трудно убедительно оспорить на сцене, — хоть бы несомненная связь между чертами просторечной архаичности ее речи и ее старобразностью).

Но природа природой, а сам автор комедии дает Глафире основное, едва ли не предопределяющее ее триумф средство — постановку. Глафира ведь ставит свою пьесу, свою постановку на глазах не только у зрителей, но и у единственного зрителя из числа действующих лиц — у Лыняева.

Прием «сцены на сцене» у Островского всегда вообще очень важен и, так сказать, авторитетен. Вся «большая» пьеса строится очень бережно, внимательно по отношению к внутренней, малой пьесе. С одной стороны, ведь механизм и условность «постановки» Глумова или Несчастливцева демонстрируются возможно полнее и яснее, с другой стороны, демонстрация никак не должна повреждать самую постановку. В том-то и дело, именно это составляет едва не основной предмет заботы и автора, и самих действующих лиц. Так что вернее, может быть, было бы сказать не «механизм», а «организм» постановки. Существо его бывает максимально выявлено, обнажено, но только живьем, в целости и в действии. Да действие-то этого механизма-организма еще, пожалуй, бывает, и усиливается от такой демонстрации. Живая условность — естественный нерв театра — у Островского в такие моменты проявляется необычайно наглядно. Реальное и условное, жизнь и театр — такое же двуединство, как душа и тело, именно соединение начал и дает собственно жизнь театру, как, очевидно, и любому искусству.

Спектакль в Театре Станиславского впрямую было переименовать в «Торжество Глафиры» — до такой степени постановка строилась вокруг этого торжества и на нем. Спектакль, несомненно, можно критиковать за односторонность, но бесспорно одно: театральный и комедийный потенциал образа Глафиры и всего, что с ним связано, в этой постановке реализован максимально, выявлен, как, вероятно, нигде. Глафира А.Варпаховской притворяется, потешается и веселится так заразительно, что оказывается в состоянии в какой-то момент просто принять на себя всю нагрузку: она стоит на авансцене уже почти как конференсье, жестами и мимикой комментируя всё происходящее так, что и общение действующих лиц между собой и со зрительным залом происходит уже как бы только через ее посредство, т. е. постановка хорошо «просчитана» на зрительскую реакцию, вызывает энтузиазм зала, Варпаховский стремится зал уже не «отпускать» и вести спектакль любой ценой на том же тоне до финала. Мурзавецкий Буркова как-то очень прост, доходчив и узнаваем. Зал то и дело смеется, буквально хохочет, а не просто веселится и аплодирует. Но в связи с тем как вообще «задвинута» здесь линия семейства, дома Мурзавецких, и Буркову, актеру с очень современной фактурой «комика-простака», как выразились бы во времена Островского, некоторые краски роли просто не понадобились. Его яркий образ строится, так сказать, на «вечных» сторонах этого типа в обход комических аспектов социально-исторической его характеристики.

Пожалуй, можно сказать, что местами чрезвычайная пикантность Глафиры А. Варпаховской уже граничит с вульгарностью, да и вообще откровенная постановка «на финал» не может, наверное, не иметь своих минусов. Так, постановка «на финал» почти всегда в какой-то степени расчет на воздействие за счет последствия. И на наш взгляд, нельзя сказать, чтобы постановка Варпаховского была полностью свободна от этого. Но, с другой стороны, всячески усиливая спектакль чисто физически как театральное зрелище, форсируя эффект, режиссер непременно должен бывает прочертить какую-то определенную линию. И такой спектакль или хотя бы его финальная часть волей-неволей должны оставлять у зрителей какое-то цельное общее впечатление.

Другой разговор, за счет чего может быть такая цельность и в каких отношениях такой цельный образ будет стоять к пьесе. Он может быть искусственным, дефектным и т. п., но сам такой образ — тот или иной — будет все-таки предложен зрителю. И это кажется очень важным. Думается, за это можно многое простить театру и постановщику.

В спектакле Театра им. К. С. Станиславского сознательно пожертвовали Мурзавецкой, выбрав на эту роль Е.Полякову, актрису, несомненно, интересную, но чуть ли не вдвое моложе героини, играющую почти без грима и не делающую, видимо сознательно, ни малейших попыток перевоплотиться. Думается, причина выбора была вполне объективной — вероятнее всего, просто отсутствие достаточно яркой актрисы с фактурой «старухи Островского». К чести режиссера и актрисы, надо сказать, они и не пытались как-то замаскировать это видимое «зияние» в постановке и выдать его за некую диковинную новизну трактовки. Роль Мурзавецкой, лишившись характерности, всей богатейшей, прежде всего именно стилевой, типажности, осталась в спектакле Варпаховского исключительно функциональной. Постановка была, так сказать, честно заявлена как односторонняя. Можно пожалеть об этом, но не видеть здесь хотя и заведомо неполного, но сознательно продуманного и художественно реализованного прочтения было бы несправедливо.

Иначе поступили авторы другого спектакля с молодой Мурзавецкой. В спектакле, поставленном Б.Земцовым в Московском облдрамтеатре, немало, на наш взгляд, доброкачественного постановочного материала, интересных актерских работ. Глафира-Юргенсон, Купавина-Тейланс, Анфуса-Ковалевская — роли хорошо проработанные, и то свое, что нашли актрисы, осваивая классические образы, выглядит убедительным и органичным. За некоторой видимой простоватостью Купавиной-Тейланс чувствуется, пожалуй, натура не столько уж овечья. Конечно, в этом есть, так сказать, известный «недобор» истины, но, думается, вполне оправданный. Никаких нарочитых диссонансов и парадоксов нам не демонстрируют. Купавина получилась цельной и естествен-

ной. Может быть, это не очень барыня, не слишком помещица, но могла быть и такая, наверно, а главное, эта Купавина встревожена и вызывает сочувствие (а такое сочувствие, кстати, вовсе не само собой разумеется) и тем активизирует сюжет пьесы, работает на драматургию постановки. Здесь словно бы вполне доверились реплике героини: «Вы знаете, я женщина простая, хитрить не умею...», и это, на наш взгляд, если говорить об этой именно постановке и исполнительнице, явно привело к удаче. Об интересной и неожиданно трогательной Анфусе у нас еще будет случай сказать, а о Глафире Е. Юргенсон вкратце, пожалуй, и не скажешь. Это существо прежде всего умное и злое, иной раз, может быть, и слишком злое и саркастичное. Коварство, которое даже и не скрывает, что оно коварство, и тем не менее достигает цели. Эта Глафира словно бы берет, оставляет себе нечто и от Мурзавецкой. Иногда неприятная, пожалуй, но по-своему всё равно эффектная, как Глафире и положено, Глафира все-таки, на наш взгляд, не становится достаточной опорой постановки. Дело в том, что зловещие козни Глафиры-Юргенсон оказываются на добрую долю ни к чему, ибо партнер ее, Л.Шерман, играет Лыняева подтянутым пожилым добряком, почти бонвиваном, ведя роль не то чтобы с особым изяществом (и то сказать — Лыняев все-таки не Телятев), но несколько облегченно. И все угрозы и потенциальные злоключения, которые несет с собой такая драматизированная Глафира, не пробьют иножанровости, иностильности такого бодряка Лыняева: он-то не в драме, он, наоборот, в каком-то легком жанре, где таких осложнений и злоключений просто не бывает...

Но главная стилевая проблема спектакля Б. Земцова видится нам в роли Мурзавецкой. Сама по себе Мурзавецкая Е. Васильевой, на наш взгляд, вполне сопоставима с Мурзавецкой-Поляковой. Она тоже много моложе Меропии Давыдовны Островского и, естественно, несколько модернизирована по фактуре. Но эта Мурзавецкая не тушует, как Полякова, она всё время нервно кутается в шаль, беспокоится и мечет взоры. Нервно повелевает. Рисунок выходит, в общем, броский, хотя и несколько монотонный. Монотонность оттого, что богатейшая речь Меропии Давыдовны не очень ложится на такую неосанистую фактуру, сдвинутую не то к Пановой из «Любови Яровой», не то к Спиридоновой из «6 июля»... Нелады же, на наш взгляд, начинаются с того момента, когда довольно очевидные, вынужденные, по сути дела, минусы такой односторонней трактовки пытаются во что бы то ни стало обратить в плюсы — вопреки всякой сценической реальности. Словно бы так только и надо, не что так вышло, а так специально задумано и сделано. И вот Мурзавецкая-Васильева нервничает и гневается на сцене так много и интенсивно, что начинает пересиливать текст комедии, и не смешно становится, а действительно как-то нервно и тревожно, тем более что Павлин-Трегуб — фигура и вовсе странная и даже зловещая: подтянутый

молодец в кавалерийском мундирчике и с манерами какого-то охранника, личного гвардейца-телохранителя, расхаживает по дому и время от времени задает трепку (буквально, физически!) Аполлону Викторовичу... И вот тут уже видится отчетливо и явно перейденная грань. Тут речь не о вынужденном и невольном нарушении стиля, не об объективных трудностях (Павлин всё же не Мурзавецкая, едва ли в труппе не оказалось актера средних лет с подходящей фактурой), в конечном итоге восходящих к общей проблеме известного стилевого отдаления Островского от нашего современного театра. Тут как раз иное: тут театр и постановщики сознательно решили усугубить проблему, внести, так сказать, свой вклад, свою долю в это отдаление. Поскольку невозможно же предположить, чтобы режиссер и впрямь не знал, как должен выглядеть и вести себя дворецкий Павлин — пожилой (дворецкими всегда бывают слуги и постарше, и поопытней, поавторитетней), почтенный (дворецкому полагалась представительность), старший в доме над слугами, но никак не над господами... Нет, здесь стилевые смещения и нарушения только начало берут в общих, объективных сценических проблемах, в данном случае, очевидно, в такой трактовке образа Мурзавецкой, а дальше все делалось нарочно, специально. Из Меровии Давыдовны попытались сделать какую-то абсолютную властительницу, из аферистки — политическую авантюристку, из ее дома — какую-то злоеющую военизированную организацию, словно эта Мурзавецкая готовит военный путч в «плоской губернии». Важно, что речь идет не о каких-то отдельных чертах и нюансах, которые удается в той или иной мере подчеркнуть, не теряя общей связи со стилем и природой пьесы. Речь идет именно о попытке перевести пьесу в какую-то иную стилевую стихию, а вот в какую именно и для чего — это в данном случае остается просто непонятным.

Меняя стиль, постановщики изменили всё, по сути дела, изменили весь материал комедии (хотя текст и не тронули). Изменив логику и природу отношений между персонажами, отменили, по существу, и комедийность — такая Мурзавецкая и особенно такой Павлин оказались прежде всего не смешными. Вероятно, постановщик и актеры могли бы сказать, что тем самым они надеялись усилить, заострить обличительную, сатирическую сторону «Волков и овец» и т. п. Но если так, они крупно ошиблись, полагая, что сатире не обязательно быть смешной. Всё равно как если бы некто, полагая усилить обличительное звучание щедринских сказок, изложил бы их без затей и иносказаний, простым и определенным языком газетной публицистики...

Иначе говоря, не в том, по нашему мнению, беда, что театр посягнул-де на нечто неприкосновенное, а в том, что, отменив, по существу, на добрую долю материал текстовой, театр не сумел предложить взамен материала своего, сценического. Стиль отношений старой барыни и старого слуги был разрушен, взамен предложено нечто произвольное, неизвестно какое. Нечто, взятое на-

угад. Но стиль не сам по себе, за стилем — глубокие пласты, логика и психология поведения, история. Никто не укажет точной границы, где кончается стиль и где начинается сюжет. При еще не старой барыне бравый камердинер (вместо горничной) — это совершенно другой сюжет, другая жизнь, другие люди — другая пьеса. Но другой пьесы все-таки не написали. А в прежней пьесе эти люди, эти персонажи оказываются, в общем, не у дел. И когда этот Павлин колотит Аполлона Мурзавецкого — зрелище выходит не столь уж смешное. А то, что после такой клоунады Аполлону оказывается уже, что называется, нечем удивить публику, — это явно во вред постановке, и это существенно. Автор, Островский, выстроил эксцентричность поведения Мурзавецкого по восходящей линии, дав постановщикам определенный ресурс комизма. А постановщики нерасчетливо и неудачно его израсходовали. В том-то, на наш взгляд, и беда постановки, что здесь просматривается попытка словно бы выдать простую слабость за некую новацию. Недочет, слабое место — за сильное. И тем, к сожалению, компрометируется, в сущности, совсем неплохой по сценическому материалу спектакль. Постановщикам уже трудно поверить. Не в какой-то частной слабости дело, а в том, как отнестись к этой слабости. Из обычной слабости, которая есть дело житейское, своими руками сделали, если так можно сказать, слабость принципиальную.

А Дунаев, поставивший комедию в Театре на Малой Бронной, демонстрирует подход, в принципе вызывающий полное сочувствие. На наш взгляд, режиссер и театр исходят словно бы из того, что комедия «Волки и овцы» сравнительно с другими пьесами Островского чрезвычайно сюжетна. Однако для нас эта сюжетность предстает традиционно ослабленной: с одной стороны, нам не так-то просто уже сейчас уяснить всё хитросплетение интриг вокруг Купавиной, сама механика мошенничества Чугунова и Мурзавецкой от нас во многом ускользает, так как мы плохо разбираемся в старинном крючкотворстве. С другой же стороны, традиция преимущественного сценического демонстрирования персонажей, пусть даже несколько в ущерб их сценическому функционированию, — традиция, вообще говоря, по нашему убеждению, глубоко органичная для театра Островского, также естественно ослабляет сюжет и даже приводит, пожалуй, в данном случае к некоторому локальному кризису в подходе к двум персонажам — к Беркутову и к Мурзавецкой. По взаимно противоположным причинам: Мурзавецкая бывает некоторой проблемой для театра, потому что мы ее слишком хорошо знаем по образцам, созданным Пашенной и Гоголевой, создать более точный, бесспорный и глубокий типаж кажется просто невозможно. А Беркутова мы, в общем, не знаем, т. е. не знаем именно как типаж, как знаем, скажем, его близкого родственника в мире Островского — Глумова.

В постановке Дунаева эти проблемы решаются чрезвычайно

естественно, сами собой: активизация сюжетно-смысловой стороны пьесы заставляет героев сталкиваться, острее конфликтовать друг с другом. Беркутов в исполнении Грачева предстает просто жестким до предела дельцом, весьма мало заботящимся о том, какое впечатление он производит на окружающих. И надо сказать, такая трактовка не только придала постановке динамизм, но и сняла некоторые привычные затруднения, добавила ясности действию, выявила интересные смысловые оттенки (например, в сценах с Купавиной). Правда, Купавина при этом предстала, пожалуй, не в меньшей степени жертвой Беркутова, чем жертвой Мурзавецкой, и комизму пришлось несколько потесниться за счет драматизма. Зато в конце Грачев, дирижирующий финалом, выступил почти в той же роли, что и Глафира в постановке Варпаховского, — взял, так сказать, действие и весь финал на себя. И финал прозвучал как-то необычайно отчетливо, саркастически, разумеется, но весьма комедийно.

А что касается Мурзавецкой, то Мурзавецкая-Дмитриева, как единодушно признала критика, явилась открытием этой постановки. Действительно, ведь если «Волки и овцы» — самая сюжетная комедия Островского, то, пожалуй, Мурзавецкая — самый сюжетно активный, функционирующий персонаж этой комедии. Одновременно и самый колоритный, это верно, но ее удивительная особенность в том, что она совершенно не тратит, так сказать, времени на эту свою колоритность. Колоритность и типажность выявляются только по ходу интриги. Мурзавецкая ощущает себя слишком важной особой в этом мире, чтобы лукавить, как Беркутов (не говоря уж, разумеется, о том, чтобы лебезить, как Чугунов, или притворяться, как Глафира). Зачем ей, в самом деле? Она уже до того поднаторела, что лжет и молится в одно время, в одной фразе. И вот очень простой и здравый подход театра к роли дал удивительные результаты. Мы увидели Мурзавецкую ни на кого не похожую и в то же время очень выразительную, яркую, совершенно естественную. Конечно, она осовремененная, но, в общем, никак не специально, не нарочито, только в том смысле, что театр и актриса не приняли никаких мер по воссозданию стиля. Мурзавецкая-Дмитриева — центр такой сюжетно-функциональной трактовки и центр, сердце всей постановки. Словом, прямо и непосредственно роль Мурзавецкой в Театре на Малой Бронной выглядит как явное достижение. Вероятно, центральное достижение, хотя бы по месту самой роли в пьесе, но далеко не единственное.

Кто не знает такую популярную артистку, как Ольга Остроумова? Вопрос не риторический, как может показаться. Мы, например, были уверены, что знаем ее как сильную и заслуженно известную. И ошибались. Остроумова в роли Глафиры, по нашему впечатлению, нечто принципиально иное, классом выше, чем прежняя Остроумова. И темпераментная, яркая Глафира в ее исполнении поспорит с любой из тех, что нам довелось видеть.



А Горецкий Жирнова, пожалуй, определенно самый интересный Горецкий из всех нами виденных. Нам вообще кажется, что этому персонажу словно бы как-то не принято уделять много внимания, а жаль. К Горецкому стоит присмотреться. Он явный кандидат в герои в том смысле, в каком герой тот же Глумов. И очень интересный кандидат.

Вот в Областном драматическом и в Театре на Малой Бронной Горецким, похоже, заинтересовались, во всяком случае, Горецкий-Скоробогатов в спектакле Земцова и Горецкий-Жирнов в постановках заметнее обычного. И Горецкий Скоробогатова, по нашему впечатлению, смешной и удачный, но все-таки более прищипанный — хамоватый и буйный. А Горецкий Жирнова отнюдь не шумный. Он саркастичный мошенник, художник мошенничества, под стать Мурзавецкой, и каждое слово в беседе с Чугуновым выдает с особым вкусом и наслаждением, словно выкладывает козырную карту. И речь звучит необычайно отчетливо, и нюансы сюжета и положения опять-таки словно попадают под лупу — вся интрига становится необыкновенно отчетлива и понятна, всё словно бы переживается заново.

Очень хорош, как-то подтянуто комичен Лыняев-Кастрель. Он не больно-то расплывчат, как полагалось бы Лыняеву. Напротив, собран. И пикировка его с Мурзавецкой нескрываяемо враждебна. Тут ничего не осталось от обхождения, тут — столкновение, и только. И всё это опять-таки прекрасно работает на сюжет, а сюжет — на зрелище.

Очень спокойная, достойная и просто красивая Купавина Антоненко-Лукониной среди весьма идущей ей купавинской простоватости вдруг обнаруживает незаурядное, утонченное женское ехидство как персонаж и очень изящное, точное чувство комизма как актриса в знаменитой сцене объяснения с Аполлоном. Надо сказать, что Купавина здесь, как нам показалось, переигрывала Аполлона Викторовича — случай, вообще говоря, довольно редкий. Правда, Изотов, которого мы видели в этой роли, артист явно еще не очень опытный, но и у него есть свой плюс — молодость. Вообще, в постановке есть и не особенно сильные звенья, например сцена того же Мурзавецкого с Анфусой Тихоновной. В этой роли артистка Васькова добилась острой внешней характерности, но обратная сторона такой форсированной остроты образа в том, что ее Анфуса как-то уж слишком стала похожа на лягушку, слишком утратила человеческий облик. Пожалуй, всё это уже стало похоже на какую-то душевную или умственную болезнь, неудивительно, что комизм (если вообще подходит сюда это слово) сцены Анфусы и Мурзавецкого весьма грубый и плоский. В Областном драматическом Анфуса в этой сцене была изощреннее и тоньше: Анфуса-Ковалевская и смешна, и трогательна — какое разочарование! Оказывается, ее приняли за другую... В общем, постановка не без слабостей. Но какая постановка без слабостей? А зато сколько сильных мест! Одно оформление

А. П. Васильева чего стоит! А Мурзавецкая-Дмитриева? А Глафира-Остроумова? А... И, начиная таким образом в который уже раз перечислять достижения постановки по отдельности, ловишь себя на том, что постановку словно защищаешь от кого-то. От кого? Бранить ее как будто не бранили. Хвалили. Зритель идет. В чем же дело, кто не хочет оценить по заслугам «Волков и овец» на Бронной, кого надо убеждать и уговаривать? Видимо, все-таки самих себя.

Думается, дело в том, что впечатление от постановки в целом почему-то меньше, чем должно бы ожидаться. Выгодное впечатление, но какое-то не очень цельное. Все-таки нет уверенности, что эти «Волки и овцы» стали таким событием, каким могли бы стать, если снова вспомнить и рассмотреть как следует по порядку все удаchi спектакля. И приходит мысль: а не сказалась ли все-таки в конечном счете и увлеченность сюжетом за счет стиля? Не значит ли стиль для нас гораздо больше, чем мы осознаем, больше, чем мы предполагаем? И при всей воочию видимой силе личности и характера Мурзавецкой-Дмитриевой (предстающей, конечно, в комической форме скандального напора, но несомненной силе) может ли ее Мурзавецкая добрать значительности, заведомо отказываясь от той доли, которую ей дает конкретная историческая характеристика? Не мельчает ли в итоге такая несколько коммунальная Мурзавецкая? Не меняет ли это в конечном счете исподволь всё же масштаб проблематики всей пьесы? Ведь стиль дает такую углубленную характеристику, такую укорененную в нашем сознании культурно-социальную паспортизацию явления, без которой мы вряд ли можем обойтись. Такова специфика театра, такова специфика и театра Островского. Да и поди раздели, где кончается стилевой момент и начинается сюжетный. Ведь чувство Купавиной к Беркутову не какой-то цвейговский амок, это чувство вполне, так сказать, солидное, оно целиком в правилах, логике и обычаях людей этого мира, этих людей — в стиле этой жизни. Отсюда оно следует. Вместе с тем если этого чувства вовсе не будет, пострадает драматургия пьесы. И вот чувство влюбленности такой довольно, в общем-то, заурядной, но и в чем-то, как мы видели, весьма умненькой дамы, которую играет Антоненко-Луконина, к такому Беркутову Грачева непонятно. Непонятно именно потому, что этот Беркутов и не старается очаровывать, обманывать и не пытается чем-то или кем-то казаться. Брюзгливая, всё время сморщенная физиономия дает острую характеристику его деятельности — деятельность жесткая, корыстная. Но эта же откровенно неприятная физиономия обращена и к Купавиной с самого начала, и любовная интрига превращается в чистую декларацию. Что и говорить, в пьесе всё куда интереснее и динамичнее, а самый реализм Островского рисует, каков мир есть, именно через то, каким мир выглядит. И разве это не неотъемлемая формула театра? Впрочем, как мы уже говорили, Беркутов — постоянное затруднение для театра,

почти во всех спектаклях Беркутов остается скорее обозначенным, чем выявленным. И вот настоящее открытие этого образа и того, что он может значить для общей трактовки пьесы, сделано в спектакле БДТ.

Спектакль «Волки и овцы» в Ленинградском БДТ, безусловно, стал одним из самых заметных театральных событий последнего времени. Некоторый оттенок ироничности, несомненная стилизованность, вызывающее споры введение дивертисментов, всё это, как бы ни относиться к конкретным решениям, никак не отменяет главного — впечатления серьезности и глубины в подходе театра к классической комедии.

Не переставая быть легким и веселым зрелищем, спектакль оказывается в высшей степени содержательным и современным в трактовке нравственной проблематики комедии Островского. Оставаясь предельно, даже, может быть, где-то и форсированно (в этом и состоит элемент стилизации), достоверным в изображении облика и быта героев, людей 70-х годов прошлого века, слегка подчеркивая несколько «архаическую» на фоне современной моды театральность художественного языка Островского, театр сосредоточен на общечеловеческой стороне проблематики пьесы. В БДТ поставили не смешную комедию о нелепостях пореформенного помещичьего быта столетней давности, а сатирический спектакль о ренегатстве, лжи и комедианстве. Постановка сумела превратить образ Беркутова из некоторого как бы уже привычного затруднения (до того привычного, что и неосознаваемого) в ключ к постановке — собственно, возратить Беркутова на принадлежащее ему по праву, по логике сюжета место в пьесе.

Беркутов в исполнении Стржельчика прежде всего ренегат. Ренегат в упоении. Именно в этом природа ловкости Беркутова, его умения обдирать свои дела, во всяком случае те, что обдываются им по ходу пьесы. И надо признать, что это качество, это ренегатство выведено театром из текста комедии с полной убедительностью. Ведь в чем, как сказали бы некогда, трюк Беркутова? В *минус-действии*. Классический герой, «наш человек на сцене», представитель зрительного зала, готовый вмешаться и расстроить злые козни, выручить героиню, в «Волках и овцах» как бы раздваивается. Раздваивается на Лыняева и Беркутова.

Лыняев вполне «наш человек» — он всё говорит *«так»*, он даже хочет всё так и сделать, как говорит, даже делает, но у него ничего не выходит. И не может выйти — Мурзавецкая нас предупреждает об этом. Именно потому и не может, что он говорит и действует просто, непосредственно, как любой из зала. И его способ, его трюк — действие прямое, очевидное, напрашивающееся и... заведомо бесполезное.

Трюк же Беркутова обратный — последовательно удерживаться именно от таких естественных действий, не делать и не говорить того, чего от него ждут. Делать и говорить совершенно не так и не то, чего хотелось бы. Именно такое вот комически тя-

гостное, несоответственное, извращенное поведение и приводит к успеху. Вот, собственно, трюк всей комедии. А может быть, точнее было бы сказать — ее философии. Разумеется, Лыняев — вялый, ленивый, тогда как Беркутов — деятельный, энергичный. Лыняев рассуждает да ленится, тогда как Беркутов уже и Горецкого усмал, и все дела обделал, но дела эти для нас темные, внесценические; на сцене, в узловые моменты, с Мурзавецкой, когда, казалось, ей бы теперь и высказать всё, Беркутов действует иносказанием. Отчасти также не говорит он чаемого слова и Чугуну, да и Купавиной. Причем эту разницу в поведении своем и Лыняева сам же Беркутов и обсуждает: «провинциалы очень мало читают» и т. д. Ты провинциал, говорит он Лыняеву, ты тут отстал и потому не понимаешь, что надо. А нынче надо совсем другое... Вот кто Беркутов — вестник и идеолог ретроградных перемен. Именно идеолог, а потом уже (потому уже) и преуспевающий деятель. А с Лыняевым они ровесники и старые друзья или, по крайней мере, близкие знакомые. И «отсталое» нормальное поведение Лыняева — это и прежнее беркутовское поведение. Прежде было нормально, а теперь требуется навыворот. Раньше Мурзавецкая — старая ханжа и аферистка, а теперь — столп, опора, «без таких людей, как Мерапа Давыдовна...». Ситуация отчетливо щедринская. Кажется, еще немножко, и книжки новые, которые провинциалы еще не читали, от которых отстали и которые привез Беркутов, окажутся сочинениями самой Мерапы Давыдовны... «Книжки», правда, в спектакле выпущены, остались только четки, а жаль. «Книжек» нет, зато вся интонация, в которой играет Беркутова Стржельчик, отчетливо щедринская, всё это мельтешение и подмигивание — всё вранье и кривлянье, вся комедия, которую ломает Беркутов перед всеми и надо всеми. Конечно, комедиантов тут много, и каких! Взять ту же Глафиру, не говоря уже о Мурзавецкой. Но именно Беркутов — и в этом ключ к «Волкам и овцам», найденный в БДТ, — здесь главный комедиант и распорядитель. Это именно его «театр в театре».

Такому комедианту-герою и героиня требуется под пару — комическая, и нельзя не признать, что Купавина-Крючкова как нельзя лучше отвечает таким требованиям. Мы не помним ни одного отзыва о постановке, в котором не восхищались бы ее естественностью, и нам остается только присоединиться.

Стржельчик-Беркутов — открытие концепции, Крючкова-Купавина — открытие роли, и одно другого стоит. Важно было не увлечься, не впасть в утрировку — все-таки Купавина должна вызывать долю сочувствия, иначе лишается смысла весь сюжет. За должно быть страшновато. Мурзавецкая должна вызывать самые отрицательные эмоции.

После лиричных Купавиных Ликсо и Юдиной в Малом Крючкова неожиданно круто возвращает нас к комической стороне непревзойденной Купавиной-Шатровой. Но она вовсе не «играет

Шатрову». Крючкова — актриса с выраженной индивидуальностью, и резко прочерченная постановка БДТ сильно отличается от ставшей уже классикой работы Малого театра. Купавина Крючковой просто глупенькая, глупая донельзя, существо, которое кушает конфетки и готово живее Глафиры пуститься в пляс — не то чтобы от веселья, а от какого-то недомыслия. Эта Купавина, вокруг которой, собственно, строится вся интрига пьесы, единственная во всей пьесе живет хорошо и спокойно. Она не ведаёт ни о чем — ей просто не по уму. Пожалуй, не только героине лучше всех в пьесе, актрисе тоже лучше, просторнее всех в роли: Купавина Крючковой показалась нам самым ярким, полноценным художественным и органичным явлением в постановке. И она здесь очень на месте: за иную, пожалуй, и страшновато сделалось бы при таком Беркутове, хоть и спасающем состоянии вдовы. А эта — глупенькая, ей и с таким хорошо....

Но если Крючкова, снизив героиню, сумела сохранить какое-то обаяние непосредственности, то с Э. А. Поповой, одной из ярких актрис Большого драматического, дело обстоит сложнее. Она играет «нервную» Мурзавецкую и стремится решать свои задачи скорее внешними способами, тут работает «зловещий» костюм, резкие движения, бледность, неподвижный взгляд и т. п. А в общем, в роли, на наш взгляд, остаются еще резервы, за счет, скажем, большей обстоятельности некоторых реплик, например. Думается, актриса Е. К. Попова, играющая Глафиру (мы не видели другую исполнительницу — Г. П. Щепеткову), тоже, вероятно, еще не нашла всех возможных красок в этой роли, как известно, необычайно выигрышной, яркой. Надо, правда, учесть, что она поставлена в не очень легкое положение — купирована (очевидно, по чисто техническим причинам) вся ее «постановка», вся сцена, где Глафира раскрывает перед Лыняевым пружины и хитрости своего «театра в театре» (а ведь как бы это работало на общую концепцию постановки БДТ!), описывая в подробностях один только способ заставить на себе жениться («а есть еще и другие...!»). Но главное — Глафира в этой постановке имеет перед собой совершенно особого и, вероятно, трудноватого Лыняева Басилашвили.

С актерской стороны работа эта выполнена выше всяких похвал. В системе постановки Лыняев именно такой, какой должен быть, но, говоря без обиняков, в том-то и дело, что Лыняевым в этой постановке пожертвовали. Лыняев у Басилашвили на редкость глуп, самодоволен и надут до эксцентричности, до того, что не может произнести живого слова — выпаливает только какие-то смехотворные глупости. Такой Лыняев очень смешон и выразителен в сцене «обольщения», в последней сцене. Но увы! Самая выигрышная, самая «концертная» сцена первого объяснения с Глафирой в этом спектакле оказалась несколько тяжеловатой — действительно, о чем и разговаривать Глафире с таким глупым человеком... Понятно, ради чего это сделано: невразумительное

лыняевское бурчание чрезвычайно оттеняет беркутовский «театр». Беркутов тогда получается вообще единственным героем, кому дано произнести членораздельное слово, и тем больше эффект, когда видно, какое же оно «не то», это слово, сколько в нем кривды... Словом, «раздвоившийся» герой Островского в спектакле как бы «сводится» воедино.

Что ж, постановка в БДТ, на наш взгляд, весьма крупное событие в сегодняшней сценической жизни Островского, и раз так надо для постановки, значит, так надо. К такой «стратегической жертве» следует, нам кажется, отнестись с пониманием. И все-таки жертва есть, и это очевидно. Лыняев у Островского на самом деле, как известно, не только не глуп — Лыняев достаточно острый барин, сродни во многом и Обломову, и некоторым персонажам Тургенева, интереснейшая и весьма редкая — единственная, пожалуй, — в драматургии Островского фигура дворянского интеллигента-резонера. И речь его не только не косная, наоборот, именно в чисто словесном — и только словесном! — отношении Лыняев, пожалуй, и есть главный герой пьесы. Иными словами, положительный герой (со всеми возможными оговорками, разумеется, во всяком случае, он положительнее всех других). И вся соль в том, что положительного результата не добивается именно положительный герой, а что результата не может добиться дуралей, которого так ярко играет Базилашвили, это смешно, конечно, но все-таки куда менее удивительно. И именно в концепции БДТ, в концепции этой постановки, именно в сопоставлении с таким Беркутовым, открытым и наново, попросту говоря, понятным театром, мог бы, нам кажется, очень интересно и глубоко раскрыться такой не облегченный и более традиционный Лыняев. Но это уже, очевидно, был бы следующий этап работы.

И совершенно особо, на наш взгляд, надо отметить Мурзавецкого-Богачева. Мурзавецкому вообще везет: казалось бы, как его сыграть после Ильинского? Но в постановке Театра им. К.С.Станиславского эта роль была одной из удач, хотя Бурков ее словно бы несколько осовременивал. Подобная модернизация, однако, никак не вязалась бы с товстоноговской постановкой, и тут мы увидели Мурзавецкого совершенно иного — уморительно изящного и тонкого, совершенно в стиле эпохи. Этот рисунок отчетливо вскрывает заложенную в тексте пародийность этого персонажа по отношению не к чему-нибудь, а к полстолетия героизировавшемуся литературой и культурным сознанием типу красавца гусара, неотразимого покорителя женских сердец, лихого забияки. По яркости, сценической эффектности Мурзавецкий Богачева превосходит даже Крючкову и как нельзя лучше вписывается в постановку, ибо этот Мурзавецкий прежде всего театрален.

На одном из обсуждений спектакля художник постановки Кочергин говорил, что сама по себе концепция «театра в театре» не может считаться открытием именно этого спектакля и вряд ли

имеет смысл подчеркивать эту концепцию при всяком разговоре о постановке. Дело, думается, в том, что театр сам в первую очередь словно всячески подсказывает и подчеркивает в своей постановке «Волков и овец» именно эти слова — «театр в театре», подчеркивает и выделяет их где только можно. И может быть, действительно иногда уже с излишней настоятельностью. Оформление сделано прекрасно и работает так, как надо. И почти частая, казалось бы, подробность, эксцентрический трюк с подсказкой суфлера, оказывается, по нашему мнению, весьма и весьма существенным в постановке: возникают какие-то очень важные моменты оживления и обсуждения текста — тот же театр, но уже изнутри. А вот дивертисменты показались нам, признаться, чем-то не очень обязательным. «Рыцарь» несет «беркута», подмигивает так, как будет подмигивать Беркутов, и впечатление именно лишний раз повторенного предупреждения: мы, мол, показываем вам «театр в театре». Вы поняли?.. Есть такое понятие: избыточность конструкции. Словом, дивертисменты, на наш взгляд, могут быть, а могут и не быть. А вот сокращенного текста жаль, очень жаль...

Вообще, нам показалось, что в этом спектакле, особенно в разработке линии Мурзавецкой и всего ее мира, ощутимо отсутствие интереса к типажно-бытовым, национально укорененным сторонам характерологии театра Островского. И, задумываясь над тем, почему все-таки этот выразительный и такой крупный спектакль производит впечатление некоторой холодноватой отстраненности от мира Островского, почти склонились к такому объяснению. Но вспомнили московского «Банкрота» в театре им. Вл. Маяковского и заколебались. Вот уж где национально укорененной, сугубо московской фактуры было, кажется, сколько угодно, правда, поданной шаржированно остро. Но в этом, столь не похожем на ленинградский, спектакле ощутима та же холодноватая отстраненность. Оба спектакля, каждый из которых отличается стилистической яркостью и определенностью, неожиданно объединяются в том художественном впечатлении, которое вызывают: это ощущение некоторой сатирической жесткости, словно бы стесняющей свободу дыхания. Да, это сатирические трактовки, безусловно важные и нужные театру, и, наверное, невозможно требовать от них еще и лиризма — таково было следующее наше объяснение. И вот, когда мы вполне уже смирились с мыслью о неизбежной жесткости сатирического спектакля, появилась постановка, которая опровергла это, казалось бы, прочное убеждение. Мы говорим о «Бешеных деньгах», поставленных А. Мироновым в Театре сатиры.

\*\*\*

Удача здесь начиналась с очень точного выбора пьесы, выбора, сделанного с пониманием специфики именно этого театра, его художественных и общественных целей, его актерской школы.

Антидворянская сатирическая комедия Островского, ставшая одной из его центральных вещей именно в советском театре, когда она была впервые прочитана как сатирическая. Однако проблематика этой комедии содержит нравственные коллизии, которые, увы! еще и сейчас никак не отнесешь к области истории: это ведь комедия о разрушительной для души стихии хищничества. И этот мотив хищничества, потребительского отношения к людям и миру, расчета удивительно последовательно, точно, неотступно исследован в спектакле Театра сатиры.

Этот спектакль для нас открыл в классической пьесе новое качество, которое, может быть, можно обозначить словами «сатирический лиризм». Кажется, в этом сказалась особая краска актерского дарования Миронова, которому всегда удается сочетание комизма и лирики, причем не «голубых», а острых (вспомним его Фигаро!). Так что режиссерски точным оказался и выбор пьесы на конкретных исполнителей, и прежде всего Василькова-Миронова. Пьеса так построена, что решение этого образа определяет успех, потому что именно в самой пьесе с так называемой лирической парой связаны наибольшие трудности. Дело в том, что все остальные образы написаны удивительно ярко и колоритно, дают заведомо благодарный для актеров сценический словесный материал. С Васильковым же и Лидией дело обстоит иначе. Здесь Островский очень многое оставил театру и актерам. Читая пьесу, чувствуешь, что отношение автора к герою как бы всё время двоятся, не определилось до конца: в нем и сухость, явно саркастически поданная автором: «из бюджета не выйду», тут и явно вызывающий сочувствие мотив честности, работы (он ведь не спекулянт, а техник-буржуа). Брезгливо-негодующее отношение героя к «бешеным деньгам» и классическому дворянскому способу их добычи — доходному месту вроде «опеки богатой» — автор разделяет. И всегда — при всех деталях психологической нюансировки этот образ решали или «обличая», или несколько «приподнимая» его. А Миронову благодаря этому по-режиссерски точно выделенному мотиву убийственности хищничества, стяжания для человечности удается добиться единства образа и дать героя в динамике, в момент перелома.

Театр купировал в роли Василькова и «когда же нет», и «он мой шабер» — для исполнителя эти конкретные и анекдотические приметы «миллионщика из глубинки» были все-таки чем-то частным, неактуальным. И должны сразу сказать, что и эта купюра, и все другие (их немного) у нас, например, как у зрителей возражений не вызвали. Здесь знали, что делают. Купировали, чтобы лучше звучало целое, а в целом звучание постановки, на наш взгляд, необыкновенно убедительно. Это — чистейший Островский. И, убирая не очень существенные, но трудные для себя места, театр не только возможно более содержательно и остро вскрывает столкновения, но и делает это, следуя Островскому, по сути, внешними средствами из той же природы, что и несуразные



васильковские «шабер» и «когда же нет», возможно резче подчеркивая контраст фактур облика Василькова с Чебоксаровыми и всем их кругом. Но по-своему. Надо сказать, что внешнее решение образа Василькова, на наш взгляд, уже на добрую долю обусловило удачу. Васильков — «морж», как презрительно отзываются о его внешности. Вид Василькова контрастирует с видом чебоксаровской компании, особенно в первой части пьесы, до момента убийства души, когда Васильков вполне простодушен, когда Васильков вполне Васильков. И в одежде Васильков отличается от других нисколько не невероятно, но весьма капитально на вид: все в светлом, летнем, он один — в строгом, черном. При этой-то физиономии... В светлом, как все, он появится уже после переломного момента, когда станет условливаться с Лидией... И надо видеть, как работает Миронов с этим васильковским обликом, как естественны и выразительны, насыщены бывают фронтальные мизансцены, как живет и по-человечески трогательно реагирует на всё происходящее (при мимике достаточно сдержанной) эта повернутая к зрителям бородатая физиономия с голубыми глазами, — как ни странно, словно бы собачьими...

Васильков понят не как простой кулак, а, если угодно, как идеолог и теоретик, рыцарь идеи «честных миллионов», «честной» наживы. И вот такой герой не только по расчету, но и по страсти женится на светской хищнице. Однако и героиня, которой сочувствуешь еще меньше, чем герою, не вовсе лишена лирической нотки — мы видели, кажется, уже третью исполнительницу — Бондаренко. Она явно менее опытна, чем все ее партнеры, но в ней есть непосредственность и молодость — качества, важные для лирической героини и тут дающие краску, по-хорошему осложняющую в общем-то бескомпромиссное отношение к Лидии.

При всей заведомой неоднозначности Василькова всё же, пожалуй, самым большим затруднением для театра в этой пьесе должна быть Лидия, с ее монологами, составленными словно из общих мест, из каких-то расхожих речений того времени, не то салонных, не то книжных или газетных. Признаться, всегда казалось, что здесь Островский включает в текст комедии как бы уже прямую декларацию, что самый образ Лидии Чебоксаровой приобретает здесь несколько условно-собирательный характер: могут такие Лидии употреблять такую фразу, а могут, если им надо, и такую, прямо противоположную. Казалось, здесь уже дидактика (как известно, отнюдь не чуждая Островскому). А вот Театр сатиры нашел естественное и убедительное решение внутри самого этого образа при сохранении, вернее, усилении достоверности и правдоподобия.

Актер Юрский, играя Остапа Бендера, предлагает образ Остапа Бендера в добротном исполнении Юрского. Актер Миронов, играя Остапа Бендера, предлагает образ актера Миронова, изображающего Бендера. В известном смысле это вообще присуще актерской школе Театра сатиры. К тому же профессиональный

навык игры в комедии (независимо даже от масштабов самого литературного материала, будь это хоть популярная телепередача, смонтированная из сценок-анекдотов, вроде «Кабачка 13 стульев») таких любимых зрителями актеров, как Аросева, Менглет, Державин, способствовал закреплению за ними в сознании зрителей определенных типажных масок, что здесь пришлось весьма кстати. Менглет, которого зрители нашего поколения еще помнят блестящим Олегом Баяном в «Клопе», создавший целую галерею жизнелюбивых «ловких людей», не лишенных некоторого обаяния, уже одним появлением своим на сцене говорит что-то о Кучумове.

А кто в нашем сознании больше ассоциируется с комической маской дамы, чем Аросева?

Про одного известного артиста рассказывают, что он не любил слово «шаблон». «Шаблон — когда он один, два, три. А вот у меня, — говорил он, — «шаблонов» может быть не одна сотня. И называются они уже не «шаблоны», а «техника». Да, техника, но отнюдь не для демонстрации техники как таковой — всё звучит изящно, легко и точно, очень точно. И не так уж это неожиданно, если вспомнить, что на сцене не говорят, а произносят, не ходят, а выступают... Конечно, Островский спорил с этим заветом, но разве не спорил с Островским Чехов с тех же позиций? Об этом уже говорилось, и потому лишь напомним: а какова сценическая природа таких полпредов мира Островского, как Любим Торцов, Несчастливцев, Платоша Зыбкий? Реализм Островского отнюдь не борется с театральностью поведения, не пытается исповедовать буквальную непосредственность. С позиций Островского отождествлять ее с правдой поведения — наивно. И нереально, если речь идет о театре. Мудрость и опыт Островского, мудрость и опыт театра, которые стоят за Островским, в ином. В качестве выверенности такой театральности — в подспудной проверке позы — рефлексией. И чего-чего, а уж рефлексии в этой тонкой стилизованности, которую предлагает нам Театр сатиры, сколько душе угодно. Словом, «не говорят, а произносят» вполне может сгодиться как одна из точек зрения современного театра и зрителя, если не на театр Островского, то на многое в этом театре. Многое, что, похоже, было заслугом от этого зрителя. И открывалось зрителю, только когда он становился вдумчивым читателем Островского. И право же, честь и слава театру, который яснее и последовательнее других понял и явно открыл кое-что из того, что было закрыто...

Впрочем, «понял», «открыл» отдает каким-то волшебством. Всё дело в том, что сделалось это не по щучьему велению, и понять тут можно было одно: требуется проделать огромную работу. И именно такая работа и была здесь проделана. Этот технический профессионализм, этот демонстрируемый набор приемов — каким он сумел стать содержательным в спектакле Театра сатиры!

Словами «номера», «режиссерские штучки» нередко бранятся, описывая постановки Островского. А тут же «номер» в спектакле, а спектакль — номер, если угодно... И стоит посмотреть, как свободно дышится, как легко и просторно оказывается артистам внутри этого спектакля, казалось бы так жестко регламентированного этими «номерами»! Эти «номера» не то что легко, а иной раз, кажется, прямо-таки неизбежно рождает сам текст пьесы -

Это вам  
Надо знать,  
Где их взять,  
Милый зять!..

Это о деньгах. Текст изменен самую малость. Но как ложится он на мелодию вальса Гуно, которую наигрывает на фортепьяно Чебоксарова, беседуя с Васильковым! И как по-комедийному содержательна эта инерция легкости в столкновении с темой явно нелегкого уже разговора! И как не выявиться здесь дуэту, спору контрских счетов с костяшками — и фортепьяно! Всего-то допущение, что оказались они в одной комнате, но могли же, в конце концов, оставить открытой дверь из гостиной, где стоит фортепьяно, в кабинет, где Васильков работает!

Кажется, единственный раз форсирует голос эта Чебоксарова — когда отменяет подозрения Василькова насчет верности его супруги. Но как она это делает — совершенно как Тартарен у Доде, который, как известно, «пел» дуэт из «Роберта-Дьявола», издавая трижды громовое «ННЭТ!!!». Чебоксарова свое «ННЭТ!» возглашает только раз, но этот раз стоит и тридцати трех. Все-таки кто, кроме Аросевой, так бы нам представил комедиантку такой школы?

Пожалуй, по нашему описанию можно подумать, что актеры только и заняты тем, чтобы демонстрировать «номера» и какие-то особые манеры. Нет, вся эта «искусственность» очень естественна, всё «по делу», всё функционально. Срабатывает, очевидно, та самая «память жанра», память стиля, память приема, вся салонность (это слово само подвертывается на язык, вспоминается, просится в мизансцену). Вспомним: не говорили, а произносили, не ходили, а выступали ведь не только в трагедии — и у комедии, водевиля был целый язык той же природы, хотя и свой, разумеется. Он теперь растворился, но не исчез полностью, его не надо придумывать заново, и он очень доходчивый, популярный по природе, он всегда был популярен. И как не вспомниться такому языку в таких вот выгородках, изображающих нечто летнее, увеселительное — гулянье в Петровском парке! Но и в следующих действиях образ сцены определяют прежде всего те же характерные садовые трельяжи, ажурные белые выгородки из косях пересекающихся планок. Сегодняшнего москвича такой образ

отошлет, пожалуй, прежде всего к саду «Эрмитаж», и тут слышится перекличка: «Эрмитажа» Лентовского, знаменитого места летних увеселений, этим москвичам 1870 года ждать совсем недолго. И так же естественно как вспоминается, так и оставляется этот язык, если надо. Трудно, кажется, быть проще и прямой Миронова-Василькова, когда он обрывает, решительно выходит из тона беседы с Глузовым, не давая тому над собой глумиться: «А Савел? — А вот это напрасно. Возьмите, посмотрите в святцах!». Выходит, но в то же время и остается — вот что удивительно. Не разрушает образ, а комментирует. Не выходит, а словно бы отходит, выполняя это движение всё с той же внутренней отчетливостью и свободой.

И вот такая театральность в квадрате, игра игры оказалась здесь ключом, открывшим на удивление богатые возможности и решения, помогла справиться с заведомыми трудностями. Оказалось, Лидия играет, Лидия декламирует. Лишь бы прозвучало, а что именно — уже не столь важно. Даже не в том дело, что обсуждается вопрос, а не пойти ли Лидии в актрисы («разве только в провинцию...»), хотя это, конечно, и знаменательно. Дело в том, что Лидия, по сути, всегда манерна и остается манерной даже в своей демонстративной якобы откровенности. Она не ломака — о нет. Зачем ей — у нее другое амплуа: она же красавица и ни на секунду не забывает об этом. Потому что это уже и не амплуа, это профессия. Ее дело. Это высшая квалификация: Лидия первая невеста Москвы. Род занятий, тоже требующий прилежания, внимания, во всяком случае. И первая невеста естественно станет первой дамой. Задача нешуточная, и усилия самые серьезные. Это здесь и играется. И если актерство как общее решение постановки дает проявиться и непосредственности, чего ж еще желать?

В образе Василькова — стяжание и страсть, здесь увиден Мироновым драматический узел комедии. Лидия, хищница и стяжательница, убивает в Василькове любовь и тем убивает в нем человеческое.

Актеры ведут свои роли, можно сказать, грациозно, но стоит посмотреть на их грацию, на взгляды, которые они друг на друга кидают... Грация и изящество тут отнюдь не означают добродушия, наоборот, скорее это способ сценически сильнее выразить именно драматическое начало комедии, даже мелодраматическое в сцене последнего столкновения, последнего обдуманного оскорбления, которое Лидия наносит мужу, когда на сцену являются пистолеты.

Когда Васильков-Миронов под названием «пистолеты» демонстрирует пару заправских револьверов, это поначалу принимаешь за обычную «накладку». Здесь стоит заметить, что и в театре, а нередко и в кино эти виды оружия часто путают, что, может быть, и не имеет особого значения, но только если речь не о дуэльном оружии. На многозарядных револьверах могли единоборствовать ковбои, а в «классической» русской дуэли прошлого

века применялись только однозарядные пистолеты. Однако здесь всё продумано. По канонам театральности: если оружие на сцене, оно стреляет. Правило усиливается втрое: Васильков тремя выстрелами подряд сшибает три шляпы, оставленные на виду тремя незадачливыми поклонниками его супруги. Конечно, тут требуется револьвер — дуэльный пистолет трижды стрелять не может. Театральность и трижды театральность! Фарс? Фарс, очевидно, но выстрел есть выстрел (а выстрелы оглушительные, настоящие), и по нервам он все-таки бьет. И Глумов еле успевает убрать голову (некстати высунулся), и слова Василькова «душа убита» вдруг после такого трижды фарсового хода звучат неожиданно громко и всерьез. Звучат прямо-таки четвертым выстрелом...

И так получается, что несомненный мелодраматизм васильковского поведения (то Васильков хочет стреляться сам, то стреляться с Телятевым) плюс явно сверхкомический, фарсовый расстрел шляп, вместе взятые, необыкновенно отчетливо выражают человеческую серьезность переживаний, не побоимся сказать, страданий Василькова. Драматизм кульминации и актером, и режиссером Мироновым просчитан и сыгран очень точно. Для зрителя это, вероятно, самое сильное переживание за весь спектакль. Но достоинство постановки еще и в том, что тут не бьют на жалость и нам не дают сползти к мелодраматическому всепрощению. Душа убита, но герой-предприниматель *живёхонек*. И вот он, подурневший, как-то погрубевший, но нарядный, теперь одетый, как все, нисколько не странный, как вначале, ведет торг с Лидией, так что ритуальное целование ручки переводится в какое-то враждебное рукопожатие, рукобитье, хочется сказать. Эта сцена, повторяя, как бы цитируя сцену сватовства, при внешнем сходстве имеет другой смысл: всё человеческое ушло из отношений героев и комедийный финал предвещает нешуточную борьбу. Циничное вначале предсказание Глумова — на Лидии женится человек, делающий карьеру, — сбудется, хотя, видимо, и не вполне в тех формах, какие имел в виду карьерист «вчерашний», дворянский.

Удача спектакля не только в общем замысле, но и в способах его реализации, весьма последовательной, прежде всего за счет очень точно найденного и выдержанного стиля. Выбрав «Бешеные деньги», постановщики взяли не самый характерный для Островского стиль, но этой комедии весьма присущий: стиль салонной пьесы, с которым Островский работал весьма остро и напряженно именно в своих антидворянских комедиях. Он с ним и воевал как создатель национального репертуара, но умел и использовать его весьма разработанный, устоявшийся сценический язык. Он им пользовался, когда материал требовал типажей этого салонного быта, как здесь, в этой пьесе.

В свое время это чувствовали и учитывали авторы таких этапных постановок, как спектакль А. Лобанова в Театре

им. М. Н. Ермоловой (1945 г.) и Л. Варпаховского в Малом (1969). Точно писал об истоках ироничности в спектакле Малого Е. Г. Холодов, разделявший мнение Ю. Юзовского о «французской легкости» этой пьесы: «Ироничность нового спектакля как раз и возникла из ощущения режиссером этого «зазора» между самобытным письмом Островского и каноном французской школы «здорового смысла»<sup>1</sup>. Поэтому если и мы называем «Бешеные деньги» самой салонной комедией Островского, то отнюдь не в осуждение. Демонстрирование, переживание персонажами своей фактуры, такое характерное для театра Островского вообще, здесь вдвойне обостряется. Во-первых, фактура ощутима отчетливее: это не общая, само собой разумеющаяся фактура замоскворецкого или калиновского житья, отнюдь нет. Фактура хоть московская, но резко отличная, скажем, от бальзаминовской, и именно это отличие становится предметом оживленного обсуждения, скажем, в знаменитой беседе о шевалье сервант и синей кубовой краске. Во-вторых, здесь как раз такой случай, когда фактура, стиль активизируются в такой степени, что становятся существеннейшим элементом сюжета: ведь от того, насколько удачно сумеют эти люди пустить пыль в глаза, произвести впечатление, словом, мистифицировать, обмануть друг дружку, от этого напрямую зависит их положение и материальное состояние. Перед нами прямо-таки конкурс, базар, торговля именно стилем, тоном. Фактурой. Здесь самый нерв комедии. Глубинному свойству драматургической системы Островского — любви к демонстрации типов, к театрализованности существования на сцене (а не имитации реального житья-бытья) и отвечает стилевое решение Театра сатиры.

Мы всё время видим актеров, представляющих нам эти типы, почти маски: маску дамы — Аросева, и светских бонвиванов Менглета (Кучумов), Державина (Телятев). При этом здесь, как и у Островского, перед нами одновременно за каждым из них и его, так сказать, салонная роль, и реальный москвич эпохи Островского. За ролями в светской комедии (а все эти герои живут, ощущая себя на сцене) Островский умеет показать разнообразие человеческих типов: и появляющиеся сперва как близнецы, как Бобчинский и Добчинский, Глумов и Телятев оказываются по ходу пьесы людьми весьма разными. И двойственность, легкий привкус цинизма, игра с беспринципностью, без которых нет такого изящества светской болтовни, разделяются на два случая: телятевский и глумовский. Телятев — симпатичный малый, в сущности. Классический бонвиван и одновременно живой москвич эпохи Островского, с упоением изображающий именно такого бонвивана. И Глумов порядочный таки прохвост, которому игра в беспринципность, по сути, помогала до поры до времени затушевывать беспринципность вполне серьезную. Так трактован механизм, загадка салонного изящества в комедии Островского.

<sup>1</sup> Холодов Е. Лицо театра. М., 1979, с. 242

Нам показалось, что вся броская типажность, всё лучшее, что нажито за все собрания «Кабачка 13 стульев», сколько их ни было, Аросева сумела естественно повернуть на свою Чебоксарову. Это замечательная Чебоксарова, и эта Чебоксарова — лучшая пани Моника из всех пани Моник... Едва ли, не пройдя школу «13 стульев», эта Чебоксарова сумела бы лгать до такой степени самозабвенно, анекдотически непринужденно и обворожительно — лгать так художественно и натурально... Вот где опыт популярной передачи, опыт вроде бы монотонный, но весьма солидный, чисто практический, привел к тому, что количество наглядно перешло в качество, и если уж говорить о маске, то Аросева в роли Чебоксаровой, думается, случай, пожалуй, максимального приближения к маске, маске «дамы». Тем более интересный случай, что словно бы и нечаянный...

Но с точки зрения завсегдагата того же кабачка «13 стульев», пани Моника, по крайней мере, персонаж с выраженным характером. А что сказать об элегантном ведущем, который и общался то только с камерой и всё дело которого — от «кабачка» к «кабачку» демонстрировать эту свою элегантность и обаяние? И все-таки нельзя отделаться от ощущения, что Телятев у Державина — это смысл и содержание именно такой обаятельности. Телятев получился очень славный — веселый, грустный и пронизательный, очень органично выходящий на роль лица от автора, т. е. на роль именно «ведущего» в той самой, центральной в спектакле, переломной сцене с Васильковым...

Глумов-Плотников в спектакле, пожалуй, почти противопоставлен Телятеву. В нем даже нет, по сути, ни двойственности, ни маскировки, его дело шkodить людям, при всякой возможности, и он, собственно, не скрывает этого, он только заботится делать это с блеском, с издевательской элегантностью. Великолепная пластика Плотникова доводит этот образ почти до пантомимы, до обобщения, до образа черта. Черт смешной, из не очень крупных, салонный бес интриги, все время настороженно следящий за людьми, не то опасаясь каждое мгновение отпора и конфуза, не то просто недоумевая отчасти, как и для чего существуют какие-то создания, явно иные, отличные от него, Глумова.

А уж Кучумов Менглета такой король жуиров и лжецов, такая крупная на свой лад фигура, которую в пору сравнить, пожалуй, только с Хлестаковым...

И нет надобности как-то специально заботиться о современном звучании спектакля, о том, как сделать пьесу ближе и понятнее зрителю, актуализировать проблематику и т. д. и т. п. Не надо ничего делать особенного, специального и отдельного. Оказывается, у классика уже кое-что сделано, и сделано, в общем, не так плохо. И когда очень доходчивая и очень естественная постановка дает пьесе прозвучать как следует, полноценно, во весь диапазон, от буффонады до драмы, то и проблематика оказывается близкой и понятной современному зрителю.

Нет возможности говорить здесь более подробно о спектакле и тем более перечислять все находки, которых множество. Собственно, спектакль почти сплошь из них, таких находок, и состоит. Но не в том дело, что тут их много, а в том, что они прочно спаяны цепью общего смысла, идеей, прочерченной почти жестко, если бы не легкость и изящество игры, к которым как-то не идет слово «жестко». Присущие актерскому стилю этого театра легкость и изящество в спектакле «Бешеные деньги» обернулись остротой сатирических характеристик.

Это удивительно умный спектакль, и зоркий, и творческий, и уважительный по отношению к Островскому. Гармоничный. Рассказывая в телепередаче о том, как ставились «Бешеные деньги», А. А. Миронов признался, что, считая себя режиссером неопытным, обратился к Островскому в надежде, что Островский как автор поможет ему, Миронову, как режиссеру, поможет, так сказать, себя поставить.

Видимо, такой подход и определил принципиальную удачу постановки. Спектакль, который мы видели, по нашему впечатлению и убеждению, из самых лучших театральных воплощений Островского последнего десятилетия. Считая себя неопытным режиссером, но будучи опытным и популярным актером — вообще практиком сцены, Миронов оказался режиссером просто замечательным, поскольку равно далек как от пиетета перед классиком, так и от произвола над классиком. Островский помог, но ставил-то все-таки режиссер, отнюдь не предполагая, что Островский — это нечто само собой разумеющееся, самоигральное, такое, что не может не поставиться автоматически, по традиции, и на что зритель по той же традиции не прийти просто не посмеет. Вместе с тем режиссер и актер Миронов, кажется, вовсе не был озабочен тем, как ему теперь осмыслить пьесу «Бешеные деньги», а вся забота была только о том, как теперь театру — именно этому Театру сатиры — лучше сыграть пьесу. И как этому актеру Миронову лучше сыграть Василькова. И на фоне остальных, всей постановки, сыграть вместе со всеми, т. е. это было изначально практическое, органически художественное осмысление, такое, каким оно и должно, собственно, быть в театре. Островский помог Миронову, но и Миронов помог Островскому.

На наш взгляд, эта постановка, пожалуй, венчает целый этап освоения Островского в последние годы нашим театром — этап комедийного и даже эксцентрического спектакля (по средствам, а не по сдвигу смысла), прежде всего реализующего чисто театральный, зрелищный потенциал комедий Островского, таких, как «Волки и овцы» в Театре им. К.С.Станиславского или периферийные балзаминовские постановки. С другой стороны, «Бешеные деньги» можно рассматривать как наиболее совершенную и полнокровную художественно постановку сатирической комедии в ряду таких спектаклей, как «Банкрот», «Невольницы», отчасти, пожалуй, «Волки и овцы» в БДТ. В общем, ярчайший слу-



чай того, как наш современный театр с его пестротой средств, его сценографией и его мюзиклом, казалось бы, парадоксальным образом находит себя в Островском. Но одновременно, пожалуй, и такой случай, когда он (театр) себя уже и осмысляет.

Эксцентрика на сцене чаще выглядит — особенно из зала! — каким-то «облегченным» решением. Но ведь бывает не только выигрышное эксцентрическое снижение героев и положений, бывает эксцентрическое возвышение, более трудоемкое — уронить всегда легче, чем поднять. Вообще, эксцентрика бывает богаче, чем кажется. Удивительный пример — «Блажь» по пьесе Островского и Неveuxина, поставленная Б. Голубицким в липецком театре, — зрелище, развернутое с максимальным размахом, до предела насыщенное музыкой, движением и каскадом трюков. Но, как и в блестящих «Невольницах» Говорухи, зрелище здесь — по сути средство оттенить и выявить проблематику пьесы путем известной переакцентировки. Но в Липецке всё резче и определенной. Выпукло выделены главные роли — помещицы Сарытовой (Карева) и управляющего Баркалова в замечательном исполнении Янко. И чем шумней бушует постановка, тем глубже и крупней выписываются эти образы. Герои как люди здесь уже едва ли способны вызвать наше сочувствие, но речь, по сути, идет о загубленных жизнях — и «легкомысленными» средствами в Липецке ставят серьезную комедию. Здесь эксцентрика заявляет о *нестуточности* своих возможностей, напоминая об исконном праве театра смешно выражать не только смешное.

Так постановка заставляет видеть, насколько хозяйское отношение к тексту — в природе серьезного зрелищного театра. Сюжет жив смыслом, зрелище — сюжетом, и театр не может пренебрегать текстом не по чьему-то запрету, а в собственных своих кровных интересах.

## ОСТРОВСКИЙ-ПСИХОЛОГ, ОСТРОВСКИЙ-ЛИРИК

*Особенности  
психологической драмы  
Островского.  
Две постановки  
«Бесприданницы»:  
спор о Паратове,  
спор о Карандышеве.  
Фильм «по мотивам»,  
спектакль «по пьесе»?  
«Без вины виноватые»  
в ЦАТСА.  
Несколько слов  
о сценографии.*

**Т**о, что драма Островского сейчас несомненно самое трудное для современного театра, доказано, с нашей точки зрения, двумя очевидными фактами: более или менее живыми, интересными, что-то «цепляющими» постановками тех пьес, которые сам драматург называл комедиями и которые действительно позволяют постановщикам со всей силой опереться в спектакле на комедийное начало («Последняя жертва», «Красавец мужчина»), и тем, что самая «чистая» его драма, «Бесприданница», и в кино, и на сцене в настоящий момент существует именно в полемической трактовке, причем постановщики как бы включаются в спор о герое, кипящий в самой пьесе, и, как часто бывает в спорах, занимают в нем заостренно односторонние позиции.

Сравнивая «Бесприданницу» с «Грозой», можно сказать, что первое отличие Ларисы от Катерины видится в том, что Лариса обманывается.

При всей близости героинь они в разных исторических мирах и в различных художественных системах; но, как бы то ни было, Катерина, понимать ли ее гибель как рок или как

протест, идет навстречу судьбе и себе самой, тогда как Лариса сражается с иллюзиями, которыми морочит ее окружающий мир и которые она все-таки и сама помогает этому миру на себя напускать.

И можно сказать, что в «Бесприданнице» целостный художественный феномен речи Островского расчленяется и исследуется психологически, а тема исследования прежде всего обман и самообман. Это уже делает «Бесприданницу» близкой к типичной драме эпохи буржуазных отношений, например ибсеновской на Западе.

В «Бесприданнице» уже нет абсолютного противостояния героини и среды. Линия борьбы проходит через душу Ларисы, ее личность лишена цельности. В центре «Бесприданницы» — натура противоречивая, и потому наиболее подходящим жанром для ее воплощения оказывается именно психологическая драма.

«Бесприданница» и похожа, и не похожа на типичную пьесу Островского. Есть здесь и выверенная характерность речевого поведения отдельных персонажей, есть своего рода речевой эталон, камертон, предвещающий звучание всей пьесы, — разговор слуг. И пожалуй, пьеса соответствовала бы этому выверенному звучанию, если бы... не центральные персонажи — Лариса, Карандышев и в меньшей степени Паратов. С одним Карандышевым, выступающим со своими речами и претензиями, эта речевая среда, можно думать, справилась бы, так или иначе освоив, включив его в общий образ. Но речевая и психологическая природа образа Ларисы и крутой, драматический сюжет меняют дело: о каком-то общем речевом образе «Бесприданницы» говорить уже нельзя в том смысле, в каком можно говорить о нем применительно, скажем, к «Грозе» или «Пучине». И иные проблемы, которые в художественной системе Островского обычно как бы решены изначально, до того как герой выходит на сцену, здесь оставлены открытыми.

Многое из того, что делал раньше стиль, канон (и делал легко и как бы само собой, фильтруя всей толщей напластований, выверяя речи и враз оценивая, скажем, мота-гусара Вихорева из комедии «Не в свои сани не садись»), здесь приходится делать сюжету и психологической разработке характеров и коллизий. Стиль жив, но он уже свой у каждого, во всяком случае и у каждого из центральных героев.

Фильм, поставленный на сюжет «Бесприданницы» (хотя и со значительными изменениями, пропусками и добавлениями), режиссер Рязанов назвал «Жестокий романс». Собственно, сопоставление «Бесприданницы» с жестоким романсом сделано еще Протазановым в классической экранизации 30-х годов, поскольку там Лариса (прекрасно сыгранная Алисовой) поет не Баратынского, как в пьесе, а тот самый «Жестокий романс»: «Он говорил мне: «Будь ты моею...». Но так или иначе, сопоставление это, на наш взгляд, интересное и глубокое. «Жестокий» романс, тем бо-

лее отнесенный к эпохе Островского, — это совсем не то, что фольклор, к которому Островский в целом постоянно тяготеет. Он выглядит словно бы художественно недорешенным, неустоявшимся, решаемым сейчас, в этот момент, и остро проблемным. Доверие к слову, вообще говоря, непрменный мотив Островского, но здесь это мотив, на котором просто-напросто держится весь сюжет пьесы. Карандышев всячески пытается занять хоть какую-то позицию, попасть в некий образ героя-резонера, даже героя-идеолога, и эти непрерывные мучительные попытки, собственно, и составляют линию его поведения. И пожалуй, раз только Карандышеву и дается слово, только раз он обнаруживает человеческую состоятельность — когда он в последнем отчаянии после бегства Ларисы произносит знаменитые слова о смешном человеке. Но «смешной человек» — это, конечно, прямой антипод того образа, который он безуспешно пытался присвоить... Да еще, может быть, он прав, когда оставляет свой тон и бросает Ларисе, унизившей его: «Так эту правду вы держите про себя», но это на сцене, например, уже вполне можно понимать и трактовать по-разному — и в сторону позиции Карандышева, и в сторону позиции Ларисы.

По верному слову Е. Г. Холодова, Карандышев не только «маленький человек», но и мелкий человек. Можно даже сказать — ничтожный человек, ничтожный человечески. Нельзя только забывать, что он также человек изничтожаемый. Фатально попавший в жестокий, уже автоматически раскручивающийся механизм социально-психологических отношений: чем более жестоко его изничтожают, тем делается он ничтожнее, и снова, чем он ничтожнее, тем более жестоко его изничтожают. И с точки зрения личной, индивидуальной психологии Карандышев едва ли не единственный у Островского персонаж, унижаемый и раздавливаемый им до конца. Ему не остается даже прямо ответить за свой выстрел: Лариса всё берет на себя («Сюда, сюда револьвер... Это я, я сама...»).

Думается, такое жестокое изничтожение персонажа обусловлено разрушением, во всяком случае повреждением, системы театра Островского именно психологическим мышлением. Изничтожаемость личностной психологии — своего рода месть изничтожающей психологии социальной, конкретно — Паратову. Карандышев с Паратовым связаны, и чем более всерьез потешается Паратов над Карандышевым, чем увлеченнее и успешнее его изничтожает и унижает, тем ничтожнее оказывается сам — смысл «двойничества», пародийности жалкого Карандышева по отношению к «блестящему барину» Паратову еще и в этом. Но как бы то ни было, «жестокость» — слово из самых не подходящих Островскому; и «Бесприданница», пожалуй, одна такая из всей полусотни его пьес с этой точки зрения оказывается самой «не островской». Это уже, собственно, не совсем театр Островского с его характерными и устойчивыми чертами и соответственно довольно

устойчивыми проблемами. Отчасти это уже что-то другое. И тем не менее «Бесприданница» остается одной из самых популярных и репертуарных во все времена пьес... Но и трудных в постановке...

Думается, одна из основных проблем прочтения «Бесприданницы» сегодня — образ главной героини, который должен вызывать при неоднозначном отношении активное сочувствие. На уровне речи — это именно зависимость ее качества, доверия к ней, от контекста и от произнесения. Ведь какое-нибудь альбомно-обветшалое и заигранное до явной пошлости выражение «Сергей Сергееч — идеал мужчины» для Ларисы звучит во всей первозданности — первозданности, какой само-то выражение никогда и не имело. Патетика здесь не поддержана фольклорной, «песенной» традицией, авторитетом традиции, как, скажем, в «Грозе», но нет здесь и доскональнейшего анализа с точки зрения жизнеподобности произнесения, каким славен Чехов. Стилевая природа «жесточкого» романса капризна, одно и то же слово может звучать и пошло, и пронзительно подлинно. Здесь множество горячих точек и участков, здесь на каждом шагу проблемы — и проблемы открытые, иной раз общие для героев и автора. Как раз такая проблема — монолог умирающей Ларисы. Здесь есть несомненная доля условности, для нас чрезвычайно затрудняющая восприятие, особенно при показе со сцены. Но за счет этой условности, поступившись буквальным жизнеподобием, Островский достигает редкого правдоподобия чувств и всего образа в решающий и завершающий момент. Этот монолог может звучать необычайным взлетом и может оказаться полным, безнадежным провалом.

Такое современный театр не очень любит, и в спектакле «Бесприданница» на сцене ЦАТСа режиссер Эрин попытался смягчить остроту дилеммы, убрав со сцены цыган и заставив Ларису последние слова: «Вы все хорошие люди, я вас всех люблю» — произносить в зрительный зал. Исходя, вероятно, из того, что условный прием «обезвредит», поможет легче «пройти» условному тексту. Текст, однако, прозвучал не легче и не правдоподобнее, а только безразличнее. И ко всем проблемам добавилась крупная странность: с какой стати, собственно, Ларисе «прощать» нас, зрителей? Чем мы провинились?

Смягченная, приглушенная декламация стала только скучной декламацией, а Лариса, почти спровоцировавшая Карандышева себя убить, Лариса, обнаружившая такое глубокое и подлинное, уже «посмертное», а не предсмертное желание уйти из жизни, доходящее до благодарности своему убийце и восхищения его поступком, куда-то подевалась. Потому что всё это имеет смысл, только будучи самым острым и непосредственным образом направленным именно на партнера — Карандышева — и появляющихся затем на сцене Паратова, Вожеватова и Кнурова. Это они вели за нее торг и борьбу, и это их она хочет утешить, простить и, мало того, всех примирить между собой под цыганское

пение. Всех убогаторить той самой своей любовью, за которую идет бой. На словах, конечно, но ведь слова «я вас всех люблю» — особые, предсмертные... И чем резче, сильнее разойдется это движение Ларисиной души с нашим, зрительским возмущением этими «хорошими людьми», тем сильнее действие финала и всей пьесы на нас — нас, зрителей. Пытаться же делать из нас каким-то образом участников непосредственных — не выйдет ни зрителя, ни участия. Не тот случай. А «культурная» стеснительность не помогает, мы отнюдь не переросли Островского, чтобы его стесняться. Стеснительная декламация — самая плохая.

Чрезвычайно интересным кажется другой финал «Бесприданницы», поставленной режиссером Поламишевым в Щукинском училище. То есть спектакль поставлен был полностью, но в целом это был спектакль учебный, а поставлен он был именно «на финал», как когда-то говорили. Но когда-то ставили обычно на актера, здесь же было что-то другое. Именно движение души Ларисы режиссер и сумел решить чисто технически, постановочно с поразительной эмоциональной полнотой. После выстрела в глубине притемненной, слегка наклонной к залу сцены появлялось выхваченное световым лучом лицо героини, медленно спиной отступавшей дальше в глубь сцены и произносившей слова прощения. Словно бы не столько реальная смертельно раненная женщина, сколько ее отлетающая душа. Слова «трудного» монолога прекрасно ложились на это движение. Перед нами был тот редкий случай, когда чисто постановочное, казалось бы, техническое решение сцены на редкость ярко выявило лирическую силу текста.

Итак, одна «версия» пьесы Островского, памятная всем, — фильм Э.Рязанова «Жестокий романс». Это фильм, который отлично смотрится. И это: 1) фильм, который нельзя расценивать как экранизацию «Бесприданницы», в титрах ясно стоит: «по мотивам», и 2) фильм, сделанный с несомненной любовью к миру «Бесприданницы». Не в том дело, что не поскупились на городские и волжские пейзажи (хотя действительно, гонок таких двух настоящих пароходов мы не видели — у Протазанова они были скромнее), а в том, что всё это работает на целое. Ну, может быть, почти всё. Но без такого «почти» не обходится, наверное, ни один фильм Рязанова — все они неровные, чуть сучковатые, и любим мы его, кажется, уже и за это...

Хорош глухой, спертый какой-то свет в огудаловском доме, замечательно сыгран С.Арцыбашевым и снят беглый кассир Гуляев, удивительно узнаваемые полицейские чины, явившиеся по его душу, словно ожившая живопись тех лет — «Крах банка». Существеннее, однако, что всё это только звено в последовательном и убедительном киноповествовании о хроническом крахе дома Огудаловых и кризисе Ларисиного положения. Мало ли мы видели в кино всяческих экскурсов и отвлечений, но такого, насколько помнится, еще не было. Не было кинематографического добавления, выделившегося в самостоятельное произведение.

Здесь же практически вся первая серия почти целиком состоит из сцен, просто отсутствующих в «Бесприданнице», это именно только «мотивы»: экранизируется экспозиция пьесы, данная Островским в беседах Кнурова с Вожеватовым насчет бедственного положения семьи Огудаловых, вынуждающего Ларису идти за Карандышева. Экранизируется подробно и основательно, в том же темпе, что сцены пьесы, с добавлением целых эпизодов, и, по нашему мнению, добавления, обрамляющие эту часть, вышли особенно хороши. Хорошо, уверенно въезжает белый конь под Паратовым на пароходную пристань, и уверенно входит этот эпизод в систему сюжетных сцеплений и связей фильма. На такой же мгливой, невеселой Волге всё и кончится, не на набережной, как у Островского, а на таком же пароходе, как эта вот «Св. Ольга», увозящая сейчас на погибель сестру Ларисы, Ольгу, наспех выданную за слишком ревнивого грузинского князя. На пароходе «Ласточка», на том самом, бывшем паратовском. А до того пароход, который обгонит все-таки, разведя все пары, «Ласточка», окажется той же «Св. Ольгой». А в рубке «Ласточки» рядом с рулевым и капитаном Паратов с Ларисой... Лариса — «Ласточка». Ольга — «Св. Ольга»... Так две сестры, две судьбы в неверном, в каком-то белом свете плывут наперегонки по реке жизни к одинаковой гибели. Ту и другую — сплавили... Пожалуй, это уже скорее нечто из Бунина, но здесь как будто нет ничего вопреки Островскому. Это ведь не те неудачные гонки, которые экранизировал Протазанов по рассказу Паратова, эти происходят ровно за год до событий самой драмы «Бесприданница». Мог Паратов тогда обхаживать и очаровывать Ларису, катая ее на своей «Ласточке»? А ведь, пожалуй, странно даже, если бы этого не было. «Ласточка» — его гордость, а на Ларисе он, по собственному признанию, чуть было тогда не женился. Нет, тут всё продумано, и вживание в мир героев Островского идет всерьез. Хорош заснеженный Донской со своим знаменитым кладбищем: он и будто не он, впрямь очутившийся в виду Волги, где-нибудь между Ипатьевым и Воскресением на Дебре. Но потому же, наверное, он так и хорош — и притихший, и просветленный, но очень будничней, что Огудалова-Фрейндлих, пришедшая с дочерью навеить могилу мужа, здесь до конца убеждает. И Лариса-Гузеева, надо сказать, в этих сценах оказывается достойна своей опытной партнерши. Никакой патетики, да и никакой специальной колоритности: выигрышная натура — памятник, монастырская ограда, священник, извозчицы сани — обжита актерами и камерой, всё просто и пронзительно драматично. Это та самая нелегкая минута в жизни Огудаловых, когда Лариса произносит: «Теперь за первого встречного пойду, кто посватается». Уже был «скандалище» с Гуляевым и уже, может быть, только что пришло известие о гибели Ольги. И залепленный снегом Карандышев с букетом в руках, ожидающий их санки, и обмершая при виде этой фигуры Лариса — скоро же судьба словила ее на слове: вот он, первый

встречный! да ведь и кто другой мог быть? — кажутся нам кульминацией и одновременно убедительным завершением этого беспримерного и, на наш взгляд, более чем удавшегося опыта, не воссоздания, а капитального создания заново на экране предыстории героев классического произведения. Будет еще эпизод у модистки, и предыстория драмы, созданная Рязановым, чуть не дождавшись конца первой серии, уступит место самой драме Островского. Понятно, в экранном пересказе того же Рязанова. Но все-таки «по мотивам», тут уже скорее оговорка. И предыстория с самой историей вступит в отношения, похоже, не всегда благополучные.

Вживаясь в мир этих персонажей, мы с создателями фильма прежде всего *входили в их положение*. Рязанов просто любит героев Островского. Сочувствие героям — вот что одушевляет всю предысторию. Наверно, это и дорого. Сочувствие и Огудаловой, и Паратову, и Карандышеву. И сочувствие Ларисе, разумеется, но такое сочувствие традиционно и вполне несомненно. А как с остальным? На наш взгляд, по-разному.

Скажем сразу: что до Карандышева — в нем мы увидели главную удачу фильма и, может быть, самую значительную работу Мягкова в кино. Карандышев преддрамы не мешает Карандышеву драмы, разве что уж слишком, может быть, предвосхищает его. Но это тот же самый Карандышев Островского или Карандышев Рязанова, вызывающий несомненное сочувствие, сострадание. Мы сочувствуем Карандышеву и у модистки — он еще не пытается шиковать, он рад, что может сделать Ларисе подарок к свадьбе, и виноват ли он, что лишние десять рублей для него проблема? А Карандышев, еще полный надежд при первых появлениях в доме Огудаловых, кажется, не может не растрогать. И с порога попадает в неприятности... Карандышев тогда был не такой, говорят нам. Могло так быть? Опять-таки: ну, а могло так не быть? А точнее датировать это «тогда» фильм разве не вправе? И Огудалова была не такой. Да, в общем, «не такой» и осталась. И тут надо сказать вот о чем: легко ли написать чуть не целую пьесу «за Островского»? Но не зря фильм назван «Жестоким романсом»: действительно, «из песни слова не выкинешь» и не прибавишь. Это с народной песней так, а романс среди нас бытует. Мы живем во времена Окуджавы, и скоро тридцать лет романс для нас жив, как, может быть, никогда. С романсом мы накоротке, и, право же, невелик грех, если авторы фильма, бывает, пишут текст для героев Островского. По нашему мнению, они пишут тактично и удачно. Текст функционален, не высовывается из эпизода, подчинен весьма добротнo разработанному сценарию. Может быть, сложность поджидает иной раз именно там, где контаминируется текст самого Островского, те самые «мотивы». И то, что вдове Огудаловой придана пара слов вдовы Кукушкиной из «Доходного места», вряд ли существенно, а вот важнейшая реплика Домны Пантелеевны из «Талантов и поклонников», от-



пускающей Негину провести последнюю ночь свободы с Мелузовым, — «Да разве ж я не женщина...» — иное дело. Тут мы сочувствуем Огудаловой, потому что она сочувствует дочери, но Харита Игнатьевна у Островского отнюдь не Домна Пантелеевна, да и Лариса отнюдь не Негина, а главное, Паратов уж никак, никак не студент Мелузов. Отметим, что Фрейндлих, однако, действительно удается создать цельный и интересный образ, во всяком случае, если говорить об отдельно взятой роли. Припомним, что фильм «по мотивам», и посмотрим, что будет дальше.

А дальше — Паратов в исполнении Михалкова. Образ впечатляющий и порядком все-таки странный. Прихотливый. Понятно, что внесловесное искусство словами не передашь. Но мы имеем в виду, что прихотливость «Иронии судьбы», неровности «Гаража», странности «Берегись автомобиля» или «Вокзала для двоих» все-таки не совсем то же, что странности и осечки «Стариков-разбойников» или «Итальянцев в России». Одно дело — причуды языка и тона «Родни», явленные, доказанные так непреложно, что тут же холодит: никакие это не «причуды», это именно самая нам всем родня и есть. И несколько иное — герой Любшина из «Пяти вечеров», специально сделанный таким — странным. Так вот Паратов сделан героем странным и загадочным, похоже, с основной целью — не быть Паратовым. «Человек с большими усами и малыми способностями» — такого про себя этот Паратов не говорит. И вряд ли получится Паратову быть эдаким прошедшим через низы дворянином, как пытался, помнится, где-то заявить о своем замысле исполнитель роли. Это уже все-таки выдумки. «Селф мейд мен» («сам себя сделавший») из благородных — тип, неизвестный не только в мире Островского, не только в серьезной русской литературе, это тип, попросту неизвестный в русской действительности. И если Паратов Михалкова способен грамотно расквасить яблоко и подтащить коляску к тротуару (очень интересная реплика на знаменитый эпизод у Протазанова), то эти, как и иные его немалые способности и возможности, все-таки не того происхождения, что у знаменитого Микитушки Ломова. Вряд ли, вряд ли Сергей Сергеич бурлачил или грузил, вообще вряд ли выбивался куда-то самостоятельно. Не стоит принимать слишком всерьез его демократический шарм и кокетство. И смешивать Паратова с Васильковым из «Бешеных денег» — путаница просто скандальная. Отчетливо обратный случай. Паратов играет в дельца, «с шиком живет Паратов» — посмеиваются серьезные дельцы, а Васильков как раз такой делец — всю пьесу сражается именно с этим самым «шиком»... Ни при чем тут будет и «по мотивам». «Загадочный герой», универсальная личность — мотив не то что чуждый, враждебный Островскому. И как раз те претензии, которые делают Паратова неотразимым в глазах Ларисы, в системе мира Островского не могут не делать его отчасти забавным. Могла от души любить команда парохода его владельца? Могла, наверно. Разные тоже бывали владельцы, хотя, на-

сколько можно судить по пьесе Островского, как раз Паратова она любила едва ли, цыгане — вот те да, любили. Вообще, «можно ли его не послушать» — это ведь Лариса говорит, не автор. Но драма-то, главное, не о том, какой Паратов судохозяин, а о том, какой он хозяин жизни. Из всех хозяев, представленных в пьесе, один Паратов распорядился всеми своими способностями и возможностями наиболее круто и наименее удачно. Речи о душе и арифметике, можно сказать, эпиграф к пьесе, с этим Паратов является на сцену, и, если хочется затушевать, убрать и этот мотив, что тут скажешь? Пытаться же игнорировать всю разницу между купцами Кнуровым и Вожеватовым, которые наживаются, и дворянином Паратовым, который проживается, это проще было написать новую пьесу. Либо взять готовую, но чтобы автор ее был не Островский.

Другие «хозяева» — Кнуров Петренко и Вожеватов Проскурина — сами по себе два интереснейших события. Правда, Кнуров для дельца все-таки утрированно неконтактен, застенчив даже (у Островского он, так сказать, выборочно неконтактен), а Вожеватов начисто лишен «вожеватости», т. е. обходительности, зато выразительны они необычайно. Но дело в том, что оба с самого начала как бы за флагом гонок. Паратов заведомо вне конкуренции и всякого сравнения не только в глазах Ларисы, но и в глазах создателей фильма. Нет спора, михалковский Паратов, скажем, бесподобно произносит: «А Робинзон, господи, натура выдержанная на французских винах ярославского производства». Вообще, получается весьма запоминающийся образ-имидж, но вот с образом-ролью, характером — сложнее.

«Бесприданница» и «Жестокий романс» — это интересно. Но невозможно не сказать, что как раз романсы, во всяком случае то, что здесь поют, это все-таки, что называется, нелегкий случай. Стоит сравнить: «Не искушай меня без нужды / Возвратом нежности твоей» — это Баратынский у Островского. «Бедному сердцу так говорил он» — тот самый жестокий романс у Протазанова. Знаменитый цыганский романс на слова Ап. Григорьева «О, говори хоть ты со мной, подруга семиструнная» в сценарии Рязанова. И «С ума схожу иль восхожу к высокой степени безумства...» — в фильме. Но при чем тут Лариса? Это же Раиса! Комедия «Лес». «Всё высокое и всё прекрасное» — именно этими словами «озвучивает» Гурмыжскую ее сосед по имени Милонов. «Но обманул так неумело...» Разве? «Работу малую висок еще вершит...» Что «жестокое» здесь, кроме немилосердной манерности? Тогда уж не «жестокий», а салонный романс. Только салон совсем не этих времен. После таких текстов на кульминационную реплику Ларисы: «Нет, Сергей Сергееч, вы мне фраз не говорите» — Паратов, ей-богу, вправе ответить: «Но, Лариса Дмитриевна, вы-то ведь такие фразы напели...». «Мохнатый шмель» хоть проще, песенка как песенка, туристская скорее всего, цыганской во всяком случае едва ли делает ее строчка «Так вперед за цыганской

звездой кочевой» и даже исполнение ее настоящими и довольно многочисленными цыганами — сравнить только, как те же цыгане поют и пляшут величальную... Но и она все-таки «не тянет», слишком небольшой получается эта песенка для финала, смерти Ларисы. Не по метражу небольшой.

«Бесприданница» — пьеса не совсем той природы, что «Бедность не порок», «Лес» или «Горячее сердце», с их абсолютностью речи, каноничностью, полнейшей монолитностью стиля. Зато она из наиболее живых, насыщенных и остро проблемных у Островского. Как сказать слово? Как доверять слову? Сам сюжет тут ставит эти вопросы острее некуда. И отчасти вопросы остаются открытыми. В этом смысле Островский здесь, пожалуй, и сам — Лариса, как Флобер — Эмма Бовари. Именно что романс, а не песня. Не так предание, как бытование, и еще важнее абсолютности речевого слуха тут может оказаться как раз относительность. Подлинность и само качество текста зависят от контекста, от исполнения. Паратов, расстреливая собственные часы, которые держит за цепочку без всякого реального для себя риска Лариса, дает отлично выступить Панкратову-Черному в роли кавказца-офицера, некой пародии на Паратова. Сам Паратов тут не без дури, конечно, но в целом скорее мил — он еще не такой, как потом, бородатый, а не усатый. Но у Островского Паратов выстрелом выбивает монетку из пальцев Ларисы с двенадцати шагов — разница. То есть Паратов и тогда был такой же, устраивает эту стрельбу себе в похвальбу, чтобы сказать фразу: «Смотрите, я буду стрелять в девушку, которая для меня дороже всего на свете...» и т. д. Будем считать, что авторы фильма вправе менять саму природу образа пьесы, в принципе и мы действительно так считаем, хотя и понимаем, что многие с нами не согласятся. В конце концов, решает результат. И мы уже не о пьесе, мы о фильме. Сомнительная по природе паратовская фраза сама по себе «играет» в острейшей ситуации пьесы, а в измененной, сглаженной ситуации фильма она и у острого актера остается попросту проходной. А главное, это ведь уже не Вожеватов повествует, эти слова Паратова о Ларисе передает Карандышеву сама Лариса — и в этом их художественный смысл. Где-то тут сама сердцевина проблемы, способ, чем прирастает у Островского проблематичный «жестокий» романс ко всему стволу фольклоризованной речевой стихии. До чего по-разному могут звучать и слышаться одни и те же речи! И слова «дороже всего на свете» для Ларисы действительно самое дорогое и не подлежащее, не могущее подлежать сомнению. Тогда как сомнения не мучить тоже не могут. «Сергей Сергеич... идеал мужчины...» Это и есть строй Ларисиной речи, с долей аффектации, но без фальши. То состояние, когда аффектация вынужденная и страдание еще собой не любит. Паратов может и страдать (хотя, в общем-то, это не его занятие), может и вызывать сочувствие в чем-то, но не фальшивить Паратов не может.

Национальнейший Островский всю жизнь преследовал националистическую фразу, вкладывая ее в уста то промотавшегося дворянского искателя богатого приданого Вихорева, то Милонова. И Паратов в этом ряду. Разговоры насчет арифметики и души, широкой якобы, да еще по соседству с «у меня ничего заветного нет» и арифметически обозначаемой цифрой приданого — пол-миллиона, сомнений не оставляют. А первые слова, с которыми, вернувшись, он обращается к Ларисе: «Мне хочется знать, скоро ли женщина забывает страстно любимого человека...» и т. д., есть фраза из фраз, явно заготовленная, составленная заранее, и она раздваивается на наших глазах. Для Паратова это лирическая демагогия, как перед тем была демагогия идеологическая, националистическая, а для Ларисы это звучит именно тем, что она жаждет услышать. Это красиво, на что и рассчитывает Паратов. Момент, когда «жестокый» романс наглядно демонстрирует две свои грани враз и обе в чистом виде, звучит пошлостью и звучит сердечностью. В фильме же это скорее момент, когда персонажу Паратову и исполнителю роли Михалкову как-то неловко, но что делать, тогда так выражались... А дальше романсовая пошлость и сердечность опять будут сходиться и расходиться, но есть же разница: ведутся две темы, два мотива, или просто запись наложилась на запись... И вот сцена в каюте. Актриса здесь играет, что называется, с душой, но ключевые слова: «Вы мне фраз не говорите», а само это слово «фраза» того значения иметь не может: это не открылся слух у Ларисы на все паратовские фразы с самого начала, это не обретение слова, просто такое слово навернулось на язык. А могло бы другое. И Паратов разве говорил фразы? Виноватый ли он? Виноват ли он в том, что уступил собственной неотразимости? Происходит не осознание паратовской пошлости, произошел прискорбный случай — вот, вышел грех... И «Жестокый романс» звучит в смысле «жестокости» страсти, рокового влечения.

Почему Островский держит нас подальше от момента физической близости героев? По бедности средств театра, которую призван щедро восполнять кинематограф? По отсталости нравов, по требованиям цензуры? Не только. Да и не так уж недоступно всё это театру, даже тех времен. А ведь в пьесе не вполне ясно даже, имела ли место эта самая близость в «преддраме» или уже в драме. Думается, потому так, что художественный смысл имеет не волнительное внесценическое событие, драматургию которого, если его все-таки тянуть в кадр, пришлось бы разрабатывать за автора целиком, а самое очевидное событие, подробная драматургия которого и есть пьеса «Бесприданница»: публичный увоз невесты чуть не от свадебного стола.

Конечно, «Бесприданница» — пьеса страстная. Конечно, увоз и означает близость. Еще бы! Острота событий отнюдь не сглажена, но пьеса на ней не фиксируется, а развивает ее и усиливает. И авторы фильма где-то остро это чувствуют. Чего стоят физио-

номии в конторе, плавно снующие вокруг Кнурова и Вожеватова и ловящие каждое слово, — олицетворенные городские слухи и сплетни. И как же жаль, что этот мотив остается на уровне отдельной иллюстрации, хотя и на редкость яркой. В пьесе же причастны все, все задействованы, лишних нет. Уже речь не о той жестокости, где-то тут аналогия кончается. Романса тут уже не хватает.

Нам возразят: пьесе не хватило бы, а фильм себе хозяин. Сказано: «по мотивам». Но фильм все-таки явно хочет скорее быть драмой, чем романсом. Выходит, что похозыйничали либо чересчур, либо недостаточно. Если цель всемерно усилить мотив интимный, драму жестокой страсти, то не оказывается ли здесь порядком лишнего, необязательного по меньшей мере? Романс не эпопея, не телевизионный сериал. Те же Кнуров с Вожеватовым, скажем, очень колоритны, но ведь тут-то они больше для фона. А какая действительно интересная, человеческая Харита Игнатьевна (в сценарии она, впрочем, не Харита, а Ирина). Чего ж от нее бежать непременно к Кнурову? Она ведь тоже женщина — она сама так говорит... Но тогда отчаянные слова Ларисы: «Вещь, да, вещь... слово для меня найдено» — опять звучат именно что фразой. Ларисе пьесы некуда податься, она буквально ощутила себя вещью, игрушкой людей и обстоятельств. В фильме «мотив» изменили, хотя текст и оставили, и текст на мотив не всегда ложится.

Что в театре? Сцена да задник. Сцена — берег, задник — Волга и заволжские дали. Волгу как бы переезжают туда и обратно, возвращаясь на обезлюдивший, постылый и похмельный берег. Конечно, кинематограф не обязан придерживаться этих стеснений. Никто не мешает поплыть по настоящей Волге и на настоящем белом пароходе, да еще в тумане. Но при этом утрачивается это «туда» и «обратно», уходит перепад, контраст состояний, и получается так, что театральная коробка ловит весь волжский простор, делая его активным действующим лицом драмы, а для кино с его беспредельными средствами этот самый волжский простор — фон, скажем так: окружающая среда. Всё сгрудилось на пароходе, вокруг салонов и той же самой каюты. Зато пароход отснят и проработан превосходно, с его палубами, в системе которых действуют герои; а Карандышев, проникающий на пароход, редакция игры в орлянку, стекло между умирающей Ларисой и остальными войдут, можно думать, в учебники кино как такового. Но пароход всё же остается предметом отчетливо специфичным, местом подчеркнуто отъединенным, почти что потусторонним.

На наш взгляд, к концу стилистику фильма меняют, усложняют, стремясь выразить нарастание драматизма, усилить звучание финала. Но оправдывается ли такой расчет? Белый пароход остается прекрасной натурой, белым пароходом, но вот Донской, оставаясь не менее прекрасным московским Донским монасты-

рем, сумел же как-то претвориться в Бряхимовское кладбище; санки, улица остались «натурой», но обжитой, живой, необходимой. Пока работали «за Островского», были осторожнее, держались стилиа, и стиль не подвел. А тут решили, видно, рискнуть. Или уж само собой так вышло — всё равно пароход весь в электричестве, это, так сказать, пароход вообще, вне эпохи, почему бы не подъехать Карандышеву в ялик? Глядеть любо, как он управляется с веслами, но это уже не угадано, как проводы Ольги, как могила Огудалова, это уж, что и говорить, допущение. И вода кругом, за окном любой каюты, за всеми поручнями, не образ, не символ и не среда вообще, а просто гибель Ларисы. Под боком, и люка не надо, о чем говорит сама же Лариса. Тут Волга как окружающая среда оказывается активной совершенно некстати; немисливо Паратову оставлять Ларису в этой каюте одну в этот момент после этого разговора, не довезти хоть до твердого берега, если не до дома. Никак невозможно, и чем лучше хочет сделать Михалков своего Паратова, тем невозможнее. Хотя мерзавец ли Паратов, страдалец ли Паратов, но самоубийство Ларисы для него в любом случае немалый скандал и угроза женитьбе.

Как не пожалеть, что купирована чуть ли не вся роль Ефросиньи Потаповны, такая гротескная и такая реалистичная. Но можно понять: так сделано, видимо, потому, что мотив борьбы карандышевского самолюбия с убожеством разработан уже в преддраме иными, своими средствами.

Но приходится соответственно сжать и убыстрить всю сцену в доме Карандышева. Естественно, и Ефросинье Потаповне Панковой, и Робинзону Буркова на пользу это идти не может. Самого же Юлия Капитоныча из подвыпившего делают почти утратившим человеческий облик, так что слова Паратова: «Карандышев глуп», с которыми соглашаются собеседники, звучат странно. Уж какое там «глуп». И самый главный из мотивов — драма борьбы любви с самолюбием — терпит исподволь серьезный урон. Карандышев не расхвастался, не оскандалился сейчас, только что, он и тогда уже успел стать таким же, за такого вот и согласилась идти Лариса, а сейчас с ним — алкогольное отравление, случай скорее клинический. И бежит Лариса, выходит, не от жуткой тетки, с которой ей теперь жить, не из дома, страшного и смешного, который сию минуту только открылся ей во всей красе, не от чего-то бежит, а только к кому-то. Почти свободно следуя, так сказать, своему влечению.

И не на приволье пикника, а в комфортабельный интерьер, салон, каюту — тот самый «шик». Стоило ли тогда сохранять и слова: «Лжете! Я любви искала, не нашла!»? Ведь это слова уже не Паратову, Карандышеву... Фраза, опять фраза...

Хмель — похмелье, надежда — отчаяние, блаженство — гибель. Всё — или ничего. Несчастливая Лариса разрывается между крайними состояниями, эти-то контрасты форсированных — но еще не притупившихся! — чувств и называются словом *жестокость*. «Или

тебе радоваться, мама, или ищи меня в Волге.» Эти качели раскачивает пьеса, и это, кстати, замечательно уловлено и передано в преддраме, хотя бы сменой световых состояний. И это-то в самой драме в решающий момент оказывается сведено к чему-то совсем иному — оказывается практически аннулировано. Жаль!

\*\*\*

Если не знать, когда поставлен спектакль и когда вышел фильм, пожалуй, посчитаешь, что «Бесприданницу» в Московском тюзе режиссер Ю.Жигульский поставил в острой, прямой полемике с рязановским фильмом, вернее, с Паратовым Михалкова из этого фильма. Здесь все наоборот: Паратов — снижен, Карандышев — высоко приподнят. Вообще говоря, «приподнятый» Карандышев — новация с традицией. Еще во времена, когда «Бесприданница» была новинкой, к Карандышеву пробовали отнестись как к некоему варианту демократического героя, но, вчитавшись в пьесу, эти попытки оставили. Пытались заступаться за Карандышева и позднее, но особых удач на этом пути история театра не помнит. Около десяти лет назад «положительного» Карандышева предложили актер Юшко и режиссер Эрин в постановке ЦАТСА, о финале которой мы уже говорили. Постановка прожила недолго. Е.Г.Холодов, зритель чуткий и справедливый, писал о ней, что просто трудно понять Ларису, что она за человек и что за женщина, если упорно отворачивается от такого хорошего Карандышева и тянется к такому Паратову. Мы видели постановку и согласны с этим. Паратов выглядел прежде всего злым, ожесточенным бретёром. Нельзя сказать, чтобы это получилось особенно плодотворно, интересно сценически, но во всяком случае текст роли вполне ложился на такой характер. Это был вполне возможный Паратов. Карандышев же был несомненно проблемой.

Юшко — актер с выраженной фактурой и навыками современного, «социального» героя, по сути, просто «подставлялся» режиссером на эту роль, судя по всему, в расчете на то, что именно эти навыки, репутация и популярность актера должны срабатывать как бы сами по себе, как знак положительности, «современности», близости к зрителю. Видный из себя — видней Паратова — молодой человек произносил слова с выражением некоторого недоумения, как бы пожимая плечами на всё происходящее и адресуясь отчасти к залу. К этому в основном и сводились доказательства карандышевской положительности. В общем, всё это отдавало типичной декларацией, демонстрацией режиссерского замысла поверх, помимо сцены.

Про постановку в ТЮЗе этого не скажешь. Чувствуется, что тут немало «думано», как говорится у Островского. И явно немало сделано интересного. В общем, постановка вышла не лишенной противоречий и явных следов преднамеренности. Да иначе вряд

ли и могло быть при такой волевой трактовке. И нельзя не пожалеть, что временами театр позволяет себе спокойно вмешиваться в текст, даже не только там, где прямо вынуждает трактовка, где не удастся иначе решить проблему, а просто по каким-то постановочным расчетам — так, видимо, показалось удобнее. Как согласиться с тем, что большая часть вступительного диалога Кнурова с Вожеватовым отдана Гавриле и Ивану? В фильме тоже, случалось, передавали реплики одних персонажей другим, но только по острой надобности, когда не хватало текста, и делали это как-то скупее, внимательнее. А главное, все-таки ни из афиши, ни из программы не видно, чтобы спектакль ТЮЗа был «по мотивам», подобно фильму Рязанова. Напечатано как обычно: А.Н.Островский. «Бесприданница». Уж тут случай, когда по-другому и при желании не скажешь: действительно, это не А.Н.Островский. И не в смысле какого-то возмутительного переосмысления, перетолкования, а просто-напросто у Островского такого нет, у него написано по-другому. Холодов в подобных случаях ставил вопрос прямо: зрителей, незнакомых с текстом (а такие всегда есть), театр не должен вводить в заблуждение относительно самого текста. Очевидно, юных зрителей и подавно.

Действительно, в театре Островского, в мире Островского все решает гармонизация речевых образов, вписанность индивидуального речевого образа персонажей в общий образ типа, амплуа и в речевой образ всей пьесы в целом. Так же как пьесы вписаны в некую общность, укоренены в ней. Эту-то выраженную, устойчивую и характерную гармоническую общность мы и называем театром и миром Островского, когда говорим о нем не в широком смысле, в значении всего написанного Островским в драматическом роде, а понимая под театром Островского ядро вещей наиболее каноничных — народные комедии, «Грозу», «Лес», «Горячее сердце». Но такая вписанность и гармоничность отнюдь не означает какой-то обезлички, уничтожения индивидуальностей. Совсем наоборот. Не только жанр, не только автор типизирует персонажей: персонаж как живой человек, индивидуальность активно в этом участвует, вернее, от персонажа, от его человеческого самочувствия в типе, стиле все и исходит, весь театр. Это и есть, пожалуй, тот пункт, в котором такое едва ли не уникальное для XIX века (не только для России) явление, как театр Островского, пересекается со всей основной, мощнейшей магистралью романной, повествовательной прозы XIX века, основывавшейся на психологизме. Почему Островский так прочно себя чувствует сразу и в литературе, и в театре? Художественный мир, громадная система стоит на том, что театральность любого из героев Островского оказывается естественно психологически обоснованной, присущей ему как этому именно человеку. Театральность и жизненность оказываются едины. Этот именно конкретный купец Русаков, скажем, сам с удовольствием стилизуется, самотипизируется, так сказать, создает свой образ, желает чувство-



вать себя именно купцом. Сваха Красавина — подавно, ее стиль и тип — ее вывеска и профессиональный инструмент. Миша Балзаминов, наоборот, непрерывно порывается выбиться куда-то из типа и тем особенно выразительно обрисовывает самый тип, так сказать, по контуру, по границам, о которые то и дело ушибается, и стоящие за ним социальные проблемы. И Платон Зыбкин порывается вовне, как мы видели, совсем по-иному.

Любой из персонажей Островского активно переживает свое проживание в этом мире, свой проход по парадигме, переживает в этом смысле психологически. Эта внутренняя активность состояния, собственно, и дает резон, определяет художественную необходимость и достаточность проживания сценического, показа — действия, мало отвлекающего на действие. Естественной демонстрационности — герой Островского всегда с удовольствием ли, с иным активным отношением себя демонстрирует — в своем типе и по отношению к этому типу и стилю. Демонстрирует прежде всего речь. Рад говорить ладно, как люди, как тип людей. Рад художественно. Но рад этому все-таки не вообще тип, а этот именно человек, хотя бы потому, что рад подтвердить тип, участвовать в мистории, в действе.

Островский яснее выявил, сблизил с литературой и приблизил к нам неисчерпаемые напластования театрального опыта с его видимой простотой форм. Островский действительно, как никто у нас (включая, наверно, и Гоголя), близок к театру масок, и театр масок, и театр Островского когда-нибудь, кто знает, как еще могут раскрыться для нас одно через другое. Театр Островского — театр типов в амплуа, но он все-таки и театр живых персонажей, хотя бы по очевиднейшей реальности, привязанности к быту и эпохе. И так запросто, в рабочем порядке, тасовать персонажей и их реплики в пьесах Островского никак невозможно. А если мир Островского все-таки сливается в безличную и безразличную массу, набор реплик и типажей, это ощущение обманчиво и тут же подводит. «Бесприданница» же вообще пьеса не канонической природы — с точки зрения театра Островского, одна из «экспериментальных», размыкающих внутреннюю бесконечность канона навстречу чему-то еще, проблема, которую может решить только конкретное сценическое исполнение. Здесь нет единого, общего речевого и стиливого образа пьесы в том смысле, в каком он есть еще в «Лесе», здесь речь индивидуализирована по иным законам, менее специфичным, не дающим и повода для перетасовок.

Одно дело — Иван с Гаврилой, и совершенно другое — богатый Вожеватов и сверхбогатый Кнуров. Всех перемешали, и тут же, между прочим, получили простейшую накладку в постановке: растолковав Ивану, какой Кнуров «идол», что разговаривать он в Москву, Петербург и за границу ездит, а тут ему разговаривать не с кем, Гаврила тут же непринужденно окликает Кнурова словами Вожеватова: «Слышали новость, Мокий Парменыч? Лариса Дмитриевна замуж выходит».

Вообще реальному миру «Бесприданницы» в постановке везет не очень. Тот же Гаврила картинно усаживается в беседке, любуется пейзажем и мечтает. Прогорит Гаврила — беседка для его клиентов. Вдруг Кнуров поворачивается круто тылом к подошедшей поздороваться Огудаловой. И совершенно ни с того ни с сего — единственно, чтобы проиллюстрировать слова Вожеватова: «Мокий Парменыч строг». Это уж Мокий Парменыч, выходит, вздорен. Неумен, выходит, Мокий Парменыч, т. е., выходит, это уже не Мокий Парменыч. Такие неувязки особенно дают себя знать в первом действии — оно экспозиционно, вводит в мир, стиль и быт пьесы, а со стилем и бытом пьесы у постановки отношения сложные. Похоже, она опасается и стиля, и быта с системой связей и логикой событий и поведения, понимая, что они станут противиться крутой трактовке. Поэтому Мокий Парменыч не то что строг, а скорее дух зла, ждущий Ларису на дне бездны, антипод, антагонист рыцаря Карандышева. Пожалуй, больший антагонист, чем Паратов. Этот Кнуров и напоминает чем-то — из ЦАТСА — жесткостью, своего рода отрицательной декоративностью, теми же усами.

Постановка вообще стремится к декоративности. В доме Огудаловых белая мебель, по виду судя очень дорогая. В доме Карандышева и вовсе черные, низкие резные стулья с высокой прямой спинкой — стиль Ренессанс. Сама Харита Игнатьевна Огудалова — молодая, эффектная, прекрасно держит тон великосветской сердечности, а короткой стрижкой, всем обликом и рисунком больше всего похожа на зарубежную кинозвезду 20-х годов. Словом, ретро самое актуальное. Кнуров же с Вожеватовым поначалу в почти одинаковых блестящих кремовых сюртуках, а затем в черных фрачных парах. Так что «И мне во фраке прикажете?» — это Вожеватов зря ехидничает (и жаль, что зря: этот злой, но куда тоньше Кнурова Вожеватов-Пучков, пожалуй, самый цельный образ в спектакле, одна из основных удач). Карандышева тут никто не слушался, все одеты в тон, во всё самое лучшее, вечернее, и дамы и кавалеры. И держатся и движутся как полагается в театре на светском приеме, правда, все-таки за исключением Робинзона и Ефросиньи Потаповны. А Робинзон-Ушаков еще одна сильная роль в постановке. Нестарый и неглупый, себе на уме, этот Робинзон с выгодой использует зрелищные возможности постановки и удивительно спокойно внешне и внутренне отчетливо принимает вожеватовское издевательство: трактир «Париж» взамен обещанного города Парижа. Выходит сцена злая и трогательная, едва ли не лучшая в спектакле. Как не пожалеть, что Буркову не дали в фильме здесь развернуться!

А вот Ефросинья Потаповна, скряга, карандышевская тетка, — это, видимо, какое-то недоразумение в благородном семействе, безумица, нашедшая себе приют под кровлей замка Карандышева. Кстати, на свой лад одетая тоже с декоративной живописностью. Сам Юлий Капитонович как бы не очень и вникает, он

выше ее воркотни и скупердяйского бормотания. Потому что Карандышев, может быть, рыцарь бедный, но несомненный и принимает гостей именно в родовом гнезде, в замке: по бокам сцена ограничена суровыми и строгими стенами красного кирпича с прямоугольными ровными выступами-башнями и окнами-бойницами. По порталю сцены стенку фланкируют две такие башни, квадратные в плане, каждая с двумя прямоугольными нишами, планшетами на первом и втором этаже. В нишах по иконе. Кирпич, и тот не наш — гладкий. И схематизированные черные, обрубленные деревья, и огудаловская мебель, и трактир Гаврилы, обозначаемый столиком и бильярдом у порталных башен, — всё объемлют эти суровые стены. Такой вот предложен сквозной сценографический образ пьесы. Возможно, эта твердыня что-нибудь должна символизировать — драматизм происходящего или стесненность, безысходность положения, но, на наш взгляд, единственное, чему она соответствует в спектакле, — это дому Карандышева с его феодальной мебелью, т. е. дому, если он замок, т. е. может соответствовать, если отвлечься от текста. А отвлечься придется.

Потому что в центре шеренги черных стульев стоит предмет, опознать который мы, признаться, не сумели. Не то алтарь, не то шкафчик. Но очень красивый: тоже изящный, черный, с золотым фамильным гербом. Карандышев приносит черный ящик и ставит на это черное бюро. Откидывает крышку — и всем в глаза блещит холодное оружие. Запускает руку — и достает огнестрельное: тот самый пистолет. Уязвленный втайне Паратов спрашивает, а хорошо ли стреляет Карандышев? Карандышев вскользь бросает: «Недурно». Зарвавшийся Паратов позволяет себе шуточки насчет оружия и пяти шагов. Вожеватов, ухмыляясь, тут же эти пять шагов отмеряет, и Карандышев теряет наконец самообладание. Он у барьера в дуэльной позиции, почти прицелился в Паратова: «Сергей Сергеич, что вам угодно? Сергей Сергеич! Что вам угодно???!!...». Паратов теряет. Это естественно: с одной стороны, такой реплики (не говоря о всей сцене) нет в пьесе, с другой стороны, пистолета у Паратова тоже нет. Паратов робеет, молчит, старается не подавать вида. И Карандышев берет себя в руки. Несколько забега вперёд, скажем, что Гарин в общем и целом предлагает Карандышева, при всей спорности, на наш взгляд, интересного, по-своему даже и убедительного, но что было на спектакле, то было: здесь ничего не прибавлено и не перетолковано.

И хотелось бы сказать вот о чем. Вид сцены изменился на наших глазах. За последние десять лет или даже меньше он круто изменился к лучшему. Похоже, на сцену вышло поколение знающих и умелых художников.

Горьковский (Славин) и, может быть, особенно брянский (Энтин) «Бальзаминовы», липецкие «На бойком месте» (Белов) и «Блажь» (Рыбасова), пермский «Свои люди — сочтемся!» (Ти-

мергалеев), интересный калужский спектакль «Василиса Мелентьева» (реж. Р.Соколов, художник Толщин), любая из этих постановок в решении сцены — некоторое событие. Сквозной образ спектакля без перемен, с минимальной сменой декораций на глазах перестал быть проблемой, чем-то приблизительно «современным» — стал не в тягость, а в помощь, выяснилось, проблемы могут и решаться, да как! Родилось слово «сценография» и зажило отдельной, самостоятельной жизнью. И тут, на наш взгляд, уже есть над чем задуматься. Есть опасение, что на эскизе и в макете мичуринский «Бальзаминов» выиграет перед брянским — там такие смелые, обобщающие или обобщенные зеленые поверхности! В то время как в театре видишь: эта сцена к этой постановке — и весьма интересной постановке! — достаточно безразлична.

И разомкнутая на зал и на беседку над Волгой твердыня, украшенная иконами, нет слов, кажется необычной, привлекает внимание и вызывает любопытство и недоумение у всякого, кто знаком с пьесой, хотя бы потому, что ну при чем тут иконы? Неужели обобщать хотят уже не только действия, но и пьесы — «Грозу» с «Бесприданницей»? И когда при словах: «Теперь я знаю, что мне делать» — Лариса подходит вплотную к ближайшей из них, то это очень похоже на искусственную попытку хоть раз, хоть как-то связать эти иконы с постановкой. Ожесточенная и отчаявшаяся, решившаяся идти к Кнурову, Лариса, конечно, и от религиозного умиления, и от религиозной иступленности в этот момент далека одинаково. Не говоря о том, что, когда атрибут условного плана (а четыре иконы симметрично украшают две условные башни условных стен) вдруг переводят в план реальный, «замечают» из действия, это неизбежно создает сильный смысловой акцент, так что иллюстративность и сомнительность хода подчеркиваются дополнительно. А ход явно иллюстративный, неловкий. Лариса отнюдь не Катерина. Она не богомольна. В пьесе у нее вырывается слово «безбожно». Здесь взамен этого она подходит к иконе. Но «безбожно» тут просто «жестоко» и не более, а самое главное, «безбожно» Лариса говорит Паратову, осознав обман, а «я знаю, что мне делать» — Карандышеву, уже после разговора с Кнуровым, это разные состояния и даже разные повороты действия. Само по себе оформление красиво, но само по себе оформление — это сценографический миф. Недоразумение. Его не бывает. Оно — образ постановки, а не образ макетика. Получается сразу путаница, узел противоречий и недоразумений. Бывает, «концепция постановки» понимается как словесная формула, вроде загадки, а постановка-сцена как средство ее зашифровать. И средство уже какое-то громоздкое, косное. Отгадал правильно — молодец, понял замысел. Всё состоялось.

Но и с мыслящими художниками бывает немногим лучше. И «концепция стиля» иной раз норовит гулять сама по себе не хуже, чем «концепция постановки», — живая сцена для нее уже,

по сути, так же необязательна и даже мешает. «Выбрать», «угадать» стиль — это ведь только так говорится, нет такой стилиевой картотеки, стилиевой лотереи. Стиль можно только воссоздать заодно с постановкой, почувствовать в единстве с этой именно постановкой. Стилиевая культура сценографии не может не радовать, но демонстрация стилиевой начитанности, эрудированности мало чем лучше любой другой демонстрации и декларации.

Сдвинуть общий стиль, например, бальзаминовских комедий, скажем, к мюзиклу, как сделали в Горьком, не невозможно, можно попытаться уже потому, что тут есть налицо этот общий стиль. Но у «Бесприданницы» такого общего стиля нет, здесь стиль — конкретная реалья эпохи. И сдвинуть не условную «Бесприданницу» к какой-то условно оперной или балетной манере, без всяких, впрочем, попыток создать самое оперу или балет, — это, конечно, выглядит достаточно вычурно и фантастично.

«Бесприданница» — из самых реалистичных пьес Островского. И когда Гаврила рассказывает Ивану про Кнурова, это выглядит не условным ходом, а небрежностью постановки. С этими условностями вообще все очень сложно. Гонения на телефон приводят иногда к странным казусам. Так, режиссер, вызнав дату изобретения граммофона, облегченно вздыхает: «не исключено». В год написания пьесы граммофон в принципе мог попасть в имение. Еще бы год-два — и не сошлось бы. Подумать только, как повезло! Это при том, что граммофон в сюжете никак не участвует, граммофон, как и многое другое, явно в условном, дополнительном ряду постановки, и условный план в ней вообще очень важен и начинается с выразительнейшего оформления сцены, и иным, не условным современным сквозное сценографическое решение практически и не бывает. Это, казалось бы, азбучное соображение тем не менее, как видим, режиссера не успокоило. И тут не режиссер виноват. Этот режиссер просчитал и разработал целое зрелище, почти феерию, сопровождающую действие комедии, и чередование и взаимодействие условного и реального планов он видит прекрасно. Но он знает: за граммофон может и влететь. Условности — это всё хорошо, но лучше, если год совпадает... Режиссер всё понимает. Но всегда ли?

Инерция полупризнания условности на сцене — при явной и неотменяемой уже необходимости этой условности — сплошь и рядом, похоже, приводит к ее полусознанию для себя самими постановщиками. Постановщики явно и сами не отдают себе иной раз отчета — «взаправду» у них на сцене эта вещь или только так, понарошку. В подобных случаях мог бы выручить стиль, но только живой, «действующий» в работе, а не коллекция отдельно взятых декоративных музейных редкостей. Тут стремление продемонстрировать эрудицию нередко приводит к чему-то обратному, к тому, что демонстрируется явная неувязка.

Вот ящик с парой дуэльных пистолетов. Такие можно видеть в музее. Но ни в одном музее не увидишь, чтобы к крышке такого

дуэльного ящика крепилась в гнездах и пара кинжалов. Это красиво, ничего не скажешь, но дуэльные кодексы этого никак не предусматривали. Прикалывать недобитого противника кинжалом — «мизерикордия», этого на пистолетной дуэли не полагалось. Это обычай гораздо более ранней эпохи. Допустим, что мы пишем за Островского. Допустим, что у нас стрелок и смельчак — Карандышев. И дуэлист. Допустим, нашего Карандышева довели до белого каления. Что бы он мог сделать? Пригрозить дуэлью? Сделать формальный вызов на дуэль? Оскорбить, дать пощечину? Допустим, этого Карандышева довели до полного иступления, он бы кинулся на противника, может быть, стал бы его душить, может быть, откусил бы ему нос, но одного никогда не стал бы делать — становиться в гордую дуэльную позу перед безоружным противником и подымать на него пистолет. Да еще на гостя, в собственном доме (замке). Ни сгоряча, ни хладнокровно. И чем он благороднее и положительнее, тем это невозможнее.

Амбициозная бедность и скряжничество, злополучная мешанская безвкусица и несуразица в карандышевском доме — важнейший мотив в пьесе, тема целого действия. Допустим, захотели это оспорить. Но каким же все-таки способом, в каком плане? Гран тон, мебель Ренессанс, недурной стрелок Карандышев, сплошные черные фраки — это что же будет все-таки? Сон Карандышева, наподобие бальзаминовских? Художественный образ благородства внутреннего мира Карандышева — положительного героя, как настаивает трактовка? Никак не получается: никакой это не сон и не образ, это, как мы видели, реальный событийный ряд, действие пьесы. И как мы видели, в него внесли путаницу, но тем отнюдь не перевели в какие-то условные астральные или символические планы. А с реальностью подавно не получается. Ладно, купировали рассказ Ларисы о меткой стрельбе Паратова (мало того, слово «недурно» взяли из этого именно рассказа, чтобы «придать» его Карандышеву).

Но не стали купировать беседы о карандышевском Заболотье. Не стали купировать, например, слова Кнурова: «Огудаловы — фамилия известная, а кто такой Карандышев?». Не стали купировать ту же роль Ефросиньи Потаповны. Да что говорить, не стали же все-таки купировать пьесу и писать новую. Хотя... Пистолет Карандышева — несомненная реалья пьесы и постановки, хотя постановка им и злоупотребила. А ящик, из которого его вынимают? А бюро с гербом, на которое ставят ящик? А стулья в тон бюро — они реальны? Тогда чего ж не быть реальными и стенам замка вокруг? А на стенах — иконам... Неужели сценография попутала? А ведь похоже на то... Если условный и реальный план удалось совместить — они работают сразу оба, заодно. А если они наугад перепутаны — не остается ни того, ни другого. Что же остается? Одно — ясно видимая задача: любыми средствами осуществить «положительного» Карандышева. Если получится — любые жертвы оправданы, примерно так. Получился Ка-

рандышев у Гарина? На наш взгляд, получился. Интересно, хоть и с оговорками. Оправдалось ли всё остальное? Вот в этом мы не уверены.

Как мы видели, дуэт Карандышева с Паратовым «перевернули» в высшей степени радикально. Грубо говоря, их постарались поменять местами. Но в ТЮЗе же, помимо средств чисто постановочных, трактовке постарались придать и иные точки опоры. Прежде всего, специфически проработав роль Паратова. На наш взгляд, Паратов в немалой степени наделен своеобразным само-разоблачительным комизмом, причем, насколько мы знаем, на эту сторону образа до сих пор исполнители обращали мало внимания. Паратов и фат, и герой, и бонвиван отчасти, собрание черточек разнородных амплуа, это его стиль (и именно скорее уже его, чем автора). Если и бонвиван, шутник, то не в театральном смысле слова, а в житейском. Иногда может и пошутить, желая быть бонвиваном. Но иной раз и выглядит шутком, вовсе того не желая и ничуть не благодушествуя по такому случаю, что из амплуа бонвивана его сразу выводит. Паратов нередко, как говорили в старину, провирается, и необязательно как-то изящно. И когда щеголяет фразами о широкой душе, непосредственно вслед за тем щеголяя циничной откровенностью по поводу своей женитьбы. И когда, к удивлению дам, заявляет: «Я сам такой же бурлак» — неужели такой же? И когда, явно не подумав, благодарит Ларису за удовольствие, и когда ляпает, пытаясь спровадить ее после пикника: «Вы поедете на моих лошадях — разве это не всё равно?...». А разве не смехотворно звучит фраза, которую Лариса, затвердив наизусть, передает Карандышеву: «Смотрите: я сейчас буду стрелять в девушку, которая для меня дороже всего на свете...».

Конечно, персонаж драмы всегда имеет некий допуск на трактовку, и в фильме даже фразу: «Я сам такой же бурлак» — попытались прочесть всерьез; больше того, из нее словно бы и исходили, от нее-то всю трактовку и строили, и, на наш взгляд, все-таки зря. Но при любом прочтении вполне серьезно к Паратову отнестись, мы думаем, вряд ли удастся — не тот это образ, человек, не так он написан.

И именно с этой стороны и подошли к Паратову в ТЮЗе. Комическими ресурсами роли, правда, не заинтересовались, но очень всерьез, дотошно, последовательно — и даже с нажимом — подчеркнули человеческую несостоятельность Паратова. Вернее, даже ничтожность. И здесь зацепили, вскрыли основательный пласт драмы, может быть, один из самых глубоких.

Если Паратов, посрамленный Карандышевым на «дуэли», — откровенная перелицовка текста, режиссерские выдумки, то Паратов, беспощадно сам посрамляющий и уничтожающий себя, преследуя беспощадно Карандышева, конечно, важнейшая сторона образа Паратова и один из важнейших мотивов драмы. И у актера Володина, исполнителя роли Паратова, мотив этот прозвуч-

чал очень сильно, открыто. Правда, сделано это все-таки прямолинейно и демонстративно: самоизничтожение Паратова подчеркнуто, оттенено достоинством Карандышева. В пьесе оно усилено ничтожностью Карандышева, в пьесе, что и говорить, сделано тоньше. Но Карандышев Гарина вовсе не так декларативен и прямолинеен, как это может подуматься из той же «дуэли», — прямолинейно переиначена только постановка (мизансцена). Актер же даже в этих обстоятельствах умеет сохранить некоторую естественность, хотя бы чисто внешнюю. Актер, можно сказать, проскакивает это место, набрав хороший общий разгон: он вполне поверил сам в такого внутренне достойного Карандышева — пусть переделанного — и заставляет верить и зрителей. Карандышев Гарина — надо отдать должное актеру, — за исключением явно искусственных ходов, о которых говорилось подробно, в целом добивается трактовки роли, которая, будучи, по существу, сплошным спором с текстом, сценически противоречиво не выглядит. Насильственности перелицовки почти не ощущаешь, и, пока глядишь на сцену, ловишь себя на сочувствии такому гаринскому Карандышеву. За этим явно стоит работа над текстом, по-своему серьезная, хотя и специфическая, что и говорить. Вот самая острая стычка с Паратовым — спор о бурлаках. Богатый барин Паратов может себе позволить эпатаж, роскошь, кокетство простонародностью, заявить вдруг: «Я сам такой же бурлак», одновременно подставляя этим разгорячившемуся Карандышеву ножку в споре: обрушившийся на бурлаков Карандышев, таким образом, сейчас заденет как бы и Паратова лично. Карандышев пьесы, пытающийся лезть в такие бары, как Паратов, явная карикатура, пародия на Паратова, должен изо всех сил держать высокий тон и клеймить бурлаков за грубость и невежество, и он немедленно попадает в ловушку. Ситуация, исключая сочувствие к Карандышеву, театром переосмыслиется с точки зрения поставленной задачи весьма удачно — трудность удаётся как бы обратить в подмогу.

Именно подставленную ему ногу и пинает Карандышев, выпаливая: «Мы? Мы считаем их образцом грубости и невежества... Мы — образованные люди». Не на бурлаков он обрушивается, а именно на Паратова: ты, дескать, говоришь, ты такой же? Так вот на тебе — и таким же, как ты... А провоцирует Карандышева на этот выпад сам Паратов вызывающей репликой: «О, это наверно, было бы что-нибудь ужасное», которой он просто нагло перебивает спокойную, даже церемонно звучащую у Гарина фразу о том, что он вполне доверяет Ларисе Дмитриевне, но если бы...

Всё это актеры играют доходчиво и достаточно естественно. В целом Карандышеву оказывается свойственно достоинство и непосредственность, а вот Паратов выходит все-таки плосковат, однотонен. Это верно, что Паратов фразер. Это важно, что Паратов фразер. Но возможно ли, что он фразер, и только? Вообще



специфический угол зрения дает возможность интересно «вычитывать», например, как явный паратовский ляпсус, глупость и грубость в последнем разговоре с Ларисой слова о том, что, если мужчину бабой назовут, это уж последнее дело... Карандышев Гарина — человек прежде всего добрый, хотя и крепко уже разозленный, злополучный, но никак не жалкий. Зарывающийся, не чуждый и неприятных черт, но все-таки внутренне очень обаятельный. А внешне, по крайней мере в глазах Ларисы, невзрачный, проигрывающий рядом с фатом Паратовым.

Что до Ларисы, ничего, видимо, не поделаешь: при любом «хорошем» Карандышеве — самом удачном и убедительном — сказанное в свое время Е.Г.Холодовым, очевидно, должно остаться в силе: чем лучше Карандышев, тем труднее исполнительнице роли Ларисы и оправдать, и мотивировать поступки своей героини. Лариса Аугшкап в ТЮЗе, на наш взгляд, Лариса прежде всего подавленная, почти в депрессии. Это дает добрую достоверность ее упрямым попыткам убедить Карандышева в необыкновенных паратовских качествах — она пытается убеждать себя. Да уже и не пытается, упрямится и злится.

Оскорбляет и оскорбляет Карандышева, делая все назло себе, ему и всему свету, и только после выстрела с облегчением бросает эти старания.

Финальная мизансцена — Лариса умирает в объятиях Карандышева, кроме двоих, на сцене больше никого нет, финальный монолог Ларисы купирован, это, конечно, опять крутое вмешательство в текст пьесы. Вмешательство, окончательно делающее из «Бесприданницы» тенденциозную мелодраму. Мы вовсе не хотим этим выбрать постановку: такой жанр — тенденциозные пьесы — не только существовал, но был очень ценен серьезной публикой как раз во времена создания «Бесприданницы».

Хотя Островский его и не любил и считал чуть ли не обманом зрителя, идущего в театр за художественными впечатлениями, за идеями, «пропущенными» через переживания глубоко типизированных образов.

Но как бы то ни было, следует говорить прямо: театр предлагает все-таки не драму Островского «Бесприданница», а собственную реплику на эту драму, свой ее вариант. Отнестись к этому можно по-разному. Такой подход, конечно, более чем спорен. Спорен в буквальном смысле: мы, двое пишущих, и то поспорили и не смогли полностью прийти к единому мнению относительно правомерности такого подхода. Во всяком случае, его противоречивость, как мы видели, сказывается и явно просматривается и в предлагаемой постановке. С другой стороны, есть в постановке и несомненные удачи, причем первая из них — Карандышев Гарина — впрямую кажется связанной именно с таким подходом. На наш взгляд, в зрительском отношении здесь многое может определять какой-то самый непосредственный первичный импульс, самый простой резон такого подхода. Все-таки одно де-

ло — умозрение, другое — увлеченность. И все-таки «Бесприданница» — пьеса страстная. Разве нельзя себе представить, что какой-то человек так был захвачен «Бесприданницей», что не смог удержаться от желания что-то чуть в ней подправить? Не чтобы поспорить с автором — чтоб заступиться за слабого... А если человек не один? Если людей целый театр? Во всяком случае, театр — по одну сторону занавеса. А если увлеченность этой идеей — заступиться — передастся и тем, кто по другую его сторону, тогда остальное, очевидно, должно показаться несущественным. Тогда задача должна считаться в принципе решенной. И разве не кажется такая вот импульсивность соответствующей самой природе, специфике театра юного зрителя?

Остается, однако, серьезнейшее соображение Холодова: театр не вправе выдавать свой текст за текст классика. И тут нам хотелось бы внести небольшое практическое предложение. Кино давно завоевало себе право на формулировку: «по мотивам». А что, если в театре вспомнить старинную формулу: «постановка по пьесе»? И пусть бы она служила для подобных случаев. И пусть бы действовало какое-то разъяснение о разнице между постановкой пьесы и «постановкой по пьесе».

«Без вины виноватые» кажется нам пьесой с большим секретом, если не сказать с подвохом. Одна из самых популярных, традиционно репертуарных, самых, кажется, «островских» пьес у Островского. И так же, как «Бесприданница», как и «Таланты и поклонники», это не пьеса театра Островского в узком, уточненном значении. Она вне круга канонической драматургии Островского, вне ее общего стиливого и речевого единства. Поэтому ее так и любят ставить в тех случаях, когда затрудняет самый канон.

Вместе с тем в этой драме явно меньше той цепкости в передаче реальной жизни, которая словно бы и выводит из канона, размыкает канон в «Талантах и поклонниках» и той же «Бесприданнице». После них «Без вины виноватые» словно бы опять адресуются к какому-то стиливому обобщению, но иному, не прежнему. Это опять пьеса стиливая, хотя по сравнению с тем же «Лесом», с которым у нее немало общего, пьеса как будто и разностильная. Природу этой пьесы и этого стиля определяет прежде всего театр, живое театральное предание той эпохи. А в этом театре большую силу взяла мелодрама. И Островский не мог не посчитаться с этим, когда писал самую свою театральную пьесу, не в том смысле, что она глубже «Талантов и поклонников» или значительней «Леса», а в том, что она, как никакая другая, написана о людях и, главное, для людей современного Островскому театра — так, чтобы им было хорошо играть в этой пьесе. Можно сказать, это самая актерская из пьес Островского. Как литература это, может быть, одна из самых уязвимых у него вещей, но это литература театральная. Разностильность и была присуща стилю мелодрамы, но мелодрама, как говорят, неплохо умела на сцене

с этой разностильностью справляться и ею пользоваться. Островскому важно было здесь в основном, чтобы актеры имели хороший случай декламировать, как они это привыкли и умели делать. И вот что произошло — сложилась прочная традиция. Пьеса осталась одной из самых любимых театром и репертуарных, но самый-то театр за сто лет, конечно, не мог оставаться прежним. Как только не менялось за эти годы отношение, доверие к слову и позе! К той же декламации. И мелодрамы той уже нет, хотя что-нибудь же от нее да осталось! Пьеса стоит, построена тоже на своего рода органике, как и народные комедии, но сама эта органика уже иная, куда более капризная и ненадежная, хотя и может выглядеть для нас более близкой. И бывает близкой. В этом-то и опасность. Театр, пойдя за традицией, за преданием, поставит пьесу как нечто самое бесспорное, само собой разумеющееся и обреченное на успех, не ведая, что на самом-то деле сыграть ее у него еще меньше возможностей, чем, скажем, «Грозу»... И вот зритель приучается видеть в дурной декламации классику, в классике — декламацию и ходульность, утрачивается слух, чутье и исподволь доверие к слову на сцене, складывается пниететное отношение к Островскому, и все идет благополучно, покуда вдруг не разражается кризис.

Понимание режиссером Левертовым того обстоятельства, что «Без вины виноватые» далеко не легкая для постановки пьеса, и определило, по нашему впечатлению, успех постановки. К одной из самых эмоциональных пьес Островского театр подошел очень рационально, осмысленно. Не чтобы осмыслить — чтобы поставить. Налегать на стилизацию под старину, под старинный театр здесь, в общем, не стали. Да это и не в традициях ЦАТСА. Вместе с тем — и это, на наш взгляд, главное — первым делом отказались от излишней непосредственности.

Театр пошел даже на то, что отказался от первого действия пьесы — самого непосредственного и, казалось бы, «современного» по языку, такого выигрышного, где можно было бы ожидать меньше всего проблем.

Пожертвовали замечательным, классически ясным, прозрачным действием, пожертвовали редкостным контрастом, выразительным перепадом между первым действием и последующими и основательно занялись, может быть, самым сложным в пьесе — выявлением ее природы, той самой целостности общего образа, которая в таких непростых отношениях с современным театром. Постарались обеспечить драму постановочностью, почти как в иных театрах — канонические народные комедии.

Гибкая, эластичная ширма во всю ширину и высоту сцены малого зала ЦАТСА кажется нам одним из самых конструктивных и удачных решений сцены, какие мы видели в постановках Островского.

Она напоминает висячий колышущийся забор Рыбасовой посреди сцены в на редкость зрелищной «Блажи», поставленной

в Липецке Голубицким. Тот так же был набран из вертикальных планок, закруглялся какой-то улиткой, но был неподвижен, собирал и вытеснял пространство вокруг самой своей мощной и энергичной формой. А ширма Карташова движется, пульсирует волнами, разнообразно и динамично варьируя пространство, выгораживая круглый уголок Коринкиной слева, площадку побольше справа — Кручининой, отступая и придвигаясь в антракте и между сценами и наконец растягиваясь и оттягиваясь во всю широту дудукинского гостеприимства. Эта сизо-пыльного цвета ширма, с шестью дверными проемами, расписанная какой-то театральной атрибутикой, собственно, наглядно и точно овеществленное выражение изнанки театра; она как-то естественно разгоняет и успокаивает движение на сцене: что-то тащат рабочие театра в косоворотках, Коринкина школит Миловзорова, Галчиха подметает пол, проходит Дудукин, двигает самое ширму, — действие наступает эластично, незаметно. В проемах высвечивается синяя глубина, оттуда слышен магнитофонный голос — там театр, зрительный зал, там играет, декламирует Кручинина.

Мы потому остановились на этой постановочной интродукции, что она, по нашему впечатлению, сразу определила язык постановки и, естественно связав условное с реальным, выявила тот самый искомый обобщенный образ спектакля.

Мало того, в спектакле звучат романсы — старинный и современный. Спектакль даже назван «спектакль-романс», хотя, откровенно говоря, такое определение не показалось нам ни особенно метко найденным, ни необходимым. Но, во всяком случае, в нем видно то же стремление выявить и подчеркнуть какое-то жанровое и стилевое единство. В спектакле даже словно бы предложена некая единая обобщенная речевая манера — Незнамов, Кручинина, Дудукин именно что обобщают свою речь, стилизуют, но не под старину или театральность, а несколько утрируя мелодику обычных бытовых интонаций, иной раз даже за счет членораздельности, особенно Дудукин (Петров). С удивительным для молодого актера чувством такта и меры играет Данилюк Петю Миловзорова — не стилизацией, не игрой игры, которая выпала бы из общего решения, каким-то иным, простым и непонятным способом он «представляет» незадачливого «любовника на сцене и в жизни», все время держа дистанцию, отстраняясь от осмеиваемого (и очень комично осмеиваемого) персонажа, нисколько, однако, его не архаизирует и не окарикатуривает. И сходно, и по-иному решают ту же общую задачу — найти центр равновесия «предание — современность» — Бурлаков в роли Шмаги и Ташков в роли Незнамова. На наш взгляд, оба они решают ее до конца, но не отстраняясь, наоборот, вживаясь в изображаемых героев, только задвигая то актерство, которое, несомненно, заложено Островским в этих персонажах и, казалось бы, одно способно помочь уловить звучание роли и постичь их природу. У Шмаги ведь есть своя декламация, но в исполнении

Бурлакова она минимальна, при том что его Шмага отнюдь не скромничает, не тушует, он естественно выразителен и узнаваем в какой-то постоянной настороженности: не осовременен, но современен.

Показалось нам, что на виденном нами спектакле моментами в сложном положении оказывалась такая опытная и любимая нами актриса Касаткина в роли Кручининой. С ее заслуженной популярностью она, конечно, прекрасно отвечала специфике «гастрольной роли» Кручининой, с ее обликом она как нельзя лучше представляла ту «простую девушку» из первого действия, которую постановка не показала, и, когда играла просто и естественно, играла пронзительно, особенно в сценах с Незнамовым. Но ощущались и какие-то неровности: именно подчеркивание мелодики голоса показалось нам не очень органичным. Такая манера не мешает Дудукину Петрова — Дудукин очень умный, сердечный и участливый (недаром же Кручинина ему доверяется), без тени барственности, даже чуть суетливый. Он много говорит (купированное действие позволило обойтись почти без обычных купюр более мелких). Несколько робеет перед Муровым. Крынкин, лишенный обычной выигрышной возможности продемонстрировать возрастной контраст с Муровым — молодым любовником, проработал нынешнего Мурова очень основательно. У этого Мурова оказался и свой контраст, свое движение — от импозантности первой встречи с Кручининой к жесткой монументальности последнего действия, когда становится ясно: у этого Мурова не просто «сильная партия», он здесь власть, почти официальное лицо, и, не узнай вот тут, сейчас друг друга мать с сыном, уже узнавший сына Муров сумел бы постараться сделать так, чтоб этого не произошло. На этот раз ему просто не повезло: опередили. Этот напряженный сюжет на удивление ясно прочитывается из самой игры, прежде всего игры Крынкина. Никакой посторонней иллюстративности, никаких искусственных нажимов тут не употребляют. И вот такому отнюдь не самоуверенному, не вальжному Дудукину, действительно «представителю местной интеллигенции», нервная манера несколько мямлить, раскрывать рот и издавать звук прежде речи вполне годится, а то еще, гляди, перебьют. Хотя, на наш взгляд, актер этой манерой временами несколько увлекается. Но Кручининой это никак не подходит, и в особенности простой Кручининой-Касаткиной. Кручинина здесь хозяйка положения во всех отношениях, а главное, слова ее предельно необходимы, ответственны, насыщены смыслом и эмоциями. Этот смысл, эти чувства и рождают необходимый звук речи, а когда звук опережает речь, как раз и может неожиданно ощущиться привкус актерства — не старинного, а современного. Едва ли это должно входить в задачу.

Похоже, что такая нервная речевая мелодика исходит прежде всего от Незнамова-Ташкова. Для него это открытие и прямая необходимость. Будет ли этот Незнамов хорошим актером, об

этом можно только догадываться, судя по его эмоциональности и непосредственности, но вот актерствовать он, кажется, не смог бы пока еще, в отличие от третьего Шмаги, даже если бы захотел. Этот Незнамов непрерывно в страшном напряжении — с первого момента, когда он появляется на сцене с гитарой и Шмагой и с лицом, опухшим то ли от выпитого, то ли от слез, а скорее всего, от того и другого. И надо сказать, это ощущение внутренней напряженности, сжатости Незнамова не отпускает до самого финала. Оно-то и порождает такую нервную, беспокойную речевую манеру: когда Незнамов-Ташков начинает говорить, он словно бы стремится прежде всего утвердить себя таким непрерывным речевым присутствием, звуковой активностью. Конечно, это уже Островский с опытом Достоевского — еще одна наглядно выявленная театром точка их соприкосновения. И эта торопящаяся, настырная и не очень уверенная речь, и какой-то шалый взгляд чуть вкось, не то заискивающий, не то вызывающий, для героя «Подростка» выглядели все-таки манерой хотя и верной, но верной в общем несколько огульно, загодя и излишне безапелляционно лишаящей «подростка» Аркадия того самого благообразия. Благообразия, которым, с другой стороны, престарелого Макара Ивановича наделили тоже так решительно и в таком избытке, что оно уже скорее походило на красоту, которая спасет мир... Мы вовсе не хотим сказать, что постановка Левертова лучше телестановки Ташкова, мы так не думаем; не думаем и что драма Островского лучше романа Достоевского. Но вождевленное благообразие для Аркадия есть, как мы думаем, прежде всего спокойствие, и он — подросток — еще не вовсе его лишен, хотя и обеспокоен уже тем, что его лишается. Тогда как именно Незнамов — тот, кто лишен этого полностью, сколько помнит себя, и, как он думает, навеки. Обделен — это и есть его тема. И он уже не подросток, хотя и сохранил от подростка очень многое. От трудного подростка. Это Ташков и играет. И играет замечательно. Мы, например, просто давно такого в театре не видели. Речь не о манере, которая пришлась особенно кстати (этого мы ожидали), речь уже именно об игре, глубокой, осмысленной, насыщенной, разнообразной. Словом, такой, какую опять-таки не передашь словом...

И ни тени видимых затруднений с текстом роли Незнамова. Глядя на актера, видишь и слышишь: этот герой не может говорить иначе. Слыша знакомый текст, понимаешь: счастье этого актера, что герой говорит именно это. И сама роль, сам образ, такой знакомый образ Незнамова, на глазах еще приоткрылся, распахнулся еще шире. Оказалось, незнамовская аффектированность и декламационность не то что приемлют рефлексии, но, кажется, уже с ней родились. Когда лукавая, сродни сказочной, простота того же Миши Бальзаминова оказывается такой непростой, открывает новые и новые планы, это все-таки понятнее (хотя далеко и не всем, к сожалению): от сказки, от канона, от беспорной

классики можно всего ожидать. Но вот образ, словно бы оспариваемый мелодрамой у классики, образ, трудный резкой эмоциональной определенностью, которая что-то не торопится для нас стать в полном смысле классической, канонической простотой. И этот образ вдруг поразительно охотно, естественно дает театру развивать себя в сторону изощренной, острой усложненности, очевидно, это все-таки в нем заложено! Такой Незнамов, несомненно, событие.

Нет, не зря сооружали кропотливо так постановку, не зря суетились ребята в сапогах и косоворотках, перетаскивая по сцене что-то забавное, двигая так и эдак волны ширмы, не зря вообще моделировали канон, нащупывали какое-то единство, старались крепче на него опереться. Это все не пропало. Вот только зря, по нашему очень определенному впечатлению, вздумали вдруг помочь Незнамову, «подложив» под монолог романс. И уж совсем зря озвучили тем же магнитофонным пением финальную сцену Незнамова и Кручининой. На наш взгляд, промах для такой умной постановки просто непостижимый. Если подобная постановочная перестраховка вызывала сомнения в «Волках и овцах» БДТ, то здесь это подпорки и растяжки, которые не то что не успели или не догадались убрать, их просто неожиданно суют под ноги безо всякой надобности и целиком по собственной инициативе. Постановка сделала свое дело, набрала ход и помогла выйти актерам (и Ташкову, и Касаткиной) к финалу на такую игру, которой уже ничем помогать не надо — можно только помешать. Или потребовалось во что бы то ни стало подтвердить строчку в афише, доказать делом, что этот спектакль все-таки романс и за романсом тут последнее слово?

# КОМЕДИЯ? ДРАМА? ГАРМОНИЧНЫЙ ОСТРОВСКИЙ

*«Бедность не порок»  
в ЦДТ.  
Непростая простота  
драмы.  
Пьеса о любви.  
Сложная цельность  
мира Горцовых.  
Драма и праздник.*

**М**ы уже рассказывали про многие спектакли, и, как сразу условились, именно про такие, которые состоялись. И, снова перебирая в памяти виденное, еще раз убеждаемся, что при заметном оживлении интереса театра к Островскому вхождение в его мир продолжает даваться не просто. Нередко актер словно не знает, как произнести то, что так внятно внутреннему слуху читателя. И вот семидесятилетний персонаж выделяет антраша, мелкий чиновник из Замоскворечья оборачивается то салонным фатом, а то чуть ли не поэтом из сказок Гофмана, и иной раз по-своему даже удачно. И каждая постановка превращается в мюзикл, почти непременно. Дело не всегда в пресловутом «самовыражении» режиссера или каком-то специальном пристрастии к эксцентрике. Режиссер может честно искать подход к миру Островского и находит его в реальных условиях своего театра и в данный момент, только сбоку, через «трюк», иногда систему таких трюков.

Конкретные решения могут получаться и интересными, но частными, и проблема остается.



И вот с точки зрения подхода, вхождения современного театра, а стало быть, и зрителя, и нас с вами в мир Островского «Бедность не порок», поставленная Г.М.Печниковым на малой сцене в ЦДТ, представляется нам работой, имеющей принципиальное значение. Дело тут не только в качестве самого спектакля, а в том, что успех достигнут на самом трудном пока для освоения участке мира Островского, дело в характере выбранной пьесы. «Бедность не порок» — пьеса очень совершенная, мир ее цельный, завершённый, закругленный. И если пока труден мир Островского для нашего театра, то эта пьеса обещает трудности в квадрате. Не за что ухватиться, нельзя идти от частных решений, тут от них никак не перейти к общему: всё рассыплется на некий дивертиссмент.

Общепризнано, что драматургию Островского в целом отличает явная тенденция к ослаблению фабулы (точнее, как мы говорили, к уменьшению значения фабулы). В «Бедности не порок» — минимум неожиданного. В этом отношении она самый-самый центр страны Замоскворечья с колониями в городах Калиновых и легендарной прародиной в стране берендеев. Среда взята наиболее устойчивая, типовая, сюжет самый бесхитростный. По меньшей мере столько же драма, сколько притча, мистерия. Зритель не столько узнает новое, сколько подтверждает для себя уже знакомое, сам заново переживает это уже знакомое, как, скажем, какой-нибудь обряд, ежегодный праздник. Да и действие происходит во время праздника, на Святки.

Мистерияльность как свойство поэтики театра Островского, о чем мы уже говорили, соединяет его с долитературным миром, с тем древним зерном действия, из которого и выросло, собственно, всё искусство театра. Конечно, сюжетность, интрига (по выражению самого Островского) и в его времена была неотделима от театра, но все-таки она — приобретение сравнительно позднее, влияние на театр романа, повествования, вообще литературного мышления. Основа же театра — мистерия и готовность к мистерии зрительского сознания. Важна приверженность обычаю, скажем, встречать новый год, словно бы и впрямь ожидая от этого мгновения, этой смены чисел чего-то значительного. Важно, что такая способность остается жива в нас, по-прежнему присуща нашему сознанию, несмотря на всю его аналитичность и искусственность. Можно сказать, что обычай положен в основу поэтики театра Островского.

Не секрет, что уже чуть ли не сто лет, как иные критики и театральные деятели упрекают Островского в чрезмерной простоте и в этой простоте видят даже причину «устарелости» его драмы, ее несоответствие сложности человека XX века. В ответ на это хочется напомнить о вечной диалектике борьбы целостности нашего сознания с неизбежным анализом и детализацией, сознания в широком смысле слова с осознанием как продуктом и инструментом сознания.

Гипертрофированный авторитет анализа, приобретенный успехами научного знания, сделал привычной подмену: видимую сложность художественного произведения стали отождествлять с совершенством, с художественным качеством. А то, что лишено такой очевидной сложности, третировать как примитивное, забывая, что самый сложный механизм неизмеримо примитивнее простейшей живой клетки.

«Бедность не порок» принадлежит к числу тех произведений, простота, элементарность которых делает очевидным тот факт, что самая хитрая механика не внутри произведения, а внутри нас и что произведение, если оно работает, работает с макроконтекстом, внутри которого и оно, и мы, и всё в мире.

Так искусство обороняется от претензий рационального, словесного его постижения выдать это постижение за нечто вполне исчерпывающее суть искусства, напоминает нам простую истину, что искусство неразрывно связано с интуитивной, т. е. самой экономной, формой сознания.

Центральность для мира Островского комедии, выбранной ЦДТ, сравнима только с комедией «Свои люди — сочтемся!». А «Свои люди — сочтемся!», конечно, остается началом и квинт-эссенцией именно всего театра Островского, и даже в большей степени его разоблачительной комедийной стихии. Это связка между Островским и Гоголем. «Бедность не порок» — то движение, которым Островский художественно эмансипируется от Гоголя и физиологического очерка, оставаясь при этом Островским (что тонко почувствовал в свое время Добролюбов). Это не назовешь стилизацией — тут как раз тот случай, когда автор, сумев обрести те достижения, которые дает стилизация, сумел не дать ей тех уступок, которых она обычно требует (в нашей современной литературе таков «Василий Теркин»). Островский в «Бедности не порок» как нигде сумел быть прост и прям, оставаясь вполне художником, смог соединить современность и фольклор, очерк и притчу. Пьеса словно бы нарочито простодушна и бесхитростна. Ее дело, ничего не скрывая и никого не интригуя, возможно более полно и прямо продемонстрировать, показать характеры и отношения. Она вся на показе, это предельно фронтально решенная пьеса, развернутая грудью в зал, к зрителю. И именно благодаря такой вере в действенность и силу прямоты она оказывается драматургически, событийно и эмоционально необычайно насыщенной.

«Бедность не порок» представляется нам программой и квинт-эссенцией не всего театра Островского в целом или в среднем, а своеобразия его театра, принципов его именно поэтики. Значение пьесы для понимания и постижения Островского и его мира переоценить трудно. Вот поэтому мы и считаем, что принципиальнее задачи, чем поставить эту пьесу, не могло быть. Такова специфика пьесы.

Вся школа ЦДТ исключала для режиссера возможность тако-

го живого и раскованного практического исследования всех возможных связей и отношений Островского и современной актерской школы, какое предпринимают авторы эксцентрических постановок. Иные популярные ходы (упор на секс, например, который всё же есть, скажем, во вполне «взрослом» «Банкроте» в Театре им. Вл.Маяковского) изначально категорически запрещались по понятным причинам.

Против опаснейшего встречного соответствия возможных скидок на специфику (ТЮЗа, с одной стороны, и пьесы — с другой) театр действовал методом самого Островского: прямолинейно и основательно, избрав стержнем постановки стержень самой пьесы — любовную линию Мити и Любы, строя всю постановку прежде всего, как нам представляется, на лиризме. И эта лирическая стихия охватывает не только влюбленные пары, но пронизывает весь мир спектакля. Судьбы героев поэтически обобщены многовековым народным искусством, то озорной, то лирической песней и пляской. Через песни и воспоминания старших, Пелагеи Егоровны и ее гостей, судьбы молодых героев словно получают историческую перспективу, подключаются к многовековой общенациональной жизни. И в этом смысле очень удачен выбор на роль Пелагеи Егоровны Меньковской, актрисы с тонким и красивым одухотворенным лицом. Ее разговор с подругами-сверстницами, рассказ о молодости — важный момент в этом спектакле, своего рода пик лирической линии старших. И веришь ей, и видишь: она и правда красавица, песельница, и молодость ее живет в ее сердечности, любовании юностью. А замечательная песня «Четыре кумы» — лирический лейтмотив, связанный именно со старшими и вместе с тем предвещающий беду героине! Островский, знаток и ценитель народной песни, крепко связал ею всех героинь, молодых и старших, и театр внимательно и бережно проявил художественный смысл этой фольклорной «детали». Вообще фольклор здесь, как это и должно быть в пьесе, нигде ни на минуту не обретает оттенка музейно-этнографического, декоративности, он не только поэзия, но и язык этого мира. Но, пожалуй, нигде это не проявляется с такой очевидностью, как в плаче Арины над просватанной за Коршунова Любой. Актриса Терновская начинает монолог Арины с потрясающе натуральной интонацией народных воплениц. И ритуальный зачин, сразу обозначивший масштаб и накал драматического положения героини, незаметно, неуловимо переходит в реальный, бытовой план. Вековая, извечная драма и та, которая назрела здесь, сейчас на наших глазах в недрах торцовского семейства, сплетены уже нерасторжимо. Весь фольклорный пласт пьесы, впитавший в себя радости и драмы многовековой крестьянской жизни, толкает действие к драматической развязке: «Один ведет за рученьку, другой за другую, третий стоит, слезы ронит, любил, да не взял», — комментирует Анна Ивановна сцену прощания Мити и Любы Гордеевны. Вот здесь как бы и происходит та самая «фольклорная» развяз-

ка, диктуемая логикой житейского и нравственного опыта прадедов. Но в мире пьесы есть и другие силы, и события поворачиваются к счастливой развязке по воле Любима, который и в этом мире, и вне его.

Сценографический образ спектакля найден художником Змойро исключительно удачно. Малая сцена смотрится как какой-то деревянный ларец с драгоценностями: киот, откуда мерцают оклад и лампы; поставец и сундук; горка с дорогой посудой; поливной изразец (но никакой лишней пестроты: серовато-коричневое, матовое резное дерево) — словом, какая-то глубина, что-то потаенное и приоткрытое. Обещание праздника, радости — какое-то посверкивание из глубины, из полумрака. Такое «елочное» решение чрезвычайно ограничено, оно вытекает из самой формы сценической «коробочки», представляющей на малой сцене кусок комнаты размером больше в глубину, чем в ширину, и просто отвечает бытовой этнографической достоверности. И образ этот как нельзя лучше передает общую поэтическую идею постановки или, лучше сказать, поэтическое ощущение. Пожалуй, можно попытаться описать его именно как ощущение волшебной глубины, когда «коробочка» сцены оказывается способной скрывать в себе и вмещать в себя прямо-таки бесконечно много всякого, куда больше, чем можно предположить, особенно в сцене игр и когда женщины в ярких нарядах выходят гуськом (как в «Березке») из портьеры. Иллюзионный трюк, да и только. Такой эффект сценической сверхконцентрированности переживается действительно как зримое чудо, потому что он здесь глубоко функционален. Он одной природы с постановкой и самой пьесой, вскрыть тайную глубину текста которой и призвана постановка. Эта сцена, это действие, эта пьеса из таких, которые куда больше, чем кажутся. Вот на чем настаивает театр и доказывает это очень убедительно. Конечно, всего, что сверкает и переливается в глубинах классической комедии Островского, тоже не назовешь и не перечислишь, но постановщики посчитали, что все-таки главная драгоценность здесь — чувство влюбленности. Как положено, влюбленность сейчас перерастает в любовь, любовь переживает драму, и восторжеством радости и праздник — на то комедия. И эмоционально постановка состоялась, заиграла, обрела ту самую глубину и полноту дыхания с появлением — почти танцевальным, почти иллюзионным — Любови Гордеевны в сопровождении Лизы и Маши и под управлением Анны Ивановны. До поры до времени под управлением — Любовь Гордеевна Карпушиной постепенно свое возьмет.

Не беремся указать, каким именно способом, но атмосфера общей молодой влюбленности и ожидания какого-то счастья как основа этого праздника здесь сразу утверждается на сцене. Конечно, это прямо по Островскому: «девки об парнях, парни об девках...», неожиданно и замечательно то, как сумел театр сразу и во всей полноте извлечь из прибаутки ее лирический смысл.

Нет никаких специальных нажимов и иллюстративности, ничего не придумывают, идет слаженное действие целиком по тексту пьесы, набирает силу веселье и будет, как и полагается, набирать ее, и набирать вплоть до пика, до святочных игрищ. Но сердцем этого веселья продолжает оставаться лирическое чувство — любовь как тема постановки и тема всей пьесы.

Основная проблема прочтения любовной линии (в наше время и, может быть, особенно в ТЮЗе): почему Любовь Гордеевна все-таки не хочет идти против отцовской воли? Во времена Островского весь контекст эпохи, культуры, литературы делал эту проблему заведомо актуальной, знакомой зрителю, поэтика же пьесы, поэтика действия, демонстрации позволяла не детализировать мотив, оставляя больше свободы театру, просто его назвать, как бы отослать к нему. Пожалуй, идеальная, наиболее в духе проблематики Островского Любовь Гордеевна представлялась бы близкой Катерине из «Грозы» — фигурой укрупненной, натурой страстной, но и суровой, героически приемлющей удар судьбы не после «греха», в наказание, а до «греха» — во избежание греха, так сказать. Однако полноценно сыграть даже и саму Катерину — проблема, как известно, не решенная покуда современным театром. Тем более нереально было бы ожидать, чтобы удалось сыграть наподобие Катерины Любовь Гордеевну Торцову именно в Центральном детском театре. Любовь Гордеевна Карпушиной — явная удача постановки, но это не Катерина и не присутствующая здесь здесь же Анна Ивановна. Здесь нет особо ярких красок, здесь глаз радуется, от них отдыхая. Если комната Торцовых — ларец с драгоценностями и самоцветами, то Люба Торцова Карпушиной — тот бриллиант, который окаймляет все окружающее разноцветье. А может быть, и огонек, источник света, от которого все начинает играть и переливаться. Небольшого роста, тихая, скромная, милая. Золотая коса, к ней, естественно, голубое платье. Театр, так сказать, смело идет навстречу опасности, буквально иллюстрируя выражение «голубая роль», и оказывается прав в этой смелости. Эмоциональный строй спектакля так проработан постановщиком и художником, что «голубизна» и срабатывает как голубизна — в самом непосредственном и первоначальном смысле, так, как надо. Кругом всё ярко и лихо, но Любовь Гордеевна почему-то всё время в центре внимания — и не потому, что она хозяйская дочь, и не только потому, что она героиня действия. А потому она и героиня действия, потому и избраница, что ее голубой цвет вовсе не теряется на карминовом, малиновом... Ее скромность отнюдь не бедность, не просто отсутствие ярких красок и качеств, а их сокровенность, их возможность. Этим она и выигрывает, этим превосходит и хохотушек Машу (Обручева) и Лизу (Шихова), и великолепную Анну Ивановну (Соловьева). Превосходит их, нисколько не обижая, наоборот, словно оттеняя, подчеркивая их яркость и остроту. Они дружны, они все подружки и вместе глядятся еще лучше, чем

каждая порознь. Можно сказать, что постановка здесь являет едва ли не основной образ всей пьесы, если не всего творчества Островского: образ неисчерпаемости сокровенного, тайны простоты.

Но главное, думается, это все-таки работа актерская и режиссерская. Потому, конечно, и реализуется постановка, что Карпушина сумела нажать в этой роли, в общем, очень естественное и верное актерское самочувствие. Люба — главный узел и стык проблем. С точки зрения общего вживания в мир Островского работа Карпушиной, безусловно, крупная удача! С точки зрения главного затруднения, о котором мы говорили, здесь все-таки нет решения, адекватного масштабу проблемы. И скромность, и чувство достоинства, твердость характера Любы-Карпушиной едва ли еще объясняют (особенно для молодого зрителя) ее категорический отказ от счастья. Тем более в постановке с таким тяжелым утром (начало 3-го действия, решенное слитно с концом 2-го): с плачем девушек, с атмосферой самого настоящего горя в доме Торцовых, словно в доме покойник. Как же в итоге оказывается всё же решенной эта проблема? Мы можем назвать два решения: одно конкретное, частное, другое общее. Частное — Любовь бережет мать. Решение запасное, так сказать, дополнительное. Оно может подстраховывать и вряд ли больше того: в пьесе эта тема совершенно не развита, и постановка правильно, нам кажется, делает, что не слишком настаивает на этом, не утрирует никаких акцентов. Второе решение общее, собственно говоря, само словно бы обозначается, по мере того как обрисовывается ярче самый вопрос: как же так получается и как все-таки понять центральную коллизия — отказ Любви Гордеевны выйти за Митю «увозом»? Иначе говоря, основное решение видится не в решении вопроса, а в его интенсивном обсуждении. Можно сказать, что постановка недоумевает перед вопросом, который ставит пьеса, и это более или менее активное недоумение и становится отношением театра к этой центральной проблеме. Это, конечно, акцент, который вносит в постановку наше время: молодому Островскому, как и героям этой пьесы, решение Любы казалось единственно достойным. И бережное отношение к классическому тексту в данном случае требует не безнадежной попытки заставить современных ребят с этим решением согласиться как с неким «рецептом» поведения, а совсем другого: сочувствия к героям и понимания серьезности и глубины их выбора, понимания того, что продиктован он не слабостью, а их нравственными представлениями.

Действительно, есть возможность счастья для героев пьесы и есть какие-то силы, которые этому счастью мешают. Героев — Любу и Митю в исполнении Карпушиной и Захаренкова — мы, зрители, хорошо понимаем. Они, в общем, сделаны нам наиболее близкими из всех персонажей пьесы и по манере, и по облику. К слову, если для Карпушиной такой минимум характерности

выглядит, как уже говорилось, очень кстати, он функционален, то с Захаренковым-Митей всё несколько сложнее. Тут, пожалуй, речь скорее о нуле характерности. То есть одет-то Митя как полагается, и нельзя сказать, чтобы актер как-нибудь нарочито осовременивал своего героя, но, с другой стороны, и никаких черточек быта эпохи постановка в Мите отыскивать и не пытается. Вероятно, это отчасти связано с общим решением: театр, как нам показалось, стремится быть возможно шире в выборе средств, стремится меньше связывать себя какими-то стилевыми догматами. Похоже, такой Митя скорее соответствует данным и опыту Захаренкова, но имеется в таком решении и риск. Думается, делая неощутимой, «никакой» стилевую природу образа, актер лишается существенной поддержки в роли, и впечатление от исполнения, да и само исполнение может колебаться в излишне широких пределах.

Подходя к такой пьесе Островского, как «Бедность не порок», вообще-то говоря, не только простительно, но и просто естественнее было бы первым делом все-таки попробовать привлечь к делу по возможности все чисто театральные средства. Самым первым, инстинктивным движением попробовать схватить игру, войти в роль от стиля, фактуры, манеры — речевой манеры, т. е. песни и формулы. Именно формулы, а не чистой, отвлеченной какой-то психологической «верности», правдоподобности и т. д. На том ведь и стоит Островский, тем и отличается он, скажем, от Чехова, что его герои разговаривают и ведут себя не вообще правдоподобно, как разговаривали бы, скажем, в романе, где автор полный хозяин, а сценически правдоподобно.

У Островского же сценичность поведения и есть первое и необходимое, органическое условие самого художественного осуществления, самого творчества. Драматургия Островского реализуется через полноценную и полнозвучную сценическую речь так же, как поэзия Пушкина через стихи, а никак не вопреки им. Это кредо автора, его художественная философия и коренное свойство персонажей созданного им мира. В «Евгении Онегине» или «Горе от ума», как бы естественно речь ни звучала, все говорят стихами. И даже можно сказать, что чем стихи лучше, тем речь естественнее. Сама природа жанра, художественного мира того же «Горя от ума» изначально ставит персонажей в такие условия, что чем сильнее они реализуются в речи эстетически, тем сильнее реализуются и функционально, в действии. Одно происходит через другое, в неразрывной связи. И это отнюдь не в ущерб реалистичности произведения, — наоборот, это-то и есть реализм в данном случае.

И такая пьеса, как «Бедность не порок», в сущности, ближе в этом отношении к «Горю от ума», чем, предположим, к «Чайке». Можно сказать, что только кажется, что она написана прозой, а по сути она написана стихами. Речевыми формулами, которые произносящим их персонажам весьма естественно как-то

переживать эстетически. Разумеется, это не значит и не может значить, что постановщикам предписывается непременно искать какую-то экзотическую, распевную манеру произнесения. Понятно, что естественность не может не оставаться первым условием, но где-то глубоко в природе текста Островского всё равно заложено такое вот начало — стиховое, или музыкальное, назовем его так. Персонажи Островского не только ведут действие, но и совершают действие, нечто вроде обряда, не только переговариваются, но и произносят некие речевые формулы, которые для них небезразличны именно как формулы, формы речи вроде пословиц. Собственно, исходя из этой именно стороны пьесы — назвать ли ее обрядовой, стиховой или музыкальной — решена важнейшая роль Анны Ивановны. Недаром же в свое время Анну Ивановну Островский отдал своей любимой артистке Никулиной-Косицкой. И Анна Ивановна Соловьевой оказывается некоторым камертоном постановки, она здесь наилучшим образом сочетает пословицу и разговор, музыку и смысл, обряд и драму, действие и сюжет, действие.

Именно прекрасно усвоенный, выглядящий очень достоверным стиль, манера поведения, та самая «музыкальность» поведения дают Соловьевой возможность всё время быть так значимо, активно сдержанной, что как нельзя лучше отвечает, с одной стороны, месту Анны Ивановны в доме Торцовых и в развитии событий, а с другой стороны, вообще прекрасно выражает какие-то глубинные, важнейшие черты поэтики этой пьесы или даже — беря шире — поэтики фольклора. Русского фольклора, во всяком случае.

Подобно Соловьевой, на свой лад очень вжился в роль Василенко. Его Разлюляев — первый комик, большой шутник, весельчак, певец и плясун. Он словно посредничает между святочными играми, введенными в пьесу, и действием собственно пьесы, он почти такой же ряженный, то с гулянки, то на гулянку, малость навеселе всё время, это всё есть у автора. В самой пьесе. Постановка тут, в сущности, ничего не форсирует. Скорее просто актер Василенко прямо-таки наслаждается разлюляевским ухарством. И получается у него роль великолепно, и не беда, если иногда ощущаешь назойливость: Разлюляев и должен по ходу действия приставать ко всем, встревать всюду. Его попытку встать между Любкой и Митей можно трактовать по-разному — от комического мимолетного нюанса до драматического сюжета, но так или иначе одной этой попыткой Разлюляев может вызывать досаду зрителя, это естественно. Вообще, так же как Анна Ивановна Соловьевой, Разлюляев-Василенко — одна из опор постановки. Под такую острую характерность в пьесе, и особенно в постановке, «подложена» важная мотивировка: Разлюляева отвергает как претендента на руку Любовь Гордеевна. В постановке это оказывается особенно важно не потому, чтобы постановка отнеслась к разлюляевским притязаниям как-нибудь особо всерьез или с сочувст-



вием. Разлюляев-Василенко всё время как-то в угаре, напоказ ухаживает за Машей и Лизой, которые, со своей стороны, всячески жеманятся, то охают, то визжат. Этот сюжет так замечательно разработан, что становится не менее существенным, чем те же игрища с ряжеными, и тоже, к слову, поставленные очень удачно. Они вышли естественными и действительно веселыми и смешными. Лиза с Машей же в исполнении Шиховой и Обручевой определенно становятся первостепенными персонажами пьесы. Вместе с Любовью и Анной Ивановной они и есть тот квартет женских персонажей, который и олицетворяет собой лирическую стихию, такую важную в этой постановке, дает ее зримый образ, хотя Маша с Лизой делают это, конечно, в комическом варианте. Что же до Разлюляева-Василенко, то тут, в общем, не в драматизме дело. Если говорить об атмосфере влюбленности, то создает ее в этой постановке на добрую долю Разлюляев. Влюблен герой Василенко во всех сразу и ни в кого в частности. Это дает актеру массу возможностей для очень выигрышной детализировки сценического поведения, множества забавных мизансцен и микросюжетов в отношениях со всем женским квартетом и девушками из хора, и Василенко это отлично использует, очень свободно переходя от эпизода к эпизоду, более или менее бурно общаясь с партнершами, по очереди или разом. И для атмосферы лиризма в комедии такой Разлюляев тоже по-своему лицо первостепенной важности, делегат от зрителя на сцене, тот, чье дело ценить, непрерывно восхищаться яркими красками и привлекательными качествами женского квартета и хора. И самый что ни на есть естественный комизм этой роли, конечно, в первую очередь в том, что Разлюляев, будучи влюблен в них во всех, по этой именно причине всех теряет.

Так что если говорить о стихии музыкальности в комедии (в обоих смыслах — и общем, и самом прямом), то Разлюляев Василенко, можно сказать, ведет в спектакле прямо-таки самую громкую партию, не говоря уже о том, что явно совершенно необходимую.

Итак, мы уже говорили выше, что мир пьесы при художественном единстве содержательно неоднороден. Большая часть действующих лиц — обитателей и гостей дома Торцовых — представляют, как выразился бы Толстой, роевое начало, исконную, вековую стихию национальной жизни, но группа персонажей уже выпадает из этого единства, по-разному противостоит ему, если не намеренно, то объективно, по логике вещей это единство разрушает, выявляя со всей очевидностью скрытый в нем драматизм. Средоточие, лирическая квинтэссенция хорового начала — Анна Ивановна, душа «антихора» — Любим Торцов. Но с этим рисунком сплетен и иной.

Кроме того, Разлюляев, Анна Ивановна, Любим объединены еще одним важным свойством. Это три каких-то ярких пятен, три отрады, на них, что называется, глаз радуется и душа отдыхает,

хотя и совершенно по-разному. Источник такой притягательности — обаяние независимости. Каждый из них по-своему эмансипируется от дома и мира Торцовых, который без этого, пожалуй, выглядел бы несколько гнетуще в своей монолитности, и совсем бы мало оставалось шансов тому, кто с ним не поладил, как вот и случилось с Митей и Любой.

Замечательный Разлюляев Василенко выражает эту независимость наиболее щедро, шумно, весело и легковесно. Разлюляеву это легче всех — он из другого, соседнего богатого дома. Анна Ивановна Соловьевой — сдержанно: очень наполненными репликами, строгой и выразительной мимикой и решительными жестами. Чем скупее такие жесты и взгляды, тем они драгоценнее и значимее. Анна Ивановна умеет быть независимой в полной внешней зависимости от Торцовых — ей, вдове, надо даже просить позволения выйти за Яшу. Анне Ивановне не так-то легко оставаться независимой.

Но самый глубокий, серьезный и одновременно самый здесь зависимый, злосчастный и обездоленный оппозиционер — это, конечно, Любим. И вот на сложном соотношении близости и отталкивания этих разнородных начал и оснований строится драматическая архитектура пьесы. И если художественная суть актерской задачи первой группы — показ, демонстрация, свободное и естественное самочувствие в типе, в яркой, для нас даже экзотической, фактуре, то средство другой группы — поступок, а значит, и его психологическая мотивировка, разработка оттенков индивидуального поведения, жеста. Всё это в высшей степени проявляется сосредоточенно в игре Печникова в роли Любима.

Но один герой — Гордей — и в сюжете пьесы, и в блестящем исполнении Калмыкова одновременно принадлежит к обеим этим группам.

В фабуле пьесы Гордей самый пылкий разрушитель «хорового» мира, его яростный гонитель. Но Островский с лукавым юмором показывает нам, что он-то как раз вполне остается в этом мире, только являет собой не его поэзию, а, так сказать, его обыденность и прозу. «Натуральность» Калмыкова просто невероятна: кажется, что в спектакль, великолепно воспроизводящий этот уже ушедший мир, вдруг попал каким-то чудом оживший его представитель, и не следить за всеми его реакциями с огромным интересом становится просто невозможно. Главный источник комедийной силы Гордея-Калмыкова — в его простодушии, восхищении собой, полной уверенности в своей правоте. Его исполнение действительно наполняет смыслом давно отмеченную параллель с мольеровским Журденом. Только дело здесь не в фабульном совпадении, а в совпадении масштабов обобщения: индивидуальный случай по-мольеровски укрупнен и выявлен его общечеловеческий смысл.

Простодушную уверенность в себе сразу видишь, как только Калмыков, появившись на сцене, с доверчивой откровенностью

и без малейшей даже запальчивости, словно всем очевидную аксиому, растолковывает Мите и его приятелям, что образованные-то не в том, чтобы книжки читать и дурацкие песни петь, а чтобы одеться по моде. И хотя именно его действия ставят судьбу лирической пары на грань катастрофы, хотя со всей силой звучат слова Пелагеи Егоровны-Меньковской о том, что она Гордея боится и власти над дочерью не имеет, хотя всё это в спектакле ничуть не заглушено, совершенно прав артист, играющий Гордея добродушным, что не делает его менее опасным для близких и зависимых. Это и правда отнюдь не Дикой из «Грозы», в нем вовсе нет личной злобы. И Калмыков нигде не забывает об этом. Чего стоят его жесты, когда сопротивление Любы и матери подавлено! Гордей ласково отодвигает от Любы замершую в отчаянии мать и нежно, утешающе гладит дочь по плечу. Ни на минуту не мелькает здесь и тени какого-то злорадного торжества, только удовлетворение: вот как хорошо и разумно он, отец и глава семьи, всё устроил и уладил. И это же упоение собой и своей жизненной позицией в великолепной сцене-трио подвыпившего Гордея, Коршунова (артист Михайлов) и Любы (об этой сцене чуть позже).

Театр с полным доверием отнесся к репликам, которыми супруги Торцовы обмениваются в финале: «Гордей Карпыч, неужли в тебе чувства нет?». Пауза... Тишина... И в этой тишине раздается звук, трубный и жалостный: Гордей Карпыч отвечает... сморканием. Лишь приведя в некоторый порядок чувства и переждав зрительский смех, он способен наконец вымолвить долгожданное: «А вы и в самом деле думали, что нет?». И действительно, это так смешно, так смешно, что платки мелькают и кое у кого из зрителей... Смех смехом, но и слезы есть слезы. В этом — укрупнение проблемы в высшей степени в духе реализма Островского: опасность и угроза видятся не в личных свойствах персонажа, а в некоторых общих проблемах изображенного в пьесе мира. Такой «благодушный» Гордей Калмыкова очень точно, как и другие персонажи, но по-своему, с неожиданной стороны выводит на всё ту же главную проблему пьесы: как и почему Люба отказывается от счастья?

Конфликт, порождаемый этой коллизией, передается на сцене не столько через Любу Карпушиной (во всяком случае, не главным образом, не от нее он исходит), сколько оказывается распределенным между всеми действующими лицами, но всё равно выявленным и почувствованным. Почувствованный и понятый как общий конфликт, общая проблема, общий рок, если угодно. Ибо в том и проблема: рок это или что-то иное? Эта сила, которая создает проблему, эта беда, о которой плачут Пелагея Егоровна и Арина, она откуда: она над людьми или все-таки от людей? Именно эта проблема, как нам представляется, здесь общая с «Грозой», хотя, разумеется, во-первых, в комедийном облики, а во-вторых, в скрытом, свернутом виде. Словом, речь идет о

проблеме в высшей степени русской, национальной, прежде всего проблеме патриархальности, но патриархальности только как истока: ее можно назвать проблемой любви к власти.

Столкновение этой любви к власти и просто любви в самом обычном смысле и есть главный конфликт пьесы, по крайней мере в постановке ЦДТ это очень чувствуется именно потому, что активно обсуждается и переживается. Любаша любит не только мать, но и отца, того самого Гордея Карпыча, кто всему виной. В постановке это очевидно. Любит, подчиняясь его самодурству. И это возможно благодаря предложенному Калмыковым рисунку роли. Теплота в отношении Любви Гордеевны к отцу, пожалуй, особенно чувствуется в сцене с Коршуновым, перед решающим появлением Любима. Люба Карпушиной здесь очень чутка ко всем оттенкам насмешки и пренебрежения, которые то и дело проскальзывают у Коршунова-Михайлова в обращении с Гордеем, и явно болезненно ощущает это пренебрежение. Такого рода подробная психологическая разработка отношений кажется нам здесь очень интересной и плодотворной для постановки. Михайлов играет Коршунова не монстром, ничего чрезмерно отвратительного (внешне, во всяком случае) в этом Коршунове как будто и нет. Это не Коршунов из плача Арины, не фольклорный, так сказать, Коршунов. Эта сторона роли по сравнению с текстом, на наш взгляд, несколько в тени. Однако Коршунову Михайлова не откажешь и во внешней выразительности. Долговязый, слегка сторбленный и ослабленный в постоянной и неприятной усмешке-гримасе, которую словно удерживает на физиономии вместе с моноклем, этот Коршунов с каждым виденным нами спектаклем как бы набирал силу и выразительность, становился отчетливее, крупнее и обобщеннее. Коршунов Михайлова — человек, по-современному выражаясь, заикленный на одной идее. Весьма возможно, что идею эту заодно с моноклем, манерами и клетчатými штанами он на добрую долю усвоил от того самого «агличина», директора собственной фабрики, с которым пьянствует, если верить Пелагее Егоровне. Только воспринял ее, как и манеру держаться, карикатурно. Идея эта, которую он сам, вероятно, понимает как идею, скажем, порядка или справедливости, в его, коршуновском, варианте обернулась простой злобностью и мстительностью, привычкой постоянно выискивать и даже создавать для этой мстительности новые и новые объекты и поводы. И вот такой Коршунов (целиком, кстати, вычитанный из текста), будучи о сновательно понят и доходчиво сценически подан актером, зайдя несколько, можно сказать, с другой стороны, попадает-таки на место, приготовленное для него в этой пьесе, возвращается в свое амплуа — несомненного злодея. Именно так — злодея. Поскольку привычка делать зло, наперед понимаемое как некое возмездие, уже обратилась у этого Коршунова в своего рода страсть, такую же, можно сказать, привычную, постоянную гримасу души, как та гримаса, которую он самоутверждения ради непрерывно

удерживает на физиономии. Собственно, эта-то его страсть и есть, очевидно, основная пружина его сватовства к Любе Торцовой, которую он до сих пор (вполне возможно) и в глаза не видел. Именно эта его зло-дейская сущность и устремленность раскрываются до конца в разговоре с Любой, том самом, к которому присоединяется подвыпивший Гордей Карпыч. И Любе, особенно чуткой Любе Карпушиной, тут-то и делается Коршунов максимально страшен и понятен, оттого и страшен так, что понятен по-человечески, что этот Коршунов все-таки не утрачивает человеческого обличия, с ним не порываются какие-то контакты. А будь иначе, будь Коршунов просто монстр и записной злодей, как Разлюляев — записной гуляка, насмешки его над Гордеем Карпычем, пожалуй, мало бы имели значения, мало бы кого трогали. Что нечистая сила, «враг» издевается над человеком, это его, так сказать, естественный стиль поведения. Другого ничего от «врага» и не ждут, и внимания не обращают. Монстр и монстр, «налетел, как вихорь какой» — какой с ним разговор, какое общение. А так Люба Карпушиной еще находит в себе силы сострадать отцу и, страшась за него, подпавшего под влияние Коршунова, и просто жалея, видит, что Коршунов — вот беда — действительно, пожалуй, половчее, поумнее отца в этом самом общении, еще и унижает простоватого и пьяного Гордея, берет верх в пикировке.

Итак, по всей логике жизни, фольклорного мира пьесы — сцена прощания Любы и Мити должна была бы стать ее драматическим финалом.

Но есть в пьесе герой, который своими действиями круто меняет ход событий, направляя их к счастливой развязке, а в жанровой динамике пьесы помогает восторжествовать комедии над драмой, — Любим Торцов. И в этом смысле он — центр пьесы, главный источник развития действия.

Даже в богатейшей галерее ролей русского классического репертуара Любим — одна из самых ярких фигур. В нем, как это характерно для Островского, соединен «сильный драматизм» и «крупный комизм». О том, что образ Любима Торцова значил в мире Островского, мы говорили в начале книги. Впечатление, произведенное первым исполнителем — Провом Садовским, было ошеломляющим, и наряду с ролью Несчастливцева эта роль стала одной из любимых у нескольких поколений русских актеров. Но, как бы ни был благодарен материал сам по себе, такую «гастрольную» роль, оваянную театральными легендами о гениальных исполнителях, сыграть всегда особенно трудно. Исполнение Печникова одновременно и крупно, и богато оттенками, это в высшей степени соответствует сущности образа, и вместе с тем тут-то и трудность. Сумел актер соединить масштаб и детализацию, подробную разработку нюансов — решение найдено.

Роль Любима, нам кажется, потому и выглядит такой крупной удачей, что она и ярко сыграна Печниковым-актером, и точно

«поставлена» в общей системе спектакля Печниковым-режиссером. Не только реальное положение вещей в современном театре с лирическими молодыми парами, которые всегда как-то «задвигаются» яркими характерными фигурами в пьесах Островского, но в известном смысле и исполнительская традиция толкали на такое выдвижение Любима за счет лирической пары. Видишь, что в ЦДТ постарались избежать этого соблазна. Напротив, режиссер совершенно верно понял, что чем ярче любовная линия, чем сильнее зрительское сочувствие к ней, даже чем больше приковано к ее судьбе внимание зрителей, тем триумфальнее будет торжество Любима.

Серьезное, трепетное внимание к линии Мити — Любаши, страх за них, сострадание к героине во время сцены-трио (Коршунов — Любовь — Гордей) создают прямо физическое напряжение в ожидании появления Любима: зал ждет его как спасителя героев, ждет его благого вмешательства в роковой ход событий, по существу-то некоей реализации нашего зрительского порыва вмешаться и воспрепятствовать торжеству несчастья и зла. Любим Печникова заставил нас еще при первом своем выходе услышать реплику: «А я с братом смешную штуку сделаю...» — и поверить в нее, понадеяться.

Тут самое время сказать еще об одном важном звене постановки — о роли мальчика Егорушки. Вот уж где специфика пьесы со спецификой театра совпала самым счастливым образом! Подобные роли на травести для любого театра бывают теперь проблемой, а для ЦДТ — это чистый выигрыш: тут оказывается сразу двое Егорушек (артистки Моравская и Гайсинская). Обе актрисы вносят в спектакль ноту детской радости, и самой неподдельной, какая только может быть в театре. Этот звук необходим: здесь самое средоточие образа счастья и веселья. Пожалуй, Егорушка Гайсинской особенно веселый, а Егорушка Моравской — трогательнее, сердечнее. Худо, жаль, что и этого ребенка придавило горе, которое поселилось в доме Торцовых (а горе, напоминаем, самое настоящее), с самого начала последнего действия со сцены слышатся совсем иные звуки. Нерадостные. И вдруг звонко-звонко: «Дяденька Гордей Карпыч, пожалуйста сюда! Там дяденька Любим Карпыч такие пули отливают!». Тут он, Егорушка! Вылетает на середину чуть опять не вприсядку, только что не в кивере, как с ряжеными плясал, ему скандал по малолетству вроде Святков: пляска-не пляска, но опять веселье... А ведь, кажись, и правда веселье. По крайней мере с горем — заминка. Еще ничего не изменилось в сюжете, но изменилось сразу всё. Может быть, прибавилось света? Может быть. Вообще, надо сказать, в этой сугубо интерьерной, камерной постановке свет (С.Ивановой) удивительно активен, бывает незаметен и необходим, как дыхание. Но так или иначе, а беда уже съежилась; кутерьма, веселье попятят горе назад, праздник восстановят в правах — третье действие исправит второе: Гордей с Коршуновым выгнали из дому

святки, сейчас Святки выгонят Коршунова вон. Действо поборет действие и поправит дело. Постановка развернется вовсю и приведет спектакль и нас к радости, и если «главный заторщик» всему этому — Любим, то вестник радости, конечно, Егорушка! Именно на этой светлой точке, в момент его появления зритель переводит дыхание, и всё, что идет дальше, идет, по сути, уже на смехе облегчения. И чем лучше попадает спектакль в резонанс этим самым общим, крупным обертонам, волнам душевного состояния, пусть иной раз поступаясь какими-то частными находками и красками игры, тем благодарнее зритель, тем выше результат. Может быть, самый важный и плодотворный выигрыш от честного и трудоемкого подхода театра к этой постановке в том, что здесь, кажется, нельзя пересолить со зрелищем. Театр тут может не бояться быть театром. Эксцентрика тут не эксцентрика, пусть самая лучшая, а просто радость, торжество счастья и веселья над горем. И чем полнее торжество, тем только лучше.

Нам кажется, что Печников сумел самобытно и по-новому прочитать, увидеть в тексте один очень важный мотив и во многом на нем построить рисунок роли (оттого и ставший таким оригинальным). Это мотив «братства», «родства» с Гордеем. Даже на словесном уровне мотив этот проступает в тексте вполне отчетливо, что стало заметно нам, признаемся, только после спектакля ЦДТ.

Начиная с условного до дерзости хода, прямой, дидактической соотнесенности имен героев (это, разумеется, бросается в глаза и давно замечено), Островский всё время подбрасывает в текст черточки, напоминающие об этой кровной связи братьев, а Печников ни одной из них не дает ускользнуть в общем потоке речи и, накапливая их, постепенно прорисовывает эту линию на фабульном уровне. Итак, братья получили наследство. И оба задумали, хотя каждый по-своему. Как ни обижен Любим Печникова на брата, однако он продолжает все время подчеркивать общность судьбы: «Ему, дураку, наука нужна. Нам, дуракам, не впрок богатство, оно нас портит... Дуракам богатство — зло!.. А дураку лучше денег не давай, а то он заломается... вот как брат, да как я, скотина...». Все эти слова — из первого появления Любима, из его разговора с Митей.

Попутно невозможно не сказать о том, как проведена эта сцена. Ведь нелегкая сцена сама по себе, поскольку она как раз то, что обычно называется предысторией, носит служебный характер (но, как всегда в экспозициях Островского, а здесь, может, и больше, чем всегда, не только служебный).

К тому же это огромный монолог, лишь несколько раз перебиваемый очень короткими, чисто служебными репликами Мити, а монологи уж скоро лет полтора как трудновато идут на сцене, особенно в бытовых пьесах. Но Печников из этого монолога ставит, по существу, «спектакль одного актера». Наворачивается даже слово «моноспектакль», если б не принципиальная

«многоголосость» этого спектакля. Тут уж во всю ширь художественно развернута мысль о «шутовстве» Любима как выражении творческой стихии народного актерства, скоморошества. Мысль, опирающаяся на самую поэтику роли Любима — на отчетливо выраженную линию рашного стиха в его речах, местами совершенно незаметно переходящих из обычной прозы в ритмизованную. Эту «незаметность» Печников очень тонко снимает, делает ее заметной на слух легким подчеркиванием. Психологически разработанная, словно созданная другими средствами, чем «хоровые» роли пьесы, оставаясь психологически насыщенной, роль оказывается, так сказать, фабульно театрализованной. Не будь этого, осталась бы незамеченной органическая укорененность образа Любима в фольклорном пласте, соединенном с личностным сознанием, с рефлексией, народному миру не свойственной.

Находок, деталей в этой сцене множество, перечислять их невозможно, да и не нужно, но нельзя не упомянуть, пожалуй, о отчетливо разработанном, до эффекта пантомимы, эпизоде с деньгами, которые Любим занимает у Мити, мягким, изящным, каким-то барственным и вместе осторожным движением перебирая монеты на ладони партнера. А незадолго перед тем в рассказе его мелькнули «франки» и «сантимы». И зритель замечает парадоксальную разницу между братьями. Как ни пыжится Гордей, как ни важничает он модным платьем, цилиндром (с которым не расставался, даже входя в контору к приказчику), а Любим, одетый в оборванный «бурнус», выглядит большим «европейцем».

Исполнение Печникова подчеркивает и еще одну опасную сторону увлечения Гордея модой: грозящее разорение. Гордей Калмыкова очень выразительно, с чувством обещает Коршунову «подражать всякую моду» «сколько б хватило капиталу». И очень скоро и выразительно, словно в ответ на эту реплику, Любим Печникова веско и членораздельно скажет брату, уже после разоблачения Коршунова: «Посмотри на меня, вот тебе пример — Любим Торцов перед тобой живой стоит. Он по этой дорожке ходил — знает, какова она! И я был богат и славен, в каретах ездил, такие штуки выкидывал, что тебе и в голову не придет, а потом верхним концом да вниз. Вот погляди, каков я франт!». А если вспомнить, что Гордей отдает дочь за того самого Коршунова, который разорил его брата, — мотив проясняется окончательно.

Понятно, что при так понятой линии отношений между Любимом и Гордеем настоящая «охота» на Гордея, задуманная и организованная Любимом, т. е. его главное действие в сюжете, оказывается в сущности охотой на Гордееву дурь, а не на него самого. От этого центр тяжести в роли Любима перемещается со сцены разоблачения Коршунова на своеобразный драматическо-комический дуэт с братом в финале.

Любим отлично понимает натуру своего брата, и он, нищий и обиженный, жалеет его. Прекрасно рассчитанная, подготовленная Любимом ссора Гордея с Коршуновым построена так, что столк-



новение Любим-Коршунов как бы тонет в буйной и глупой ярости Гордея, которой остается только как следует воспользоваться. И вся толпа, заполнившая в этот момент сцену, словно из всех сил участвует в этой «охоте» уже своим активнейшим созерцанием этой сцены, словно зрительный зал и сцена на мгновение как-то смешались. И Пелагея Егоровна Меньковской, до того отчаянно метавшаяся между ужасом за судьбу дочери и привычным признанием власти мужа, при очередной, последней вспышке каприза Гордея вдруг как-то и театрально, и очень искренне, даже как-то радостно, выпрямляется и, неожиданно хватив кулаком по столу не хуже Гордея, восклицает с гневом: «Что она тебе, на мытарство, что ли, досталась?». Словно в ней распрямилась ее молодость: «У нас весь род веселый... песельники».

Печниковский Любим в заключительной сцене удивительно удачно соединяет иронию и патетику. Его жалобы на судьбу искренни, но при этом Любим всё же не перестает словно одним глазком следить за всей «поставленной» им сценой обращения Гордея на путь истинный. Эта неутраченная ироничность дает возможность снять напряжение комической деталью: успокоившийся, какой-то распаренный, как после бани, Гордей в припадке умиления не то обнимается, не то бодается с братом, оба на коленях кладут взаимные земные поклоны. Гордей Калмыкова и в этой сцене, так сказать, безогляден, а Любим Печникова и на него словно с усмешечкой всё же поглядывает со стороны, хотя он и взволнован наверняка сильнее Гордея.

Любим-Печников ни на минуту не забывает о том, что всё происходящее — дело его рук и что за Гордеем нужен глаз да глаз. И в постановке это реализуется в мизансцене, несколько осложняющей идилличность финала: всеобщая радость, величальное пение как бы внезапно начинают пробуждать в Гордее негодование на «необразованность». И все с тревогой смотрят на него, уловив некое глухое ворчание, и тут-то Любим, как нельзя более своевременно, вызывает хлопками того самого московского «официанта в нитяных перчатках», которым так простодушно восхищается и хвастается Гордей (прекрасно сделанная Субботинным бессловесная роль). И вот он является, в тех самых нитяных перчатках (предмет особой гордости нанимателя), как вызываемый Любимом некий дух торцовской моды и образованности и решающим образом склоняет чашу весов в пользу добра. Уникальная пародия на героя во фраке, героя-избавителя. Одно это, конечно, крупнейшая находка постановки, но она не «сама по себе», а в общей системе: тут у Любима «фрачности», пожалуй, поубавлено (в тексте она как-то больше ощущается) и придано «официанту», а вот Любим ее и использовал: она же его, по природе...

Принципиальный успех этой постановки, думается, определила творческая широта театра в подходе к работе. Будучи, как и все

мы, скажем прямо, практически отучены опытом и школой сегодняшнего театра от того, чтобы видеть в такой пьесе, как «Бедность не порок», глубокое органическое единство, актеры и постановщики ЦДТ, однако, сумели удержать, сохранить в работе над спектаклем именно ощущение такого единства, представление об этом единстве, если угодно — веру в его возможность в перспективе реальной работы. И оказались глубоко правы.

В общем, можно сказать, что есть лад и есть смысл пьесы. Пока читаем, они — целое, они совпадают, но идем в театр и видим: для нынешнего театра это два явления, две стороны пьесы, свести их — проблема. Решают проблему по-разному. Прежде больше шли от смысла, теперь — от лада, от постановки, и тоже по-разному и с разными результатами. Но вот в ЦДТ, взяв самую, может быть, уравновешенную пьесу Островского и одновременно самую, пожалуй, постановочную — сплошь лад, постарались, во-первых, выявить всю осмысленность, содержательность лада (здесь, собственно, нет постановочных номеров, дивертиментов, всё по сюжету, всё на единую тему влюбленности, любви и счастья), т. е. сделали постановочную конструкцию возможно более живой системой, а, во-вторых, смысл, который не удалось превратить в лад, т. е. в игру, грубо говоря, психологическую, основательно постарались, где только можно, опереть на этот лад, постановку стабильную, яркую, характерную игру партнеров. Вот Яша Гуслин (Кисленко) всем взял, что называется, и собой хорош, под стать эффектной Анне Ивановне (Соловьевой), и в роль как будто бы вжился, хорошо держится и всё верно делает, да и роль как будто бы не из самых трудных. Но театр — таинственное дело, как всякое искусство; и стоит выйти Яше-Серову — всё иначе. Этот вроде бы не очень активный и не особо видный из себя Яша как будто и ничего не делает, просто живет в роли. И как обычно в таких случаях, его игру и описать-то не опишешь — надо увидеть... Нельзя сказать, чтобы он как-нибудь замечательно пел. Но как он чуток, как он слушает, слышит песню, пение свое и чужое! С такой чуткостью он, как и его пара — Анна Ивановна Соловьевой, — незаменимое лицо хора. Зритель на сцене и зритель в зале заражается его несомненно поэтическим отношением к происходящему. Вообще, эта пара по-особому трогательная, они разные, с собственным лирическим сюжетом. И вот в исполнении Серова роль Яши сплошь лад «песенный», а у Кисленко — на добрую долю «смысловой», игровой. В первом случае Яша Гуслин — живая опора спектакля, надежное художественное доказательство, а во втором Яшу самого словно бы приходится всякий раз доказывать верной игрой, и получаться у актера, на наш взгляд, это может по-разному. При всей относительности, текучести и даже спорности такого разделения, в общем, есть все-таки в спектакле роли, опирающиеся на лад, строй постановки, но сами оставаясь во многом вне этого строя, и это прежде всего роли лирические: Люба, Пелагея Егоровна и, пожалуй,

главным образом Митя. Это неудивительно: патетическое слово, лирическая роль — и сердцевина, и основная трудность пьесы, и первая проблема театра, и нельзя было не ожидать здесь затруднений. Неожиданность скорее в другом — в том, что здесь комизм не взамен лиризма, а основа лиризма, и то, что в других театрах, в других постановках решается в редких, исключительных, можно сказать, случаях, здесь все-таки решается, как говорят, в рабочем порядке. Принципиальность удачи этой театральной работы нам видится в том, что здесь постановка как бы всемерно идет на помощь, навстречу актерам в их типичных затруднениях, поддерживает их. Трудность преодолевается, правда, не очень стабильно все-таки: уж больно трепетно, бывает, подчас звучит роль, уж очень зависит она от настроения и трудноуловимых нюансов спектакля. Но в принципе задачу можно, на наш взгляд, считать решенной — пьеса Островского в ЦДТ вызывает и полное доверие, и сочувствие зрителя, и детского и взрослого.

\*\*\*

Настало время подвести некоторые итоги нашего рассказа об Островском и современном существовании его театра.

Нам кажется, что после этапа бытовой этнографичности, после этапа обличительной схемы сегодняшнюю жизнь Островского на сцене характеризует тенденция к широте и театральной органике. Выясняется: Островский приемлет средства и стили достаточно неожиданные — похоже, еще шире, чем нам казалось. Театр Островского сегодня — очень разный и обычно какой-то незаданный, что особенно радует. Получается так, что, идя к себе, театр приходит к Островскому — и это естественно, поскольку Островский, можно сказать, выступает из глубин самой театральной практики. Он и есть наш театр, сама толща его опыта — Островский остается, по его собственному выражению, хозяином русской сцены, и он отнюдь не локализован в пределах своей эпохи. Лучшие работы столичных и периферийных театров доказывают это.

Мы говорили об опасности формулы «Это не Островский», поспешных обвинений в искажении, культа «неприкосновенности» классиков. На практике такое охранительство сильнее всего и вредило классике, приводя к ее амортизации в «правильных», но скучных постановках. К исподволь складывающемуся убеждению, что классика — это неминуемая скука, и лучше всего отойти подальше. Но теперь такие окрики стали реже, скучных спектаклей меньше, и пора, мы думаем, сказать о другом явлении — об амортизации не скукой, а затейливостью. Когда блестящая, остроумная концепция сама по себе, а старенький текст — сам по себе, и его надо как-нибудь перетерпеть, вынести ради великолепного театра.

Работая над этой книгой, мы надеялись, что она в чем-то поможет учителю превратить своих учеников в театральные зрители. Мы писали о столичных и периферийных спектаклях, стараясь при этом вместе с читателем уяснить для себя типичные затруднения театров и зрителей при обращении к классике и то, какими путями преодолеваются сегодня эти затруднения. Очень важно поколебать два распространенных предрассудка, которые мешают человеку быть настоящим театральным зрителем. Первый из них — убеждение, что хороший спектакль — это якобы такой, про который хорошо и удобно словами рассказать, о чем он. А второй — неосознанно иерархическое отношение к театру, когда человек полагает, что за искусством театра непременно нужно ехать куда-то «в центр» и что смотреть имеет смысл только прославленные и описанные спектакли, о которых много говорят. В этом случае бессознательно игнорируется главное чудо и главная сила театра как искусства, творимого каждый раз вместе с нами, здесь, сейчас и при нашем участии.

Сколько раз нам случалось смотреть в областных и городских театрах спектакли, которые были попросту лучше некоторых нашумевших столичных постановок, а между тем шли далеко не при полном зале. И это в городах, где гастролы вызывали настоящий ажиотаж зрителей.

И вот два эти предрассудка взаимосвязаны и могут многое определять и в зрительской реакции, но нередко и в самой работе театра, в его подходе к пьесе. И здесь-то коренится различие между «столичным» и «периферийным» спектаклем.

Столичный театр, окруженный соседями, ставя пьесу, нередко стремится прежде всего найти свое место в «диалоге» о ней, сориентировать ее по отношению к спектаклям соседей, представить себе, а как в этой ситуации состязания оценит ее, что скажет о ней критика.

Периферийный, как правило, единственный в городе театр обычно подходит к пьесе прямой и непосредственной. Поставленный в жесткие условия «отсутствия бума», он вынужден жить заботами самыми насущными, выбирать пути самые прямые, изыскивать средства самые эффективные. Вынужден бороться за кассу, за публику, а не за критику. Критика — та же публика, и не самая худшая ее часть, разумеется. К сожалению, избаловать можно и критику, и тогда критика, теория норовит забрать лишнюю власть над живой практикой искусства, и художник-практик начинает подчиняться теоретику — прежде всего, теоретику в самом себе. Суждение о произведении становится авторитетней самого произведения, и произведение под него подгоняется. Успех теории и авторитет словесно выраженной, формулированной концепции словно бы скрадывает то явное обстоятельство, что не бывает такой практики, которая бы двигалась вперед рассуждением о себе. И для самого блестящего рассуждения сперва требуется предмет, о чем рассуждать.

Расцвет «словесной интерпретационности» — явление на девять десятых именно столичное. Если театру приходится думать о заполнении зрительного зала, об ускоренном обновлении репертуара, он поневоле бывает склонен к некоторому, так сказать «сценическому здравомыслию». И мудрено ли, что театр и режиссер, отстоящий подальше от диалога в форме борьбы словесных интерпретаций и концепций, может... выиграть. Поскольку на самом деле у всякой новой концепции одна-единственная цель — избавиться от груза всех предыдущих. Настоящая интерпретация понимает себя как непосредственный взгляд. Другое дело, что она может и ошибаться, и лукавить, но ее мечта — все-таки непредвзятость.

Театр стоит на том, что живые актерские индивидуальности снова и снова проживают те же ситуации, тот же текст (и особенно такой театр, как театр Островского). Хорошо играют — значит интерпретируют, без этого нельзя, даже если постараться. Человеческая индивидуальность потому так и называется, что она неповторима, и если она проявилась в актере, в роли, то актер и не может не проживать роль по-своему. Потому-то театр — живой художественный организм из живых личностей и всегда неповторим, в принципе равноправен творчески с другим театром — как живая личность не может быть измерена до конца другой личностью, не может быть исчерпана. Поэтому театр и не знает периферийности. «Люди везде одне-с», — это тоже ведь из Островского. А если зрителю покажется, что он тут какой-то периферийный, то избавить его от такого предрассудка — благодарная задача. Дело зрителя уметь увидеть и ощутить эту неповторимую и неизбежную живую интерпретацию, которой не может не предлагать ему хорошее исполнение, хорошая постановка.

Многообразие форм искусства несет идею антидогматизма, непредвзятости. Оно требует от каждого возможной непосредственности взгляда, готовности увидеть художественный факт и отдать ему должное — по каким бы неожиданным или непривычным причинам этот факт на свет ни родился. Но проявляется эта несомненность художественного факта в самой художественной практике, ее живом контексте. А ощущение такой почвы, опоры под ногами дает прежде всего опыт — активный или пассивный, наше зрительское, читательское участие, контакт с искусством.

## СОДЕРЖАНИЕ

К читателю	3
Мир Островского	14
Второе обращение к читателю	56
Возможности разных сценических прочтений одной пьесы	67
Сатирические комедии Островского сегодня. Проблемы стиля	93
Островский-психолог, Островский-лирик	121
Комедия? Драма? Гармоничный Островский	151