

А.И. Журавлева, М.С. Макеев

Театр Островского как модель национального мира

Островский уже современниками был назван основателем национального театра. Как понимать смысл этой формулы, если помнить о значимости русской драматургии в культуре XVIII века, о создании в первой половине XIX века таких шедевров, как «Горе от ума» Грибоедова, «Ревизор» Гоголя?

Думается, прежде всего надо иметь в виду совершенно другой статус театра в культурном сознании нации в XIX века, чем в наше время. Тогда театр осознавался как наиболее демократическая, обращенная к обществу в целом и доступная низшим сословиям форма искусства, в отличие от литературы более «элитарной», требующей известного уровня развития читателя. Поэтому именно театру принадлежала роль того преобразующего зеркала искусства, в которое глядится поколение за поколением, стремясь увидеть и свой идеальный облик, и улавливаемые насмешкой пороки. Если помнить об этом, понятным становится афоризм Островского:

«Национальный театр есть признак совершеннолетия нации, так же как и академии, университеты, музеи».

Островскому удалось создать свой театр как целостный художественный организм, воплотивший модель национального мира. Именно поэтому ему по заслугам принадлежит титул основоположника русского театра.

По некоторым признакам можно предположить, что эта цель была поставлена им сознательно. Конечно, у нас нет никаких письменных свидетельств того, что Островский намеревался исполнить в русской литературе ту же роль, какую в других европейских странах сыграли такие великие реформаторы драмы, соединившие высокую литературу и демократические театральные традиции, как Шекспир, Мольер, Гольдони. Но в близком молодому драматургу окружении, в дружеских беседах имена эти, видимо, мелькали как высокие и родственные по задачам образцы. Косвенное свидетельство этому — злая эпиграмма мизантропического Щербины:

Со взглядом пьяным, взглядом узким,
Приобретенным в погребу,
Зовет себя Шекспиром русским
Гостинодворский Коцебу.

Не талантом и славой мерился с великими Островский, как это казалось недоброжелателям, но хотел взяться за ту же задачу у себя в России.

Театр в современном понимании поздно вошел в русскую культуру, а как один из ее регулярных институтов закрепился в ней лишь в послепетровскую эпоху. Драма создавалась у нас, следовательно, уже в рамках новой, европеизированной литературы. В определенном смысле можно говорить, что слагавшиеся веками формы европейской драмы постепенно обживались, наполнялись русским национально-историческим (трагедии) и национально-бытовым (комедии) содержанием на протяжении XVIII столетия. Однако понятие национального содержания в применении к просветительской драме остается достаточно условным, чтобы не сказать внешним: идеальный разумный человек внационален (просвещенные люди везде одинаковы — характерная оговорка Фонвизина в его знаменитой тираде «Рассудка француз не имеет...» в «Письмах из Франции»). Здесь сферой национального оказывается комическая фигура — непросвещенный рядовой человек.

Становление русской классической литературы в первой половине XIX века шло в рамках дворянской культуры, и не случаен скептицизм Пушкина относительно перспектив народной драмы, которая «родилась на площади», в русской культуре его, пушкинского времени.

Быт европеизированного русского дворянства (от поместного до чиновничьего), ориентированный на европейский уклад, несмотря на всю социально-историческую конкретику, проникавшую постепенно в новую русскую литературу, давал почву прежде всего для отражения в ней индивидуально-личностного а не патриархально-родового сознания. Отсюда и особенности художественного обобщения и типизации. Высшие достижения русской драматургии, которые застал Островский, входя в литературу, «Горе от ума» и «Ревизор», — общественные комедии, где в центре — современно-личностный герой у Грибоедова и карикатура на него у Гоголя. Но каждый из этих персонажей — крайнее выражение, один из полюсов европеизированного привилегированного сословия.

В Литературном энциклопедическом словаре, где все сжато до предела, о Гольдони прочитаем: «Реформатор итальянского театра, написал 267 пьес, в том числе комедии...» — далее пространный список комедий, некоторые из них знакомы интеллигентному человеку в любом уголке мира.

В связи с Островским никто из современников о реформе не поминал и не поминает до сих пор, потому что у каждого человека русской культуры есть подсознательное непосредственное ощущение от театра Островского: он как бы был всегда, а «типы Островского», несмотря на все исторические перемены в России, все еще продолжают выражать национальную характерологию. Тем не менее реформа была.

По своим задачам из великих европейских реформаторов театра Гольдони, пожалуй, оказывается ближе других Островскому. В соположении этих писателей выражается и общее в их литературном деле, и, конечно, глубокое различие, связанное с национально-исторической спецификой русской литературы. Говоря предельно обобщенно, можно понять их литературные роли как разно- и даже противоположно направленные.

Гольдони вел итальянскую сцену от традиции народного театра типажей, как бы отчеканенных и в его время уже застывавших в театре масок, к показу национального характера и уклада, выраженного в многообразии лиц, которое создает сама жизнь. Иначе говоря, он совершил решающие шаги на пути от театральной маски к лицу. В его комедии «Самодуры» (Rusteghi) четыре персонажа, принадлежащие к этому типу, представляют собой разные характеры. «Я доказал на опыте, что число человеческих характеров неисчерпаемо», — писал Гольдони.

Путь Островского к созданию национального театра в современном понимании был (по обстоятельствам нашей историко-культурной ситуации), в сущности, противоположен. Его реформа состояла в том, что русский театр он срастил с национальными корнями, положив в его основу свою народную комедию, которая освоила типажи и маски, существовавшие в обиходе, культуре и жизни тех слоев, где сохранялись национальные формы быта. Потом уже на этом стержне, а может быть, лучше сказать на этом стволе театр Островского нарастил и другие ветви, сформировалась крона, и возникло древо русского театра, включающее и психологическую драму, по существу созданную им (хотя тут, пожалуй, больше подходит столь любимая Ап. Григорьевым «растительная» метафора: не созданную, а постепенно выращенную из комедии).

Островский входил в литературу на волне широкой демократизации русской жизни, и пафос его литературно-театральной деятельности — стремление к созданию национального общенародного *несловного театра*. Естествен поэтому поиск общей почвы, на которой вырастает вся современная русская жизнь в целом. Эта задача потребовала от Островского резкой смены материала драмы: от европеизированного (после Петровских реформ) быта дворянства — к быту тех слоев, которые сохранили национальный культур-

но-бытовой уклад. Он словно возвращается к той точке, откуда пошло разделение русской культуры на простонародную и культуру образованных сословий.

И западники, и славянофилы, по-своему выразившие страдания интеллигенции от разрыва с почвой, в сущности, страстной защитой ценностей одной из сторон этот разрыв закрепляли, беря ту или иную форму как идеал. Идеал же Островского не раскол, а единение. Он начинает «заращивать» пропасть, показывая в своих пьесах, обращенных ко всем сразу, как в реальной современной жизни все сплетается и прорастает одно в другое.

Театрализованные формы жизни и быта, несмотря на отсутствие театра как института, были весьма развиты в национальной культуре, и это достаточно показано в научной литературе. Обратим внимание на то, что в бытовых формах происходит как бы «самотипизация» национальной жизни. То же видим и в народной игрушке, не говоря уже о разных формах «низового» театра.

В поисках этой общенациональной почвы Островский обращается к купечеству и получает титул «Колумба Замоскворечья». И здесь явно недостаточно традиционного объяснения: драматург расширяет материал искусства, включает еще неосвоенные литературой пласты жизни. Это верно, но это лишь одна сторона дела. Стоило бы обратить внимание и на другое: купец и купеческая жизнь — в каких-то отношениях наиболее публичная форма национального уклада. Она исконно театрализована, так как в ней национальные формы повседневного (и не только не праздничного, а именно делового) быта, остающиеся, скажем, в крестьянской жизни делом интимным, как бы эстетизируются и выносятся на общий суд, поскольку от убедительности облика и поведения «честного», «тороватого» купца зависит во многом успех купеческого дела, само его существование (то есть, если угодно, зависит от попадания лица в тип). Таким образом, сама реальная жизнь побуждает купца себя «типизировать», выстраивать свой публичный образ. Типы Островского (купец, приказчик, сваха) буквально перекочевали в театр из реальности. Солидность купца, расторопность, бойкость приказчика, красноречивость свахи — это их функционально необходимые свойства.

В начале творческого пути Островский создает жанр народной комедии, сформировавший у современников сами понятия «театр Островского», «типы Островского».

Народная комедия имеет ряд устойчивых общих признаков. При социальной дифференцированности персонажей, которая всегда есть в пьесах Островского, культурно-бытовая среда, где разворачивается действие, единая, народная. Способ обобщения жизненных явлений, соотношение типов, героев и фабулы подобны фольклорному (герои ясны с самого начала, интерес сосредоточен на их судьбе). В народной комедии велика роль фабулы, хотя она очень простая, как правило, не авантюрная. Эти пьесы тесно связаны с фольклором не только потому, что в них есть прямые заимствования мотивов, даже цитаты из фольклора, но главное — по близости самого принципа художественного обобщения жизни. Устойчивый, стабильный герой с определенной, сразу ясной зрителю репутацией здесь подан в неповторимой фабуле. Это подобно построению сказки: герои обрисованы сразу, и дальнейший интерес сосредоточен на приключениях, на развитии событий и итоге, судьбе героев. Драматург предполагает простодушное, наивное отношение зрителя к фабуле. События оцениваются с точки зрения народной нравственности, что часто выражается в таком устойчивом признаке этих пьес, как пословичные названия, причем мудрость пословицы автор не оспаривает.

У письменной, авторской литературы неизменно возникает одна сложность с типизацией: автор-повествователь изъят из сферы типизации «все типы, но я не тип, и я на них смотрю» — отсюда, между прочим, характерные претензии героев к творцу («найдется щелкопер — опишет!»). В народной культуре этой проблемы нет: человек как бы с удовольствием, весело себя стилизует и типизирует.

Такое соединение, сочетание литературного и фольклорного подходов осуществлено в мире Островского, хотя это и остается проблемой для его героев. Одни из них с удо-

вольствием выстраивают свой облик, другие мучительно пытаются выйти за рамки своего первоначального социального и культурного статуса. В этом случае возможны и чисто комическая (трилогия о Бальзаминове) и сочувственно-лирическая разработки темы (Платон в пьесе «Правда — хорошо, а счастье лучше»). Впрочем, лирика и комизм у Островского отнюдь не противопоставленные качества. Наконец, бывают случаи, когда эта самостилизация персонажей и составляет сюжет, интригу пьесы (ярчайший пример — «Лес»),

Но наряду с самотипизацией здесь же видим и явное переживание героем своей исключительности, неповторимости — в комической или лирической форме. И богатый купец, наживший миллионы и потрясенный этим, сознает свою исключительность (для ее утверждения готов «один в семи каретах поехать»). Влюбленные молодые герои одновременно и мыслят себя в типах («Добрый молодец полюбил неровнюшку-девушку»), и остро переживают неповторимость, единственность своего чувства и судьбы.

Образно говоря, подведение фундамента и выстраивание несущих конструкций театра Островского завершилось в москвитянинский период. Но театр Островского создавался постепенно, до самой смерти его творца. И моделью национального мира он может быть назван именно потому, что в нем прослежено, как введенные им в литературу коренные типы национальной жизни взаимодействовали с движущейся реальной жизнью современной России, основанные, безусловно, уже не на патриархально-родовом, а на индивидуально-личностном начале.

Уже в народной комедии выявляется конфликтность мира допетровского русского человека, перенесенного в реальность середины XIX века. Но там еще эта конфликтность относительно проста: она объяснена порчей, влиянием поверхностно усвоенной внешней «цивилизации». Ситуация «мещанина во дворянстве» типична для «купеческих» пьес Островского не потому, что заимствована у великого Мольера, а потому, что родное Замоскворечье вступило в эту историческую стадию и ежеминутно рождало своих Журденов.

Однако реальная русская жизнь эпохи Островского выявляла и более глубокую, сущностную конфликтность индивидуально-личного и родового. Логично поэтому появление «Грозы» — прощание с идеалами «доличностной» цельности, которой больше нет в мире. В эпоху непопулярности жанра трагедии сама русская жизнь дает писателю, наблюдавшему исторический разлом в патриархальном сознании русского человека, материал именно для трагедии с сильным народным характером в центре, с эффектом катарсиса в финале.

Наконец, в высшей степени принципиальна «Пучина», где патриархальная, замкнутая в себе, враждебно оцетинившаяся против внешнего мира жизнь оборачивается мрачной, засасывающей человека бездной, топью-пучиной.

Пореформенная жизнь рождала новые коллизии, и театр Островского впитывал и встраивал их в свою модель национальной жизни.

Если мир патриархального купечества представляет за допетровскую Русь, то «мещанские» и «чиновничьи» пьесы, появившиеся в 1860-е годы (начиная с комедии «В чужом пиру похмелье», трилогии о Бальзаминове, «Доходного места»), сталкивают «земщину» (выражение Ап. Григорьева о патриархальном мире) и петровское государство с его бюрократией. У них оказывается на удивление много общего, родового, идущего из глубины истории. Далекое не случайно вторую статью своего незаконченного цикла «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене» Ап. Григорьев начал с разбора книги Посошкова «О скудости и богатстве». Не случайно потому, что тут он увидел черты национальной родовой общности типов русской жизни, разделенных столетием. Между тем жизнь движется, и закоснелые Тит Титычи уже выглядят курьезным анахронизмом в пьесах Островского 1870-х годов.

Расширение тематическое вело к жанровым преобразованиям, без отказа, однако, от базовой основы театра — народной комедии, театра типажей и показа. Ключевое слово для обозначения эволюции театра Островского — «рост», а не «перелом». В отличие от реформы Гольдони, у которого еще далеко впереди, в исторической дали был эпос нового времени — роман и психологизм, театр Островского создавался на фоне и во взаимодействии с расцветом русского классического романа и, можно сказать, с торжеством романного сознания и романного понимания человека.

Известно, что существеннейшие стороны сознания высвечиваются на пересечении типического и индивидуального: с одной стороны, «я *живу*», но с другой — «это я живу». У Островского это предстает с громадной наглядностью. В том, что его театр соединил эти принципы, и состоит открытие Островского.

При всей своей несомненно новаторской сущности и кровной связи с критическим реализмом театр Островского опирается на многовековую традицию, характеризуется специфическим способом освоения жизни, весьма отличным от способов познания мира в повествовательных жанрах. Сквозь привычный для нового времени театр действия, подобного действию романа, в пьесах Островского явственно проступают черты театра древнего — театра показа, зрелища, обрядового действия. Его драматургия тяготеет к каноничности, к устойчивым формам и жанрам, к амплуа, к типажности и неразрывно связана с фольклором: не только со старинным народным театром с его насмешкой и назидательностью, но и с песней, сказкой, пословицей. Говоря шире, — с устойчивыми формами национального уклада (прежде всего речевого), с эпическим началом фольклора, со всеми пластами долитературной русской культуры и сознания. Полностью это относится к народным комедиям, «Грозе» и «Снегурочке», но в той или иной степени все созданное Островским вписывается в эту органичную и целостную художественную систему, представляющую национальный мир как движущийся, меняющийся *живой* организм.