

Т.В. Надозирная, Л.А. Скубачевская

Драма «Гроза»

История создания и постановки драмы «Гроза»

С деятельностью великого русского драматурга Александра Николаевича Островского (1823—1886) связана целая эпоха в развитии русского театра. За сорок лет напряженного труда — с 1847 по 1886 год — им написано около пятидесяти оригинальных пьес. Продолжая лучшие традиции драматургии Фонвизина, Грибоедова, Пушкина, Гоголя, Островский окончательно утвердил на русской сцене оригинальную, самобытную по своему содержанию и форме, русскую национальную драматургию. Он создал богатый, высокохудожественный национальный репертуар для русского театра. В произведениях Островского нарисована многообразная, широкая картина жизни русского общества середины и второй половины XIX века.

Драма «Гроза» является одним из самых замечательных художественных созданий Островского. Писать «Грозу» драматург начал в июне–июле 1859 года и закончил 9 октября того же года. Впервые пьеса была опубликована в журнале «Библиотека для чтения», 1860, №1. В том же году вышла отдельным изданием.

«Гроза» написана Островским в годы, когда тема «свободы чувства», «эмансипации женщины», «семейных устоев» являлась весьма популярной и злободневной. В литературе и драматургии ей был посвящен целый ряд произведений. Поэтому «Гроза» была встречена с величайшим интересом. Причем ни одно из произведений Островского не вызвало в печати такой ожесточенной полемики, какая началась вокруг «Грозы».

Одним из первых на новую пьесу откликнулся Добролюбов — широко известна его статья «Луч света в темном царстве», появившаяся в октябрьском номере «Современника» за 1860 год. В своей статье критик утверждал, что Островский в «Грозе» изобразил «мертвящие начала» власти «темного царства», а Катерину он назвал «светлым лучом в темном царстве». Своеобразную позицию в полемике о «Грозе» занимал А. Григорьев, большая по объему статья которого «После “Грозы” Островского» печаталась в трех номерах «Русского мира» (январь–февраль 1860).

Острая борьба вокруг «Грозы», развернувшаяся в пору ее появления в печати и на сцене, продолжалась и в последующие годы. Так, большой резонанс получила опубликованная в мартовском номере журнала «Русское слово» за 1864 год (то есть четыре года спустя после публикации и постановки пьесы) статья Д. Писарева «Мотивы русской драмы».

31 октября 1859 «Гроза» была разрешена драматической цензурой. Первое представление состоялось 16 ноября 1859 в московском Малом театре. Этот спектакль, блестящий по составу артистов, явился выдающимся театральным событием. Критика особенно выделяла игру Л. Косицкой-Никулиной в роли Катерины и П. Садовского в роли Дикого.

В Санкт-Петербурге «Гроза» впервые была представлена 2 декабря 1859 в Александринском театре. По мнению тогдашней критики, этот спектакль все же уступал московскому. Ф. Снеткова очень хорошо выражала моральную чистоту, поэтичность Катерины, но лишила ее бытовых красок и по внешнему облику походила более на петербургскую барышню. Ф. Бурдин портил роль Дикого чрезмерной суетливостью и крикливостью. Е. Левкеева в основном правильно воссоздавала образ Варвары, но в ряде случаев придавала ему излишнюю грубость и т. д. Кроме того, при наличии прекрасных, в основном, исполнительских сил, спектакль, как и в Москве, весьма снижался небрежным, бедным декоративным оформлением.

В Москве и в Петербурге «Гроза» шла с исключительным успехом. Все первые ее представления сопровождались аншлагами. Очень хорошо она принималась и в провин-

ции (хотя бывали случаи, когда в провинции «Грозу» снимала с репертуара местная власть). Играть в пьесе стремились многие лучшие артисты.

В настоящее время «Гроза» прочно вошла в репертуар русских драматических театров Москвы, Санкт-Петербурга и многих других городов России и зарубежья.

Особенности жанра. Театр А.Н. Островского

Островский по праву занимает достойное место в ряду крупнейших представителей мировой *драматургии*. Значение деятельности Островского, в течение более чем сорока лет ежегодно печатавшего в лучших журналах России и ставившего на сценах императорских театров Петербурга и Москвы пьесы, многие из которых явились событием в литературной и театральной жизни эпохи, кратко, но точно охарактеризовано в известном письме И. Гончарова, адресованном самому драматургу:

«Литературе Вы принесли в дар целую библиотеку художественных произведений, для сцены создали свой особый мир. Вы один достроили здание, в основание которого положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов, Гоголь. Но только после Вас мы, русские, можем с гордостью сказать: “У нас есть свой русский, национальный театр. Он, по справедливости, должен называться: Театр Островского”».

Островский вошел в русскую литературу как наследник Пушкина и Гоголя — национальный драматург, напряженно размышляющий об общественных функциях театра и драмы, преобразующий будничную, привычную действительность в исполненное комизма и драматизма действие, знаток языка, чутко вслушивающийся в живую речь народа и сделавший ее мощным средством художественной выразительности.

Островский — реорганизатор русского театра. Он много размышлял над вопросом о специфике восприятия театрального зрелища и считал, что литературный текст является основополагающей частью драматического спектакля, хотя вместе с тем пьеса не живет без сценического ее воплощения. Островский отстаивал принципы авторского театра. Образцовыми опытами такого рода он считал театры Шекспира, Мольера, Гете. Соединение в одном лице автора драматических произведений и их интерпретатора на сцене — учителя актеров, режиссера — представлялось Островскому залогом художественной целостности, органичности деятельности театра. Эта мысль в условиях отсутствия режиссуры, при традиционной ориентации театрального зрелища на выступление отдельных, «солирующих» актеров-фаворитов была новаторской и плодотворной. Островский — драматург, режиссер, антрепренер — работал с актерами, постоянно руководя постановками своих новых пьес в Малом московском и Александринском петербургских театрах. Суть его идеи состояла в осуществлении и закреплении влияния литературы на театр. Вместе с тем Островский не мыслил драматургии без театра. Его пьесы были написаны с прямым расчетом на реальных исполнителей, артистов. Он подчеркивал: для того чтобы написать хорошую пьесу, автор должен вполне владеть знанием законов сцены, чисто пластической стороны театра. Он был уверен, что только писатель, создавший свою неповторимо своеобразную драматургию, свой особый мир на сцене, имеет что сказать артистам, имеет чему их научить. Островский создал манеру актерской игры, ориентированную на постижение и передачу сложных человеческих характеров.

Островский создает типично русский репертуар для русского театра. Репертуар театра, дающий зрителю возможность «видеть на сцене русскую жизнь и русскую историю», по его понятиям, был адресован прежде всего демократической публике, «для которой хотят писать и обязаны писать народные писатели». Островский первым привел на русскую сцену купечество на разных этапах его бытия, он первым увидел в своеобразной, отличной от быта дворянства жизни купечества выражение исторически сложившихся особенностей развития русского общества в целом. Семейные отношения и отношения по имуществу выступают в комедии Островского в тесной связи с целым комплексом важнейших социальных вопросов. Купечество, сословие консервативное,

сохраняющее древние традиции и обычаи, в «Грозе» рисуется во всей самобытности своего жизненного уклада. Вместе с тем писатель видит значение этого консервативного класса для будущего страны; изображение жизни купечества дает ему основание поставить проблему судьбы патриархальных отношений в современном мире.

«Гроза», как и многие другие пьесы Островского, характеризуется расширением сценического пространства. Действие его пьес происходит не только в комнатах, как это было принято раньше, но и на улицах, на природе. Причем Завольжье в «Грозе» — это не декорация, а часть сюжета, напряженного действия пьесы. Пьесы Островского характеризуются избыточностью персонажей, не нужных для непосредственного развития сюжета, но необходимых для наполнения содержания (в «Грозе» такими персонажами являются Кулигин, Феклуша). Это позволяет говорить о романизации драм Островского.

Таким образом, в эпоху, когда государственные театры официально считались «императорскими» и находились под управлением Министерства двора, а провинциальные зрелищные учреждения были отданы в полное распоряжение предпринимателям-антрепренерам, Островский выдвинул идею полной перестройки театрального дела в России. Он доказал необходимость замены придворного и коммерческого театра народным. Островский смотрел на театр как на «школу жизни», считая, что театр, собирая в своих стенах многочисленную и разнородную публику, соединяя ее чувством эстетического наслаждения, должен воспитывать общество, помогать простым, неподготовленным зрителям «впервые разбираться в жизни», а образованным давать «целую перспективу мыслей, от которых не отделаешься». При этом Островскому была чужда отвлеченная дидактика. Художник учит зрителя мыслить и чувствовать, но не дает ему готовых решений. В «Грозе» также не было дидактической концовки — примирения с общепринятыми, освященными традицией нравственными понятиями; Островский не смотрел на консервативную идеологию «темного царства» как на «искусственную», а на новые потребности просто как на «естественные».

Темы, мотивы, символы

В «Грозе» соединились и получили новую жизнь многие важнейшие мотивы творчества Островского. Противопоставив «горячее сердце» — молодую, смелую и бескомпромиссную в своих требованиях героиню — «косности и окаменелости» старшего поколения, писатель шел по пути, началом которого были его ранние очерки и на котором он и после «Грозы» находил новые, бесконечно богатые источники захватывающего, жгучего драматизма и «крупного» комизма. В качестве защитников двух основных принципов (принципа развития и принципа косности) Островский вывел героев разного склада и характера. Нередко считают, что «рационализм», рассудочность Кабанихи противопоставлены стихийности, эмоциональности Катерины. Но рядом с рассудительной «охранительницей» Марфой Кабановой Островский поставил ее единомышленника — «безобразного» в своей эмоциональной неумности Савела Дикого, а выраженную в эмоциональном порыве устремленность в неизведанное, жажду счастья Катерины «дополнил» жадой познания, мудрым рационализмом Кулигина.

«Спор» Катерины и Кабанихи аккомпанируется спором Кулигина и Дикого, драма рабского положения чувства в мире расчета (постоянная тема Островского — начиная с «Бедной невесты» вплоть до «Бесприданницы» и последней пьесы драматурга «Не от мира сего») здесь сопровождается изображением трагедии ума в «темном царстве» (тема пьес «Доходное место», «Правда хорошо, а счастье — лучше» и других), трагедия поругания красоты и поэзии — трагедией порабощения науки дикими «меценатами» (ср. «В чужом пиру похмелье»).

Вместе с тем «Гроза» была совершенно новым явлением в русской драматургии, невиданной до того народной драмой, привлекавшей к себе внимание общества, выразившей современное его состояние, встревожившей его мыслями о будущем. Именно

поэтому Н. Добролюбов посвятил ей специальную большую статью «Луч света в темном царстве».

Между тем, сегодня «Грозу» читают не как борьбу «старого» и «нового», а как «борьбу личности и толпы». Катерина — личность. Хотя у нее нет аналитического мышления, но у нее есть чувство личности, чувство «Я», ответственности за себя перед собой, то есть чувство личности. Катерина сама не осознает, но в ней есть ощущение того, что «мне никто ничего не должен — я должна себе». И чем больше Катерину обижают, тем сильнее в ней это чувство. Причем нарочно Катерину никто не обижает, но ей обидна формальность, принуждение, бессодержательность. Бориса она полюбила — «на безлюдье», так как он смотрел на нее с уважением, восхищением, хотя как личность он ничего из себя не представляет. Катерина разрешила себя полюбить, так как это была возможность проявить, развить свое «Я». В этой ситуации нравственная ситуация для нее важнее, чем условная: «Греха не побоялась, разве побоюсь людской молвы?» Трагической развязкой является не то, что Катерина в реку кинулась, а гроза во время прогулки, во время которой Катерина осознает свой грех и принародно в нем признается. После грозы жизнь Катерины — сплошной ужас, так что даже робкий Тихон, жалея, пытается защитить ее от Кабанихи. И тогда выходом для Катерины становятся воды Волги.

Главные герои

Два «полюса», две противоположные силы народной жизни, между которыми проходят «силовые линии» конфликта в драме, воплощены в двух героинях: в молодой купеческой жене Катерине Кабановой и в ее свекрови — Марфе Кабановой, прозванной за свой крутой и суровый нрав «Кабанихой». Кабаниха — убежденная и принципиальная хранительница старины, раз навсегда найденных и установленных норм и правил жизни. Катерина — вечно ищущая, идущая на смелый риск ради живых потребностей своей души, творческая личность.

Кабаниха. Не признавая изменений, развития и даже разнообразия явлений действительности, Кабаниха нетерпима и догматична. Она «узаконивает» привычные формы жизни как вечную норму и считает своим высшим правом карать преступивших в большом или малом законы быта. Являясь убежденной сторонницей неизменности всего уклада жизни, «вечности» общественной и семейной иерархии и ритуальности поведения каждого человека, занимающего свое место в этой иерархии, Кабаниха не признает правомерности индивидуальности различий людей и разнообразия жизни народов. Все, чем отличается жизнь других мест от быта города Калинова, свидетельствует о «неверности»: люди, живущие не так, как калиновцы, должны иметь песьи головы. Центр вселенной — благочестивый город Калинов, центр этого города — дом Кабановых, — так характеризует мир в угоду суровой хозяйке бывалая странница Феклуша. Она же, замечая происходящие в мире изменения, утверждает, что они грозят «умалением» самого времени. Всякое изменение представляется Кабанихе началом греха. Она поборница замкнутой, исключаящей общение людей жизни. Смотрят в окна, по ее убеждению, из дурных, греховных побуждений, отъезд в другой город чреват соблазнами и опасностями, потому-то она и читает бесконечные наставления Тихону, который уезжает, и заставляет его требовать от жены, чтобы она в окна не смотрела. Кабанова с сочувствием слушает рассказы о «бесовском» нововведении — «чугунке» и утверждает, что никогда не поехала бы поездом. Утратив непрменный атрибут жизни — способность видоизменяться и отмирать, все обычаи и ритуалы, утверждаемые Кабанихой, превратились в «вечную», неживую, совершенную в своем роде, но бессодержательную форму.

Катерина же неспособна воспринимать обряд вне его содержания. Религия, родственные отношения, даже прогулка по берегу Волги — все, что в среде калиновцев, и в особенности в доме Кабановых, превратилось во внешне соблюдаемый набор обрядов, для Катерины или полно смысла, или невыносимо.

Из религии она извлекла поэтический экстаз и обостренное чувство нравственной ответственности, но форма церковности ей безразлична. Она молится в саду среди цветов, а в церкви она видит не священника и прихожан, а ангелов в луче света, падающем из купола. Из искусства, древних книг, иконописи, настенной росписи она усвоила образы, виденные ею на миниатюрах и иконах: «храмы золотые или сады какие-то необыкновенные... и горы и деревья будто не такие, как обыкновенно, а как на образах пишут» — все это живет в ее сознании, превращается в сны, и она уже видит не живопись и книгу, а мир, в который переселилась, слышит звуки этого мира, ощущает его запахи. Катерина несет в себе творческое, вечно живое начало, порожденное непреодолимыми потребностями времени, она наследует творческий дух той древней культуры, которую стремится превратить в бессодержательную форму Кабаниха. Катерину на протяжении всего действия сопровождает мотив полета, быстрой езды. Она хочет летать, как птица, и ей снятся сны о полете, она пыталась уплыть по Волге, а в мечтах видит себя мчащейся на тройке. И к Тихону, и к Борису она обращается с просьбой взять ее с собой, увезти.