

«ВАСИЛИСА МЕЛЕНТЬЕВА» И ПРОБЛЕМА ИСТОРИЗМА В ДРАМАТУРГИИ ОСТРОВСКОГО

Статья М. М. Уманской

Историзм Островского — неотъемлемое и важное звено в цепи развития исторического мышления в передовой русской литературе XIX в. Несомненна преемственная связь в этом смысле Островского с Пушкиным, автором «Бориса Годунова», и Белинским. История властно вошла в их сознание и творчество не только как объект художественного (или научного) исследования, но и как метод, как принцип, обусловивший их исходную, ключевую позицию и вооруживший их подлинно научными критериями оценки современной и исторической действительности.

Программу историзма, которой следовал и Островский, можно видеть в следующих словах Пушкина: «Что нужно драматическому писателю? Философию, бесстрастие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения, никакого предвзвеса любимой мысли. *Свобода*»¹.

Требование самостоятельного философского осмысления исторических фактов («философии») не вступало в противоречие с призывом к «бесстрастию»: в понимании Пушкина оно было синонимом объективного (непредвзятого) подхода автора к изображаемым лицам и событиям, исключавшего его субъективно-личные пристрастия, предвзвеса «любимой мысли». «Государственными мыслями историка» пронизаны все хроники Островского. «Догадливость, живость воображения» помогали ему, как и автору «Бориса Годунова», восполнять пробелы и темные места истории и облекать в плоть и кровь художественной образности ту никем не написанную историю «внутренней» жизни народа, которой так дорожили Чернышевский и Писарев.

Провозглашение Пушкиным «свободы» творчества драматического писателя, очевидно, означало отказ не только от стеснительных правил классицизма, но и от рабского следования и натуралистического копирования исторических источников.

Сдвиги в русской исторической науке 50—60-х годов, публикация новых архивных материалов, растущий интерес к проблемам истории способствовали развитию жанра исторической драматургии. Задача освоения средствами историко-художественного жанра новых исторических материалов встала и перед драматургами 60-х годов, часто выступавшими одновременно художниками слова и учеными исследователями. К историческим источникам (летописям, актам, государственным грамотам, договорам) обращаются даже третьестепенные писатели. Опыт углубленной работы над источниками автора «Бориса Годунова» перестает быть исключительным достоянием одного гениального драматурга: его наследовали Островский, А. К. Толстой, Л. А. Мей, Н. П. Яковлев и некоторые другие.

Две равно неприемлемые крайности характерны для осмысления авторами исторических трудов и источников.

Педантичным копированием истории, исключавшим художественное обобщение, следованием букве, а не духу исторических источников грешили авторы «хроник» и «истории в лицах», более летописных, чем сама летопись, — М. П. Погодин, Н. А. Чаев, А. А. Голенищев-Кутузов. Их пьесам придается глубокомысленный научно-образный вид. Оснащенные громоздким научным аппаратом — длинным перечнем источников, обильными цитатами, ссылками, предисловиями, излагающими прежде всего историческое и лишь затем эстетическое кредо автора, — они подменяют худо-

жественное обобщение натуралистической «верностью» исторической хронологии. Рабское копирование истории превращало, по словам А. М. Скабичевского, пьесы Чаева в «мертвечину», «схоластику», «археологическую выставку» живых картин. Еще более характерен отзыв Н. Ф. Щербини о пьесе Чаева «Князь Александр Михайлович Тверской», дающий представление о жанре исторической хроники 60-х годов в целом: «В произведении автора нет собственно драматического искусства и поэзии...»² Сочинение его не более, как верно разработанная летопись в разговорах, сказание в лицах, историческая монография в диалогической форме...»²

В то время, как одни занимались, образно говоря, гробокопательством и археологическими раскопками, другие (Н. Полозов, Н. Кукольник, Е. Розен, Н. Семякина, Н. Голохвастова) предавались необузданной игре воображения, внося, вопреки историческому и, более того, реалистическому вероятию, субъективный произвол в истолкование исторических лиц и событий. Так, Д. В. Аверкиев, в противоречии с теоретически декларированным требованием «строгой исторической правды», часто строит свои пьесы на вымышленных коллизиях, подменяя показ типического и исторически закономерного случайным и исключительным. Неправомерное противопоставление правды исторической правде «человеческой» (или «психологической»), т. е. художественной, сближало А. К. Толстого, отдававшего предпочтение последней, с авторами многочисленных романтических мелодрам.

Было бы, однако, глубоко ошибочным не видеть рационального зерна и в теоретических высказываниях А. К. Толстого по этому вопросу и в его творческой практике: открытое предпочтение писателем правды художественной перед правдой исторической было, в конкретно-исторических условиях эпохи 60-х годов, обращено против бескрылого натурализма и эмпиризма авторов исторических хроник. Этим отрицанием «голой», «археологической» правды Толстой, несомненно, близок Островскому, при всем своеобразии его эстетических позиций.

Обратившись к жанру хроники, Островский переосмысляет эту традиционную «форму времени», наполнив ее новым содержанием, повлекшим за собой и поиски новой художественной формы. Об этих поисках свидетельствовали и впервые открытая Островским экспозиция средствами массовой народной сцены («Воевода», «Дмитрий Самозванец»), и широта социально-исторического фона, и целиком вымышленные сцены, и живой, непринужденный диалог взамен цитирования исторических источников. Одна из лучших исторических пьес 60-годов — «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» — только в силу традиции носила название хроники.

Избранная Островским форма «Бориса Годунова» открывала широкий простор историзму мышления писателя, становление которого шло одновременно с ростом его демократизма и народности. Драматург не только изучил эпоху XVII в. по источникам и был в курсе последних достижений отечественной исторической науки, но и независимо от нее создал свою концепцию так называемой «смуты».

Сошлемся на один (но далеко не единственный) пример расхождения Островского, автора «Дмитрия Самозванца», с историческими концепциями Н. М. Карамзина и С. М. Соловьева. Так, Соловьев считает, что заговор Шуйского против Лжедмитрия не опирался на поддержку народа, а участники ночного совета у Шуйского были только «... бояре, купцы, сотники и пятидесятники из полков»³. Между тем, не совет олигархической группы бояр, не тайный сход заговорщиков, а широко расплескавшееся море народного гнева показывает Островский в сцене ночного совета в 3 сцене II части хроники. В авторской ремарке среди других участников этой сцены назван и «простой народ», а душой и вдохновителем заговора становится вымышленное лицо — Иван Калачник, глава московского простонародья.

Косвенным аргументом, говорящим о том скептицизме, с которым относился драматург не только к историческим концепциям, отмеченным печатью буржуазно-либеральной ограниченности, но и к далеко не «бесстрастным» показаниям исторических документов и хронографов, может служить монолог, вложенный в уста Василия Шуйского и представляющий собой одно из самых политически острых мест русской исторической драматургии XIX в.:

По выбору и ложь и правда служат
 У нас в руках орудием для блага
 Народного. Нужна народу правда —
 И мы даем ее; мы правду прячем,
 Когда обман народу во спасенье.
 Мы лжем ему: и мрут и оживают
 По нашей воле люди; по базарам
 Молва пройдет о знаменьях чудесных;
 Убогие, блаженные пророчат,
 Застонет камень, дерево заплачет.
 Из недр земли послышатся глаголы,
 И наша ложь в народе будет правдой, —
 В хронографы за правду перейдет...

(IV, 348—349)

Следуя историзму Пушкина, Островский решительно отвергал прямое проецирование истории на современность, характерное для массовой драматургии, в которой часто уживалось слепое следование «букве» источников с прямым «применением» истории к «злобе дня». Не без полемической запальчивости осудил Островский в письме к А. Григорьеву (1862) стремление видеть в Козьме Минине, вопреки исторической правде, «демагога» и вождя «бунтующей земщины», отвечавшее общественным идеалам и веяниям 60-х годов: «Неуспех «Минина» я предвидел и не боялся этого; теперь овладело всеми вечевое бешенство, и в Минине хотят видеть демагога. Этого ничего не было, и лгать я не согласен... Нашим критикам подавай бунтующую земщину; да что же делать, коли негде взять? Теоретикам можно раздувать идейки и врать, у них нет конкретной поверки; а художникам нельзя: перед ними образы» (XIV, 104—105).

Историческая достоверность — там, где Островский обращался к собственно историческим коллизиям — была для него столь же обязательна, как и для Пушкина и Белинского (историзм в оценке Минина, Самозванца, боярского царя Шуйского и всей феодальной верхушки России).

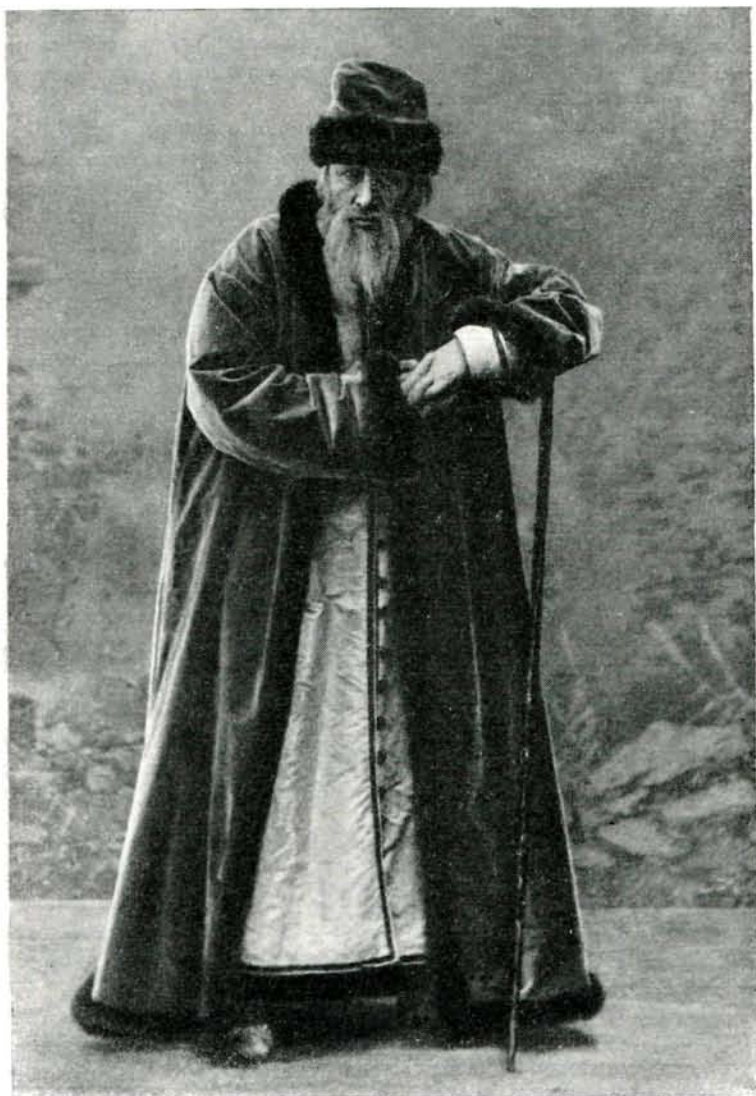
Принцип историзма, от которого часто отступали А. Толстой и Мей, исключал педантичную, натуралистическую в своем существе, верность истории, но предполагал историзм оценок, верность не букве, а духу эпохи, обращение к ее основным конфликтам и противоречиям, а не периферийным, частным и случайным явлениям.

Итак, хроники позволяют судить о самостоятельности исторических изысканий и концепций Островского, глубоким освоением им не только последних достижений отечественной историографии, но и материала источников. Продолжая развивать традицию «Бориса Годунова», драматург признает народ главным героическим и трагическим лицом и русской истории и русской драмы. В пушкинском смысле решаются Островским такие кардинальные эстетические проблемы, как история и современность, правда историческая и правда художественная.

Таковы достижения историзма писателя в жанре хроники. Но именно поэтому неблагодарной исследовательской задачей может представиться на первый (и поверхностный!) взгляд обращение к проблеме историзма Островского в драме «Василиса Мелентьева», в которой «государственные мысли историка» оказались отодвинутыми на задний план, а показ «судьбы народной» уступил место показу «судьбы человеческой».

Может создаться впечатление, что, поступившись достигнутым в жанре хроники, Островский ничего не приобрел взамен. Однако впечатление это обманчиво. Теперь история для драматурга не цель, а средство; не столько объект, сколько способ художественного исследования действительности, главный стимул и «нерв» его творчества. Поэтому следует ставить вопрос об эволюции историзма Островского, новых его гранях в аспектах, о своеобразии исторического мышления драматурга в жанре историко-бытовой драмы. Это своеобразие может быть правильно понято в свете тех процессов и сдвигов, которые происходили в русской исторической драматургии с конца 60-х годов и первым предвестием которых явились пьесы Мей «Царская невеста» и «Псковитянка».

Развитие исторической драматургии в русле литературы критического реализма требовало — вслед за освоением исторического материала — его эстетического осмыс-



Ф. П. ГОРЕВ В РОЛИ ИВАНА ГРОЗНОГО («ВАСИЛИСА МЕЛЕНТЬЕВА»)

Малый театр, 1894 г.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

ления. Новой «формой времени» становится в конце 60-х годов жанр историко-бытовой драмы, комедии и высокой трагедии, открывший широкий простор художественному обобщению и вымыслу. В основе композиции новых жанровых форм лежит не простая рядоположность фактов в последовательности, предусмотренной исторической хронологией, с точным обозначением дат той или иной сцены, а художественная логика развития действия и характеров, подчинение всего исторического материала идейному замыслу, авторской концепции, философской и политической мысли автора. Отказ от нивелирующего человеческую личность изображения исторического события в качестве главного героя хроники, выдвижение на первый план проблемы характеров и индивидуальных человеческих судеб повлекли за собой создание «драмы героя» («Псковитянка» Мей, «Василиса Мелентьева» Островского, трилогия и «По-

садник» Толстого). Как и Толстой, Островский стремился отойти от обязательной исторической хронологии, определявшей (в жанре хроники) всю архитектуру пьесы, от буквального, точного следования историческим фактам и дать больший простор «догадливости», «живости воображения».

Начав с переосмысления жанра хроники, высоким образцом которой ему служил пушкинский «Борис Годунов», Островский делает новый шаг по пути преодоления натурализма в исторической драматургии 60-х годов. Старые меха оказались непригодными для того нового вина, которое пытался влить в них Островский. Драматург оставляет обветшалую форму исторической хроники и обращается к историко-бытовой драме «Василиса Мелентьева». Сюжет, избранный С. А. Геденовым, в соавторстве с которым писалась пьеса, отвечал творческим устремлениям драматурга, автора таких пьес 70-х годов, как «Снегурочка», «Комик XVII столетия», а также неосуществленного замысла «Скоморох», в которых собственно исторические коллизии отступали уже на задний план. Именно такой — полуполюгендарный, полуисторический сюжет, не связывавший автора точным следованием исторической хронологии, и позволил Островскому решить насущную задачу своего времени — выработать новые творческие принципы и приемы эстетического освоения исторического материала. Жанр историко-бытовой драмы открывал большие возможности для психологически углубленного решения проблемы характеров и создания стройного архитектурного целого средствами вымышленной завязки, кульминации и развязки. Однако успешно решив в русле критического реализма ряд кардинальных эстетических проблем, Островский, Толстой и Мей, подменившие в историко-бытовых пьесах собственно исторические коллизии семейно-бытовыми и нравственно-психологическими конфликтами, на данном уровне развития русской исторической драматургии не могли достичь того «...полного слияния идейной глубины, осознанного исторического смысла <...> с шекспировской живостью и действенностью», о котором писал Ф. Энгельс Ф. Ласкалю⁵. Это «полное слияние» будет, по словам Энгельса, «достигнуто, вероятно, только в будущем, да пожалуй, и не немцами... Во всяком случае, именно в этом слиянии я вижу будущее драмы»⁶.

Достигнув в «Василисе Мелентьевой» большей (по сравнению с хрониками) сценичности, «живости» и «действенности», Островский в известной мере вынужден был поступиться не только исторической хронологией, но и историзмом. Показ «внутренней» — гражданской, политической жизни народа уступил место наполовину вымышленным интимно-личным коллизиям, трагедии любви и ревности, которую переживают все главные герои драмы.

В этом сказалось не только (и не столько) бессилие личной мысли Островского, Мей и Толстого, сколько исторически неизбежная ограниченность жанра исторической драматургии в послепушкинский период ее развития. Глубокое научно-теоретическое и художественно-эстетическое освоение новых, впервые публиковавшихся архивных материалов не было возможно на основе исторической методологии того времени. Перед противоречием подобного рода и встал автор «Василисы Мелентьевой» и «Комика XVII столетия».

Путь к выяснению степени и качественного своеобразия историзма Островского в «Василисе Мелентьевой» лежит через сопоставление его драмы с произведениями на ту же тему других исторических драматургов 60—80-х годов.

Эпоха Ивана IV привлекала писателей своим внутренним и внешним драматизмом, ярко выраженными социальными конфликтами и политическими сдвигами и потрясениями. Две противоположные точки зрения на Грозного в русской исторической науке — Карамзина, почти безраздельно господствовавшая на протяжении всей первой половины XIX в., и Белинского, развитая затем в трудах представителей так называемой историко-юридической школы — К. Д. Кавелина, С. М. Соловьева и др. — не могли не сказаться на освещении времени и личности Грозного в исторической драматургии 60-х годов и последующих десятилетий.

В основе двух столь противоположных точек зрения лежало различие мето-

логии исследования, различие отправных, исходных принципов оценки: морально-психологической точке зрения Карамзина противостояла попытка (Кавелина, Соловьева, Самарина) дать социальную, конкретно-историческую оценку Грозного как государственного деятеля и политика.

К художественному показу личности и деятельности Грозного средствами драматического жанра первым обратился Мей, которому принадлежит приоритет в разработке этой темы. Ранее его, совершенно иначе и на более низком идейно-художественном уровне ту же тему разрабатывал Е. Ф. Розен. Исторические пьесы Мея были созданы ранее пьес А. Толстого, Островского, А. Ярославцева, Д. В. Аверкиева, А. Сухова, П. Н. Волховского, посвященных той же теме.

В соответствии с учением историко-юридической школы «Царская невеста» (1849) и особенно «Псковитянка» (1850—1860) заключали в себе реабилитацию Грозного как человека и политического деятеля. Однако новый социально-исторический принцип оценки Грозного вступал в них в противоречие с морально-психологической трактовкой темы.

Нетрудно установить, что в процессе создания «Царской невесты» Мей черпал фактический материал из переписки Грозного с Курбским и «Истории государства Российского» Карамзина. Работая над «Псковитянкой», Мей обращался также к псковской летописи и к первой и второй новгородской. Несомненное влияние на автора, если не своим фактическим содержанием, то принципиальной оценкой личности и эпохи Грозного, оказалась не названная в примечаниях «История России с древнейших времен» С. М. Соловьева и народные песни об Иване Грозном. Авторская оценка Ивана IV, совпавшая, в основном, с точкой зрения представителей историко-юридической школы, сформулирована самим Меем в следующих словах: «Из приведенных мною летописных отрывков, из народных песен, из личной исповеди Иоанна на ухо князю Курбскому, — ясно видно — что за мощь, что за светлая мысль таилась под Мономеховой шапкой, на челе царя Ивана!»⁷

При всей тщательности и научной добросовестности изучения Меем исторических трудов и источников едва ли можно согласиться с выводом автореферата Л. Климовой об успешном решении драматургом проблемы истории и художественного вымысла в духе эстетики Белинского⁸. В то время как Белинский, признавая за историческим драматургом право на вымысел, в существенном, главном (трактовке и оценке исторических событий и исторических лиц) был сторонником строгой исторической достоверности, Мей строит свою драму на исторически вероятном, гипотетически возможном, но отнюдь не достоверном: «...повторяю: основное ее слово «могло быть», — так заключает автор свои примечания к «Царской невесте»⁹. «На этом-то, признаться, утлом историческом челноке и основал я свою драму», — писал он по поводу «Псковитянки»¹⁰. Но всегда ли отвечают исторические пьесы Мея, посвященные Грозному и его эпохе, если не требованию исторической достоверности, то хотя бы тому принципу исторического вероятия и правдоподобия, который декларируется автором?

Если Толстой (в драме «Посадник») и Островский в «Василисе Мелентьевой» остаются в пределах исторически вероятного и правдоподобного и в существенном, главном, не противоречат правде исторической, сливая ее с художественным вымыслом, то Мей в объяснение такого значительного исторического события, как приход Грозного во Псков в 1570 г., допускает произвол, идущий вразрез с требованиями реалистического правдоподобия.

В примечаниях к «Псковитянке» Мей приводит весьма убедительные доводы против объяснения Карамзина, который, говоря о причинах помилования Пскова, «вдвинул в какие-то психологические отвлеченности, даже в мистицизм»¹¹. Мистическим домыслам и психологическим отвлеченностям Карамзина Мей справедливо противопоставляет (заметим — в примечаниях) взгляд на Грозного, прежде всего, как на государственного деятеля и политика, занятого мыслью об укреплении политического могущества единой державной Москвы. Однако «программа», намеченная Меем в примечаниях, и все политические причины в самой пьесе уступили место сугубо личным, связанным с вымышленной любовной интригой (сюжетная линия Грозный — Вера Шелого — Ольга). Здесь начиналась область вымысла, психологических дога-

док и заманчивых гипотез, против которых так обоснованно выступал сам Мей, полемизируя с исторической концепцией Карамзина. Итак, совпадая с Островским и Толстым в отказе от обязательной исторической хронологии, Мей в решении проблемы правды исторической и художественной отличен в то же время от автора «Василисы Мелентьевой», в которой вымысел нигде не вступает в противоречие с исторически вероятным и правдоподобным.

Концепции Карамзина слепо следует в построении драматической коллизии своей трагедии «Князь Владимир Андреевич Старицкий» А. Ярославцев¹². Рисуя Грозного мелодраматическим злодеем и отвратительным лицемером, показывая его «ужасающие действия», носящие патологический характер, Ярославцев противопоставляет ему в качестве идеального правителя князя Старицкого, стремившегося якобы к великой цели — благу народа и государства. Вопреки исторической достоверности автор наделяет его любящим и сострадательным сердцем, твердой волей, гуманным просвещенным умом и рафинированной речью интеллигента XIX в.

Консервативная тенденция и антиисторизм сближают с Ярославцевым и Аверкиева, автора «бывальщины» «Слобода Неволia»¹³, которая в художественном отношении стоит, однако, значительно выше пьесы Ярославцева. «Бывальщина» Аверкиева — не что иное, как романтическая мелодрама, в которой на первый план выдвинута любовная интрига с сопутствующими ей мелодраматическими эффектами (вьюга, аккомпанирующая душевной «вьюге» героев, иступленная «ворожба» Беса, внезапно хлопающая ставня, гаснущая свеча, убийства). Автор усугубляет морально-психологическую точку зрения Карамзина, наделяя Грозного чертами мелодраматического злодея, исполненного сатанинской злобы и мстительной ревности.

Новый угол зрения по сравнению с Карамзиным был найден А. К. Толстым, совпавшим с историком лишь в резко отрицательной трактовке Грозного. Если Карамзину в качестве исторической антитезы к царствованию Грозного рисовался «просвещенный» абсолютизм Екатерины II и Александра I, то в сознании Толстого существовала прямая преемственная связь между неограниченным самовластием Ивана IV и современной ему формой самодержавно-бюрократической монархии. В глазах Толстого Иван Грозный — наиболее яркий носитель и одновременно жертва принципа неограниченной самодержавной власти, служение которому необходимо опирается на насилие и фатально приводит к «окольному» пути, воздающему злом за зло и насилием за насилие. Трагическая вина всех героев трилогии¹⁴ порождена не их личными качествами, а имеет своим источником трагедию власти. В растлевающей атмосфере самовластия все герои получают идущие извне первоначальные толчки и импульсы, развиваясь далее согласно тому «зерну», которое составляет первооснову их нравственной природы.

Эта обстановка, открывая широкий простор деспотизму Грозного, фатально предопределяет «окольный путь» для натур деятельных и честолюбивых (Годунов, Шуйский), порождает трагический разлад субъективно-благих намерений Федора с их объективным результатом, объясняет душевную драму Ирины и нравственный индифферентизм Захарьина. Тенденционно подчеркнутая автором контрастность характеров главных героев — Грозного, Федора, Годунова — делает еще более разительным совпадение их личных судеб и судеб русской земли к исходу их царствования. Грозный, черпавший истинное духовное величие в грандиозной задаче «устроения» «в долготу веков» престола Руси на благо ей и своему роду, остается к исходу царствования одиноким, без достойного преемника, у развалин царства, терзаемого усобицами бояр и внешней агрессией. Из такого чистого источника, какова нравственная природа Федора, благодаря неоправданному притязанию его государить, истекает ряд бедственных потрясений русской земли. Судьба Годунова, понявшего свою несостоятельность, пережившего крушение дела всей своей жизни, виновника «распада» русской земли, трагически одинокого в конце, в сущности, лишь повторяет судьбу Грозного и Федора.

И трагическая вина народа (отсутствие чувства законности) и трагическая вина монархов (деспотизм, слабование) в глазах Толстого в равной мере являются стихийным, неизбежным порождением самой системы неограниченной самодержавной власти,

вступающей в неразрешимое противоречие с высшим нравственным законом, непреложность которого провозглашается Толстым с отвлеченно-моральных позиций.

При всех достоинствах философской трилогии Толстого его апелляция к «вечным» началам нравственности, пафос абстрактного морализирования и психологизация исторических лиц и событий придавали его историзму ту ограниченность и непоследовательность, которой удалось избежать автору хроники и драмы «Василиса Мелентьева».

Под непосредственным и сильным воздействием трагедии Толстого «Смерть Иоанна Грозного» создает в 80-е годы хронику «Царь Иоанн IV» А. И. Сумбатов¹⁵. Авторское определение жанра пьесы, свободно обращающейся с историческим материалом и пронизанной философской мыслью, может служить ярким свидетельством ломки традиционного жанра хроники. Очевидно, новаторский опыт Островского, переосмыслившего жанр исторической хроники, не прошел бесследно для русской исторической драматургии последующих десятилетий.

Отказ от натуралистического копирования истории методом археологических раскопок и музейных реставраций, решение с позиций реализма проблемы исторической и художественной правды, ряд существенных конструктивных изменений, внесенных в этот жанр драматургом, показ истории через индивидуальные человеческие судьбы и судьбы личности — через историю, тогда как в жанре хроники и истории в лицах историческое событие — главный герой хроники — заслоняло и поглощало собой человеческую индивидуальность, — все это в той или иной мере учитывалось уже современниками Островского.

Пример Сумбатова далеко не единичен: о поисках новых жанровых форм свидетельствовал, например, и тот факт, что свою пьесу «Падение Царьграда», в значительной мере основанную на творческом вымысле, С. С. Татищев¹⁶ также определяет как хронику, а Аверкиев впервые прибегает к такому новому жанровому определению пьесы «Слобода Неволья», как «бывальщина».

Однако более непосредственным и сильным было влияние на Сумбатова трилогии Толстого.

Непосредственное воздействие Толстого определило авторский угол зрения в решении сходной проблемы: оно выразилось в резко отрицательной оценке личности и деятельности Грозного, олицетворявшего в глазах обоих драматургов сам принцип неограниченного самовластия, в признании субъективной оправданности борющихся сторон, равно правых и равно виновных и, наконец, в психологизации исторических лиц и событий.

В глазах автора, разделявшего воззрения Толстого и Костомарова, Грозный — «отрицательная необъятная сила, гениальная даже на самых низких ступенях падения». В деспотизме Грозного Сумбатов видит «корни того смертоносного дерева, которое так широко распустилось потом над многострадальной Русью»¹⁷. Несомненно, что этот метафорический образ, в котором, как в фокусе, выражена основная мысль пьесы, навеян образным лейтмотивом трагедии Толстого: «Он (Грозный) хотел стоять над поработенной землей один, аки дуб во чистом поле»¹⁸. Для Сумбатова, как и для Толстого и Костомарова, Грозный всегда был и до конца остался «человеком принципа». В развитие той же мысли Толстой не устал подчеркивать, что главное в Иоанне — служение «одной исключительной идее», что он жесток «по природе и по системе», губит с «политической целью»¹⁹.

В пьесе Сумбатова, по своему художественному уровню заслуживающей быть выделенной из числа пьес второстепенных драматургов, возобладали, в сущности, карамзинская точка зрения на Грозного. Автор стремится дать психологический портрет Иоанна «в неподвижной тесной рамке», жертвуя принципом историзма ради извлечения из истории моральных уроков и выводов.

Таким образом, и в историко-бытовой драме («Царская невеста», «Псковитянка», «Слобода Неволья»), и в философской трагедии («Смерть Иоанна Грозного», «Царь Иоанн IV») происходят заметные сдвиги сравнительно с жанром хроники и истории в лицах: собственно исторические коллизии уступают место семейно-бытовым, происходит смещение центра тяжести с исторического события на индивидуальные чело-

веческие судьбы и характеры, в результате чего возникает «драма героя». В это же русло вливаются и творческие искания Островского в драме «Василиса Мелентьева».

Уровень историзма, достигнутый авторами пьес о Грозном и его времени, может служить общим показателем уровня историзма современной Островскому русской драматургии. Зрелость и глубина исторического мышления драматурга, достигшего такой высоты, какая только была возможна в конкретно-исторических условиях России конца 60-х годов, позволяют видеть в «Василисе Мелентьевой» новое и высшее достижение жанра историко-бытовой драмы, его недостижимую вершину.

Пьеса «Василиса Мелентьева», опубликованная в февральской книжке «Вестника Европы» за 1886 г., не была оценена по достоинству дворянско-буржуазной периодической прессой.

Рецензенты газет «Весть»²⁰, «Русский»²¹, «С.-Пб. ведомости»²², «Новое время»²³ отказывали пьесе в историко-литературном значении, исторической верности и художественных достоинствах.

Принципиально иная, положительная оценка была дана «Василисе Мелентьевой» на страницах «Отечественных записок» Некрасова и Салтыкова-Щедрина: «Интерес публики, неизменный к произведениям ее любимого драматурга, на этот раз еще увеличился от ходивших заранее слухов об этом, будто бы лучшем, из его исторических трудов<...> Кажется, можно сказать безошибочно, что для сцены—это лучшая из исторических драм. Притом она уже действительно драма, а не хроника: развитию страстей души человеческой уступлено в ней главное место, а история служит более средством, нежели целью»²⁴.

В целом же современная Островскому дворянско-буржуазная критика не могла отрешиться от субъективно-вкусовых критериев оценки и определить место и значение драмы в перспективе творчества Островского и всей русской исторической драматургии XIX в.

Подобной задачи не ставил перед собой и Н. К. Михайловский, автор труда «Иван Грозный в русской литературе» (1894), признавший пьесу вершиной историко-художественной литературы о Грозном, но ограничившийся ее общей оценкой: «Лучшее из всего перечисленного <имеются в виду драма Л. Мея «Царская невеста» и «бывальщина» Аверкиева «Слобода Неволья». — М. У.>—есть бесспорно драма Островского<...> Это значительнейшее, оригинальнейшее из всего, что дает наша художественная литература о Грозном»²⁵.

Н. П. Кашина был первым историком литературы, проявившим к драме серьезный научный интерес. Ему принадлежит ряд работ, обстоятельно выясняющих историю создания пьесы²⁶, ее исторические источники и дающих сводку критических выступлений в печати, вызванных опубликованием пьесы²⁷. Однако эмпиризм и описательность работ Кашина, в методологическом отношении тяготевших к досоветскому литературоведению, помешали автору теоретически обобщить находившиеся в его распоряжении сведения фактического характера.

Существенные пробелы в изучении пьесы «Василиса Мелентьева» не восполнены и в работах советского периода, дающих в основном правильное, но лишь самое общее представление о пьесе. Обойдена в специальной литературе и проблема историзма Островского в драме.

Таким образом, остается неизученным следующий круг вопросов: 1) своеобразие исторического мышления драматурга, ярко проявившееся в ходе работы Островского над сюжетом, данным «извне»; 2) идейно-художественная концепция пьесы, то новое в эстетическом решении проблемы характеров, которое явилось достижением писателя в жанре историко-бытовой драмы; 3) место и значение пьесы в перспективе творчества Островского и в развитии русской исторической драматургии XIX в.

Вслед за Геденовым Островский обратился к полузабытому историей шестому браку Грозного с вдовой Василисой Мелентьевой, вокруг личности и судьбы которой сложилось немало поэтических легенд.

Весьма краткие сведения об этом браке (точнее — сожительстве) и «женище» Василисе Мелентьевой соавтор пьесы Гедеонов почерпнул из «Истории государства Российского» Карамзина. Карамзин умалчивает, однако, о судьбе Мелентьевой после брака с Грозным, давшей содержание и трагическую развязку пятому действию пьесы, целиком написанному Островским без всякого вмешательства Гедеонова. Очевидно, Островскому была известна следующая «выписка», приведенная отчасти в пересказе, отчасти дословно в «Отчете имп. Публичной библиотеки» за 1863 г., на стр. 61: «Шестую (а по выписке седьмую) жену Василису Мелентьеву, которой муж был заколот опричником, царь Иоанн IV Васильевич постриг в Новгороде мая 1577 г. за то, что заметил ю зрящу яро на оружничего Ивана Девлетова, князя, коего и казни»²⁸.

Эти сведения могли подсказать Островскому и основную коллизию пьесы — любовь Мелентьевой к Андрею Колычеву, которой она жертвует своим честолюбивым планам, и трагическую развязку — убийство Василисы (Островский не следует здесь буквально историческому источнику) и казнь Андрея Колычева.

Кашину удалось доказать несостоятельность точки зрения П. И. Вейнберга, автора одного из биографических очерков, считавшего, что Островский сотрудничал с Гедеоновым «собственно по части исторических фактов», т. е. воспользовался — без критической проверки — сведениями, почерпнутыми из исторических источников Гедеоновым, имея уже готовую историческую канву.

Маловероятно, чтобы Островский ограничился только весьма неполными и беглыми сведениями Карамзина. Содержание монологов Грозного (мотив одиночества, опасения за свою жизнь и семью, благополучию которой грозят крамолы и заговоры бояр, побуждавшие Грозного искать прибежища у Елизаветы английской) обнаруживает глубокую осведомленность драматурга и в «Сказании кн. Курбского» Устрялова, и в переписке Грозного с Курбским, а также знакомство с другими архивными материалами и документами.

Однако работа Островского над источниками «Василисы Мелентьевой» менее показательна, чем результаты исторических изысканий Островского в процессе создания хроники «Дмитрий Самозванец», позволяющие судить о наличии у автора самостоятельной концепции исторических лиц и событий: образ главной героини от начала и до конца создан самим драматургом, независимо от исторических источников, которые о ней умалчивают. А там, где кончается историческая достоверность, начинается область гипотез и догадок художника и психолога-реалиста.

Пьеса «Василиса Мелентьева» явилась результатом совместного сотрудничества драматурга с директором императорских театров Гедеоновым, и сам Островский в шутку называл драму «искушением от Гедеонова».

Меру участия в создании пьесы Островского пытались определить — М. И. Писарев, считавший, что все, сделанное Гедеоновым, «заклучалось только в набросках плана первого действия, которые он и вручил Островскому. Из набросков этих Островский не извлек ровно ничего для себя, да и вся пьеса написана им по совершенно иной программе и по самостоятельно им выработанной концепции»²⁹, и П. В. Безобразов, который считал Островского автором неоконченной рукописи «Василиса Мелентьева», писанной чернилами и тут же, на полях и между строк, переделанной карандашом. Черновая рукопись эта, хранившаяся в Румянцевском музее, а ныне в Отделе рукописей Гос. библиотеки им. В. И. Ленина³⁰, опубликована полностью Кашиным³¹. Им же найдены весьма убедительные доводы в пользу принадлежности неоконченного текста, написанного писарским почерком, чернилами (первые три действия и вторая сцена IV действия пьесы, не имеющей названия³², Гедеонову). Большие исправления, внесенные в писарский текст карандашом и существенным образом изменившие весь первоначальный замысел, сделаны рукою Островского, им же написано почти все пятое действие драмы.

Все изменения, внесенные драматургом в гедеоновский текст, касаются: 1) сюжета (выдвижение на первый план образа Василисы Мелентьевой взамен обезличенной «плаксы» — Анны; Мелентьева, а не царица Анна, внушает глубокую страсть Андрею Колычеву); 2) идейно-художественной трактовки действующих лиц (образы Васили-

сы Мелентьевой, Андрея Колычева, Ивана Грозного); 3) внесюжетных средств, с помощью которых Островский реалистически воссоздает социальный быт, нравы и общественные отношения исторической эпохи; 4) проблемы языкового мастерства.

Какие же побуждения идейного и художественного порядка руководили драматургом, заново переделавшим черновой вариант соавтора, ломавшего полемические копы в спорах с Островским и весьма неодобрительно встречавшего все его исправления? Возможно ли установить определенную закономерность в работе писателя над текстом Гедеонова, позволяющую судить о принципах и приемах художественного обобщения в новом для него жанре историко-бытовой драмы? В чем нашел свое конкретное выражение историзм художественного мышления драматурга?

Свидетельством глубины и зрелости историзма Островского являются, на наш взгляд, во-первых, с большой последовательностью доведенное до конца признание социально-исторической обусловленности характеров главных действующих лиц — Василисы Мелентьевой, Колычева, Ивана Грозного; во-вторых, широко развернутый социально-бытовой фон эпохи и, в-третьих, воссоздание ее языкового колорита и стиля.

Те коренные радикальные изменения, которые вносились Островским в гедеоновский текст драмы, написанной им, в сущности, заново, и объяснимы прежде всего стремлением сохранить верность исторической эпохе. Историзм драматурга проявился в них с особой наглядностью, полнотой и силой, обусловил внутреннюю логику ведущей мысли автора, органически вошел в плоть и кровь живой образности пьесы, пронизал собой всю ее художественную структуру.

В «Василисе Мелентьевой» Островскому удалось запечатлеть «образ» и «давление» времени, его особый ритм и колорит. Лица, созданные им, — не бесплотные, вызванные из тьмы небытия тени, не восковые фигуры исторического паноптикума, не музейные экспонаты, призванные иллюстрировать заданную мысль автора, — это живые, полнокровные характеры, в которые драматургу удалось вдохнуть трепет чувств и страстей.

Если бы драматург остался в русле замысла Гедеонова, была бы, по справедливому замечанию Кашина, написана 1001-я мелодрама. На биографию исторической Мелентьевой наслоилось столько художественного вымысла и поэтических преданий, что она утратила свои реальные черты и приобрела — в изустной передаче — полусказочный легендарный характер.

Василиса Мелентьева — «женище» Ивана Грозного — то отравительница мужа, приговоренная к казни, то атаманша разбойничьей шайки, грабившей опричников, тоже осужденная на смерть. Обе легенды сходятся в одном: необычайная, из ряда вон выходящая красота Мелентьевой, которую вели на казнь, так поразила и воспламенила «любопытное» воображение Грозного, что он не только помиловал Мелентьеву, но и приблизил к себе, взяв — по одним сведениям — в Александровскую слободу, по другим — в услужение к царице.

Именно эта народная легенда о Мелентьевой — атаманше разбойничьей шайки — вдохновила Мея на замысел драмы с тем же названием, что и драма Островского. По свидетельству рецензента «Русского инвалида», откликнувшегося на появление в печати «Василисы Мелентьевой», Мея успел набросать только общий план драмы и написать пролог. Со слов одного из близких приятелей поэта рецензент пишет о намерении Мея слить воедино довольно скудные летописные сказания о честолюбивой Василисе, задумавшей выйти за царя, и сделавшей только полуженую его, с народной легендой об атаманше разбойников Василисе, вставшей во главе большой шайки, целью которой было грабить ненавистных ей опричников и жечь их имущество».

Эта легендарная Василиса, приговоренная к четвертованию и помилованная Грозным благодаря своей необычайной красоте, и должна была стать, по замыслу Мея, героиней драмы.

Таким образом, творческие поиски Мея и Островского идут, казалось бы, в одном русле: оба обращаются к жанру историко-бытовой драмы, обоих привлекает полулегендарный, полуисторический сюжет, дающий широкий простор художественному вымыслу. Однако именно в этом обращении к одному и тому же

сюжету особенно ярко и наглядно проступают и черты своеобразия Островского сравнительно с Меем.

Характерно, что Островский прошел мимо сказочного образа Мелентьевой из народной легенды. Он, в отличие от Мее, не увлекся романтической экзотикой и вместо исключительного, романтически эффектного образа атаманши создал глубоко типический, в самой своей исключительности, образ женщины XVI в., из низов прокладывающей себе дорогу к власти. Именно этой тенденцией типизировать объяснима иная, по сравнению не только с Меем, но и Геденовым, трактовка Островским образа Василисы Мелентьевой, взамен черт мелодраматической злодейки, наделенной более сложным и многогранно очерченным характером.

Все черты личности, поступки и побуждения Василисы Мелентьевой находят объяснение в окружающей ее социальной действительности, в дворцовом быте, в атмосфере борьбы за власть и кровавых оргий. Разительные социальные контрасты бедности и богатства, могущества и социальной приниженности глубоко западают в сознание честолюбивой и властной красавицы. Ей, изведавшей всю горечь нужды и унижения перед властью имущими, натерпевшейся «позору и брани», слепит глаза блеск царского терема:

...Пробиралась,
Ползла ползком я ко двору царицы,
За сиротство и бедность натерпелась
Позору я и брани от боярынь...
Умней меня они и краше, что ли?

(X, 73)

В Мелентьевой копится горечь и обида и на боярынь — «толстых дур, униженных серьгами и кольцами» («Я краше их и в смирном вдовьем платье...»), и на плаксу-Анну, не по праву занявшую место царицы («Я — раба, тогда как ей моей рабой пристойней быть...»).

Сознание своих неоспоримых достоинств — красоты и ума — не позволяет ей мириться с положением «убогой вдовы» и «сиротки», из милости взятой в услужение к царице:

Как горько мне, что я, с такой красою,
С такой осанкой царской, я — раба...

(X., 76)

Отсутствовавший у Геденова мотив социальной приниженности и обездоленности Мелентьевой, протестующей во имя своих человеческих прав против несправедливого социального устройства, при котором ценятся не личные достоинства, а боярский сан и богатство, отменяет первоначальную трактовку образа Василисы как мелодраматической злодейки.

Последовательно ослабляя в характере Мелентьевой ходульный мелодраматизм, Островский заставляет ее, бестрепетно вершившую свое черное дело (по первоначальному замыслу Геденова), пережить мучительное состояние нравственного смятения и раскаяния:

У ней кружится голова, у бедной,
И у меня кружится; подкосились,
Не держат ноги...
...Еще лишь миг один,
Один лишь миг, я кинусь пред царицей
С повинною...

(X, 87—88)

Однако протест Василисы Мелентьевой во имя поруганного человеческого достоинства принимает извращенную, искаженную форму, обусловленную средой и обстоятельствами. Окружающая среда и быт воспитали в ней, свидетельнице дворцовых интриг и пьяных утарных оргий, моральную неразборчивость и цинизм, которые тем сильнее прорываются наружу, чем долее скрывались под маской «сироты» и «убогой вдовицы». Близость Мелентьевой ко двору с его свободой

нравов и атмосферой риска и борьбы за власть («...иль режь, иль самого зарежут»), примеры быстрого возвышения в сан царицы и столь же быстрого падения еще больше разжигают честолюбие властной и беспринципной Василисы.

Уроки вынужденного пресмыкательства и раболепия («Пробиралась, ползла ползком я ко двору царицы») не прошли для Мелентьевой даром: они морально развратили ее, притворство и лицемерие стало ее второй натурой. Отсюда такая характерная черта, дорисовывающая сложный и многогранный образ Мелентьевой (отсутствующая у Гедеонова), как лицемерие и притворная, наигранная стыдливость и мнимое замешательство в сценах с Грозным и Малютой Скуратовым (X, 53—56). Итак, Островский нигде не переходит границы, отделяющей Василису от мелодраматической злодейки, пороки которой коренятся в чудовищной извращенности ее нравственной природы.

Одновременно с образом Мелентьевой драматург переосмыслиет и гедеоновский образ «добродетельного» Колычева, не имевший корней в русской исторической действительности XVI в.

Колычев у Островского — не ходульный любовник мелодрамы, не рыцарь без страха и упрека, а «мизинный» дворянин на службе у царского любимца, «слуга царев», человек с моральными понятиями и качествами, воспитанными в нем социальной средой и исторической эпохой. Каким глубоким знанием эпохи и психологии служилого дворянина XVI в. отзывается, например, следующая реплика Колычева, в прошлом — любимого слуги князя Воротынского, перешедшего затем в лагерь его врагов, чтобы быть ближе к предмету своей страсти и царским милостям:

Я не волен! Иду, куда прикажут!
Кому велят, тому служу. Я молод —
Ослушаться не смею я. На плечах
Головушка одна, и та царева...

(X, 19)

Колычев показан Островским вне художественных штампов романтической мелодрамы: нравственно уязвимым, колеблющимся, неспособным противостоять любовным чарам искушающей его Василисы³².

Преодолеть мелодраматическую ходульность образа Островскому помогло его обращение к народно-поэтическому, песенному творчеству, в котором часто возникает мотив роковой губительной страсти добра-молдца к красной девице, становящейся причиной его трагической гибели. К этому фольклорному мотиву обращались Гоголь (образ Андрея в «Тарасе Бульбе»), Лермонтов (опричник Кирибеевич в «Песне про царя Ивана Васильевича...») для художественного воплощения внутренне целостных, но нравственно уязвимых характеров, противопоставленных (у Лермонтова) — в плане эстетическом — измельчавшему и выродившемуся поколению современного дворянства своей способностью к всепоглощающей страсти, большим и сильным чувствам³⁴.

Обращение к этому же фольклорному мотиву Островского и Мея в «Царской невесте» (образ Григория Грязнова) вызывалось тяготением к эстетике народного театра, решением проблемы характеров в соответствии с эстетическими вкусами демократического зрителя, который, по словам Островского, любит видеть на сцене «горячие искренние чувства», «сильный драматизм», волевые целостные характеры.

Если, однако, образы Мея, восходящие к фольклорной традиции (Любаша, Марфа, Грязный), целиком исчерпываются песенными прообразами, то Островский обогащает и развивает фольклорную традицию, поднимая ее на новую, более высокую ступень. Средствами жанра народной песни могли быть созданы только внешние контуры образа добра-молдца: Островский, опираясь на народную поэзию, создает психологически более сложный характер, не вмещающийся целиком в песенный прообраз.

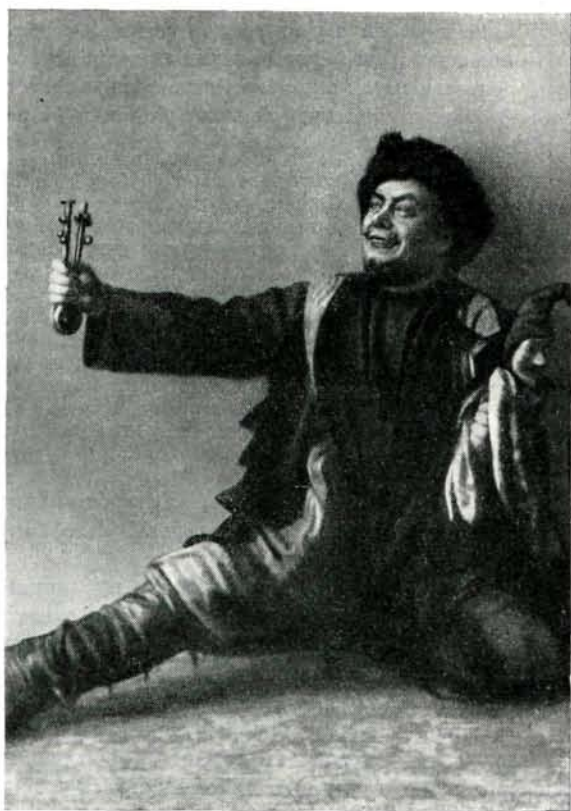
Нетрудно заметить, что образ Андрея Колычева менее прямолинеен и односторонен, чем образ Григория Грязного. Отчаянная решимость овладеть ценой преступления любимой женщиной сменяется вспышками раскаяния, сострадания и жалости к обреченной царице. Ослепленный страстью, он не может забыть долг благодарности

Н. К. ЯКОВЛЕВ В РОЛИ ШУТА
(«ВАСИЛИСА МЕЛЕНТЬЕВА»)

Малый театр, 1914 г.

Фотография

Центральный театральный музей,
Москва



князю Воротыньскому и его приемной дочери («Я рад служить, да только б не бесчестить иудинским предательством свой род...»).

Однако голос чувства не заглушает в нем доводов «миштинного» человека, «слуги царева». Решимость погубить царицу Анну мотивируется не только страстью к Василисе («Свершивши это дело греховное, я буду господином, а ты моей рабой»), но и в соответствии с нравами эпохи — рабским усердием и преданностью царю:

...Я слуга царев:
Его беречь и тешить наше дело.
Чем грозному царю ты провинилась,
Не нам судить, но ты ему помеха,
И мы тебя не смеем пожалеть!

(X, 63)

«Искушением от Гедеонова» была трактовка Грозного в семейно-бытовом плане, во многом определившая концепцию образа и в окончательном тексте драмы. Однако следует согласиться с мнением А. И. Ревякина, что Островский «усовершенствовал пьесу не только художественно, сделав более тонкой сюжетную интригу, более правдивыми образы, но и идейно»³⁵.

Образ Грозного не вмещается в прокрустово ложе карамзинской концепции, хотя и имеет с ней некоторые точки соприкосновения.

Своеобразная «реабилитация» Грозного Островским не была продиктована политическими симпатиями или антипатиями автора (имевшими место у Толстого), или той или иной исторической концепцией (как, например, у Мея в «Псковитянке»); она явилась результатом, со всей необходимостью вытекающим из признания драматургом социально-исторической обусловленности характера Ивана IV.

Кашин в своей обстоятельной работе, посвященной сличению гедеоновского и печатного текста пьесы, не обратил внимания на то, что вопреки стремлению к лаконизму, сказавшемуся в правке Островским в гедеоновской рукописи всего I действия, автор развернул краткую реплику боярина Морозова в пространный монолог:

...От дедовских порядков
Отстанем мы не скоро. Наши деды
Собрали Русь...
Боярами князья держали землю,
Боярами творили суд и правду,
С боярами сидели о делах.
Мы в думе у князей как дома были
И не боялись говорить им встречу.
Не рабски мы служили, доброхотно,
И отъезжать была нам вольным воля —
Вот старые порядки наши! Царь
Не любит их, ну, значит, не по нраву
Ему и мы. Ему холопы нужны.

(X, 8)

В этом монологе отчетливее, чем в остальных, вместе взятых, принадлежащих Гедеонову репликах, выражено недовольство боярской партии политикой Грозного и вводимыми им новшествами.

Вопреки мнению ряда историков и публицистов (в частности, Н. К. Михайловского), считавших, что боярская оппозиция существовала лишь в больном воображении Грозного и, на этом основании, отрицавших весь исторический смысл его деятельности, Островский показывает Грозного в окружении его явных и тайных врагов и не преуменьшает опасности боярской фронды.

Очевидно, по тем же соображениям Островский, жертвуя принципом лаконизма, которому он всюду следует, вводит в пространный монолог Грозного (I д., 2 сц., явл. 9) 18 новых строк, в которых говорится о происках врагов Грозного, об измене и корыстных вождениях бояр и удельных князей, не забывших времен местничества:

А я—сызмальства окружен изменой,
Крамолою. На жизнь злоумышляют
Мою и чад моих; а я не смей
Казнить своих злодеев! У престола
В моем дворце, советники и слуги
Лукавствуют обычаем бесовским;
И мне молчать и по головке гладить
Воров таких! Давно бы вы на части
И мой престол, и царство разнесли,
Сплощенное толикими трудами
Родителя и деда моего,
Когда бы вы опали не боялись,
И грозного суда и грозной казни!

(X, 26—27)

Эти строки, весьма важные для понимания концепции образа Грозного у Островского, остались не замеченными Кашиным. «Явление 9 (2 сц.), — по его словам, — почти все состоящее из речи царя боярам, где он говорит о своем решении самому принять польскую корону, содержит те же мысли, что и в печатном тексте, только выраженные не так художественно»³⁶.

Если введением соответствующих строк в монологи Морозова и царя Островский в известной мере стремился реабилитировать Грозного как государственного деятеля, то V действие, целиком принадлежащее Островскому, реабилитирует Грозного как человека и показывает его в ореоле трагического величия:

...Кругом меня трепещут
Все близкие, все ненавистью дышат...
Я одинок на дедовском престоле:
Ни родственной, ни дружней теплой ласки
Душа моя не знает...

(X, 107)

Мотив садически изощренной жестокости и цинизма, сопутствовавший Грозному в I действии, здесь не имеет места.

Разителен контраст между Грозным у Гедеонова (во II д.), который приходит к жене с руками, пахнущими людскою кровью, и «ласкается как зверь, без слов любовных», и очеловеченным, внутренне одухотворенным Грозным V действия.

Принцип социально-исторической обусловленности характеров, которому следовал Островский в освещении образов Мелентьевой, Колычева и Грозного, означал отказ от самодовлеющего психологизма, выход за пределы имманентного анализа душевного «микрокосма» героев. Отсюда — стремление создать широкий социально-исторический фон, совершенно отсутствовавший у Гедеонова. Следует оговориться, что этот «фон» в «Василисе Мелентьевой» занял более скромное место, чем в хрониках и социально-бытовой комедии «Воевода»: сюжет драмы, основанный на семейно-бытовых коллизиях, предполагал наличие камерной обстановки действия и преимущественную сосредоточенность на психологическом анализе и сценически эффектных эпизодах.

Однако замысел под пером Островского обростал многими реалистическими деталями, рисующими (внесюжетными средствами) социальный быт, нравы и общественные отношения исторической эпохи: антагонизм и разобщенность бояр и «холопей», бесправие русской женщины XVI в., теремной затворницы, понятие о чести, отношение к царю и царской службе («...нет власти, еще не от бога», «на все господня воля, да царская»), религиозные суеверия и предрассудки, веру в судьбу-долю, в то, что ворожкой и чародейством можно извести человека и т. д.

Характерно, что Островский дает не только представление о неприязни «мизинных» людей, холопов к боярам («...знамо, что про бояр хорошего не скажут холопы их»), но и о различном понимании чести боярами и служилыми людьми.

Культу боярской чести, имевшему за собой давние традиции «родословца» и местничества, в пьесе противопоставлено отречение от всех прав и притязаний на личное достоинство перед державной волей самодержца. Так, в ответ на слова Колычева, боявшегося «иудинским предательством» обесчестить свой дворянский род, Малюта «вразумляет» «мизинного» человека:

Бесчестья нет на службе! Так ты мал
Перед царем великим, что какую б
Позорную и срамную послугу
Ты ни служил в утеху государю,
Все в честь тебе, холопу!

(X, 59)

Посредством выразительных реалистических деталей, без малейшей романтической экзотики, свойственной авторам мелодрам, рисует Островский косный быт бояр — теремных затворниц — словами Василисы Мелентьевой:

Как козы в сарафанах —
Кичатся тем, что аксамит тяжелый
Коробится лубком на их плечах!
...Одна краса у них, что растолстеют
Копна-копной — от вечного лежания,
Да от питья хмельного втихомолку,
Под страхом мужней плети...
Им есть, да спать, да хохотать весь день
Речам бесстыдным сказочниц дворовых!..

(X, 73)

Результаты тщательного анализа черновой рукописи «Василисы Мелентьевой» позволяют судить также о большой работе, проделанной Островским над языком пьесы, маловыразительным, обезличенным и лишенным колорита исторической эпохи в редакции Гедеонова.

Глубокое проникновение в русскую историю XVI—XVII вв., изученную не только по трудам историков, но и по первоисточникам, чувство меры и художественного

такта помогли Островскому воскресить «во всей истине» не только образ мыслей и психологию людей отдаленной эпохи, но и правдиво воссоздать ее речевые формы, не впадая при этом ни в модернизацию, ни в чрезмерную архаизацию. Столь же неприемлемыми были для автора «Василисы Мелентьевой» натурализм и эклектизм в вопросах языка, которыми грешила массовая историческая драматургия 60-х годов. Ему удалось избежать того своеобразного «двуязычия», когда главные герои изъяснялись манерными и приторными тирадами в духе сентиментально-романтической поэзии начала века, а фонетически скопированная речь простонародных персонажей изобиловала грубейшими вулгаризмами и диалектизмами, искажавшими и делавшими малопонятным для читателя язык исторической эпохи.

О характере работы Островского над языком персонажей дает яркое представление авторская правка рукописи «Василисы Мелентьевой», так как она позволяет острее почувствовать и ощутить своеобразие языкового мастерства Островского сравнительно с языком Гedeонова. В то время как реплики у Гedeонова растянуты, вялы, бесцветны и не дают ни малейшего представления об исторически своеобразном общенародном языке XVI в., драматург придает им исторический колорит умелой архаизацией речи. Обратимся к примерам.

В рукописи
рукою Гedeонова:

- Ты наш узник
- он предал Русь
- презрение
- враг смертельный
- зеркало
- не презирай стратигов благородных

В рукописи
рукою Островского:

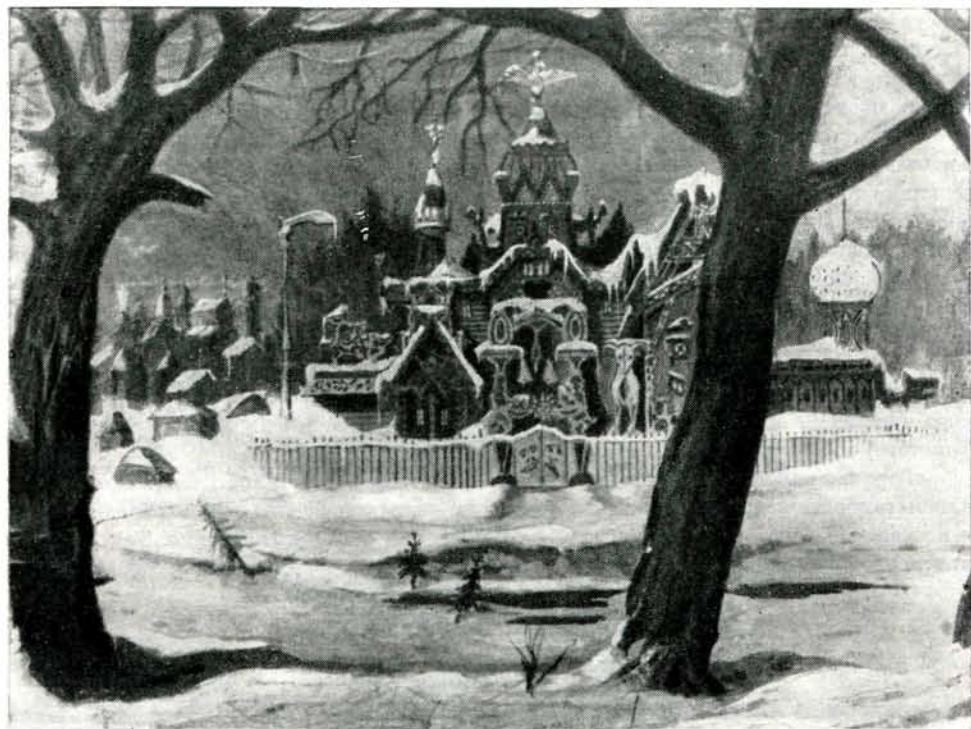
- Повман ты
- испродал нас
- брань
- враг исконный
- стеклушко
- не изгубляй стратигов, богом данных

Совершенствование Островским языка пьесы выразилось: 1) в придании репликам персонажей большего лаконизма, сокращении длиннот, замене монологов живыми и выразительными диалогами³⁷; 2) в умеренной архаизации языка, главным образом посредством лексических архаизмов, не изживших себя, понятных и доступных современному читателю и в то же время характерных для исторической эпохи³⁸; 3) Островский, строящий речь персонажей на живых разговорных интонациях, в ряде случаев вносит просторечный оттенок в реплики действующих лиц у Гedeонова³⁹.

Итак, исходным и определяющим в творческой переработке Островским гedeоновского текста явились: 1) реалистический принцип социально-исторической обусловленности характеров, тенденция глубоко обобщать и типизировать; 2) стремление к реалистической конкретности и исторической верности в создании социально-бытового фона эпохи; 3) отказ от модернизации языка, лишнего Гedeоновым исторического колорита, придание речи действующих лиц естественной, непринужденной разговорной интонации.

Драма «Василиса Мелентьева» в большей мере, чем исторические хроники или социально-бытовая комедия «Воевода», позволяет судить о своеобразии решения Островским центральной эстетической проблемы — проблемы характеров. Выдвижение на первый план самого исторического события, тесное сплетение «судеб человеческих» и «судеб народных» в жанре хроники уступают место в историко-бытовой драме показу индивидуальных человеческих судеб и характеров.

Если в хрониках и социально-бытовой комедии Островский ищет новые пути художественного решения проблемы народа, создавая сюжетными и внесюжетными средствами обобщенный образ народа, то в историко-бытовой драме проблема характеров главных действующих лиц (Мелентьевой, Грозного, Андрея Колычева) становится центральной эстетической проблемой. Основные художественные принципы построения Островским образов-характеров воплощены здесь с наибольшей последовательностью и определенностью; психологическое мастерство драматурга вполне сложилось и оформилось.



ЭСКИЗ ДЕКОРАЦИИ I ДЕЙСТВИЯ «СНЕГУРОЧКИ» В ПОСТАНОВКЕ А. П. ЛЕНСКОГО

Акварель А. П. Ленского

Новый театр, Москва, 1900 г.

Центральный театральный музей, Москва

В отличие от Толстого с его тяготением к шиллеровской эстетике, Островский, как и Мей, в художественном решении проблемы характеров идет от эстетических вкусов, запросов и потребностей демократического зрителя, от эстетики народного театра.

«Безвкусице», «тонкостям» и «пошлостям» буржуазного театра, театра для преиспещенного избранного зрителя, Островский противопоставил здоровые, неизвращенные, но неразвитые эстетические вкусы народа. Ни бессодержательный водевиль, ни трескучая мелодрама не могут способствовать развитию эстетических вкусов «свежей», т. е. демократической публики, которая хочет видеть на сцене «сильный драматизм, крупный комизм, вызывающий откровенный, громкий смех, горячие, искренние чувства, живые и сильные характеры» (XII, 123). Демократического зрителя увлекут и захватят целостные волевые характеры, сильные движения человеческого духа, могучие порывы страсти, ревности, гнева, умиления.

Всепоглощающее честолюбие Мелентьевой, порыв отчаяния Анны и ее предсмертная тоска, страсть, владеющая всем существом Андрея Колычева, его отчаяние, вызванное коварством Василисы, стремительный переход Грозного от любовного умиления к гневу и язвительному сарказму — все эти сильные движения человеческого духа отвечали представлению о «сильном драматизме», основанном (в отличие от мелодрамы) не на внешних сценических эффектах, а на столкновении и развитии характеров.

Обращение драматурга к «сильному драматизму», волевым, целостным характерам во многом определило и своеобразие его психологического мастерства, проявившееся здесь наиболее полно и ярко. Именно этим объясняется отсутствие у Островского того рефлексивно-дидактического элемента и философских отвлеченностей, которые так характерны для трилогии Толстого, крупный план в показе человеческих

чувств и страстей, четкие контуры рельефно очерченных характеров, отсутствие полутонов и оттенков, того мелочного «микроскопического» анализа и педантичного «вживания» в психологию персонажей, при котором весь процесс созидательной работы автора происходит на глазах у зрителя⁴⁰.

Опуская промежуточные звенья психического процесса, Островский, как и Мей, показывает лишь его конечный результат: читатель не знает, когда зародилось, как возникло то сожаление о любви, принесенной в жертву честолюбию, которое заставит Мелентьеву прошептать во сне имя любимого. Слабое представление о внутренней борьбе, испытываемой Колычевым, дает читателю его без длительных раздумий принятое решение отравить царицу: и здесь автор фиксирует свое внимание не на самом возникновении и развитии чувства и мысли, а на его конечном результате.

Это отсутствие связующих промежуточных звеньев в единой цепи психологического анализа объяснимо тем, что то или иное состояние или решение героя является результатом внутреннего импульса, аффекта (у Колычева) или голоса непосредственного чувства (у Мелентьевой), а не работы философской мысли и интеллекта (как у Толстого) или нравственных исканий и раздумий.

«Горячие искренние чувства» персонажей Островского реалистически мотивируют прием самообнажения героя, непосредственно раскрывающего себя в слове-действии и несущего на суд зрителя свои самые сокровенные и тайные помыслы. Так, Колычев при первом же появлении на сцене спешит заявить о своей страсти к Василисе:

...Эка баба!
От сна меня, от хлеба ты отбила,
Пустила сухоту по животу,
И по плечам рассыпала печаль.
Я простоват, а ты тому и рада.
Попаля тебе я в руки —

(X, 21)

Не таит своих честолюбивых замыслов Мелентьева:

...быть
Хочу царицей я — и буду!..

(X, 74)

Открыто признается в греховных помыслах Грозный:

Я человек, я раб греха и плоти,
...Я так же слаб своей греховой волей
И ежечасно помыслом нечист...

(X, 53)

Психологический анализ Островского в «Василисе Мелентьевой» обладает, образно говоря, силой центробежной, а не центростремительной: он обращен во вне, а не во внутрь, на поступки и действия героев, на проявления сильных чувств и страстей, нарушающих норму морального самочувствия персонажей.

Страсть и воля, претворенные в действие и движущие поступками персонажей, а не интуитивное и подсознательное привлекает внимание Островского-психолога. Этим объясняется действенный характер драматической реплики, которая всегда — волеизъявление, вызов, выпытывание, разведывание, обольщение или предостережение в иносказательной форме.

Персонажи в драме Островского (в отличие от персонажей Мей) предстают в тесном взаимодействии с внешней — социальной и бытовой — средой, откуда черпают первоначальные толчки и импульсы. Характеры сформированы средой и исторической эпохой. Даже там, где, казалось бы, Островский рисует «общечеловеческое» (преступление, внушенное честолюбием, раскаяние, сожаление, трагедия любви и ревности и т. д.), давшее основание Кашину сопоставить Василису Мелентьеву с леди Макбет Шекспира, — это «общечеловеческое» всегда мыслится Островским в конкретных формах национального, исторически своеобразного.

Можно говорить об открытой шекспировской манере письма Островского, о сходных принципах и приемах психологического анализа, но нельзя согласиться с тем, что леди Макбет — литературный прототип Мелентьевой: честолюбие Мелентьевой не существует в отвлечении от многих типических черт, обусловленных русской социальной действительностью и исторической эпохой.

Характерно, что Островский вычеркнул то место в рукописи Геденова, где Колычев, уподобляясь шекспировскому Ромео, вынашивает фантастический, в условиях русской действительности XVI в., план похищения из склепа царицы, которую он, будто начитавшись поэзии Некрасова, призывает уйти

Туда, туда, где нет царей суровых,
Где ядом не пропитана земля...

Островский с его глубоким знанием исторической эпохи и психологии русского человека XVI в. живо ощутил всю неуместность этих слов в устах русского дворянина времен Ивана Грозного.

В соответствии с религиозными воззрениями эпохи Колычев видит единственное прибежище от житейских бурь и тревог в монастырской келье:

...От любви и гнева,
От милостей и казни укрываясь,
Ты помолился за землю, за царя,
И помяни меня в своих молитвах!

(X, 62—63)

Таким образом, Островский, как и Пушкин, уделяет преимущественное внимание «истине страстей, правдоподобию чувствований в предполагаемых обстоятельствах», «образу мыслей и языку тогдашнего времени». Задача, поставленная перед драматическим писателем автором «Бориса Годунова» — воскресить минувший век во всей его полноте и истине, — была блестяще решена Островским в «Василисе Мелентьевой».

Новаторские поиски драматурга имели место не только в жанре исторической хроники, но и в историко-бытовой драме, поднятой им по сравнению с пьесами современных авторов на более высокую ступень историзма, идейной зрелости и художественного совершенства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 16 томах. М.—Л., изд-во АН СССР, т. 11, 1937, стр. 419.

² ИРЛИ, архив Н. Ф. Щербины, № 16.

³ С. М. Соловьев. История России с древнейших времен. Изд. 2, т. 8, стр. 796. О том же, в сущности, пишет и Карамзин: «Шуйский призвал к себе <...> многих людей сторонних: дворян, чиновников, военных и градских сотников, пятидесятников» («История государства Российского», т. XI. СПб., 1853, стр. 274).

⁴ Курсив наш.

⁵ К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения, т. XXV, стр. 258—259.

⁶ Там же.

⁷ Л. А. Мей. Стихотворения и драмы. Л., «Сов. писатель», 1947, стр. 503.

⁸ Л. Климова. Иван Грозный и его эпоха в драматургии Л. А. Мей. Львов, 1953, стр. 10.

⁹ Л. А. Мей. Указ. изд., стр. 386.

¹⁰ Там же, стр. 501.

¹¹ Там же.

¹² А. Ярославцев. Князь Владимир Андреевич Старицкий, трагедия. СПб., 1858.

¹³ Д. В. Аверкиев. Слобода Неволя, «бывальщина» в 5 д. в стихах. М., 1866.

¹⁴ «Смерть Иоанна Грозного» (1866), «Царь Федор Иоаннович» (1868), «Царь Борис» (1870).

¹⁵ А. И. Сумбатов. Полн. собр. соч., т. XI. М., изд. А. В. Думнова, 1901.

- ¹⁶ С. С. Татищев. Падение Царьграда, драм. хроника в V действиях. СПб., 1884.
- ¹⁷ А. И. Сумбатов. Указ. изд., стр. 4.
- ¹⁸ А. К. Толстой. Драматическая трилогия. Л., «Сов. писатель», 1939, стр. 472.
- ¹⁹ Там же, стр. 445, 447.
- ²⁰ «По поводу новой исторической драмы Островского». — «Весть», 1868, № 7.
- ²¹ С. Я. Якубович. «Василиса Мелентьева» — драма Островского на московской сцене. — «Русский», 1868, № 7-8.
- ²² Незнакомец <А. С. Суворин>. Рецензия. — «СПб. ведомости», 1868, № 13.
- ²³ «Новое время», 1868, № 68.
- ²⁴ <П. М. Ковалевский>. Рецензия. — «Отечественные записки», 1868, № 1, стр. 130—131.
- ²⁵ Н. К. Михайловский. Сочинения, т. 6. СПб., 1897, стр. 175, 179.
- ²⁶ Н. П. Кашиин. Исторические пьесы А. Н. Островского. «Василиса Мелентьева». — «Этюды об А. Н. Островском», т. I. М., 1912. См. также статью «Исторические пьесы Островского» в сб. «Творчество Островского». Под ред. С. К. Шамбинаго. М. — Пг., 1923, стр. 241—284.
- ²⁷ Н. П. Кашиин. «Василиса Мелентьева» (ее источники и оценка современной критикой). — «Журнал Министерства народного просвещения», 1913, № 11, отд. III, стр. 1—60.
- ²⁸ Впрочем, Кашиин в своей работе «Василиса Мелентьева» высказывает противоположную точку зрения.
- ²⁹ Полн. собр. соч. А. Н. Островского, т. VI. СПб., Изд. «Просвещение», стр. 509—510.
- ³⁰ ГБЛ, ф. А. Н. Островского, М. 3095/2.
- ³¹ Н. П. Кашиин. Гедеоновский текст драмы «Василиса Мелентьева». — «Этюды об А. Н. Островском», т. I. М., 1912, стр. 281—351.
- ³² Названные пьесы «Василиса Мелентьева» принадлежит Островскому и вписано сверху его рукой.
- ³³ Кашиин дает фактически неверное истолкование образа Колычева, считая, что его толкуют на преступление «материальные расчеты» («Этюды об А. Н. Островском», т. I, стр. 253—254).
- ³⁴ Сравни отзыв Лермонтова в «Думе» о моральной опустошенности и душевном холоде современного ему поколения дворянской молодежи: «И ненавидим мы, и любим мы случайно, ничем не жертвуя ни злобе, ни любви....»
- ³⁵ А. И. Ревякин. А. Н. Островский. Жизнь и творчество. М., 1949, стр. 289.
- ³⁶ Н. П. Кашиин. Этюды об А. Н. Островском, т. I, стр. 250.
- ³⁷ Так, Островским на две трети сокращен монолог царя, начинающийся у Гедеонова словами: «Виновна! Я знаю, что виновна!» Вместо него введен диалог с шутом, дающий «разрядку» драматическому напряжению в сценическом и в психологическом отношении. Резко сокращен монолог мамки, ее рассказ о встрече и беседе с Колычевым. Вместо монологов, которыми обмениваются царица и Василиса, дан живой, лаконичный и выразительный диалог, который сообщает сцене большое драматическое напряжение.
- ³⁸ Показательно в этом смысле, что Островский, всюду стремящийся придать языку, модернизированному Гедеоновым, колорит исторической эпохи, в то же время заменяет изживший себя архаизм «израда» и «израдни» словами «измена» и «изменник». Это единственный случай, когда драматург, по соображениям художественного такта, деархаизирует речь персонажей.
- ³⁹ Например: вместо «посланье» — «писанье»; «Ты хуdeerшь» — «ты с тела снала»; «крамольников-бояр не пощадил» — «крамольникам потачки не даю»; «ты <...> прекраснее ее» — «ты красивей».
- ⁴⁰ Именно такой детальный психологический анализ характерен, по мнению Тургенева, для пьесы «Бедная невеста» (см. статью «Несколько слов о новой комедии Островского «Бедная невеста». — Соч. М. — Л., ГИХЛ, 1933, т. 12, стр. 134—143).