

ОСТРОВСКИЙ — ТЕОРЕТИК И ПРАКТИК СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Статья Ю. А. Дмитриева

Каждый великий драматург создает свое направление сценического искусства. Это касается как принципа постановок пьес, так и сценической игры. Конечно, главное воздействие на развитие сценического искусства оказывали сами пьесы, но также теоретические высказывания писателя, его беседы с исполнителями, участие в обсуждении и целых спектаклей, и отдельных ролей. Большинство драматургов было теснейшим образом связано с театром, иные из них работали в труппах, являлись их руководителями. Что касается Островского, то на протяжении всей своей творческой работы Островский был тесно связан с театральной жизнью. Его авторитет в деле сценического искусства был непререкаем. Правящие круги недолго любили его пьесы за их ярко выраженный демократизм, они утверждали, что от этих пьес «пахнет овчиной», но и они, тем не менее, бывали вынуждены отмечать талант писателя, хотя в то же время частенько запрещали его лучшие творения для печати и постановки, лишали его заработанных денег и не создавали подлинно творческих и материальных условий при осуществлении его пьес на сцене.

Нельзя не учитывать тех условий, в которых писателю приходилось работать, и того положения, которое в русской театральной жизни своего времени он занимал.

В столицах действовали казенные императорские театры, а руководили ими чиновники, в значительной степени даже не от искусства, а просто чиновники, привносящие в театральную контору все навыки бюрократического управления. Конечно, они в то же время заботились, чтобы театры служили той охранительной политике, которая составляла суть всей культурной деятельности царского правительства.

С другой стороны, театры в провинции, а после отмены 24 марта 1882 г. монополии императорских театров и в столицах все чаще становились предметом откровенной спекуляции и наживы. Многие, если не большинство антрепренеров, почти не задумывались об идейно-художественной стороне театрального дела. Одного из таких театральных «руководителей» в лице Гаврилы Петровича Мигаева драматург вывел в пьесе «Таланты и поклонники».

Островский на протяжении всей жизни боролся за высокую художественность и отдельных спектаклей и всего театрального процесса. Его до боли в сердце обижало и расстраивало все то, что лишало театр высокой идейности и подлинной художественности. При этом Островский имел широкую идейно-эстетическую программу, одним из пунктов которой было утверждение, что драматург — главный и определяющий персонаж в деле подготовки сценического представления. Именно драматург, а не кто иной должен стоять во главе театра. Спектакль — это форма сценического раскрытия драматургического произведения, в котором оно находит соответствующее ему пластическое выражение, и роль режиссера должен выполнять драматург, лучше всех понимающий, что требуется для пьесы. А так именно актеры интерпретируют то, что создал драматург. Островский придавал особенно важное значение работе с актерами, дружил и переписывался с ними.

Что же до самих деятелей театра, то, право, во всей истории русского сценического искусства едва ли можно отыскать хотя бы еще одного драматурга, пользующегося таким уважением и такой любовью, к которому без всякого стеснения обращались и заслуженные артисты императорских театров, и известные служители провинциальных подмостков, будучи уверены, что они получают не только ответ, но и помощь. Островский был для них авторитетом, учителем, покровителем и защитником.

Островский был убежденным и активным сторонником не просто реалистического, а бытового театра. Уже в конце своей жизни, 19 июня 1885 г., он писал поэтессе А. Д. Мысовской: «Мы теперь стараемся все наши идеалы и типы, взятые из жизни, как можно реальнее и правдивее изобразить до самых мельчайших бытовых подробностей, а главное, мы считаем первым условием художественности в изображении данного типа верную передачу его образа выражения, то есть языка и даже склада речи, которым определяется самый тон роли. Теперь и сценическая постановка (декорации, костюмы, гримировка и пр.) в бытовых пьесах сделала большие успехи и далеко ушла в постепенном приближении к правде» (XVI, 179).

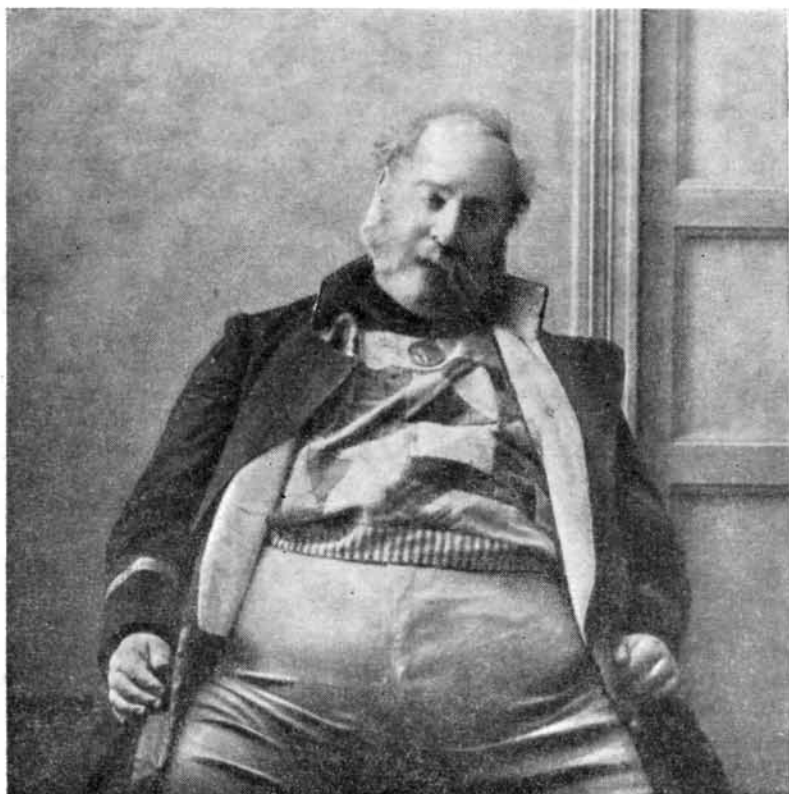
Хорошо известно, что главное художественное средство, которым пользовался Островский при создании образа, — это точный, всегда характерный, свойственный именно этому образу язык. Рассказывают, что драматург любил больше слушать, чем смотреть собственные произведения, находился чаще за кулисами, чем в зрительном зале. При том, что ремарки Островского отличаются разной степенью обстоятельности, он почти всегда давал внешнее описание как места действия, так и действующих лиц. И тем не менее речевая характеристика всегда занимает центральное место. Она так точна и образна, что дает реальное, зримое ощущение каждого персонажа.

Островский полагал своей обязанностью участие в подготовке спектаклей, и он выступал в роли режиссера. Правда, его режиссура исходила только из драматургического задания, была, так сказать, театральным комментарием ставящейся пьесы. Убежденный сторонник бытовой драматургии, он и в режиссуре стремился придерживаться тех же принципов. В ранней пьесе «Бедность не порок» характеристики действующих лиц в ремарках почти отсутствуют. Сказано: Гордей Карпыч Торцов, богатый купец; Пелагея Егоровна, его жена; Любовь Гордеевна, его дочь; Любим Карпыч Торцов, его брат, промотавшийся; Африкан Савич Коршунов, фабрикант. И другие действующие лица охарактеризованы так же лаконично. Но это совсем не значит, что сам драматург зрительно не представлял себе тех или других своих героев. Так, 22 декабря 1853 г. он писал своему приятелю актеру Александринского театра Ф. А. Бурдину, в связи с постановкой этой пьесы: «Мама и Лиза в пьесе купеческие девушки, одетые очень хорошо. Анна Ивановна в темном шелковом платье с открытым воротом, на голове повязан цветной шелковый платочек. Гордей Карпыч с бородой, но в коротком сюртуке. Коршунов без бороды, одет, как купцы из немцев. Митя в длинном сюртуке, белый коленкорový платок на шее. Гуслин так же. Разлюляев в кафтане, сапоги высокие с кисточками. Девушки, поющие песни, — из купеческих горничных» (XIV, 118). Как видим, очень наглядное и конкретное описание внешнего вида персонажей.

Когда Бурдин решил исполнить роль Хрюкова в «Шутниках», Островский ему советовал: «Одеться тебе надо очень чисто, именно вот так: хороший черный сюртук подлиннее обыкновенного, черные панталоны (не в сапоги), сапоги отлично вычищенные, без каблучков; парик русский, с очень сильной проседью, гладко причесанный и подстриженный в короткую скобку, борода поседее, щеголевато подстриженная. Можешь надеть не очень толстую золотую цепочку и один или два перстня». Что же касается В. В. Самойлова, который собирался в той же пьесе играть Оброшевого, то он должен быть во всем стареньком: «вицмундир старомодный, узенький, воротник бархатный хомутом; во втором акте шинель камлотовая; дома как хочет. При мундире форменная жилетка (там же).

В связи с постановкой пьесы «Последняя жертва» Островский объяснял, что русской называется прическа с пробором посередине, что бритому она не идет и что именно такой не должна быть прическа Флора Федулыва Прибытковца, лицо которого гладко выбрито. В этой же пьесе роль Глафиры Фирсовны собиралась играть А. М. Читау, и Островский указывал, что она должна быть в платочке (XV, 101).

Поскольку Островскому был важен до деталей облик персонажей, он уделял внимание и гриму. Своему соавтору Н. Я. Соловьеву он рекомендовал на роль Вершинского («Дикарка») артиста М. М. Петипа. «Что он хорош собой, это не беда, гладко (под гребенку) стриженный парик, широкие черные бакенбарды, золотые очки или



К. А. ВАРЛАМОВ В РОЛИ ГРОЗНОГО («ПРАВДА ХОРОШО, А СЧАСТЬЕ ЛУЧШЕ»)
1910-е гг.

Первое исполнение роли — Александринский театр, 1876 г.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

пенсне, нос кверху, тон и манеры а la Боборыкин — вот и неприятная физиономия!» (XV, 161)

В письмах или присутствуя на репетициях, везде драматург подробно описывал действующих лиц, делая это во многих случаях и в самих пьесах. Такова, например, «Воспитанница», где подробно характеризуется при перечислении действующих лиц и Уланбекова, и Леонид, и Василиса Перегриновна, и Надя.

Так же подробно описывает Островский часто обстановку, в которой происходит действие. «Бедность не порок», действие первое: «Небольшая приказчиья комната; на задней стене дверь, налево в углу кровать, направо шкаф; на левой стене окно, подле окна стол, у стола стул; подле правой стены конторка и деревянная табуретка; подле кровати гитара; на столе и конторке книги и бумаги» (I, 269).

Действие третье: «Небольшая комната в доме Торцова, заставленная разного рода шкафами, сундуками и этажерками с посудой и серебром; мебель: диваны, кресла, столы — все очень богато и поставлено тесно. Вообще эта комната составляет род кабинета хозяйки, откуда она управляет всем домом и где принимает своих гостей запросто. Одна дверь в залу, где обедают гости, другая — во внутренние комнаты» (I, 302—303).

Режиссер и художник, обратившись к этим ремаркам, многим могут воспользоваться. Островский стремился определить бытовую атмосферу, в которой должно было происходить действие. Но этого мало, по ходу пьесы драматург дает обычно лако-

нические, но точные режиссерские характеристики. Так, Митя («Бедность не порок»), узнав, что его любимую сватают за другого, «говорит с сильными жестами».

А вот как описано начало одной из сцен (явлений) в «Воспитаннице»: «Гостиная. Прямо отворенная дверь в сад, по сторонам двери, посередине круглый стол. Из боковой двери выходит лакей с самоваром и девушка с чайным прибором, ставят то и другое на стол и уходят. Гавриловна <ключница. — Ю. Д.> и Потапыч выходят за ними. Гавриловна приготовляет чай. Василиса Перегринавна выходит из сада».

Несомненно, что Островский, когда писал, не только слышал, но и мысленно видел свои пьесы на сцене и заботился о том, чтобы они получили наиболее выразительную сценическую форму. Он думал о спектакле в целом. Его возмущало, что русские авторы не имеют права на то, чтобы их пьесы были бы достойно обставлены. Для постановки пьесы «Правда хорошо, а счастье лучше» потребовалась садовая беседка, без нее просто нельзя было обойтись, и тем не менее дирекция императорских театров отказалась ее изготовить. Тогда бенефициант приказал плотникам сколотить беседку за свой счет и получил за это нагоняй: на каком основании он осмелился произвести расход, пусть из собственного кармана, но без разрешения. Узнав об этом случае, Островский писал: «Я дирекцию не виню: при монополии и при чиновничьем взгляде на искусство такие порядки очень естественны» (XII, 151).

Он считал, что декорации необходимы не только для блеска обстановки, но и для правдоподобия изображаемого в пьесе. Искусство, говорил он, в наше время становится все более реальным, и все условное мало-помалу сходит со сцены. «Как в жизни мы лучше понимаем людей, если видим обстановку, в которой они живут, так и на сцене правдивая обстановка сразу знакомит нас с положением действующих лиц и делает выведенные типы живее и понятнее для зрителей. Артистам правдивые декорации оказывают большую помощь при исполнении, доставляя им возможность натуральных положений и размещений» (XII, 233).

Таким образом, Островский стремился к максимально точному, до деталей, изображению жизни. Но это не значит, что он был сторонником прямого копирования жизни. В «Дополнении к театральным запискам» он писал, что «Реальное не значит низменное, реальное значит правдивое, верное, но ведь и лиризм, и возвышенные чувства существуют в человеке, значит и они реальны. Умей только найти их в человеческой душе» (XII, 319).

Достаточно вспомнить пьесы Островского, чтобы увидеть в них по преимуществу людей чем-то выдающихся. Это касается не только Катерины в «Грозе», Ларисы в «Бесприданнице», Несчастливцева в «Лесе», но даже Миша Бальзаминов в комедии «Женитьба Бальзаминова», если так можно сказать, «велик», в своей пошлости, а Барашева в комедии «Правда хорошо, а счастье лучше» весьма «значительна» в своем самодурстве. При всей характерности и типичности Островский зачастую выводит на сцену людей, чьи достоинства и недостатки подчеркнуты. И ему нужны такие актеры, которые сумели бы это передать.

В 1885 г. в Москву на гастроли прибыл театр герцога мейнингенского, возглавляемый знаменитым режиссером Людвигом Кронегком (Кронеком). Островский был в числе посетителей спектаклей этого театра. И многое ему в нем понравилось: дисциплина, умение создавать сценические эффекты, работа с большими группами артистов, мастерство мизансценирования. Островский признавал, что режиссер Кронегк — человек образованный и со вкусом. И все-таки в главном он решительно отвергал спектакли этого театра, указывая на присущий им натурализм. «Для зрителей совершенно достаточно, если внешняя обстановка не нарушает исторической и местной верности, а точность — уж педантизм» (XII, 282). Но главный недостаток спектакля заключался в другом — в слабости актерской игры. Перед зрителями предстала отлично дисциплинированная труппа, состоящая из посредственных актеров и отвратительно ноющих и ломающихся актрис. «Игра их не оставляет того полного удовлетворяющего душу впечатления, какое получается от художественного произведения; то, что мы у них видели, — не искусство, а умение, то есть ремесло. Это не драмы Шекспира, Шиллера, а ряд живых картин из этих драм» (XII, 279). Происходило это главным образом потому, что мейнингенцы, добиваясь внешнего правдоподобия, не стремились



Е. П. КОРЧАГИНА-АЛЕКСАНДРОВСКАЯ В РОЛИ УЛИТЫ, Б. А. ГОРИН-ГОРЯИНОВ
В РОЛИ СЧАСТЛИВЦЕВА («ЛЕС»)

Ленинградский театр драмы, 1936 г.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

к внутренней правде, т. е. не умели зажить жизнью тех, кого они играли, сказать о них главное не только в бытовом, но и в поэтическом плане, а между тем художественное воспроизведение характера всегда поэтично. Конечная внешняя, бытовая правда, по Островскому, необходима, но она не единственная и далеко не главная суть театрального искусства. Ограничиваясь только ею, театр постепенно превращается в паноптикум, где именно эта внешняя схожесть составляет главную суть показываемого.

И занимаясь с актерами, Островский в первую очередь заботился о том, чтобы они проникали в суть играемых ими героев, понимали и раскрывали их характеры. Он всегда, если к тому была возможность, читал актерам свои пьесы. Он не превращал свое чтение в игру, но всегда стремился, чтобы было понятно главное в том или другом персонаже, а также суть его взаимоотношений с другими действующими лицами. Когда же пьесу Островский прочесть не мог, то подробно анализировал характеры своих героев в письмах. В письмах к Ф. А. Бурдину, М. Г. Савиной и другим содержится множество конкретных указаний, как надо играть ту или иную роль.

Островский очень высоко ценил талант П. А. Стрепетовой. На ее вопрос, как ей играть роль Кручининной в пьесе «Без вины виноватые», драматург ответил: «Делать вам какие-нибудь указания я считаю лишним. В вашем таланте есть в изобилии все то, что нужно для этой новой роли» (XVI, 95). Но в другом случае, когда Стрепетова готовила роль Ксении в пьесе «Не от мира сего», он пришел к ней на помощь, подробно описал то, что должна была делать актриса в кульминационном третьем акте. Он написал для нее целый режиссерский комментарий. Конечно, Островский советует играть, так сказать, результат, но на таком уровне тогда вообще находилась теория сценического искусства.

К драматургу обратился студент-медик Казанского университета П. К. Дьяконов. Читая пьесы, Дьяконов стремился воочию представить каждое действующее лицо, и обычно это ему удавалось. Но с Незнаковым из пьесы «Без вины виноватые» у

него ничего не получилось, как реальное лицо он не возникал, может быть, потому, что, по собственному признанию, актерскую среду Дьяконов знал плохо. К тому же воспитанный на спектаклях провинциальной сцены, он склонялся, рисуя образ Незнамова, к мелодраме. Островский ответил студенту письмом, в котором дал всестороннюю характеристику персонажа (XVI, 147—148).

Для Островского в театре есть два главных компонента — драматург и актер. Все остальное необходимо постолку, поскольку помогает одному или другому. «Ставить ценность сценического представления в зависимости от постановки так же несправедливо, как несправедливо приписывать успех книги — роскоши ее издания или искусству переплетчика» (XII, 45).

Конечно, Островский употреблял понятие «режиссер» и понимал, что он имеет отношение к постановке спектакля. Но, с другой стороны, вероятно, весьма бы удивился, если бы кто-нибудь сказал, что режиссер — самостоятельный художник, не просто переводящий литературное произведение в сценическое, но создающий самостоятельное театральное произведение. Режиссер — автор спектакля, — такого термина Островский не мог себе даже вообразить. По Островскому, задача режиссера элементарна: он добросовестно воссоздает на сцене то, что изложено в литературном произведении. Даже педагогические обязанности режиссера Островским отвергаются: «На репетиции ни один умный автор, ни один начальник репертуара или режиссер не станут учить артистов играть: это глупо». На репетициях артисты примериваются к роли, пробуют тон, одним словом, прилаживают роль к своим средствам; тут сохрани бог мешать им. Артист может сказать учителю: «Мне за мой талант, за мое умение играть жалованье платят; я должен играть, как сам умею; коли ты умеешь лучше — так играй за меня» (XII, 142).

Если себе представить, что Островский перенесен в наш век, то он бы наверное очень удивился, увидев постановки многих своих пьес. Его эстетике противоречило то, что режиссер может по-своему, в чем-то даже расходясь с драматургом, интерпретировать его пьесу. Все сказанное, конечно, не означает, что драматург вообще не предъявлял никаких требований к сценическому решению пьесы, а, значит, и к режиссуре. Драматург, особенно талантливый, должен стоять во главе театра. «Если императорский театр желает быть русским, — сцена его должна принадлежать мне, — на ней все должно быть к моим услугам; в настоящее время я — хозяин русской сцены» (XII, 240). Так же, как в предшествующие годы, хозяевами театра, по убеждению Островского, должны были быть крупные драматурги — не актеры, а именно драматурги.

Ближайший помощник драматурга — актер, сталкивающийся с широким разнообразием характеров и обстоятельств, должен обладать высокой культурой и профессиональным мастерством. Островский со всей страстью на этом настаивал, боролся за культуру актера. Многие и прежде всего провинциальные актеры были дилетантами. Начиная с первых постановок своих пьес Островский заботился о повышении художественного уровня спектаклей, а это значило в первую очередь — актерской игры. Он был твердо убежден, что театральному искусству необходимы образованные профессионалы, что любительство в области художественного творчества противоречит самой его сущности. Он стоял за то, чтобы актеры отличались не только высоким мастерством, но и широтой кругозора. Участвуя в 1865 г. в организации Артистического кружка, он полагал, что одной из главных его задач является духовное развитие актеров. Островский был убежден, что по своей образованности и нравственности артисты должны занимать почетное положение в цивилизованном обществе, и об этом постоянно должны заботиться как сами актеры, так и их руководители. Однако в действительности все было по-иному. Уже по самой своей художественной природе артист стремится быть постоянно на виду, но в то же время в силу установившихся обычаев у него мало возможностей сходить с людьми серьезными и образованными. Поэтому и получается, что он входит в кружки праздной, богатой, неразвитой и далеко не нравственной молодежи, которой нужны артисты: только как весельчаки, забавники, а то и вовсе шуты. Здесь артист отучается относиться к своему делу критически, а тем самым отвыкает от труда, от изучения предмета. Артисту в то же время хочется иметь

Е. М. ШАТРОВА В РОЛИ МАМАЕВОЙ,
М. И. ЦАРЕВ В РОЛИ ГЛУМОВА
(«НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА
ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ»)

Малый театр, 1943 г.

Фотография

Центральный театральный музей,
Москва



постоянный все больший успех, и это приводит к преувеличению чувства на сцене, к различным эффектам и в результате лишает игру правды, без которой, не устает повторять Островский, искусство не может существовать.

Создание Артистического кружка было необходимо потому, что в нем артист «постоянно может пользоваться радушной и назидательной беседой и дельными указаниями специалистов, здесь он постоянно в хорошем обществе и вследствие того приучается к порядочности в одежде и манерах, здесь в виду почетных семейств и под надзором уважаемых личностей, для него невозможны излишества, — здесь же он сводит хорошие знакомства и получает доступ в семейные дома людей образованных» (XII, 29).

Островский понимал, что для подлинного развития театра, в том числе актерского мастерства, необходимо творческое соревнование. Вот почему он решительно протестовал против положения, согласно которому в столицах мог действовать только один драматический театр, принадлежащий казне, деятельность же частных театров была запрещена. Но в то же время будет не лучше, а может быть даже хуже, если театральное дело станет предметом откровенной спекуляции, когда антрепренеры будут стремиться всеми способами разжигать любопытство и чувственность публики и та будет любоваться переменахми блестящих декораций и опереттой с канканом.

В столице необходим образцовый театр с художественно авторитетным руководством, интересным и содержательным репертуаром, талантливой и дисциплинированной труппой. Без такого театра, который будет для публики маяком, она легко собьется с пути и перестанет понимать, каким должно быть настоящее искусство.

При всех условиях драматический театр стоит среди сценических искусств на первом месте, особенно если дело идет о непосредственном (по Островскому, «свежем»)

народном зрителе. Этот театр апеллирует к благородным, возвышенным чувствам, он может заставить плакать, смеяться над самими собой, над своими пороками, над невежеством, дурными помыслами. И, придя домой и разобравшись в виденном, зритель уже не скажет, что искусство — «неважная штука». Но, конечно, такой театр требует, чтобы публика к нему привыкла, чтобы она как следует поняла его значение, — это приходит не сразу. Вот почему антрепренеры должны быть энтузиастами театрального дела и на время не только отказаться «от всяких помыслов о выгодах, но и быть готовыми к значительным пожертвованиям» (XII, 126). И те театры, которые станут подлинно художественными, естественно потребуют в достаточной степени художественно подготовленных людей. По мнению Островского, любительство иногда присутствует и на профессиональной сцене, и это подлинный бич театра, любительство — та болезнь, которая профессиональный театр может погубить. Дело в том, утверждает Островский, что для любителей искусство — не служение, не серьезное дело, а всего лишь забава. «Не вкусив горького, то есть не пройдя правильной и строгой школы, не положив упорного труда для изучения техники своего искусства, он желает вкусить от него только сладкое, то есть лавры и рукоплескания» (XII, 164).

Но что это значит — настоящий профессиональный актер, какие требования к нему можно, более того, должно предъявлять?

Прежде чем ответить на этот вопрос, заметим, что далеко не все, даже выдающиеся актеры того времени удовлетворяли Островского. С другой стороны, не все актеры отдавали ему в полной мере должное как драматургу. Конечно, Островский был так велик, его пьесы имели такой успех и так часто шли, что полностью их игнорировать — значило для актера значительно обеднить свой репертуар, на это мало кто мог решиться, хотя были и такие, например, правда к тому времени престарелый И. И. Сосницкий, в пьесах Островского так ни разу и не сыгравший, не желавший признавать его не только великим, но и просто талантливым драматургом, стоявший на принципиально иных эстетических позициях. Известно весьма критическое отношение М. С. Щепкина к такому шедевр драматурга, как «Гроза».

Неприятие драматургии Островского иными актерами объяснялось и тем, что выводимые им типы и изображаемые события были им мало знакомы. Тот же Щепкин, справедливо утверждавший, что он знает Россию от дворца до лакейской, как раз купеческий был знал недостаточно хорошо. Не случайно современники называли драматурга поэтом новооткрытой страны. Обращаясь к пьесам Островского, очень многие актеры терялись, оказывались вне рамок привычных амплуа, они просто не знали, как нужно играть тех или других его героев. К тому же Островский предъявлял к актерам особые требования. В водевилях и мелодрамах актеры могли оставаться самими собою. В это время шли пьесы Гоголя, требующие характерности, но характерности гротесковой. Другое дело пьесы Островского, их было много, а это значило, что и в репертуаре они занимали весьма заметное место. И к тому же персонажи его пьес были не просто характерами, но характерами бытовыми. Но этого мало, актер должен был полностью слиться со своим персонажем, не казаться, а стать тем, кого он играет, чтобы, по выражению А. А. Григорьева, между актером и его героем иголки нельзя было просунуть, как раз уколешь живое тело.

В 1854 г. Щепкин сыграл роль Коршунова в пьесе «Бедность не порок», а на следующий год, во время гастролей в Нижнем Новгороде, он выступил в той же пьесе в роли Любима Торцова. Существуют разные мнения по поводу его исполнения этих ролей, но при всех условиях их нельзя отнести к лучшим творениям артиста. Главное даже не две конкретные роли, сыгранные в пьесе Островского, а то, что Щепкин, будучи по преимуществу актером театра Гоголя, Грибоедова, Шекспира, Мольера, отличался, как о нем говорили, качествами толкующего комизма. Это значило, что он стремился к выделению, подчеркиванию особенно существенных мест роли, что он всегда привносил в роль свое актерское лирическое начало. Щепкин был великим актером-реалистом, и это только доказывало многообразие реалистического метода.

Что касается И. В. Самарина, то он участвовал в нескольких пьесах Островского. Но мелодраматическая, несколько эффектная игра Самарина, хотя она также входила в русло реализма, мало отвечала требованиям, какие предъявляли пьесы Островского.

И это понимали и актер и драматург: первый, без особой охоты бравшийся за исполнение ролей в его пьесах, второй, понимавший различие их творческих методов.

Когда в 1873 г. П. А. Каратыгин отмечал пятидесятилетие своего служения театру, Островский прислал ему поздравление и получил любезный ответ. Но эта переписка была только данью вежливости, еще одним доказательством доброты и сердечности Островского. Со стороны остроумца Каратыгина он слышал немало колкостей и нападок не только в свой адрес, но и в адрес натуральной школы, к которой по праву он себя причислял.

Что касается актера С. В. Шумского, то он также неоднократно упрекал драматурга за излишнюю простонародность его персонажей, хотя в то же время участвовал в его пьесах, правда, без большой охоты.

Рассуждая об игре актеров, Островский высказал много новых для своего времени идей.

Актер обязан уметь схватить и передать любые жесты, которые от него потребует роль, он, по убеждению Островского, — пластический художник. Но могут ли называться даже не художниками, а ремесленниками те, кто не изучает техники своего ремесла? «Актером родиться нельзя, точно так же как нельзя родиться скрипачом, оперным певцом, живописцем, скульптором, драматическим писателем; рождаются люди с теми или другими способностями, с тем или другим призванием, а остальное дается артистическим воспитанием, упорным трудом, строгой выработкой техники» (XII, 164—165).

К актерству надо иметь предрасположение — талант актера заключается, в частности, в большой впечатлительности. Настоящий актер «помнит и бурные, решительные проявления страстных порывов: гнева, ненависти, мести, угрозы, ужаса, сильного горя и тихие, плавные выражения благосостояния, счастья, кроткой нежности. Он помнит не только жест, но и тон каждого страстного момента: и сухой звук угрозы, и певучесть жалобы и мольбы, и крик ужаса, и шепот страсти. Кроме того, в душе человека, так счастливо одаренного, создаются особыми психическими процессами посредством аналогий такие представления, которые называются творческими» (XII, 164).

Артист по описанию, изваянию, картине может представить себе во всех проявлениях и жизнь незнакомой ему народности, и века минувшие. Но он должен иметь не только большой запас наблюдений и богатое воображение, но еще и уметь перевести все это в конкретный сценический образ. Как бы художник себе ни представлял Юлия Цезаря или Жанну д'Арк, но если он не умеет рисовать, то никогда не сможет передать эти образы на картине. То же самое касается и актера: «Чтобы стать вполне актером, нужно приобрести такую свободу жеста и тона, чтобы при известном внутреннем импульсе мгновенно, без задержки, чисто рефлекторно следовал соответственный жест, соответственный тон. Вот это-то и есть истинное сценическое искусство, оно-то только и доставляет поднимающее, чарующее душу эстетическое наслаждение» (XII, 165). Зритель только тогда получает истинное наслаждение от театра, когда актер полностью слился с тем, кого он изображает на сцене, и когда буквально каждый жест и каждый звук соответствуют сути изображаемого характера. Едва только появился подлинный артист-художник на сцене, еще не произнес он ни единого слова, а от него уже веет жизненной правдой, которая покоряет зрителей и заставляет их поверить во все происходящее на сцене, как в подлинную жизнь.

В чем же заключается суть искусства актера, в какой мере актер может быть назван самостоятельным художником? Шекспир создал замечательные характеры, но, читая трагедии и комедии Шекспира, мы понимаем эти характеры несколько отвлеченно, и только актерам дано превратить эти характеры в конкретные и живые лица. Чтобы вообразить шекспировских персонажей не только в качестве литературных, но представить их конкретными живыми людьми, надо иметь талант художника. И вот здесь-то на помощь и приходят актеры, оживляющие шекспировские или другого драматурга характеры, делающие так, что литературный герой начинает жить.

Во второй половине своей жизни Островский заинтересовался учением великого русского естествоиспытателя и философа-материалиста И. М. Сеченова. Островский

написал даже тезисы статьи «Об актерах по Сеченову», тем самым стремясь научно обосновать весь ход своих рассуждений об актерском искусстве.

Напомним, что в 1861 г. Сеченов опубликовал «Две заключительные лекции о значении так называемых растительных актов в животной жизни». Здесь он утверждал идею единства организмов и окружающей их жизни. Ученый доказывал, что существование организма без внешней среды невозможно, а тем самым все существующее в мире взаимосвязанно. В противоположность ученым-идеалистам Сеченов утверждал примат для развития организма окружающей его среды.

Психическая жизнь стимулируется; мало того, в конечном итоге определяется теми раздражениями, которые получаются как от внешних, так и от внутренних раздражителей.

Островский безусловно уделял особое внимание окружающей среде, рассматривая ее в качестве первоосновы всякого искусства, в том числе, конечно, и театрального и актерского. В тезисах «Об актерах по Сеченову» он писал: «Вся игра есть последовательный ряд рефлексов... Слова: когда ты играешь, ты помни то-то и то-то, — чистый вздор. Рутина» (XII, 323).

Талант подлинного актера и заключается в умении схватывать суть происходящих жизненных процессов и характеров и переводить их в художественную форму. Актер должен уметь мыслить образами, в противном случае он перестает быть художником. А. Е. Мартынов и П. В. Васильев не отличались большой образованностью, и их умственный кругозор был ограничен — и при этом они были замечательными художниками, «то есть они не умели думать словами, думали образами» (там же).

Слабость современного Островскому театра, по его мнению, в значительной степени происходила из того, что многие актеры мыслить образами не умели, они играли безжизненные амплуа вместо того, чтобы создавать образы, беря за основу те объекты, которые существуют в действительной жизни.

Нельзя не обратить внимания на два обстоятельства. Островский первый начал разрабатывать теорию актерской игры, опираясь на научный материалистический метод. И второе. Безусловно, с меньшим талантом и последовательностью, но и другие деятели театра также пытались решать проблемы актерской игры с материалистических позиций, при этом так или иначе используя учение Сеченова. В 1886 г., вероятно, не без влияния Островского Ф. А. Бурдин издал «Краткую азбуку сценического искусства»; и в этой «Азбуке» он писал: «Если сцена — отражение жизни, значит, главный закон, на котором зиждется искусство, — правда». И далее: «Без изучения жизни, без наблюдательности нельзя сделаться артистом». На другой странице: «Подлинное искусство актера заключается в том, чтобы «отрешившись от собственного я (...) заставить забыть зрителя, что он видит перед собой актеров, и видит в нем изображаемую личность»¹.

Правда, Бурдин полагал, что актером можно стать, пройдя известную школу, даже если нет таланта, и в этом смысле он расходился с Островским, думавшим, что без врожденных актерских способностей никакая наука не поможет. И когда в 1885 г. Бурдин просил Островского похлопотать за него, чтобы он мог получить место наставника драматического искусства, Островский ему ответил: «Я не понимаю слова «наставник драматического искусства». Драматическое искусство как наука не существует. Театральная школа имеет своим предметом не обучение драматическому искусству, а подготовку к нему всесторонним развитием жеста и тона, для чего и требуются дельные и строгие преподаватели» (XVI, 169). Все же остальное зависит от таланта. И в другом месте Островский писал: «Драматическое искусство, как наука, не существует. Школы только готовят артистов для сцены, а актером делают артиста: талант, изящный вкус, энергия, практика и хорошие сценические предания.

Техническая подготовка артиста состоит во всестороннем развитии жеста и произношения. А так как и произношение и жест должны быть, во-первых, правильными, во-вторых, выразительными и, в-третьих, характерными (естественными), то и курсов в приготовительных школах должно быть *три*» (XII, 176).

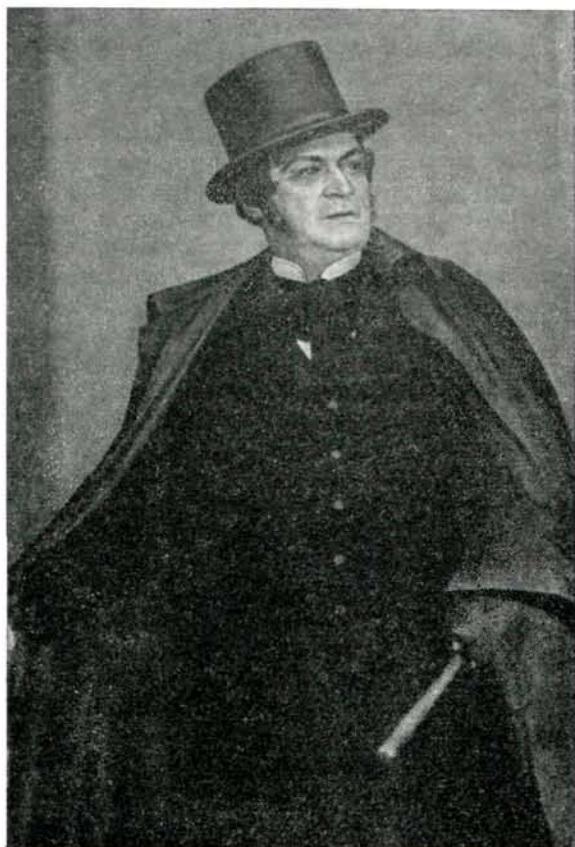
Проблемами теории актерского искусства занимался также режиссер Александринского театра Е. И. Воронов. Человек образованный, умный, наблюдательный, хо-

А.Д. ДИКИЙ В РОЛИ ДОСУЖЕВА
(«ДОХОДНОЕ МЕСТО»)

Малый театр, 1948 г.

Фотография

Центральный театральный музей,
Москва



рошо ставивший массовые сцены, он стремился заглянуть в самую сердцевину актерского мастерства, подходя к нему с материалистических позиций, прежде всего исходя из учения Сеченова. Воронов умер в 1868 г., но основной его труд «Как надо учиться драматическому искусству» вышел в свет отдельным изданием в 1883 г., и тогда Островский мог с ним познакомиться.

По мнению Воронова, главное, что должен раскрыть актер, — это человеческая душа, т. е. внутренняя сущность человека. Раз это так, значит: актер должен уметь разбираться в психологии, заниматься изучением физиологии человека, в противном случае его игра может легко вступить в противоречие с жизнью, с естественным состоянием человека. «Без знания физиологии актер никогда не сумеет верно раскрыть сущность образа, передать состояние героя. Примером тому служит то, что большинство исполнителей Гамлета при встрече с Тенью кричит, а между тем это, наверно, ошибка, и она проистекает из-за незнания физиологии. При такой встрече «крику быть не может<...> от сжимания сердца дыхание захватывается и голос пропадает». И внешнюю пластическую сторону своего искусства актер должен основательно изучить. Ведь «состояние души человека отражается хотя в более слабой степени и на его теле, то есть в движениях...».

Задача тела — «отвечать немедленно всем требованиям души, а такую задачу в состоянии выполнить только ловкое, гибкое, по возможности стройное и приученное навыком ко всевозможным положениям тело»².

По вопросам теории актерского искусства выступали также П. Д. Боборыкин, С. А. Юрьев, Д. В. Аверкиев и другие русские деятели драматургии и театра. Напомним, что в 1880 г. на русском языке вышли: «Гамбургская драматургия» Лессинга, в 1883 г. — книга Д. Дидро «О сценическом искусстве» («Парадокс об актере»), в 1885 г. публикуются на русском языке «Правила для актеров Веймарского театра» Гете,

в 1836 г. — речь актера Ирвинга «О драматическом искусстве», произнесенная им в Гарвардском университете.

Для Островского понятие хорошо играть было адекватно понятию жить на сцене: «Чтобы зритель остался удовлетворенным, нужно, чтоб перед ним была не пьеса, а жизнь, чтоб была полная иллюзия, чтоб он забыл, что он в театре. Поэтому нужно, чтобы актеры, представляя пьесу, умели представлять еще и жизнь, то есть, чтобы они умели жить на сцене. Как в жизни всякий свободен в своих движениях и нисколько не задумывается над жестом, так должно быть и на сцене» (XII, 168).

Но искусство не может быть простым подражанием действительности, копией ее, оно представляет действительность, очищенную от всего случайного и типизированную: «Но с чем верно художественное исполнение, с чем имеет оно точное сходство? Конечно, не с голой обыденной действительностью; сходство с действительностью вызывает не шумную радость, не восторг, а только довольно холодное одобрение. Это исполнение верно тому идеально-художественному представлению действительности, которое недоступно для обыкновенного понимания и открыто только для высоких творческих умов» (XII, 167).

Чего же не хватало большинству актеров, в том числе и лучших, современного Островскому театру? Сценической школы, образованности, умения распоряжаться своими средствами, умения понимать жизнь и людей и умения перевоплощаться в других людей, типизируя их, на сцене. Островский не устал повторять, что необходимо образцовое театральное училище, без него невозможно нормальное существование театра, без него он будет неизбежно деградировать. «Артисты, полагающиеся на то, что их выведет роль (то есть одаренные естественностью), почти всегда погрешают: в холодных и обыкновенных местах роли (а таких мест не избежит ни один автор), они выходят из роли, ибо у них не заложено приготовлением в душе типа, и они остаются сами собою» (XII, 320).

Своим общественным и художественным долгом Островский считал подъем нравственного и культурного уровня актеров, об этом он писал 19 ноября 1844 г. В. Ф. Одоевскому, именно это, при отсутствии в театральном училище драматических курсов, он возлагал на Артистический кружок. Обязанности драматурга Островский не ограничивал сочинением пьес, он постоянно и неустанно занимался с актерами, добываясь от них умения проникать в самую суть изображаемых характеров. В декабре 1869 г. он писал Некрасову: «Я своим чтением и советами образовал многих артистов и всю московскую труппу» (XIV, 182).

И надо сказать, что актеры понимали, что он желает им помочь, заботится о том, чтобы русский театр совершенствовался.

Но какое бы место ни отводил Островский на сцене актерам, как бы он ни заботился о росте их талантов, он понимал, что подлинное раскрытие пьесы может быть достигнуто на сцене только через сценический ансамбль. В записке, поданной управляющему московскими театрами, он утверждал: «По драматической труппе прежде всего дает себя чувствовать весьма ощутительный недостаток режиссерского персонала» (XII, 297).

Хотя Островский оставлял режиссерам почти только одни административные функции, но и при этом значение режиссера в деле создания сценической дисциплины, сценического ансамбля было достаточно велико.

Несомненно, что в данном случае Островский развивал идеи, которые прежде высказал Гоголь, и это естественно: и тот, и другой были, так сказать, ансамблевыми драматургами.

Говоря об ансамблевом построении пьес, мы имеем в виду не только обилие хорошо разработанных групповых (ансамблевых) сцен, но главным образом то, что все действующие лица втянуты в развитие сюжета, связаны единством цели и прямо заинтересованы в том или другом разрешении драматургического конфликта. В «Театральном разъезде» Гоголь утверждал, что «...комедия должна вязаться сама собой, всей своей массой в один большой, общий узел. Завязка должна обнимать все лица, а не одно или два — коснуться того, что волнует более или менее всех действующих лиц. Тут всякий герой: течение и ход пьесы производит потрясение всей машины: ни одно



Е. Н. КОЗЫРЕВА В РОЛИ КАТЕРИНЫ, В. М. ОРЛОВА В РОЛИ ВАРВАРЫ («ГРОЗА»)

Московский театр драмы, 1953 г.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

колесо не должно оставаться, как ржавое и не входящее в дело»³. Гоголь отлично понимал, что даже самые сильные отдельные исполнители не могут создать впечатления от спектакля в целом, что для этого необходимо добиваться ансамбля, т. е. такого положения, при котором каждый исполнитель будет выполнять свою функцию, а весь спектакль подчинится общему замыслу.

Борясь за подлинный реализм сценического представления, Гоголь стремился, чтобы спектакль приобретал ту же стройность, что и музыкальное произведение. В 1845 г. он писал: «Нет выше того потрясения всех частей между собою, которое доселе мог только слушать он в одном музыкальном оркестре и которое в силе сделать то, что драматическое произведение может быть дано более разов сряду, нежели любимейшая музыкальная опера»⁴.

Нельзя не заметить, что о необходимости ансамблевого решения спектаклей говорил и Белинский.

И на этом же настаивал и Островский. Он также утверждал, что «хорошо подобранная и сыгравшаяся труппа — то же, что хорошо слаженный оркестр» (XII, 174). Труппа, чтобы разыграть изящное драматическое произведение, должна быть прежде всего слажена, сплочена, однородна. Оркестр тогда хорош, когда музыканты сыгрались.

Создание ансамбля исполнителей — это, по мнению Островского, и есть главная задача режиссеров. Но при этом он не должен решать самостоятельных художественных задач, а целиком исходить из той пьесы, которую он решил ставить. Дать идейное и художественное направление — это задача драматурга, режиссер же тем более хорош, чем лучше он выполняет предначертания драматурга, привлекая для этого и актеров.

Публика ходит в театр, прежде всего чтобы увидеть пьесу, ее интересуют не актеры сами по себе, а то, как актеры играют пьесу. И чем выше пьеса по своему внутреннему интересу, тем менее она требует расходов на свою внешность. Но несчастье заключается в том, что театры, особенно в провинции, нередко оказываются предметом спекуляции. Антрепренеры, принявшие на себя обязанности режиссеров, не заботятся ни о декорациях, ни о костюмах, ни об ансамбле, ни даже о совестливом исполнении. Их главная задача — составление эффектной, завлекательной афиши, в которой будут даны названия не только каждому акту, но и каждой картине (явлению). Такая афиша должна возбуждать любопытство, а значит делать сбор, но к искусству она отношения не имеет.

В провинции немало талантливых актеров, могущих быть резервом и для столичных сцен, но провинциальные актеры, эксплуатируемые антрепренерами, губят свои дарования, так как, постоянно играя новые пьесы, они привыкают играть под суфлера, а это значит — постепенно теряют актерскую добросовестность и приобретают такие качества, от которых впоследствии почти невозможно избавиться.

Что же касается правильно организованной труппы, то главная ее суть заключается в том, что артисты стремятся к созданию ансамбля, к тому, чтобы уметь подчинить свои личные интересы общим интересам спектакля. Вступая в должность руководителя московских театров, Островский, обращаясь к актерам, говорил: «От вас, артистов, не потребуется таланта больше того, что вы имеете. От вас потребуется, чтобы вы употребляли его весь и чтоб употребляли на доброе честное дело; а доброе и честное не такие большие требования, которые было бы трудно исполнить. Итак, начнем служить великому искусству» (XII, 296).

Конечно, главные роли в спектакле должны исполнять лучшие актеры, но чтобы спектакль приобрел цельность, и самые незначительные роли в нем должны быть в руках опытных профессионалов. Между тем в Малом театре на выходные роли зачастую приглашали любителей, не задумываясь над тем, умеют ли они танцевать, драться на рапирах и даже просто ходить по сцене. Правда, для наглядного обучения им выдавали контрамарки на театральный балкон, чтобы они могли наблюдать игру лучших артистов и благодаря этому обучаться драматическому искусству наглядно. Но обучать актерскому искусству наглядно так же невозможно, как невозможно научиться играть на скрипке, даже если посещать концерты самых выдающихся скрипачей. «Иначе, — пишет Островский, — у нас не было бы не только плохих актеров, но и плохих лошадей; стоило бы извозчикам водить своих кляч почаще на бега и заставлять их смотреть и учиться, как бегают рысаки. А по-моему, лучше всего это шарлатанство бросить» (XII, 269).

«Группа, чтобы разыграть изящное драматическое произведение сообразно его художественному достоинству, то есть чтобы докончить, воплотить данные ее автором характеры и положения, возвратит опять в жизнь извлеченные автором из жизни идеалы, должна быть прежде всего сглажена, сплочена, однородна» (XII, 199). Это значит, что при всем разнообразии талантов, собранных в труппе, ее отличает некий единый «прием», «пошиб», определяемый преданием (традицией) и школой. Постепенно это общее делается такой крепкой закваской, что каждый, кто входит в нее вновь, не теряя своей оригинальности, ассимилируется в труппе. Самое страшное, когда актеры сходятся в театре, как чужие, и ни один из них не рассматривает театр, как свой дом. Господство премьеров (той же Савиной) и подчинение им репертуара и спектаклей губит театр, ибо пьеса требует прежде всего коллективного решения, в ней и самый незначительный персонаж выполняет свою роль, без которой нельзя обойтись. Но еще хуже, когда премьер или премьерша ради достижения личного успеха включают в репертуар пошлые пьесы.

Премьеры полагают, что их самоутверждение способствует успеху, но это заблуждение. «Как искусная оправка возвышает блеск драгоценного камня, так и приличная обстановка возвышает блеск сценического таланта; пьеса, строго срететированная, поставленная верно и изящно в декоративном отношении, обставленная лучшими силами труппы, с Стрепетовой в главной роли была бы праздником для людей с развитым и изысканным вкусом» (XII, 215). Но именно такие спектакли не дают оснований для выявления так называемых выигрышных ролей, разрушающих художественную ткань произведений. «Выигрышная роль не та, в которой драматург особенно совершенно создал жизненный тип, и это даже не показная дебютная роль, в которой актер может максимально раскрыть свои возможности, — это такая роль, которая нравится неразборчивой публике, независимо от своего содержания. Заручится актер такой ролью — и верный успех, проговорит тирады, которые любит и ждет публика, например, о быстрой езде по Невскому, о кассирах, медиках, морящих пациентов, — вот и аплодисменты и вызовы. А если артисту попадется роль доброго услужливого простака, да еще простака торопится, суетится и попадает в смешное положение, например, падает на сцене, тогда уже восторгу зрителей нет границ. За такую роль артисты драться готовы» (XII, 219).

Неразвитая публика не понимает того образа, который актер ей представляет, ей нужно, чтобы актер ее забавлял и тешил. Но, право, это далеко от искусства, мало того, противоположно ему. В том-то и сила московского театра, что это коллектив, и сами актеры никому не дают сбиться на шутовство, тем самым они выполняют обязанность коллективной режиссуры. В Москве вплоть до третьего исполнения спектакли корректируются, участники помогают друг другу, взаимно исправляют ошибки, ищут общий тон. И в результате рождается сценическое произведение, уравновешенное во всех частях, т. е. подлинно художественное произведение. В Петербурге с его премьерством уже со второго представления исполнение начинает изменяться, все особенности пьесы и присутствующих в ней характеров начинают сглаживаться, утверждается обычный рутинный тон, актеры торопят один другого, стараясь живостью заменить умение постигать характеры, умение перевоплощаться в образ.

Характерно, что сам Островский был постоянно недоволен тем, как его пьесы игрались в Александринском театре. В середине 1872 г. в связи с постановкой комедии «Не было ни гроша, да вдруг алтын» он писал Некрасову: «Что же со мной делает петербургский театр? Какую пьесу ни поставь — все как под хвост» (XII, 242).

Стремление к ансамблю совсем не исключало необходимости в труппе ярких дарований, актеров большой эмоциональной силы. Признавая, что московская труппа и цельнее и сильнее петербургской, Островский все же полагал, что в ней имеются существенные изъяны. Главный из них — отсутствие трагика и резонеров с хорошим чтением, которые в случае нужды могли бы трагика заменить. Нужен также в труппе яркий комик. То, что со времени смерти К. Н. Полтавцева (1867) трагическое амплуа оказалось незамещенным — это огромная потеря для публики.

Без эмоционального потрясения не может быть театра. Любимыми актерами Островского были А. Е. Мартынов, П. В. Васильев, П. А. Стрепетов, именно потому, что их игра отличалась яркой эмоциональностью.

В то же время актеры, даже даровитые, но лишенные подлинного сценического огня, вызывали у драматурга чувство неудовлетворенности. О С. В. Шумском он писал, что это комик «на аксессуарные роли, актер очень способный на мелкие штрихи, но без физических средств, слабогрудый, без голоса и лишенный не только жара, но и одушевления» (XII, 137).

Идеальным может быть назван тот театр, в котором соединяется сценический ансамбль с яркими дарованиями исполнителей. Во времена Островского создать такой театр было невозможно прежде всего из-за бюрократических форм управления государственными театрами, обязанными по своему положению быть образцовыми.

При канцелярском взгляде на искусство состав труппы, то, как ставятся и играют спектакли, перестало волновать начальство, и тогда даже замещения в труппе стали производиться самым удивительным образом: выбыл из труппы комик, а его заме-

нили двумя совершенно ненужными актрисами, благо сумма расходов не изменилась. А между тем, чтобы восполнить труппу подлинно творчески, в нее следовало бы приглашать молодых и талантливых артистов и проводить их по всей лестнице ролей их амплуа, начиная с самых малых, с тем, чтобы они не отличались от других исполнителей. Именно таким образом вырабатывается сценическая традиция (по Островскому — предание) и выдвигаются Щепкины и Садовские.

Конечно, можно пригласить из провинции и опытного актера, но он успел на частной сценке закоснеть в своих недостатках и от них не избавится, потому что он, по его мнению, кончил учиться. А между тем зачастую такой актер только и выучился играть главные роли под суфлера, не зная их, да еще утрированным, а значит, некрасивым жестам и дурному выспренному чтению. Оказавшись же в труппе, действующей по другим художественным принципам, он будет выглядеть в ней белой вороной. «Строгая дисциплина необходима везде, где эффект исполнения зависит от совместного одновременного участия нескольких сил. Где нужны порядок, стройность, ensemble, там нужна и дисциплина» (XII, 141). Речь, конечно, шла о сценической дисциплине, при которой каждое действующее лицо подчинялось идее спектакля. Значит, каждый актер, действующий вопреки общей установке, тем самым нарушает художественное единство произведения, а это значит выпадает из ансамбля. В петербургской труппе царит распушенность в значительной степени из-за того, что она собрана из провинциальных актеров, из которых каждый хочет отличиться, не думая при этом об общих задачах сценического действия. Вот, например, постановка «Ревизора». «Фалеев паясничал и ломался в роли Осина, тогда как весь комизм того лица в его серьезности. Максимум в роли Хлестакова, рассказывая, что сапоги ему шьет Польш, поднимал ноги чуть не к носу городничихи. Неразвитые, необразованные, но очень умные, не знакомые ни с одной литературой, не исключая и своей отечественной, петербургские премьеры свысока относились к авторам и пьесам» (XIV, 141). В. В. Самойлов утверждал, что «...пьеса это канва, которую актеры вышивают бриллиантами», забывая, что пьеса — основа всякого сценического действия, и если эту основу каждый будет вышивать по своему усмотрению, то в результате вместо театра получится дурной балаган.

Без художественной дисциплины ни один настоящий театр не может обойтись, под нею же следует подразумевать такой порядок, при котором: 1) для достижения полного эффекта данным драматическим произведением все артистические силы исполнителей сводятся к единству; 2) предоставляется каждому таланту та именно доля участия, какая требуется для того, чтобы произвести цельное впечатление; 3) наблюдается, чтобы каждый артист давал ни больше ни меньше того, что требуется его ролью по отношению к целому. Дисциплина достигается умелой постановкой, контролем над исполнением и корректурой исполнения» (XII, 142). «Когда хороша вся труппа, тогда публика идет смотреть пьесу и наслаждаться пьесой» (XII, 338).

Но что может способствовать и даже определять создание такой труппы? По глубокому убеждению Островского, талантливая драматургия, выдвигая определенные художественные принципы, подчиняет им и режиссера и актеров. «Школа естественной и выразительной игры на сцене (...) которой представителем в Петербурге был Мартынов, образовалась одновременно с появлением первых моих комедий и не без моего участия. Я каждую свою новую комедию еще задолго до репетиций прочитывал по нескольку раз в кругу артистов. Кроме того, проходил с каждым его роль отдельно» (XII, 66).

Островский утверждал, что П. М. Садовский играл совершенно его тоном, то же самое можно сказать про многих знаменитых московских, да и петербургских актеров. Вероятно, здесь речь шла не о прямом подражании тому, как читал драматург, но он при чтении раскрывал суть и всей пьесы и каждого характера в отдельности. И именно в этом смысле Островский заменял режиссера. «Считка у меня не была простой считкой; я проигрывал всю пьесу перед артистами, сверх того проходил с ними роли отдельно» (XII, 67).



ЭСКИЗ ДЕКОРАЦИИ I ДЕЙСТВИЯ «ГРОЗЫ» В ПОСТАНОВКЕ В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА

Акварель А. Я. Головина

Александринский театр, 1916 г.

Центральный театральный музей, Москва

* * *

Театр составлял всю жизнь Островского, и именно это позволяло ему вмешиваться во все детали театральной жизни, спорить с дирекцией, предъявлять требования режиссерам, объяснять артистам и критиковать их, когда они не понимали тех или других ролей или произведения в целом. «Не посторонним холодным зрителем, а с сочувствием близкого, родного глядел я на успехи возникающих талантов наших и в то время, как для публики являлась новая театральная знаменитость, я приобретал большую частью нового друга» (XII, 88).

Островский писал начальнику репертуарной части петербургских театров П. С. Федорову о распределении ролей в пьесе «Доходное место» (5 августа 1863 г.), а режиссер Александринского театра Е. И. Воронов советовался с ним относительно того, как проводить репетиции пьесы «Воевода, или Сон на Волге».

Островский просил у актеров творческой помощи, искал в них союзников и друзей.

Великий драматург, человек, целиком погруженный в театральные дела, активно и страстно боровшийся за утверждение на сцене подлинной правды жизни, он постоянно встречал противодействие и прямое недоброжелательство. Его пьесы, утверждавшие демократические идеалы, зачастую запрещала цензура, а когда они все-таки появлялись на сцене, реакционная критика, не стесняясь, устраивала разномыслы драматургу, упрекая его за то, что он устарел, повторяется, потерял связь с современной публикой. И это говорилось о лучших произведениях драматурга, его подлинных шедеврах.

Конечно, на стороне Островского было подавляющее большинство прогрессивно настроенных людей, деятелей искусства в первую очередь, но власть в театре принадлежала не им, а реакционной дирекции императорских театров, действовавшей вме-

сте с цензурой, ориентировавшейся на министерство двора, выражавшего идеологию дворьянско-полицейского самодержавного государства.

Если к тому же вспомнить, что многие годы Островский был серьезно болен, можно себе представить, как тяжело он переживал все эти незаслуженные и жестокие обиды. Он писал своему брату М. Н. Островскому: «Я совсем почти не сплю; забудусь ненадолго — и вдруг просыпаюсь, точно в испуге <...> чувство обиды мгновенно охватывает душу: написана пьеса, публика ей обрадовалась, желает ее видеть, а ее не дают; и гнетет душу сознание, что твое право нарушено, и тебе нет возможности добиться справедливости. Потом разливается по всему организму чувство стыда, вспыхивает лицо при воспоминании, как ты донкихотствовал, работал, мучил свой мозг, как ты долго боролся с собой и, наконец, решился предложить свои услуги, в которых никто не нуждается, потому что дело, которое ты изучал всю жизнь и о котором ты убивался, нашли возможным поручить первому попавшемуся провинциальному актеру. Так жить нельзя <...> с Москвой меня связывал театр, в Москве я и знал только театр, он был моим единственным интересом. Теперь этого интереса нет, — и я должен бежать из Москвы и где-нибудь заживо похоронить себя» (XVI, 118).

И все-таки, преодолевая слабость, обиды, потрясения, Островский продолжал работать, боролся за претворение в жизнь своих идей. Как он был обрадован, когда 13 января 1886 г. вступил в должность начальника репертуара императорских московских театров (назначение состоялось 2 января того же года), т. е. стал их фактическим художественным руководителем. Он развил бурную энергию, почти каждый вечер бывал на спектаклях, а днем присутствовал на репетициях и делал все, чтобы устранить замеченные неполадки.

Островскому хотелось, чтобы под его руководством Малый да и Большой театры перестроились, улучшили свою деятельность, приблизились к жизни, отвечали на наиболее существенные вопросы современности. Он думал о главном в деятельности театров и стремился в то же время не упускать никаких мелочей.

На беду, в момент назначения Островский был уже немолод, ему с каждым днем становилось все труднее справляться с многочисленными обязанностями.

Режиссура как самостоятельное искусство утвердилась в XX в., выдвинув целый ряд великих и выдающихся мастеров. Но формирование режиссуры проходило на всем протяжении истории театра и особенно интенсивно в XIX в., чему, конечно, в первую очередь способствовало утверждение в театре реалистического метода, находящего выражение в драматургии и в актерской игре. Режиссура нашего времени никогда бы не достигла замечательных успехов, если бы она не имела своей славной предыстории. Совершенно бесспорно, что в формировании режиссуры и теории сценического искусства одно из первых мест занимал Островский — не только гениальный драматург, но и выдающийся теоретик сценического искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ф. А. Б у р д и н. Краткая азбука драматического искусства. М., 1886, стр. 21, 19, 5.

² Е. И. В о р о н о в. Как надо учиться драматическому искусству. СПб., 1883, стр. 7, 9, 27.

³ Н. В. Г о г о л ь. Полн. собр. соч. в четырнадцать томах, т. V. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 142.

⁴ Там же, т. VIII, 1952, стр. 270.