

Глава 13. Новые люди «русской трагедии» и «русской комедии» А.Н. Островского на отечественном экране.

Произведения А.Н. Островского переносятся на экран избирательно, хотя внимание театра к ним в целом не иссякает. Из пьес 1840 - 1860-х годов наиболее заметными были – в разное время – мало похожие друг на друга экранизации «Грозы» и «Женитьбы Бальзаминова». Фильм по первой пьесе еще в 1934 году снял Владимир Петров, вторую пьесу в 1965 году экранизировал Константин Воинов.

* * *

Мир Островского – это первоначальный «дикий» русский купеческий капитализм, произросший из крестьянства. Сам драматург, происходивший из семьи священника, начинал свою службу в московском совестном суде, занимавшимся, в основном, домашними спорами. В суде Островский ведет записи дел, проходя таким образом школу познания драм купеческой жизни. Потом он переходит в коммерческий суд и его клиентами становятся промышленявшие торговлей крестьяне, городские мещане, купцы, мелкое дворянство.

Признание драматургу принесла комедия «Свои люди – сочтемся!» («Банкрут»), созданная на рубеже 1850-х и впитавшая служебный опыт Островского. Пьеса открывает так называемый первый период творчества драматурга, в то время как «Гроза» (1959) его закрывает.

В произведениях, отражающих дореформенный период жизни России, Островский выступает как продолжатель гоголевской традиции, с точки зрения, как полагают исследователи, ее обличительной стороны. В начале первого периода в его пьесах, по сути, отсутствует положительное начало. Пьесы отличает спокойная, внешне беспристрастная манера «физиологических очерков», черты, определившие особенности реализма драматурга: бытовая точность в изображении социальной среды, детальная разработка характеров.

После «Бедной невесты» (1851) в творчестве Островского происходит резкий поворот. «Пусть лучше русский человек радуется, видя себя на сцене, чем тоскует. Исправители найдутся и без нас», - писал он М. Погодину. Так в творчестве драматурга появились положительные «маленькие люди», а вслед за тем – и резко конфликтная ситуация между ними и «темным царством», по характеристике Н.А. Добролюбова. Высшая точка развития этой тенденции - в драме «Гроза», овеянной, по выражению А. Блока, дыханием сжигающей страсти.

«Женитьба Бальзаминова» - пьеса второго периода (1860 - 1875) творчества Островского, отразившего пореформенную эпоху жизни России. В то же время в основе большинства его пьес лежит постоянный конфликт между сильными мира сего и людьми подневольными. Тема «волков и овец» (пьеса с этим названием появилась в 1875 году) продолжает оставаться центральной. Пьесы Островского - это «сцены» или «картины из московской жизни», а иногда «из жизни захолустья». В них рассказывается о существовании мелкого люда, населявшего тогдашние московские окраины: маленьких чиновников, ходатаев и стряпчих, учителей, бегающих по домашним урокам, обедневших купеческих вдов с дочерьми на выданье...

К серии пьес о «маленьких людях» принадлежит и трилогия о Бальзаминове: «Праздничный сон – до обеда» (1857), «Свои собаки грызутся, чужая не приставай» (1861), «За чем пойдешь, то и найдешь» (1861). Ее автор тоже отнес к жанру «картин из московской жизни».

Драму «Гроза» часто заслоняет привычная со школьных лет формула Н.А. Добролюбова «Луч света в темном царстве», которая должна указывать на упомянутый выше конфликт «луча света» с «темным царством». Понятно, что конфликтная ситуация пьесы и шире, и глубже, нежели образная, почти афористическая формула критика-демократа, сама статья которого также избыточнее ее названия.

Пьесы Островского, как и его «Гроза», примечательны своим, если можно так выразиться, «голосовым» разнообразием и характерологической

точностью «голосов», за которыми ясно угадывается социально-психологическая ситуация их бытия. Можно было бы сказать, что многочисленные и социально разнородные персонажи пьесы говорят с читателями и потенциальными зрителями от своего, первого лица, и поэтому на определенном общественном уровне выражают время.

«Грозу» часто называют «русской трагедией». Таково, например, жанровое определение пьесы у А. Штейна. Трагедийную тему пьесы литературовед обозначает поэтической метафорой: «Гроза прошла над городом Калиновом»¹. Душевное состояние Катерины, - читаем далее, - таково, что «и гроза, и сумасшедшая барыня приобретают в ее сознании как бы символическое значение. Реальная гроза становится символическим воплощением грозы, гремящей в душе Катерины, преддверием кары, которая грозит ей за ее преступление. Гроза – это страшное смятение ее души.

Иначе воспринимает грозу Кулигин. Для него гроза – мощное выражение красоты и могущества природы, гроза – благодать, осеняющая людей.

... Гроза - это стихия любви Катерины к Борису, это сила и правда ее покаяния. Это как бы очистительная гроза, которая пронеслась над погрязшим в пороках городом. Городу нужна такая гроза. Одной из картин, нарисованных на стенах разрушенной галереи, была картина литовского разорения, когда погибли и были разрушены многие русские города. Город Калинов. Город Калинов – этот отвернувшийся от правды и человечности город – тоже должна постигнуть кара. Гроза, прогремевшая над городом Калиновом, - гроза, освежающая и предвещающая эту кару, говорящая о том, что есть в русской жизни сила, способная оживить и обновить ее».² Мы будем исходить из того, что «Гроза» - действительно, национальная трагедия, а Катерина – трагедийная героиня.

¹ Штейн А.Л. Мастер русской драмы. Этюды о творчестве Островского. – М.: Советский писатель, 1973, с. 136.

² Там же, с. 156-157.

Трагедия – жанр, в котором изображаются исключительно острые, непримиримые жизненные конфликты исторического масштаба. Они таят в себе катастрофические последствия и чаще всего завершаются гибелью героя.

Герой трагедии – человек, искренне заблуждающийся в начале сюжета в своих отношениях к миру и своих оценках мира. По мере развития сюжета герой прозревает истинное положение вещей. Теперь реальная картина мира явно не совпадает с той, какую герой рисовал в своем сознании и по которой строил свое поведение в жизни. Прозревая, герой совершает ряд катастрофических поступков и даже преступлений, а в итоге – гибнет под грузом вопросов, ответственности и трагедийной вины, свалившихся на него, на его совесть.

Трагедия рождает в сердцах зрителей сильный душевный подъем (катарсис), сложные чувства сопереживания происходящему на сцене, в котором переплетаются страх за героя, сострадание к нему и восприятие трагического зрелища как чего-то возвышенного и облагораживающего душу.

Классическая трагедия Шекспира, например, сфокусировала в себе конфликт на границе уходящего в историческое прошлое средневековья и нарождающегося нового времени. Сама граница – эпоха Возрождения, эпоха трагедийных сломов. Герой шекспировской трагедии – возрожденческий герой, стоящий на границе времен, то есть в прошлом и наступающем и уже заявившем о себе будущем. Отсюда и его заблуждения, и его прозрения – его трагедийная вина.

В «Грозе» очевидна гибель героического начала, связанная с противостоянием двух больших временных периодов русской истории. Рубеж здесь – конец 1850-х – начало 1860-х гг. Позади у России остается феодально-патриархальное прошлое, крепостное право, авторитет старшего. В прошлое трудно и медленно уходят устоявшиеся нормы семейного бытия, пренебрегающие как естественными, так и личностными порывами

человеческой натуры. Впереди – нарождающаяся эпоха буржуазно-капиталистических отношений, сложно прививающихся на национальной почве, связанные с этим ростки индивидуального самостояния человека, пробуждающегося права выбора жизненного пути.

Конфликтная ситуация «Грозы» легко прочитывается и как столкновение поколений отцов и детей. Старшее поколение чувствует распад сложившегося национального дома, все более давит на молодых, ограничивая их самостоятельность, стараясь удержать дом от катастрофической разрухи. По Добролюбову, «самодуры русской жизни начинают... ощущать какое-то недовольство и страх, сами не зная перед чем и почему. ... Они ожесточенно ищут своего врага, готовы напустить на самого невинного... но нет ни врага, ни виновного...: закон времени, закон природы и истории берет свое..., есть сила выше их, которой они одолеть не могут...»³ Поколение детей, так или иначе, протестует в индивидуально доступной форме, склонно покинуть стены рушащегося дома.

В пьесе возникают образы почти подсознательного страха, ощущения конца времен, Страшного суда и т.п. В начале второго, а потом третьего актов странница Феклуша рисует в беседе с молодой служанкой в доме Кабановой, а затем и в разговоре с самой хозяйкой вполне апокалиптическую картину конца времен, причем Калинов кажется страннице пока что растворенным раем. А вот в Москве... «Ведь это суета!.. ... бегают народ взад да вперед неизвестно зачем... Ему представляется-то, что он за делом бежит; торопится, бедный. Людей не узнает, ему мерещится, что его манит некто; а придет на место-то, ан пусто, нет ничего. Мечта одна. И пойдет в тоске... Суета-то ведь она вроде туману бывает. Вот у вас в этакой прекрасный вечер редко кто и за ворота-то выйдет посидеть; а в Москве-то теперь гульбища да игрища, а по улицам индо грохот идет. Стон стоит. Да

³ Добролюбов Н.А. Собрание сочинений в трех томах. Том 3. – М.: ГИХЛ, 1952, с. 187

чего... огненного змия стали запрягать: все, видишь, для-ради скорости... Уж и время-то стало в умаление приходить...»⁴

Молодая служанка Глаша и Кабанова по-разному реагируют на речи странницы. Глашу далекие чужие земли увлекают, хочется в них побывать: «А то мы тут сидим, ничего не знаем». Марфу Игнатьевну - настораживают и пугают: «Нам бы только не дожить до этого».

Эсхатологические картины Феклуши можно, конечно, воспринимать как пародийный знак невежества. Для этого есть основания в самой пьесе, и режиссер Владимир Петров так и трактует реплики этого персонажа в своем фильме. Однако хочется напомнить, каким образ железной дороги и «огненного змия», на которого отказывается садиться Кабанова предстает в русской литературе XIX и даже XX века - от Некрасова и до Блока через Л.Н. Толстого. В нем действительно видны черты эсхатологического мифа. Вероятно, смена времен, отраженная в «Грозе», отложилась в национальном сознании как явление катастрофическое и так переживалась вплоть до рубежа XIX - XX вв., когда прозвучала реплика старика Фирса о нежданно нагрянувшей на них «беды», исполненная ужаса в связи с отменой крепостного права.

Приведем еще один пример реакции на время – в лирике А. Фета, правда, относящийся уже к концу 1870-х годов, но все равно вполне неожиданный для этого поэта, а потому и показательный. Стихотворение называется «Никогда»⁵ и начинается восстанием лирического героя после гробового сна. Ему открывается картина едва ли не атомной зимы.

... Как ярок этот зимний свет
Во входе склепа! Можно ль сомневаться? –
Я вижу снег. На склепе двери нет.
Пора домой. Вот дома изумятся!..

⁴ Островский А.Н. Полное собрание сочинений в 12 тт. Т. 2. Пьесы (1856-1866). – М.: Искусство, 1974, с. 236, 237.

⁵ Фет А. Стихотворения. Проза. Письма. – М.: Советская Россия, 1988, с. 101-102.

Бегу. Сугробы. Мертвый лес торчит
Недвижными ветвями в глубь эфира,
Но ни следов, ни звуков. Все молчит,
Как в царстве смерти сказочного мира.
А вот и дом. В каком он разрушеньи!
И руки опустились в изумленьи.

Селенье спит под снежной пеленой,
Тропинки нет по всей степи раздольной.
Да, так и есть: над дальнею горой
Узнал я церковь с ветхой колокольней.
Как мерзлый путник в снеговой пыли,
Она торчит в безоблачной дали.

Ни зимних птиц, ни мошек на снегу.
Все понял я: земля давно остыла
И вымерла. Кому же берегу
В груди дыханье? Для кого могила
Меня вернула? И мое сознание
С чем связано? И в чем его призвание?

Куда идти, где некого обнять, -
Там, где в пространстве затерялось время?
Вернись же, смерть, поторопись принять
Последней жизни роковое бремя,
А ты, застывший труп земли, лети,
Неся мой труп по вечному пути.

К разряду тех же «эсхатологических» образов относится и странная барыня, пророчащая кару Господню Катерине. И сама Катерина в своей подкорке живет страхом будущей кары, хотя, казалось бы, ей чего страшится.

Страхом объята и Кабанова, и Дикой.

«Кабанова: «Хорошо еще, у кого в доме старшие есть, ими дом-то и держится, пока живы... .. так-то вот старина-то и выводится. В другой дом и взойти-то не хочется. А и взойдешь да вон скорее. А и взойдешь-то, так плюнешь да вон скорее. Что будет, как старики перемрут, как будет свет стоять, уж и не знаю»⁶.

Дикой домой не хочет, потому что у него там «война идет», которой он сам причина, но взрывы-то его горячей природы почти необъяснимы, выражение безотчетного сопротивления чему-то, чему он и сам не знает. Все новое поколение отщепляется от старого дома, и каждый в этом поколении по-своему дому противостоит. Робея – Тихон Кабанов и Борис Григорьевич. Правда, Тихон на стороне дает себе освободиться от страха перед маменькой. Он хорошо понимает, что происходит в доме, не готовый даже к глухому протесту, он покорно склонил голову перед катастрофой: «... все наше семейство теперь врозь расшиблось. Не то что родные, а точно вороги друг другу...».

Покорен, а скорее, безволен и Борис. Он не столько уходит из этого дома, сколько передвигается с места на места в замкнутом пространстве. Варвара и конторщик Кудряш – прагматики нового поколения, строят свои отношения со старшими на рациональном обмане и, пожалуй, никакого страха не испытывают. Их уход из дома лишен и намека на трагичность: «А что за охота сохнуть-то! Хоть умирай с тоски, пожалеют, что ль, тебя! Как же, дожидайся. Так какая же неволя себя мучить-то...» Они готовы как к обману, так и к компромиссу. Им все равно, где жить. Как ни странно звучит, но в своей бесстрашии они близки ученому - самоучке Кулигину, своеобразному представителю авторской идеи в пьесе.

⁶ Островский А.Н. Пьесы. М., ОЛМА – ПРЕСС Образование, 2003, с. 308.

Что же касается Катерины, то как раз в ней и заложен сгусток конфликтности, как бы фокус всех начал и концов пьесы. Она – яркое выражение протеста, неприятия наличного своего состояния. Какова природа ее бунта?

Внесценичное прошлое Катерины – эпическое равновесие наивного единства с миром, пронизанное светом прямого контакта с Богом и природой. «... Я жила, ни об чем не тужила, точка птичка на воле...», - сообщает она. Ей Варвара возражает: «Да ведь и у нас то же самое». Катерина не соглашается: «Да здесь все как будто из-под неволи...»

Между временем ее девичества и временем супружества – пропасть. То, что ранее переживалось как воля, теперь – неволя. И сама Катерина не может дать себе отчет, а что, собственно, произошло. «И до смерти я любила в церковь ходить! Точно, бывало, я в рай войду, и не вижу никого, и время не помню, и не слышу, когда служба кончится. Точно, как все это в одну секунду было... А то, бывало, девушка, ночью встану, - у нас тоже везде лампадки горели, - да где-нибудь в уголке и молюсь до утра. Или рано утром в сад уйду, еще только солнышко восходит, упаду на колена, молюсь и плачу, и сама не знаю, о чем молюсь и о чем плачу; так меня и найдут... А какие сны мне снились..., какие сны! Или хоромы золотые, или сады какие-то необыкновенные, и все поют невидимые голоса, и кипарисом пахнет. И горы и деревья будто не такие как обыкновенно, а как все на образах... А то будто я летаю, так и летаю по воздуху...»⁷

Это состояние до замужества. «И теперь иногда снится, да редко. Да и не то». Что же? Катерина трудно объясняет свое состояние, в котором и сама еще не разобралась. Но становится ясно: в ней проснулась женская природа, которая просится из неволи на волю. Для Катерины эта и душевная, и телесная дисгармония – катастрофа, преддверие гибели. На вопрос Варвары она отвечает, что умрет скоро, потому что с ней «что-то недоброе

⁷ Островский А.Н. Полное собрание сочинений в двенадцати томах. Том 2. Пьесы (1856-1866). – М.: искусство, 1974, с. 221-222.

делается, чудо какое-то». «Никогда со мной этого не было. Что-то во мне такое необыкновенное. Точно я снова жить начинаю, или... уж не знаю... Такой на меня страх, такой-то на меня страх! Точно я стою перед пропастью, и меня кто-то туда толкает, а удержаться мне не за что... Ночью... не спится мне. Все мерещится шепот какой-то: кто-то так ласково говорит со мной, точно голубит меня, точно голубь воркует. Уж не снятся мне..., как прежде, райские деревья да горы; а точно меня кто-то обнимает так горячо-горячо, и ведет меня куда-то, и я иду за ним, иду...»⁸ Говоря словами Пушкина, «пришла пора, она влюбилась». Но Татьяна влюбилась девушкой, а Катерина замужней женщиной и не в мужа, за которого ее отдали по правилам ее же мира, то есть неволей. И это она сознала, когда в ней проснулась женщина, природа и потребовала свое.

Бытовая коллизия в художественном мире Островского перерастает в коллизию едва ли не глобальную, во всяком случае, социально-историческую. Одновременно с пробуждением любви в Катерине в ней проклевывается и личностное начало. Она не может смирить в себе стихии страсти, влекущей ее к Борису, который играет здесь роль своеобразного Онегина, то есть чужака, не совпадающего с замкнутым миром Калинова, здесь говорит в ней пробуждающаяся жизнь личности, новая жизнь. Но она и страсти своей отдаться не может, как Варвара не сопротивляется своим влечениям, потому что слишком прочно связана с прошлым в силу своей почти фанатической религиозности.

Кроме всего прочего, Катерина еще и натура художественная, с чрезвычайно развитым воображением. Уходящий мир ее синкретной слитности со средой, искаженный до уродства в пространстве Калинова, цепко держит Катерину. Держит он, впрочем, и Тихона, и Бориса. Но они не способны к активному противостоянию. А вот Катерина способна.

Варвара на бытовом уровне вполне здраво объясняет ситуацию: «Молоду тебя замуж-то отдали, погулять-то тебе в девках не пришлось: вот у

⁸ Там же, с. 222.

тебя сердце-то и не уходило еще». Но отнюдь не в рамках привычного быта чувствует себя Катерина. «И никогда не уйдет... Такая уж я зародилась горячая! Я еще лет шести была, не больше, так что сделала! Обидели меня чем-то дома, а дело к вечеру, уж темно; а я выбежала на Волгу, села в лодку да и отпихнула ее от берега. На другое утро уж нашли верст за десять!»⁹

Каково существо этой «горячности»? Оно сродни неумности «самодура» Дикого – ведь и у него «горячее сердце». Сказывается стихийная натура персонажей. В них говорит естественное, природное, не миренное жесткими правилами социума.

Конфликт Катерины с миром усугубляется тем, что в ней с удесятиренной силой говорит женская природа, жаждущая любви и плодоношения, что как раз в браке, предусмотренном этой средой, невозможно. Вот Катерина после отъезда Тихона: «... Ах, какая скука! Хоть бы дети чьи-нибудь! Эко горе! Деток-то у меня нет; все бы я сидела с ними да забавляла их. Люблю очень с детьми разговаривать, - ангелы ведь это...»¹⁰

Сила образа, созданного Островским, в том, что груз катастрофических социально-исторических превращений он возложил на плечи страстной, с воображением женщины, по сути, заставив саму природу переживать сломы в человеческой истории. Отсюда – и символика грозы. Это ведь не только, а может быть, и не столько Бог грозит согрешившим, сколько стихия женской природы прорывается в Катерине наружу и готова обрушится на Калинов, лишенный способности плодоносить и отгородившийся и от природы, и от Волги.

В истории жанра трагедии образ Катерины уникален, поскольку это именно женский образ. В нем говорит национальная специфика пьесы, как, впрочем, и в целом драматургии Островского. В дальнейшем, в наиболее крупных пьесах третьего периода (напр., «Последняя жертва», 1877;

⁹ Там же, с. 227.

¹⁰ Там же, с. 234.

«Бесприданница», 1878; «Таланты и поклонники», 1881; Без вины виноваты», 1883 и др.) в центре сюжета находится драматическая судьба женщины, испытывающей на себе давление нового времени, времени становления русского капитализма. Такое развитие получает образ, едва ли не впервые заявленный в «Грозе».

Если иметь в виду вопрос, какое место в русской классической литературе занимает женщина как мерило притязаний героя, высоты или, напротив, низости, его духовных (бездуховных) устремлений, то женский образ в его развитии в драмах Островского есть своеобразный символ России, ее судеб в национальной истории второй половины XIX века. «Решительный, цельный русский характер, - пишет Добролюбов, - является у Островского в женском типе, и это не лишено своего серьезного значения», поскольку «самый сильный протест бывает тот, который поднимается... из груди самых слабых и терпеливых. Поприще, на котором Островский... показывает нам русскую жизнь... ограничивается семейством; в семействе же кто более всего выдерживает на себе весь гнет самодурства, как не женщина... ..Она должна иметь много силы характера уже и для того, чтобы заявить свое недовольство, свои требования... ..Должна быть исполнена героического самоотвержения...» Отметим, что по существу, Добролюбов говорит о формировании трагедийного характера в пьесах Островского и связывает его с «естественными стремлениями человеческой природы», которые «совсем уничтожить нельзя». «... Торжество ложных положений показывает только, до какой степени может доходить упругость человеческой натуры...» Женщине, а вернее сказать, женской природе «уже невозможно дольше выдерживать свое унижение, вот она и рвется из него уже не по соображению того, что лучше и что хуже, а только по инстинктивному стремлению к тому, что выносимо и возможно. *Натура* заменяет здесь и соображения рассудка, и требования чувства и

воображения: все это сливается в общем чувстве организма, требующего себе воздуха, пищи, свободы...»¹¹

«Самодурной силе» сопротивляется естественное предназначение женщины быть супругой и матерью, с которым теперь слилось и духовное «Я» Катерины. Добролюбов специально подчеркивает известную ограниченность героини, которая, «не зная иного поприща, кроме семьи..., начинает сознавать из всех человеческих стремлений то, которое всего неизбежнее и всего ближе к ней, - стремление любви и преданности».¹²

«В положении Катерины мы видим, что... все «идеи», внушенные ей с детства, все принципы окружающей среды – восстают против ее естественных стремлений и поступков... Она решила умереть, но ее страшит мысль, что это грех... Ей хотелось бы пользоваться жизнью и любовью; но она знает, что это преступление... Ни на кого она не жалуется, никого не винит... напротив, она перед всеми виновата... ... мы видим, что Катерина – не убила в себе человеческую природу и что она находится только внешним образом... под гнетом самодурной жизни; внутренне же, сердцем..., сознает всю ее нелепость...»¹³

Природное начало в Катерине – пружина, не вынесшая непрекращающегося на нее давления человеческой среды. Пружина распрямилась, произведя катастрофические разрушения и в самой героине и вокруг. Но и сама эта среда находится в состоянии превращений, где во взаимопереплетении живут ценности разных уровней и разной значимости для человеческой индивидуальности. Ценности эти становятся в оппозицию друг к другу как раз потому, что проходит процесс их исторической ревизии. Катерина неизбежно должна пережить катастрофу своей трагедийной вины, прежде всего, перед собственной совестью, то есть перед Богом в себе. Противоречие между социумом и природой в этих условиях становится

¹¹ Добролюбов Н.А. Собр. соч. Т. 3, с. 198,200.

¹² Там же, с. 204.

¹³ Там же, с. 211, 215, 216.

трагедийно неразрешимым без жертвы, которую должна принести на алтарь новых общественных взаимоотношений именно женщина.

* * *

Снятый по «Грозе» фильм Владимира Петрова самим режиссером определен как «бытовая драма», отстраняясь, таким образом, от трагедийной коллизии. Он и начинается эпизодом, вполне соответствующим жанру. Не сценой в общественном саду «на высоком берегу Волги», задающей эпико-трагедийный простор вещи, а свадьбой в давящих интерьерах «темного царства».

Свадьба Тихона Кабанова и Катерины – эпизод довольно протяженный, может быть, избыточно протяженный. Но в нем режиссер Петров и оператор В. Гарданов во всей полноте своих представлений о «темном царстве» изображают его в совершенно гротесковой манере, скорее, близкой Салтыкову-Щедрину, чем Островскому или даже Гоголю.

Опираясь на опыт кинематографа 1920 годов, на его аттракционные изобразительность и монтаж, на выразительные крупные планы, авторы картины рисуют не столько «темное», сколько животное царство. Здесь правят бал самые низменные инстинкты. Такой и видится, вероятно, купеческая Русь середины XIX столетия из 1930-х годов, из времени активного становления социалистического государства. Потные жирные тела, искаженные ором и хохотом пьяные физиономии мужчин и женщин, замкнутые пространства с низкими потолками, не жилища, а скорее, норы. Собственно, лица и глаза разглядеть почти невозможно – завешены бородами или заплыли жиром.

Даже центральные персонажи – Дикой (мхатовец М.Тарханов) и Кабанова (В. Массалитинова) – ограничены в репликах. Им вполне хватает внешней фактурности для того, чтобы представить своих героев. Варвара Массалитинова, по существу, переносит в «Грозу» свою Простакову из экранизации фонвизинского «Недоросля» - «Господа Скотинины» (1927).

Тихон в исполнении Ивана Чувелева несколько более разнообразен, но авторы вводят в картину довольно большую сцену его забав на стороне (с цыганами, гулящими девками и проч.), отсутствующую у Островского, которая превращает персонажа в изоциренного развратника, в то время как в пьесе это человек, не лишенный способности переживать, на своем уровне довольно глубоко чувствовать драму семейства и положение Катерины. Ведь именно ему принадлежит финальная реплика драмы Островского: «Хорошо тебе, Катя! А я-то зачем остался на свете жить да мучиться!»

Снижена, низведена до животного, скотского уровня и Варвара в фильме Петрова – ее роль исполняет Ирина Зарубина. Вальяжная, какая-то вся лоснящаяся от избытка телесности девка, почти в клоунском наряде, занятая исключительно потреблением пищи, сном да забавами с Кудряшом. Она вряд ли могла быть confidentкой Катерины. В пьесе эта девушка достаточно умна или уж, во всяком случае, хитра; она себе на уме, мечтает покинуть дом Кабановой и устроить свою жизнь по собственным, пожалуй, весьма рациональным меркам.

Трагедийного столкновения времен, конфликта «отцов и детей», какой есть у Островского, здесь нет и в помине. В фильме наличествуют две противостоящие силы: с одной стороны, единое в своем животном, низменном существовании «темное царство», представляющее собой гомогенную избыточную плоть, в которой трудно различить индивидуальности и где выделяется, пожалуй, только Кудряш в исполнении М. Жарова.

Главный мотив многих киноролей этого артиста – природное, почти животное ощущение радости бытия даже тогда, когда Жаров играет таких несимпатичных персонажей, как Жиган в «Путевке в жизнь». И в «Грозе» Петрова, как и, позднее, в роли Артынова в «Анне на шее» (по Чехову) И. Аннинского, крен делается им в сторону веселого карнавального цинизма, несмотря ни на что вовлекающего зрителя в пространство праздника, творимого Кудряшом-Жаровым как бы для самого себя, «гуляющего по

кладби-би-би-щам всегда». Избыток натурального веселья в этом персонаже как бы сопротивляется режиссерской концепции, выделяя его из общей довольно мрачной массы персонажей.

Катерина, какой ее играет в фильме Алла Тарасова, – светлый, почти воздушный при всей тяжеловатости фигуры актрисы облик. Здесь даже подозрительная, с точки зрения советского образа жизни, религиозность героини вовсе не явно критически окрашивается, а подается как-то исподволь.

Переосмысляя Островского, который, по убеждению Аполлона Григорьева, никогда не был обличителем, авторы фильма убирают из своего сюжета и весьма важную для пьесы фигуру, некий авторский (для драматурга) рупор – часовщика-самоучку Кулигина, отыскивающего перпетуум-мобиле, отчего купеческий быт в картине становится еще более закупоренным, равно как и еще более одиноким и безысходным становится существование Катерины. Это мир настолько животно равнодушен к ней и не способен откликнуться на событие ее гибели, что вряд ли возможно говорить о катастрофе свалившейся на него, о «грозе, которая прошла над Калиновом». Собственно и сам образ грозы не играет здесь уже такой роли, как в пьесе Островского. Вся символика пьесы пригашена (нет здесь и сумасшедшей барыни), сюжет вполне однозначно решен как обличение купеческого быта середины XIX столетия, поданного с точки зрения официальной идеологии отечественного социализма 1930-х годов.

В киноведческой литературе советского периода такая трактовка пьесы оценивалась в целом положительно. «Фильм начинался со свадьбы, - читаем мы в киноведческом труде по вопросам экранизации. – Зритель увидел на экране события давно прошедшего времени, перед ним получили прямое воплощение истоки той драмы, которые во многом определили дальнейшие события.

Из пьесы мы лишь по монологам знаем, что замужество не принесло счастья Катерине. В фильме же прямо показано, какие грубые нравы и

обычаи унизили и оскорбили Катерину уже в день свадьбы. Они наложили свой отпечаток и на последующие годы ее супружеской жизни...

...Полное и развернутое изображение быта при экранизации «Грозы» есть одно из достоинств фильма. В каждом бытовом эпизоде чувствуется идейная целеустремленность, развитие темы «темного царства»... Влияние социальной среды на судьбу героев драмы раскрыто с предельной конкретностью и наглядностью...»¹⁴

Авторы вышедшей уже в 1970-е годы «Истории советского кино» подчеркивают «подлинную цельность всех компонентов и выразительность средств» фильма В. Петрова, достигнутую как раз выпрямлением конфликта пьесы Островского. «Образ Катерины один уравнивал всю тяжесть «темного царства», неожиданно увеличенную образами Тихона, Варвары и Кудряша. Фигура механика Кулигина... была сплющена натиском двух главных противоборствующих сил и отброшена. В одной из статей Кулигин был назван «великим утешителем». Такие люди не интересовали В. Петрова. Он видел прошлое в ином ракурсе – более жестком и без иллюзий...»¹⁵ Здесь же находим положительную оценку изобразительно-выразительных средств, использованных при решении указанного конфликта, что совершенно справедливо. Изобразительная сторона картины делает ее заметным явлением в истории отечественного кино.

Авторы статьи останавливаются на характеристике нескольких сцен, отсутствующих у Островского или только намеченных им в ремарках. Эти сцены делают картину купеческого быта все более подробной и натуралистичной, тяжело напластовывая образ на образ. Например, в сцене «гостиного двора» зритель может наблюдать соло Михаила Жарова, Кудряш которого, «ловкий исследователь методов хищнического ведения торговли», обманывает своего хозяина, сам готовясь стать хозяином. «Без единого слова

¹⁴ Фрадкин Л. З. Второе рождение. Некоторые вопросы экранизации. – М.: Искусство, 1967, с. 81, 82.

¹⁵ История советского кино. 1917-1967. В четырех томах. Том 2. 1931-1941. – М.: Искусство, 1971, с. 98.

развертывалась шествие купцов над Волгой – одна из самых известных сцен фильма. Запрокинутые животы и подбородки, отделенные кромкой кадра от ног тучные фигуры двигались монументальной каруселью. Жанровая зарисовка... выростала в образ прошлого...»¹⁶

Достоинство «Грозы» В. Петрова и В. Гарданова видели в специфически кинематографическом прочтении текста Островского, в уходе от театральности, часто присущей экранизациям. С этой точки зрения примечательно, какое воплощение в фильме нашел образ природы, очень важный для пьесы, приобретающий в ней образно-символическое звучание, поскольку природа здесь есть выражение мятущейся природы героини. Появление в первой же ремарке пьесы Волги и простора за ней предоставлял будущему киноинтерпретатору «Грозы» столкнуть душную декорацию мира «темного царства» с вольной естественностью природы, обозначить и этот конфликт.

Перед съемкой «Бесприданницы» (1936), по пьесе того же Островского, но уже третьего периода, Яков Протазанов писал: «... раньше всего должны были рухнуть театральные кулисы и вся вообще форма речевого театра. Так значительная часть диалога из речевого материала обратилась в материал пластический. Так явились не только новые места действия, но и ряд новых сцен, вещей, деталей и пр. Действие, оставаясь в общем русле замыслов Островского, пошло новым течением – кинематографическим»¹⁷

Кажется, в том же направлении происходило преобразование драматического материала и под рукой В. Петрова. Но режиссер слишком увлекся разоблачением «темного царства», доводя его образ до сатирического гротеска, как бы выдавливая из текста пьесы массой этого образа всю ее символику, которая, прежде всего, связана с рвущейся на волю протестующей природной стихией как в самой Катерине, так и вне ее.

¹⁶ Там же, с. 100.

¹⁷ Цит. по: Арлазоров М. Протазанов. М.: Искусство, 1973, с. 232.

Поэтому невнятным становится образный смысл самого названия пьесы, которое и отсылает нас как раз к природным стихиям, как к ним же отсылает и символика Волги.

Нужно отметить при этом, что режиссер не забыл о природном пространстве, о его конфликтном столкновении с тяжелыми мрачными интерьерами обитания представителей «темного царства». В фильме гремит гром, возникает то и дело небо, покрытое тучами, сама Волга с лунной по ней дорожкой. Но в той сюжетно-смысловой конструкции, которую предлагает нам режиссер это пространство утрачивает часть своей образной силы.

Мы уже говорили, что образ Катерины в исполнении А. Тарасовой слишком очевидно конфликтен по отношению к «темному царству» и в чисто изобразительном решении. Ее крупные планы, созданные оператором В. Гардановым, приобретают такую меру просветленности, одухотворенности и в то же время решимости, что кажется, героиня напрямую беседует с Богом. Оттого лейтмотивом, сопровождающим этот образ, становится не река, как у Островского, а простор неба над рекой. Оно возникает чаще всего на закате с потухающим оком заходящего солнца или тихой ясной ночью, а то и как грозное. Но в небе этом не столько зовущая воля, сколько, может быть, грозное око Божье.

Нет мотива вольного призыва и в образе реки. Здесь Волга, скорее, могила, которую все кому не лень сулят Катерине, включая и ее мужа. Финал фильма безысходнее и, мы бы сказали, натуралистичнее, нежели более многозначный финал пьесы, показывающий, что жертва трагедийной коллизии не только Катерина, но и весь Калинов. В этом смысле, гибель Катерины видится, по выражению того же Добролюбова, более отрадной, поскольку за ней – несмиримость человеческой индивидуальности перед обрушившимся на ее плечи историческим роком.

Эта экранизация демонстрирует в очередной раз, насколько своевластно прерывает продуктивный диалог с классиком вульгарный классовый подход к решению коллизий, воспроизведенных литературой XIX века. Беда в том,

что из поля зрения даже в талантливых экранизациях уходят вещи, без которых классическое произведение перестает быть тем, чем оно было заявлено в самом замысле его создателя.

* * *

В трилогию о Бальзамине («Картины из московской жизни») входят пьесы «Праздничный сон – до обеда» (1857), «Свои собаки грызутся, чужая не приставай» (1861) и «За чем пойдешь, то и найдешь» (1861). Все они полностью или частично стали сценарным материалом для фильма Константина Воинова «Женитьба Бальзамина» (1965).

Скромная картина Воинова, поставленная на излете «оттепели», на наш взгляд, не только нашла верную интонацию в передаче существа трилогии Островского, но и сумела отразить время, в которое вышла на экран. Фильм получился естественно смешным и, на первый взгляд, даже каким-то легкомысленным. Особенно если учесть, что главную роль Миши Бальзамина сыграл Георгий Визин, ассоциирующийся в представлении отечественного зрителя с Трусом из буффонных комедий Леонида Гайдая. Продемонстрировали в очередной раз свой комедийный дар и Л. Шагалова (мать Бальзамина), Е. Савинова (кухарка Матрена), Л. Смиронова (сваха Красавина), Н. Крючков (купец Неуденев), Р. Быков (Лукьян Чебаков), Н. Мордюкова (Домна Белотелова) и другие. Комедия Воинова не боится открытой эксцентрики клоунады, отчасти даже петрушечного театра, «гэгов» в духе ранней комедии и проч. Но при этом в фильме не замутняется и печальная нота, которая к финалу становится все острее и, что самое существенное – соответствует настроению комедийной трилогии Островского.

Когда в финале фильма двое в черном подхватывают расшалившегося Мишу, утаскивают его с городской площади, где он пустился в пляс в кругу нищих и бросают в коляску к его дебелий невесте Белотеловой, которая тут же дает ему затрещину, - когда это происходит, вас охватывает невесть откуда явившаяся жалость к этому человечку. Он, подобно знаменитой

крыловской Стрекозе, отпел и отплясал свое «лето», а теперь для него наступила «зима», о которой он, вероятно, пока что не подозревает. Не на свадебный пир с богатой телесами и деньгами Домной Блотеловой, как кажется самому Бальзамину, отправляют его сейчас, а, похоже, на затворничество под зорким оком пышнотелой Домны, где исчезнет всякая пища для привычных Мишиных мечтаний, где не будет родственной заботы и теплоты маменькиной избушки. Завершилась Мишина «оттепель». Наступают другие времена.

Трилогия Островского при всей ее внешней незамысловатости глубоко переосмысляет уже ставшую традиционной к тому времени для отечественной литературы тему «маленького человека», заявленную Пушкиным и Гоголем, а затем подхваченную Достоевским. Гоголевское в пьесах Островского о Бальзамине лежит, кажется, на поверхности и проявляется в формуле комедийной интриги: чин, денежный капитал, выгодная женитьба.

Михаил Бальзаминов у Александра Островского очень напоминает одновременно и Хлестакова, и Подколесина, а чем-то, может быть, и Башмачкина. Правда, черты этих персонажей, наследуемые драматургом для своего героя, в нем смягчены, окрашены его мечтательностью и сентиментальностью, которые больше присущи, может быть, уже героям Достоевского, вроде Макара Девушкина из «Бедных людей» (1845) или мечтателя из «Белых ночей» (1848). Однако трилогия появилась полутора десятилетием позднее и для нее «маленькие люди» - материал для художественной оценки и переоценки наравне с материалом самой действительности.

Итак, гоголевские и «достоевские» характеристики «маленького человека» у Островского переосмыслены и поданы в комедийном ключе. Отметим, что и действие комедийной трилогии разворачивается отнюдь не в «преднамеренном» Петербурге, в котором живет некая фантастическая потусторонность. Бальзаминов проживает в особой, едва ли не изобретенной

самим драматургом стране – в Замоскворечье. Это закрытое, почти Берендеево царство. Глухая сторона, где обитают богатые купчихи-невесты, глуповатые купеческие дочери, сами грубые купцы, чуждые «образованности».

Сам герой трилогии и глуповат, и ничтожен, но эти его качества, как справедливо замечают исследователи творчества Островского, «так велики, что составляют своеобразную величину, правда, со знаком минус». Бальзаминов наследует традиции сказочного Иванушки-дурачка или персонажа русского народного театра. Он, как и сказочный герой, находится в упорных, кажется, нескончаемых поисках своей красавицы-царевны. Точнее, даже не красавицы. Ему нужна богатая невеста. На этот счет у «Иванушки» - Бальзаминова есть своя теория, которая реализуется в его удивительных снах. Он и реальность-то, саму по себе достаточно фантастичную у Островского, чаще всего путает со своими снами. Беда только в том, что сны (во всяком случае, до поры - до времени) не сбываются. Бальзаминов то и дело терпит крах в своих предприятиях. И, в этом смысле, он больше напоминает еще не рожденных «маленьких людей» А.П. Чехова. Каждое приключение Бальзаминова заканчивается тем, что его конфузят, оскорбляют, выгоняют. Но он, подобно Ваньке-встаньке, поднимается, отряхивается и начинает свое очередное поползновение на поиски богатой невесты.

Герой Островского уже в самой трилогии превращается в некий фольклорный персонаж, авторского, тем не менее, происхождения. Справедливо отмечают, что образ этот вырастает из пословиц, его поступки в пьесах иллюстрируются пословицами, главная из которых – «дуракам счастье», явно концентрирует в себе и теорию самого Бальзаминова. «Многokrатно битый, собаками травленный, в крапиву прыгавший, Бальзаминов является своеобразным Петрушкой.

Как в театре Петрушек, в каждой из пьес трилогии фигурируют постоянные персонажи, своеобразные маски народной комедии: искатель

невест – дурачок Бальзаминов, его рассудительная мамаша, кухарка Матрена. Появляется говорливая продувная сваха Красавина, и завязывается комедийная интрига. Такое начало повторяется трижды. В каждой из трех комедий к постоянным персонажам присоединяются сменяющиеся маски. Начинается очередной эпизод сватовства Бальзаминова. Сюжет комедий Островского основан на отражении нелепости и безалаберности жизни, бестолкового существования замоскворецкой окраины. Именно поэтому сюжетное развитие лишено логики и последовательности, делает комические зигзаги, изобилует случайностями...»¹⁸

Однако не следует забывать, что сказочным персонажем – то есть персонажем высокой степени обобщения, персонажем сказочной «серийности», обязательной воспроизводимости, то есть практически бессмертным у Островского становится, безусловно, собственно национальный герой отечественной классической литературы – «маленький человек». И все те его качества, которые, так или иначе, подвергаются смеховой оценке у Островского – наивность, простодушие, переходящие в непроходимую слепоту, глупость; беспочвенная мечтательность, как бы выключая человека из реального поля деятельности, делающая его практически не приспособленным к жизни; надежда на русский «авось», незыблемая вера в то, что дуракам, в конечном счете, обязательно должно повезти; - все эти свойства героя, доведенные в трилогии до сказочной гиперболы, есть качества, в полном смысле, бессмертно национальные, по Островскому, именно потому, что они приобретают такую степень обобщения в его пьесах. Причем, эти качества, конкретизируясь в рамках человеческой индивидуальности, в дальнейшем становлении отечественной литературы будут приводить к катастрофе не только самих героев этого типа, но и станут взрывоопасными для реальности, в которой эти герои

¹⁸ Штейн А. Критический реализм и русская драма XIX века. – М.: ГИХЛ, 1962, с. 245.

обитают. «Малость» «маленького человека», в конце концов, станет глубинной миной для национального бытия.

У Островского - не маленький ли человек чиновник Карандышев из «Бесприданницы», обладая личной живучестью, становится убийцей Ларисы Огудаловой? Вспомним Пселдонимова из «Скверного анекдота» Ф. Достоевского или «маленького человека» Смердякова из «Братьев Карамазовых». У Чехова же «маленькие люди» превращаются в «мелюзгу», довольно опасную для окружающего их мира.

В последней части трилогии Островского Бальзаминов, случайно оказавшийся в саду Белотеловой, спасаясь от неминуемого наказания, должен сказаться влюбленным, «от любви-с» проникшем в хоромы Домны. Вторая, предпоследняя картина пьесы заканчивается следующим диалогом:

«Белотелова. Он мне понравился. Ты мне его!

Красавина. Ну, а его, так его. Все это в наших руках. Вот у нас теперь и пированье пойдет, - дым коромыслом. А там и вовсе свадьба.

Белотелова. Свадьба долго; а он чтоб и прежде каждый день... ко мне...

Красавина. Стоит об этом толковать. Что ж ему делать-то! Так же бегают. А уж теперь пушай тут с утра до ночи.

Белотелова (*смеется*). Вот мне теперь гораздо веселей...»¹⁹

Так родство образа Бальзаминова с персонажами русского фольклора оборачивается тем, что он, по существу, должен стать игрушкой во вдовьей обители Домны Евсигневны, утратив свою человечность, перестав быть даже «маленьким» человеком.

Последняя картина удерживает сюжет до конца трилогии на грани реальности и сна-сказки, в комическом ключе, конечно. Но при этом подразумеваемая реальность довольно страшна. Бальзаминова обсуждает с Матреной очередной сон, по которому должно с Мишей произойти что-то необыкновенное. «Да чему быть-то! Быть-то нечему!» - трезво заявляет кухарка. Ну, как же? Ведь «разные перевороты» могут произойти с

¹⁹ Островский А.Н. Полн. собр. соч., т. 2, с. 373-374.

человеком, спорит Бальзамина, «один из богатства в бедность приходит, а другой из бедности в богатство». Матрена почти афористично и опять же трезво опровергает хозяйку: «Не видать что-то этих переворотов-то: богатый богатым так и живет, а бедный, как ни переворачивай его, все бедный».

Является Миша, весь в мечтательном возбуждении. Он, во-первых, повстречался с Белотеловой, а, во-вторых, ему предстоит участвовать в похищении сестер Пеженовых, одна из которых, по его мечтательным планам, должна стать его невестой. Причем Миша намерен взять в жены и Белотелову, и Пеженову, тем более что они соседи. Но похищение не удастся. Чебаков увозит Анфису, а Раиса Пеженова прогоняет Бальзамина. Таким образом двоеженство отпадает.

Тут появляется сваха и рассеивает сомнения Бальзаминовых: Белотелова ждет - не дождется жениха и посылает ему в подарок золотые часы покойного супруга. «Ну, что, ожил теперь?» - интересуется она у Миши. «Ожил! Ожил!» - радуется Бальзаминов. Бальзаминов на грани превращений: «Я теперь точно новый человек стал. Маменька, я теперь не Бальзаминов, я кто-нибудь другой!» По логике пьесы Островского, положительные превращения здесь вряд ли возможны, поскольку оживить или очеловечить этот персонаж уже нельзя, как бы не заканчивался очередной с ним сюжет.

Константин Воинов, вероятно, хорошо чувствует логику комедийного сюжета Островского. Как мы помним, финалом он делает все-таки свадьбу. Бальзаминов в фильме венчается с Белотеловой и пускается в площадной пляс: «На что мне теперь ум? А давеча, маменька, обидно было, - как денег-то нет, да и ума-то нет, говорят. А теперь пускай говорят, что дурак: мне все одно». Но дело здесь даже не в деньгах и не в уме или глупости. В картине Воинова, как мы уже говорили, Бальзаминов лишается той сказочной, карнавальной свободы Иванушки-дурачка, которой он владел до этого и которая у Островского все-таки еще возможна, поскольку в финале третьей части трилогии нет такой жирной точки, какая есть в завершении фильма.

Наблюдая порхание белобрысого, завитого в мелкие кудряшки глупенького и сентиментального Бальзамина-Вицина, проникая в его простодушные, на манер русских сказок или анекдотов, фантазии, зритель, так или иначе, сочувствовал герою, во всяком случае, не собирался, как и авторы фильма, сатирически клеймить и разоблачать его или затравить до смерти собаками, или заставить погибнуть под дубьем братьев Пеженовых. Зритель готов был наблюдать за этим порханием бесконечно, в глубине души понимая, что если Бальзаминон достигнет цели, то есть найдет себе богатую невесту, то его веселые, хоть иногда и опасные странствия прекратятся.

Так и случилось. Бальзаминон пускается в свой последний пляс нищих, а далее – свадебная коляска Белотеловой, скорее, напоминающая катафалк. Карнавальная «оттепель» Бальзаминона прекращается одновременно с прекращением его странствий.

Когда мы говорим, что в комедии К. Воинова откликнулась середина 1960-х - окончание хрущевской «оттепели», то имеем в виду не только этот фильм (в ряду экранизаций этого периода), но и другие. У того же Воинова мы находим экранизацию «Дядюшкиного сна» (по Ф.М. Достоевскому, 1967). А через десятилетие – «Рудина» (по И.С.Тургеневу). Трезво-печальный, исполненный иронии финал первого произведения говорит сам за себя. Что касается экранизации романа Тургенева, то нам уже приходилось упоминать о тех акцентах, которые расставляет в этой картине Воинов, когда говорит о крахе идеолога Рудина в исполнении О. Ефремова, одного из художественных лидеров шестидесятничества.

К тому, что происходит с Бальзаминовым в конце фильма применима уже другая формула, других исследователей творчества драматурга, чем та, которая цитировалась выше. «Эпопея об анекдотических похождениях маленького чиновника в поисках богатой невесты начинается как забавный водевиль. Но постепенно водевильный образ Миши Бальзаминона при всем его бытовом правдоподобии расширяется, становится почти фантастическим, поднимаясь на высоту социально-психологического гротеска обобщающей

гоголевской силы. Рассказ Бальзаминона о муках, которые он претерпевает в поисках счастья, перестает быть смешным; за ним открывается трагическая бессмыслица мира, одновременно анекдотического и страшного»²⁰.

²⁰ Алперс Б.В. Островский. – Краткая литературная энциклопедия. Т. 5. М., 1968, с. 495.