

Характеристика публики в заметках А. Н. Островского о театре и комедия «Последняя жертва»¹

Театр А. Н. Островского в целом хорошо изучен, однако анализ некоторых произведений, обойденных вниманием исследователей, позволяет по-новому взглянуть на все творчество драматурга.

Одним из таких произведений является комедия 1877 г. «Последняя жертва». Она была написана за весьма короткое время (с 24 августа по 12 октября — чуть больше месяца) и практически сразу поставлена сначала в Москве, затем в Петербурге [см.: Островский 1973—1980/4: 538—539, 580, 584]. После премьеры в нескольких газетах появились рецензии, из которых можно заключить, что пьеса имела некоторый успех, но большого внимания как публики, так и критиков не привлекла. Сейчас пьесу можно посмотреть в московском Малом театре и в МХТ им. А. П. Чехова, по ней сняты одноименные мелодрамы (в 1975 г. — П. Е. Тодоровским, в 2013 г. — Ф. Р. Шабановым), она упоминается в нескольких монографиях о творчестве Островского, но в целом остается непопулярной и малоизученной.

В самом общем смысле «Последняя жертва» представляет собой несколько затянутую мелодраму, с большим количеством второстепенных персонажей. Для описания сюжета и его анализа мы воспользуемся книгой М. Л. Андреева «Метасюжет в театре Островского». В ней предлагается универсальная схема для прочтения текстов драматурга. Исследователь утверждает, что сюжет почти всех пьес на семейно-бытовую тему с любовным конфликтом можно описать через характеристику главной героини².

¹ Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 16-04-00323.

² За исключением пьес «Снегурочка» и «Утро молодого человека». Описывая функционирование метасюжета, Андреев делает оговорки, касающиеся других пьес (например, пьес «Гроза», «На бойком месте», «Не от мира сего»), но в обобщенной форме его теория действительно охватывает театр Островского.

Если она из полной семьи и за ней обещано хорошее приданое — перед нами «богатая невеста» (например, Липочка — главная героиня комедии «Свои люди — сочтемся!» (1849) и купеческая дочь Авдотья Русакова из комедии «Не в свои сани не садись» (1852)). Если же девушка — сирота или родилась в бедной семье, которая не в силах обеспечить ее деньгами для замужества, то перед нами сюжет о «бедной невесте» (например, притесняемая Гурмыжской девушка Аксюша из комедии «Лес» (1870) или Людмила — главная героиня «Поздней любви» (1873)). Андреев подчеркивает, что для создания интриги наиболее значимыми являются отношения главной героини с героем, в которых можно заметить сюжетную вариативность. «Богатая невеста», как правило, увлечена недостойным ее в моральном плане человеком (чаще всего «охотником за приданым») и либо становится его жертвой, либо выходит замуж за бедного, но зато чистого душой человека. У «бедной невесты» тоже всего две возможности: она вступает в счастливый брак с избранником или соглашается на союз с обеспеченным материально, но низким по моральным качествам человеком. По словам Андреева, эти схемы могут варьироваться и усложняться в театре Островского, в этом и состоит его отличительная черта — нетрадиционные реализации традиционных сюжетов. Например, в «Волках и овцах» (1875) «бедная невеста» Глафира дерзко завоевывает понравившегося ей помещика Лыняева, тогда как богатая вдова Купавина ведет себя очень скромно и пытается скрыть свои чувства к «охотнику за приданым» Беркутову, который в итоге оказывается «охотником» с благими намерениями [см.: Андреев 1995: 6].

В рассматриваемой нами комедии тоже используется вариант метасюжета. В первом явлении главная героиня Юлия Тугина уже превращена «охотником за приданым» из богатой вдовы и, соответственно, невесты, в «бедную». Получив от несчастной женщины «последнюю жертву» в виде денег для уплаты карточного долга, «охотник» Вадим Дульчин, разумеется, проигрывает их и вновь нуждается в деньгах. Здесь перед ним появляется новая «богатая невеста» — Ирина Лавровна Прибыткова, внучка

состоятельного купца, за которой, по слухам, обещают большое приданое. Однако в течение одного действия оказывается, что героиня и герой обмануты слухами и на самом деле обстоятельный дедушка не собирался выделять миллионы на свадьбу впечатлительной внучки. Таким образом, коллизия сдвигается к первоначальному положению. «Охотник» собирается просить у своей «бедной невесты» — Юлии Тугиной — «уж самой последней жертвы», но опаздывает. Главная героиня полностью реализуется в своем амплу, выйдя, как и положено «бедной невесте», за богатого, но нелюбимого человека — того самого обстоятельного купца Флора Федулыча. «Охотник» встречает новую «жертву» — вдову Пивокурову, и остается в рамках амплу.

Однако помимо основного сюжета и упомянутых выше персонажей в «Последней жертве» действуют еще по меньшей мере десять второстепенных героев, один из которых, названный Наблюдателем, как бы между прочим за два действия до окончания пьесы сообщает зрителю ее развязку. Этот персонаж появляется только в одном самом длинном и, по мнению критиков, самом бессюжетном действии пьесы, изображающем гуляния в городском клубе. Наблюдатель все время находится на сцене, знает имена и особенности всех персонажей, даже способен предсказать их дальнейшую судьбу, но при этом произносит лишь 15 небольших реплик. Чтобы понять, зачем Островский вводит в свою пьесу такого персонажа и какие функции он призван выполнять, мы проанализируем статьи и заметки драматурга о театре, относящиеся к 1860—1880-м гг.

Этим текстам присуща определенная функциональная специфика — они создавались драматургом в основном в рамках выполнения должностных обязанностей в Комиссии для пересмотра законоположений по всем частям театрального ведомства. Многие из текстов неоднократно редактировались, часто можно говорить о том, что в процессе работы над статьей мнение Островского менялось. Однако свои взгляды и размышления о театре он передавал не только в служебных документах, но и в письмах к различным лицам, заметках для себя и записных книжках.

Для нашего исследования наибольшую значимость представляют те тексты, в которых драматург так или иначе высказал свое мнение о публике и ее воспитании. В. В. Перхин отметил, что взгляды драматурга на публику эволюционируют: «В высказываниях Островского 1860-х годов мы не встретим особого интереса к социальной дифференциации зрителя. Он проявился в начале 1870-х годов, пройдя два этапа — 1869 г., 1875 г., и получил наивысшее выражение в “Записке” 1881 года» [Перхин 1973: 7]. Мы рассмотрим упомянутые тексты и постараемся показать, в чем именно состоит специфика эволюции взглядов Островского на своего зрителя.

Самая первая статья, в которой речь идет о публике, — «Обстоятельства, препятствующие развитию драматического искусства в России». Она стала ответом на запрещение Театрально-литературным комитетом пьесы «За чем пойдешь, то и найдешь», которая была создана Островским в 1862 г. и уже на следующий год появилась в «Северной пчеле» [см.: Островский 1973—1980/10: 593]. В статье драматург рассматривает причины, по которым зрители не интересуются пьесами, созданными русскими авторами. Это, в первую очередь, бедность репертуара, вызванная деятельностью Театрально-литературного комитета, строгостью цензуры и отсутствием закона об авторских правах. Публика представляется Островскому «молодой», с неиспорченным еще вкусом, жаждущей «дельных народных представлений» [Островский 1973—1980/10: 35]. Подобное желание присуще каждому человеку в зрительном зале, независимо от сословия или возраста. Эту особенность описала А. И. Журавлева в статье «Поздний Островский в свете социокультурных проблем эпохи». Зрительному залу драматурга в период расцвета его театра (который приходится как раз на 1850—1860 гг.) дана следующая характеристика: «<...> не стратифицированный, не расщепленный, хотя бы на время спектакля он превращается в нечто единое, одинаково воспринимает и одинаково оценивает то, что происходит на сцене» [Журавлева 2015: 245]. Именно такой публике Островский адресовал первые пьесы, например «Свои люди — сочтемся!». Рисположенский обращается к зрительному залу как к судье, для которого нет богатых

и бедных, добрых и злых, есть только справедливость, которая всегда окажется на стороне угнетенного. В статье «Финал комедии “Свои люди — сочтемся!”» Е. И. Ляпушкина пишет, что самим обращением к публике герой превращает ее из молчаливого судьи в деятельного свидетеля, который все это время наблюдал бесчинства Подхалюзина и может дать ему справедливую нравственную оценку [см.: Ляпушкина 1996: 238—240]. При этом в словах: «<...> а вот мы магазинчик открываем: милости просим! Малого ребенка пришлете — в луковице не обочтем» [Островский 1973—1980/1: 152], — скрывается новая трансформация публики в участника сценического действия, который будет уже на стороне обманщика — Подхалюзина. И теперь перед зрителями стоит выбор, кого из героев осудить.

Постепенно в самом состоянии театрального дела происходят изменения — спектакли в Москве из Большого театра переведены в Малый, а публики становится только больше — ей уже не хватает места. О трудности своего положения в связи с этими обстоятельствами, недостатке закона об авторских правах и странности репертуара, ориентированного только на большие сборы, Островский пишет в «Докладной записке о правах драматических писателей». Она создавалась в течении марта—ноября 1869 г. и составлена в форме обращения к директору Императорских театров С. А. Геденову [см.: Островский 1973—1980/10: 600]. Общий тон рассуждений драматурга о публике еще кардинально не меняется: он все так же дает ей общее определение «свежая», указывает, что «публика рвется в театр, она не жалеет денег на сценические удовольствия» [Островский 1973—1980/10: 90]. Однако появляются и замечания о специфических зрительских потребностях, являющихся прямым следствием их положения: «Иногородняя публика <...> прежде всего желает видеть на сцене русскую жизнь и русскую историю» [Островский 1973—1980/10: 92]. При указании на то, что число зрителей увеличилось, Островский говорит не просто о людях, а об определенном классе, который, по его представлению, будет посещать театр: «<...> при постепенном развитии классов средних и мелких торговцев и чиновничества, московская публика более чем удвоилась» [Островский 1973—1980/10: 90].

Однако «Докладная записка» только подготавливает подробную дифференциацию публики, которая будет предложена в поздних текстах драматурга. Самая яркая и подробная социальная характеристика зрительного зала будет создана Островским в начале 1880-х гг. в «Записке о положении драматического искусства в России в настоящее время». Драматург написал ее в рамках работы в Комиссии для пересмотра законоположений по всем частям театрального ведомства. В «Записке...» доказывается необходимость частных театров в России. В то же время Островский вел работу над своей самой известной статьей о театре — «О причинах упадка драматического театра в Москве» [см.: Островский 1973—1980/10: 609, 614]. При сопоставительном анализе этих двух текстов становится заметно, как рядом с темой социальной дифференциации публики возникает и тема ее воспитания. Достаточно уже отметить, что «Записка...» начинается со слов: «Цивилизирующее влияние драматического искусства в столице не только ничтожно, но его положительно не существует для огромного большинства публики» [Островский 1973—1980/10: 126]. Увеличение числа зрителей в Москве драматург связывает не столько с появлением железных дорог, сколько с развитием средних и низших классов общества. Характеристике этих классов, для которых доступ к драматическому искусству затруднялся театральным начальством, посвящен достаточно большой фрагмент обоих текстов. При внимательном его прочтении можно заметить, что типы, приводимые Островским в качестве примера, часто появляются в его произведениях. Например, Непутевый из комедии «На бойком месте» и Вася Шустрый (и отчасти Хлынов) из «Горячего сердца» подпадают под определение, данное Островским купеческому отпрыску, который освободился из-под патриархального гнета родителей: «<...> изящная литература еще скучна для него и непонятна, музыка тоже, только театр дает ему полное удовольствие, там он почти по-детски переживает все, что происходит на сцене» [Островский 1973—1980/10: 128]. Учащаяся молодежь, которой свойственно увлекаться и вдохновляться всеми проявлениями

изящного или тем, в чем она это изящное видит, представлена в «Шутниках» Гольцовым, а в «Пучине» — Кисельниковым. При этом в самих пьесах при изображении этих классов возникает некоторый назидательный момент: Вася из-за своего пристрастия к легким развлечениям и деньгам теряет любовь Параши, а Кисельников оказывается на улице из-за того, что неправильно выбрал себе дорогу. Можно заключить, что драматург, опираясь на социальное положение и некоторые черты характера своего зрителя, создает для него в пьесах определенные модели, образы желаемого поведения. Подтверждение данному положению можно найти в этой же записке. В частности, Островский формулирует следующие задачи народного театра: «<...> надо разбудить в нем (в народе. — А. П.) и хорошие инстинкты — и это дело искусства и по преимуществу драматического» [Островский 1973—1980/10: 138]. О том, как именно театр должен решать эту задачу, подробнее сказано в «Записке о театральных школах»: «Чтобы зритель остался удовлетворенным, нужно, чтобы перед ним была не пьеса, а жизнь, чтобы была полная иллюзия, чтоб он забыл, что он в театре» [Островский 1973—1980/10: 148]. Однако драматург не призывает к достоверному отражению реальности в искусстве. По мнению Островского, художественное исполнение «верно тому идеальному представлению действительности, которое недоступно для обыкновенного понимания и открыто только для высоких творческих умов» [Островский 1973—1980/10: 150]. Следовательно, в театре зритель должен посмотреть на жизнь с высоты тех самых творческих умов, т. е. приблизиться в своем понимании пьесы к авторскому.

Запомнив этот вывод, проанализируем фигуру Наблюдателя. В списке действующих лиц он охарактеризован Островским так: «<...> шершавый господин, лицо умное, оригинал, но с достоинством» [Островский 1973—1980/4: 329]. После прочтения третьего действия комедии наше представление о нем не становится более полным. Из диалога Наблюдателя с другими второстепенными персонажами пьесы мы узнаем, что он не интересуется картами или выпивкой (обычные развлечения, принятые в обще-

стве посетителей клубного сада), всегда спорит и ничему не верит, проводит свободное время рассматривая людей, но не с целью написать о них фельетон или очерк, а из личного интереса. Однако в «Последней жертве» социальная характеристика персонажа оказывается достаточно важным элементом, особенно в третьем действии, где описание большей половины второстепенных героев ограничивается говорящим именем (Москвич, Иногородний, Разносчик вестей и т. д.). На их фоне Наблюдатель выделяется тем, что за его неохарактеризованностью остается пространство для домысливания, читатель может достроить образ исходя из своего личного опыта. Еще одна особенность Наблюдателя, которая была отмечена нами выше, — это невероятный объем знаний о других героях и развитии сюжета. Причем эта особенность обусловлена не исключительно широким бытовым кругозором или хорошим знанием социальных типов. Наблюдатель оперирует информацией о тех сценах, при которых лично не присутствовал (например, ему известно о «последней жертве», хотя Юлия принесла ее только при Дульчине и Флоре Федулыче), знает имена всех героев, хотя в рамках пьесы они не были ему представлены. Н. А. Гуськов заметил, что Наблюдатель «в перерывах, когда основные персонажи уходят, обсуждает увиденное, как публика в антрактах, с другими посетителями парка» [Гуськов 2003: 184]. И действительно, его расположение на сцене («на авансцене с правой стороны сидит, развалился на скамье, наблюдатель» [Островский 1973—1980/4: 359]), неизменное молчаливое присутствие в каждом явлении наталкивают на мысль о сходстве со зрителем. С помощью этого соотнесения можно объяснить и невероятно широкий кругозор Наблюдателя. Следовательно, чтобы предсказать финал пьесы, он пользуется не только хорошим знанием людей и их особенностей, но и законами построения интриги в драматическом произведении. Кроме того, сопоставление этого персонажа со зрителем подтверждают и заметки о публике самого Островского, его желание воспитать публику.

Таким образом, Наблюдатель представляет собой особую модель идеального зрителя, помещенную в текст

пьесы. Реальный зритель может отождествить себя с этой моделью, только если примет ее способ видения, который строится на знании социальных законов и законов построения драматического произведения. Как только такое отождествление происходит, публика преобразуется, теперь каждый ее представитель способен оценить не только художественные достоинства произведения, яркие характеры или живой язык, но и главную его составляющую — интригу.

Так, следуя шиллеровской традиции, Островский использует фигуру Наблюдателя для воспитания нового, внимательного зрителя, разбирающегося в законах построения драмы.

СОКРАЩЕНИЯ

Андреев 1995 — *Андреев М. Л.* Метасюжет в театре Островского. М., 1995.

Гуськов 2003 — *Гуськов Н. А.* Весь мир — театр // Риторическая традиция и русская литература. СПб., 2003. С. 181—196.

Журавлева 2015 — *Журавлева А. И.* Поздний Островский в свете социокультурных проблем эпохи // Журавлева А. И. Кое-что из былого и дум: о русской литературе XIX века. М., 2013. С. 243—252.

Ляпушкина 1996 — *Ляпушкина Е. И.* Комедия А. Н. Островского «Свои люди — сочтемся!»: поэтика финала // Концепция и смысл. СПб., 1996. С. 223—240.

Островский 1973—1980 — *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. М., 1973—1980.

Перхин 1973 — *Перхин В. В.* А. Н. Островский — критик и теоретик драматургии и театра. Куйбышев, 1973. С. 3—25.