

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
ОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Театр А.Н. Островского в движении времени и культуры

Сборник научных трудов
по итогам конференции к 190-летию драматурга



2015

УДК 347.786
ББК 85.33(2)я73
Т291

*Рекомендовано к изданию
редакционно-издательским советом ОмГУ*

Рецензенты:

канд. филол. наук, доцент *Е. В. Беликова*
д-р филол. наук, профессор, ректор ОмГА *А.Э. Еремеев*

Ответственный редактор:

д-р филол. наук, профессор кафедры РиЗЛ ОмГУ *Е.В. Киричук*

Т291 **Театр А.Н. Островского в движении времени и культуры :**
сборник научных трудов по итогам конференции к 190-летию
драматурга / [отв. ред. Е.В. Киричук]. – Омск : Изд-во Ом. гос. ун-
та, 2015. – 88 с.

ISBN 978-5-7779-1811-6

Статьи посвящены проблемам современной интерпретации драматических произведений А.Н. Островского, также рассматриваются биографические аспекты творчества драматурга и критические отзывы на его спектакли.

Для студентов и преподавателей филологических, искусствоведческих и театроведческих факультетов, а также всех интересующихся творчеством А.Н. Островского.

УДК 347.786
ББК 85.33(2)я73

ISBN 978-5-7779-1811-6

© ФГБОУ ВПО «ОмГУ
им. Ф.М. Достоевского», 2015

Содержание

<i>Айрапетян Р.Г.</i> «Грех да беда...» (к интерпретации театральной рецензии Ф.М. Достоевского).....	4
<i>Акелькина Е.А.</i> «Записки замоскворецкого жителя» А.Н. Островского – прозаический дебют будущего драматурга.....	10
<i>Иост О.А.</i> Драма А. Н. Островского «Гроза» (к проблеме метафизического содержания).....	16
<i>Киричук Е.В.</i> Комедия А.Н. Островского «Лес»: современные «прочтения» театральной классики.....	37
<i>Ляпина А.В.</i> «Пивали и мы шампанское, пивали». Семантика <i>шампанского</i> в творчестве А.Н. Островского	42
<i>Ляпина А.В., Николаев А.Л.</i> Оппозиция «воля – неволя» в произведениях А.Н. Островского	51
<i>Петрова Ю.В.</i> Некоторые проблемы биографии А.Н. Островского.....	60
<i>Пестова А.В.</i> К вопросу интерпретации и актуализации пьес А.Н. Островского на современной сцене (комедия «Лес») в постановке В. Мейерхольда (1924) и К. Серебренникова (2004).....	63
<i>Соломонова В.В.</i> Общественно-литературная борьба вокруг А.Н. Островского (50–60-е гг. XIX в.)	78

**«Грех да беда...»
(к интерпретации театральной рецензии
Ф.М. Достоевского)**

Говоря о сложившихся между Александром Николаевичем Островским и Федором Михайловичем Достоевским отношениях, следует отметить, что они до конца оставались равными и благожелательными.

Вспомним, как высоко ставил Достоевский талант Тургенева и Некрасова, но вместе с тем порою высказывал об их творчестве тенденциозное мнение.

В статье «Два лагеря теоретиков. (По поводу “Дня” и кой-чего другого)» (1862) в ряду великих имен Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Гоголя, которыми гордилась русская литература, Достоевский называет и Островского. Однако через годы он напишет А.Н. Майкову: «Хорошо, если б журнал поставил себя сразу независимее собственно в литературном мире; чтоб, например, не платить двух тысяч за гнусную кутью вроде “Минина” или других исторических драм Островского, единственно для того, чтоб иметь Островского; а вот если комедию о купцах даст, то и заплатить можно» (Письмо от 26 октября (7 ноября) 1868 года) [1, т. XXVIII, кн. 2, с. 323].

В письме от 24 августа 1861 года, адресованном Островскому, Достоевский благодарит за присланную рукопись пьесы «За чем пойдешь, то и найдешь» («Женитьба Бальзаминова»); писатель с восторгом говорит о пьесе: «Одно могу отвечать: прелесть... Вы пишете, что задумали для нас еще. Ради Христа, не оставляйте этой доброй мысли. Торопить не будем, а ждать будем с самым крайним нетерпением» [1, т. XVIII, кн. 2, с. 23]. Таким образом, в журнале братьев Достоевских «Время» были опубли-

кованы две пьесы: вышеотмеченная и «Грех да беда на кого не живет» (1861; 1863).

Все письма Достоевского к Островскому носят скорее официальный характер, чем творческий: в них Достоевский, как правило, просит драматурга помочь и поддержать издаваемые им и братом журналы «Время» и «Эпоха» и поместить в них одну из своих неопубликованных пьес.

Сохранилось 6 писем Достоевского к Островскому: от 24 августа 1861 г., 24 августа 1864 г., 19 сентября 1864 г., 9 декабря 1864 г., 30 декабря 1864 г., 2 марта 1875 г.

Драма Островского «Грех да беда на кого не живет» была опубликована в первом номере «Времени» за 1863 г.; 21 января того же года ее премьера состоялась в Москве в Малом театре, а через два дня – в Петербурге в Александринском театре. В первой половине февраля Достоевский работает над театральной рецензией «Об игре Васильева в “Грех да беда на кого не живет”». Это единственная рецензия в творчестве Достоевского (опубликована впервые в 1891 году); перед нами не просто театральная рецензия, она может быть отнесена и к жанру литературно-критической статьи. Отмечая прекрасную игру актера Васильева, исполняющего главную роль, Достоевский не меньше внимания уделяет и образам действующих лиц самой драмы. Федор Михайлович с болью говорит о том, что неопределенность и пошлость отношений между мужчиной и женщиной стали нормой жизни, вытеснив сокровенные чувства. Вот и в драме Островского героиня от скуки «бросается на первую встречу – на гаденького Валентина Павловича». (Заметим, при любящем и благородном муже). Достоевский этого Валентина Павловича, которого «критики приняли... за жертву самодурства», считает «гораздо хуже дурака и собственно тем, что он еще не вовсе дурак, а между тем пошл, как дурак. Этот светящийся червячок, который своему лакею, за грубость его с уездным подьячим, замечает: “Как ты груб” – в то же время безо всякого угрызения совести, даже как-то невинно, то есть совершенно неосознанно, увлекает женщину, начинает с ней любовь и даже чуть-чуть ей самой не говорит: что это все *pourpasserletemps* (чтоб провести время (франц.)), потому только, что скучно четыре дня без клубнички сидеть в городишке; и говоря это, он считает себя

совершенно правым перед своею совестью» [1, т. XX, с. 150–151]. И вся беда в том, что любитель клубнички не прогрессист, проповедующий свободную любовь, а человек умеренных взглядов – молодой помещик. Валентин Павлович, приехав в уездный город «дня на два, не больше», говорит своему слуге: «Однако что же я буду делать!.. Хоть бы легонькая интрижка какая-нибудь на эти четыре дня-то!» [2, с. 393].

Легонькая интрижка привела к убийству главной героини, вот почему Валентин Павлович в рецензии-статье Достоевского представлен в столь отвратном свете.

Тема женской неверности в литературе стара, как и сама словесность, тут уж важна позиция автора.

В рецензии-статье Достоевский подвергает критике игру актера Бурдина, выступившего в главной роли на премьере спектакля; писатель считает, что Бурдин «очень мало понял в своей роли» [1, т. XX, с. 148] и превратил драму Островского чуть ли не в фарс.

В этой неоконченной рецензии даны всего лишь два штриха, касающихся игры актеров Бурдина и Васильева, но зато довольно подробно Федор Михайлович говорит о пошлом окружении Краснова, главного героя, глубоко несчастного человека, *отуманенного* «от любви к своей пустынькой» жене [1, т. XX, с. 143]. Жена Краснова, ее сестрица – примитивное создание с преувеличенно высоким мнением о себе, любитель клубнички Валентин Павлович – все они, по ироничному определению Достоевского, *цивилизованные* люди, которых уже коснулись *передовые* веяния современной общественной жизни. Тут важно отметить, что действие драмы протекает в городишке, да и заражены бациллой *цивилизации* не нигилисты из столицы, а обычные жители провинции.

Литературная арена была наводнена низкопробной литературой и статьями, в которых, в отличие от драмы Островского, воспевалась *свободная* любовь.

Достоевского не могло не беспокоить то бесцеремонно правдивое освещение данной проблемы в современной литературе (равно и многих других вопросов). С особой легкостью разрешались любые семейные коллизии в ряде произведений нигилистического толка. В книге Н.А. Бердяева «Русская идея», в главе, посвященной русскому нигилизму, среди прочих именуется и следу-

ющие определения: «В русском нигилизме нет ничего утонченного, и он как раз подвергает сомнению всякую утонченную культуру и требует, чтобы она себя оправдала... У русских нигилистов было большое правдолюбие, отвращение к лжи и ко всяким прикрасам, ко всякой возвышенной риторике» [3, с. 89].

У Достоевского было свое, особое отношение к подобному *правдолюбию*, не допускающему ничего возвышенного и отвлеченного. Писателя пугало стремление раскрепощенной молодежи строить свою жизнь, в особенности – семейные отношения прямо таки по образцам, которые с завидным постоянством приводились на страницах многих нигилистических романов.

Достоевский был уверен, что целостность общества обусловлена нравственной атмосферой каждой семьи. В начале «Записной книжки 1863–1864 гг.» Достоевский акцентирует внимание (и это не в первый раз) на точке зрения социалистов, теоретиков и нигилистов, мечтающих о новых экономических отношениях: «Социалисты хотят переродить человека, *освободить* его, представить его без Бога и без семейства. Они заключают, что изменив насильно экономический быт его, цели достигнут. Но человек изменится не от *внешних* причин, а не иначе как от перемены *нравственной*» [1, т. XX, с. 171].

Добрая половина России продолжала жить и мыслить по патриархальным канонам, пребывала чуть ли не в веке восемнадцатом. Могли бы новые экономические отношения привнести в народное сознание какие-нибудь реальные изменения? Разумеется, снова начиналась болезненная ломка старых устоев, а ведь народ еще не оправился от петровских реформ. Именно поэтому Достоевский неоднократно подвергал жесткой критике ставшее модным и самым распространенным в 60-е гг. XIX века вульгарно-материалистическое учение о новых экономических, социально-бытовых, семейных отношениях. В 1865 году в «Эпохе» Достоевский публикует небольшой рассказ «Крокодил. Необыкновенное событие, или Пассаж в Пассаже». В нем писатель подтрунивает над теми, кто «стал нигилистом из самолюбия, боясь свистков» (V, 324; подготовительные материалы), затем непридуманно говорит об их ограниченности: «Нигилисты. Читали: “Откуда”, “Покуда”, “Накануне”, “Послезавтра”, “Зачем”, “Поче-

му”... Роман “Как?”». Или же: «*Нигилисты*. Узнай подробнее, в чем состоит сие пагубное учение. Что же такое нигилисты, никто не мог узнать; одни говорят, что в стрижении женских волос, другие – что в отрицании всего существующего на свете.

– Надо думать, что последнее справедливо» (V, 326; подготовительные материалы).

Опять-таки великое упование на новые экономические отношения и отрицание искусства ввиду его бесполезности. «Немец, показывая крокодила, вносит цивилизующие начала и несравненно полезнее Рафаэля» (V, 327; подготовительные материалы). Писатель уделяет немало внимания и семейным отношениям проглоченного крокодилем Ивана Матвеича и его супруги Елены Ивановны. Не в меру эмансипированная Елена Ивановна сразу же заговорила о разводе. Разумеется, можно пренебречь мнением пустой женщины, пожелавшей получить развод; однако следует помнить о горячих спорах, которые велись вокруг разводов на страницах газет и журналов; конечно, больше говорилось о правах, чем обязанностях женщин. Достоевскому претило разнuzданно чувственное отношение нигилистов к женщине. В начале «Записной книжки 1860-62 гг.» Достоевский особо выделяет следующую мысль: «NB. С цинической откровенностью говорить о вопросах и как они принимаются обществом (вопрос о женщине, все в голове, а не в теле)» (XX, 153).

И если Достоевский считал самой большой бедой социалистов их желание разрушить Христово учение, то с не меньшей тревогой он относился и к идее разрушения семейного уклада:

*Затем, внушив идею эту,
И чтобы время не терять,
Нам надо тотчас, в это же лето,
Начать семейство разрушать! (XVII, 19)*

Таков призыв взбалмошной нигилистки из памфлета Достоевского «Офицер и нигилистка». Напомним, что в стихотворном фельетоне «Офицер и нигилистка» Достоевский подменяет понятие *гражданский брак* более точным словосочетанием – *фиктивный брак*, которое сполна передает суть этого нового явления: «В

фиктивном браке близко к драке...», «В фиктивно-брачную квартиру...», «В фиктивный брак меня зовешь ты?..», «В фиктивном браке / Живут втроем...», «Когда к твоей законной женке // Придет приятель пошалить...» (XVII, 18–22).

И всегда найдутся приспешники вроде Лебезятниковых, которые готовы опозлить чуть ли не любую идею и нести разнуданную бессмыслицу, считая предрассудком любые каноны семейной жизни.

Как видим, причин, заставивших Достоевского в небольшой рецензии обратиться к образам персонажей драмы Островского «Грех да беда на кого не живет», было достаточно.

Достоевский собирался написать статью «Гоголь и Островский», однако оставил о драматурге лишь несколько разрозненных высказываний в «Записных тетрадах». Никогда Достоевским об Островском не говорилось что-либо на публику, несмотря на то, что его записи таят в себе серьезные художественные обобщения. Так, в «Записной тетради 1876–1877 гг.» Достоевский отмечает: «Трагедия и сатира – две сестры и идут рядом и имя им обеим, вместе взятым: *правда*. Вот это бы и взял Островский, но силы таланта не имел, холоден, растянут (повести в ролях) и недостаточно весел, или, лучше сказать, комичен, смехом не владеет.

Островскому форма не далась. Островский хоть и огромное явление, но сравнительно с Гоголем это явление довольно маленькое, хотя и сказал *новое слово*: реализм, правда, и не совсем побоялся положительной подкладки» (XXIV, 305).

Литература

1. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

2. *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: в 12 т. Т. 2. М.: Искусство, 1974.

3. *Бердяев Н.А.* Русская идея // Вопросы философии. 1990. № 2.

Е.А. Акелькина
д-р филол. наук, профессор,
директор Омского регионального центра
изучения творчества Ф.М. Достоевского
при ОмГУ им. Ф.М. Достоевского

**«Записки замоскворецкого жителя»
А.Н. Островского –
прозаический дебют будущего драматурга**

В январе 1847 года начал выходить «Московский городской листок» – первая частная ежедневная газета. Это издание успело просуществовать всего год, но напечатано в нём было много интересного.

3–5 июня 1847 года (№ 119-121) в этой газете был опубликован очерк А.Н. Островского «Записки замоскворецкого жителя». Будущий драматург А.Н. Островский заново переделал свою старую рукопись «Две биографии» и написал для газеты ироническое объяснение с читателем. Рассказчик торжественно объявлял, что 1 апреля 1847 года обнаружил рукопись, проливающую свет на страну, никому в подробности не известную и никем из путешественников не описанную [1, с. 82].

«Страна эта, по официальным известиям, лежит прямо напротив Кремля, по ту сторону Москвы-реки, отчего, вероятно, и называется Замоскворечье. Впрочем, о производстве этого слова ученые еще спорят. Некоторые производят Замоскворечье от скворца; они основывают свое производство на известной привязанности обитателей предместья к этой птице» [2, с. 7].

Здесь и в дальнейшем во введении «к читателям» А.Н. Островский пародирует ученые споры историков о происхождении Руси, столь распространенные в конце 1840-х годов, а также различение легенд, мифов, преданий и сведений, реально подтвержденных фактами и документами.

Здесь есть отголосок пушкинской пародии в «Истории села Горюхина». Позже эти же смысловые ходы, характерные для прозы натуральной школы прозвучат у Достоевского («Петербургская летопись», «Записки из Мёртвого дома») и Салтыкова-Щедрина («История одного города»).

Недаром введение заканчивается поистине озорным высказыванием: «Как далеко не ездил Геродот, а в Замоскворечье всё-таки не был. Впрочем мы от этого особо ничего не теряем. Наш неизвестный автор с такой же наивной правдивостью рассказывает о Замоскворечье, как Геродот о Египте или Вавилоне. Тут всё – и сплетни замоскворецкие, и анекдоты, и жизнеописания. <...> это не слухи какие-нибудь, а рассказы очевидца. <...> Сведения, сообщенные этой рукописью, я поверил на месте и дополнил своими примечаниями. Из этих источников я составил замоскворецкие очерки, и на первый раз вот вам» [2, с. 9].

«К читателям» очень характерно для прозы натуральной школы, оно устанавливает разность между сознанием повествователя и сознанием персонажей, последовательно реализует такой художественный прием «физиологий», как локализация. У Островского локализация получила выражение в ориентации на определенную часть города (Замоскворечье), имеющую огромное культурно-историческое значение для судьбы развития России.

В контексте споров западников и славянофилов Замоскворечье – район за Москва-рекой, где живут купцы. Именно купечество, по мнению А.Н. Островского, в наибольшей степени сохранило традиционный тысячелетний уклад жизни по обычаям предков, и вместе с тем купечество в тот период – самая динамичная, развивающаяся часть московского общества. Именно московское купечество будет основной творческой силой нарождающегося капитализма. Конец 1840-х годов пройдет под знаком темы «Москва» и «Петербург», этот спор о будущей судьбе России, о пути, который выберет страна на переломе, начат Пушкиным и Гоголем («Петербургские записки 1836 года»), продолжат его А.И. Герцен («Москва и Петербург»), В.Г. Белинский («Петербург и Москва»), А. Григорьев («Петербург и Москва»), Ф.М. Достоевский («Петербургская летопись»). Кстати, пять очерков Достоевского будут печататься одновременно с «Записками замоскворец-

кого жителя» в «Санкт-Петербургских ведомостях». Все авторы либо москвичи, либо тесно связаны с Москвой в начале своего пути. У них названия двух столиц – обозначение не собственно городов, а скорее культурных эпох, исторических периодов общероссийского масштаба. На этом фоне А.Н. Островский не сравнивает две столицы, его художественная логика, он, как и Достоевский в «Бедных людях», идёт от человека, жителя Замоскворечья, чья судьба обусловлена не только местом проживания, но вобрала в себя опыт многовекового рабства, унижения, гнета и внезапной растерянности от неожиданной свободы.

В опубликованном варианте «Записок» А.Н. Островский отказался от задуманной панорамной части «Замоскворечье в праздник» и сосредоточился на двух биографиях. После введения «к читателям» идет главка «Иван Ерофеевич», она рассказана повествователем и дает общий очерк судьбы спившегося чиновника Зверобоева, в чем-то главном она сходна с судьбой Макара Алексеевича Девушкина в «Бедных людях» Достоевского.

Повествователь обыгрывает разговор о достоинстве своего персонажа: «Но Иван Ерофеевич просится в свет; у него есть своя гордость – гордость унижения, гордость мученика. Он молит меня неотступно из своего Замоскворечья: покажите, говорит, меня публике; покажите, какой я горький, какой я несчастный! <...> да скажите им, что я такой же человек, как и они, что у меня сердце доброе, душа теплая. А гибну я оттого, что не знал я счастья семейной жизни <...>» [2, с. 10].

Сочувствующий повествователь ведет разговор с опустившимся чиновником, в этом диалоге часто появляется упоминание о «шинели», этом своего рода символе социальной судьбы.

«Хоть бы ты шинель-то переменял, а то ведь срам сказать, ходишь ты зиму и лето в своей допотопной шинели» [2]. Эта отсылка к Акакию Акакиевичу Башмачкину нужна, чтобы подчеркнуть слабость характера, несамостоятельность Зверобоева. У Макара Алексеевича Девушкина не шинель, а вицмундир, и он Вареньку спасает, не завися всецело от чужого мнения. Поэтому повествователь «Записок» предпочитает «выписать целиком из рукописи, что рассказывал о тебе сослуживец твой, Иван Яковлевич» [2, с. 11].

Кстати, впервые на сходство манер рассказа у Островского и Достоевского указал В.Я.Лакшин: «Автор избрал для “Записок”» занятую форму, напоминающую русскую матрешку: рассказа в рассказе, да ещё прикрытого сверху предисловием. Рассказчик нашел рукопись, в которой некий Иван Яковлевич рассказывает об Иване Ерофеиче. Сюжет очерка повторял уже то, что мы знаем по “Двум биографиям” и другим ранним опытам автора, только прибавлено рассуждение о допотопной шинели Ивана Ерофеича, вполне выдающее литературную родословную, да еще жалостливые слова автора о герое, выполненные в сказовой манере и живо напоминающие другого последователя Гоголя – Достоевского с его первой повестью» [1, с. 82].

Итак, в главке «Иван Ерофеич» перед нами – обобщенный итог жизни жалкого чиновника-неудачника с четырьмя детьми, женатого, неряшливого, подобно тому, как в «Записках из Мертвого дома» Достоевского во введении дан итог жизни Горянчикова, увиденного глазами не понимающего его издателя. Далее, в записках самого Горянчикова он предстанет изнутри совсем другим. У Островского похожий художественно-композиционный прием, но с другим результатом.

Зверобоев увиден глазами сослуживца Ивана Яковлевича, который хочет, чтобы герой рассказа был во всем похож на него и других чиновников. Ему непонятны порывы и метанья Ивана Ерофеича, любое отклонение от общей нормы воспринимается им как слабость и ошибка. Рассказчик этот подобен соседу Ивана Петровичу Белкина, не понимающего его.

«Посмотрели бы вы на Ивана Ерофеича лет десяток тому назад <...>. Какой был бойкий, с какими способностями! Кажется, как бы дать этому человеку образование порядочное, так быть бы ему обер-прокурором. Один в нем недостаток, характер слабёнок очень; вот отчего он и погибает» [2, с. 11].

Далее следует рассказ, как Зверобоев растратил отцовские деньги, потом – история его несостоявшейся женитьбы, постепенного падения, пьянства. Наконец, в таком же негативном ключе рассказана история переезда Ивана Ерофеича на квартиру к Мавре Гурьевне Козыриной, которая положила конец его пьянству: «Так вот-с, с одной стороны, жизнь Ивана Ерофеича улучшалась.

В комнате его было чисто, манишку всегда носил белую, стол был хороший, мундир вычищен. Да зато с другой стороны, нельзя сказать, чтоб ему было хорошо. Мавра Агурьевна так им командовала, что чудо» [2, с. 15]. Самым страшным в рассказе Ивана Яковлевича является не реальная ситуация его сослуживца, а насмешки товарищей над его подчинением хозяйке. Рассказчик не видит его тоски по Мавре Агурьевне, его благодарности ей, то есть сложности и противоречивости жизни героя. Поэтому выдворение Ивана Ерофеича назад в прежнюю квартиру и женитьба его на хозяйке после подстроенного чиновниками бегства воспринимается рассказчиком как беда. «Да, к несчастью ещё у них детей четыре» [2, с. 20]. В этих взаимодействующих голосах, речевых стихиях, разных точках зрения вполне проявился особый слух будущего драматурга.

Завершаются «Записки» «Примечанием нашедшего рукопись», алогичным и пародийным по сути: «Таких шинелей осталось три за Москва-рекой: одна у Ивана Ерофеича. Другая у одного купца, который жил до сорока лет порядочно, а на сорок первом загулял. Третья шинель у баса каких-то замоскворецких певчих». Таким образом, авторское обрамление «Записок» своей пародийной интонацией как бы узаконивает чудачества жителей «Замоскворечья».

В «Записках замоскворецкого жителя» проявились наиболее характерные черты прозы натуральной школы: мастерская организация разных голосов, точек зрения рассказчиков, поистине «белкинская» позиция сопровождающего повествователя, всех слушающего, но выстраивающего исподволь более сложное отношение к происходящему. Очень важен универсализм исторического масштаба изображения Замоскворечья. Перед нами умелое и свободное пользование многими приемами натуральной школы и, вместе с тем, перерастание её границ за счет переноса центра наблюдений во внутренний мир персонажей. В этом Островский близок Достоевскому, также быстро переросшему рамки физиологического очерка.

Прозаический дебют молодого Островского обнаруживает великолепный речевой слух автора, иронию и остроумие будущего великого комедиографа и, конечно, внимание к самым различ-

ным проявлениям человеческой природы. Всё то, что в скором времени позволит Островскому стать создателем репертуара национального эпического театра.

И ещё одна важная черта будущего эпика – в «Записках» нет правых и виноватых, автору все персонажи интересны.

Литература

1. *Лакшин В.Я.* Александр Николаевич Островский. 2-е изд. М.: Искусство, 1982.

2. *Островский А.Н.* Собр. соч.: в 10 т. Т.10. М., 1960.

Драма А.Н. Островского «Гроза» (к проблеме метафизического содержания)

Русская классическая словесность, как известно, отличается высокой духовностью. Представляя православную концепцию мира и человека, она закономерно отражает христианскую модель мира, схематически изображаемую в виде креста: пересечение двух плоскостей – физической горизонтали и метафизической вертикали, точкой пересечения которых является человек как венец тварного мира. Этим объясняется закономерность двупланового содержания произведений русской литературы, где сквозь физику неизменно и неизбежно просвечивает метафизика. При этом метафизический план бытия в русской словесности едва ли не важнее физического именно потому, что по сравнению с временным и преходящим он вечен. Сугубый интерес к горнему миру отражается в произведениях различной жанрово-родовой принадлежности русских авторов, находящихся на магистральном пути развития русского самосознания.

Таковым, безусловно, является А.Н. Островский, творчество которого в последнее время выступает предметом серьезных исследований в силу необходимости переоценки его содержания. Общим местом стало указание на «две противоположные тенденции в понимании» Островского, «восходящие к критическим оценкам XIX столетия»: Н. Добролюбова и А. Григорьева; при этом «в силу понятных причин наиболее распространенным» остается первый подход [1], что не позволяет до сих пор полноценно проникнуть в глубинную суть произведений Островского. Именно поэтому сегодня – вследствие предельной насыщенности – актуален разговор об отказе от революционно-демократической идеологии «темного царства» и необходимости возвращения к

прерванной традиции «православного контекста понимания» творчества драматурга [2]. Убедительно пишет об этом Г.В. Мосалева, представившая замечательный экскурс в историю изучения творчества А.Н. Островского и показавшая потребность современного исследователя вырваться из «плена “темного царства” революционно-демократической публицистики», результатом чего станет реальное осознание того, что наследие драматурга есть «поэзия предания», и что позволит, наконец, преодолеть ситуацию «непрочитанности» [2] А.Н. Островского, точнее, неадекватной прочитанности, непонятости всего смыслового объема произведений драматурга и тем самым искажения авторского посыла.

Важна здесь ассоциация с А.С. Пушкиным, который серьезно страдал и от непонимания всей полноты смысла его «Бориса Годунова», и от факта недопонимания многими современниками всей глубины драматического жанра вообще, предоставляющего, как никакой иной, уникальную возможность отражения метафизического содержания в адекватной литературной форме. «Сочиняя ее [трагедию “Борис Годунов”], я стал размышлять над трагедией вообще. Это, может быть наименее правильно понимаемый род поэзии» (перев. с франц.) [3, с. 342]. Художник использует обозначения в обобщенном плане: трагедия понимается как драматургия, поэзия – как литературное творчество. Пушкин как всегда прав. Именно драматургические произведения действительно наименее понимаемые – в плане адекватности восприятия закладываемого автором смысла – произведения. Достаточно вспомнить, например, еще и «Ревизора» Н.В. Гоголя, дополнительные усилия которого (комментарии и т. п.), так и не дали результата: глубинный метафизический смысл комедии так и остался не постигнутым подавляющим большинством зрителей и читателей.

Соответственно, если мы действительно хотим понять Островского, то следует подходить к нему именно с позиции мощно представленной в его творчестве «русской народной религиозности», которая выделяется «своеобразием православного образа мира, православного менталитета» [1]. Анализ метафизического содержания конкретных текстов в этом процессе предельно значим.

Объектом нашего рассмотрения является ключевое произведение А.Н. Островского – драма «Гроза», «одна из самых ярких,

необычных и сложных по проблематике пьес отечественного репертуара», которая стала «поистине эпохальным произведением и для Островского, и для русской литературы» [4]. Значимость «Грозы» определяется не только и столько социальным и нравственно-психологическим, сколько метафизическим ее содержанием. Пьеса Островского – о борьбе темных метафизических сил зла против человека, о борьбе за его душу. Драматург отражает в своем произведении духовную брань, которая была центральной в творчестве ведущих русских художников и мыслителей, в том числе и мощнейшего представителя метафизического реализма Ф.М. Достоевского, отчеканившего указанный процесс в известную фразу: «Тут диавол с Богом борется, и поле битвы – сердца людей» [5, т. XIV, с. 100].

Метафизическое содержание реализуется автором посредством всех возможных – в том числе и специфических в арсенале драматургического писателя – художественных категорий, средств и приемов.

Как известно, основополагающим в драматургическом тексте выступает конфликт. В «Грозе» главным является именно метафизический характер конфликта. Все персонажи в пьесе Островского подвержены воздействию противных сил, при этом каждый демонстрирует разную меру одоления ими – от obsessions до possession. При этом главной фигурой выступает Катерина, которая в результате концентрированного воздействия единственная доходит до полной потери духовной свободы, о чем свидетельствует ее самоубийство. Островский представляет разные формы воздействия на человека, которые во многом определяются духовным состоянием самого человека.

В рамках данной работы прокомментируем специфику метафизического содержания и, соответственно, конфликта пьесы Островского посредством анализа списка действующих лиц – явленной в нем системы субъективных художественных образов; характеристики персонажей, получившей развитие в пьесе; поэтики имени, в том числе и степени реализации полноты смысла имени персонажами в ходе драмы.

Метафизический уровень конфликта явлен автором сразу, не только до начала действия, но еще и до чтения списка дей-

ствующих лиц. Примечание, даваемое самим Островским в сноске к слову «Лица», само по себе выдающееся художественное средство, сразу обращающее на себя внимание и тем самым акцентирующее его значение, гласит: «Все лица, кроме Бориса, одеты по-русски» [6, с. 342].

Выделение Бориса принципиально значимо: именно он в пьесе выступит главным орудием в руках зла в борьбе за душу Катерины, что стало возможным в силу его отпадения от традиций русского быта и нравов, а главное, от веры: внешняя характеристика четко сопряжена у Островского с внутренним состоянием персонажа. Понятно, что все это прояснится далее – по ходу пьесы, когда все художественные средства в их синтезе приведут к выявлению глубинного смысла текста.

Список действующих лиц – одно из первых специфически драматургических средств передачи содержания, традиционно открывающее знакомство с персонажами, указывает на социальный, возрастной, семейный их статус, а также представляет некую систему персонажей. В данном случае можно говорить не столько о семейном или возрастном принципе организации системы персонажей (хотя они присутствуют), сколько об учете духовного состояния действующих лиц, в списке которых с этой позиции выделяются пары персонажей. Причем таковых пар будет шесть, соответственно, в списке «Грозы» – двенадцать персонифицированных персонажей, тринадцатая же в общем счете строка списка содержит сборную категорию – «городские жители обоего пола». Цифровая символика в данном случае вызывает ассоциацию с двенадцатью апостолами Спасителя и связана с метафизическим смыслом пьесы: русский человек – последователь истинной христианской веры (православия), став объектом сугубых атак со стороны зла, может и должен победить тьму в себе, неся миру свет добра, любви, веры. Таким образом указан христианский идеал, на который следует ориентироваться.

Если посмотреть на выделенные пары персонажей, то каждая из них строится по принципу подобия и антитезы, что является отражением мысли о глубинной противоречивости человека, в котором совмещается «идеал содомский» и «идеал Мадонны» как результат грехопадения Адама. Так, первую из пар составляют

Савел Прокофьевич Дикой и Борис Григорьевич: представители одной семьи, но разных поколений, разного социального, образовательного статуса. Здесь не обойтись без разговора о наречении персонажей. Поэтика имени вообще предельно важна в системе художественных средств выражения содержания любого литературного произведения, в «Грозе» же она принципиально значима. Прямые значения имен персонажей, которые представлены в списке, указывают на потенциальную или явленную их суть. Причем автору важно, насколько персонаж реализовал именно духовный уровень своего имени. Островский специально подбирал имена, отчества и фамилии своих персонажей, рассчитывая, что его читатель и зритель не просто учтет их, но и поразмышляет о степени соответствия персонажа своему имени, тем самым проникая в глубинную суть образа.

Значимо, что все имена взяты Островским из языков, так или иначе связанных со Христом – это древнеарамейский (родной язык Спасителя), еврейский (язык молитвы и богослужения во времена земной жизни Христа; а также язык Евангелия), греческий, латинский, славянский (классические языки перевода Евангелия среди народов, принявших христианскую религию). Приведем лишь прямые значения имен (в том числе и отчеств, которые по русской традиции не менее важны, внося серьезные смыслы в определение человека) персонажей: Савел – с древнееврейского – «испрошенный у Бога», Прокофий – с греческого – «обнаженный меч»; Борис с древнеславянского – «борец», Григорий с греческого – «бодрствующий», «не спящий». Итак, Дикой в потенции предназначен для серьезной духовной борьбы: будучи испрошенным у Бога, он должен с мечом в руках защищать постулаты Создателя, даровавшего ему жизнь. Племянник его также должен быть метафизически ориентирован: непрестанная борьба его должна вестись именно в сфере духовной, что усугубляется тем, что Григорий – одно из немногих собственно христианских имен, появившееся в эпоху становления христианства и метафорически сопоставляющееся с личными качествами идеального христианина.

Далее из пьесы выясняется, что Дикой не реализует смысл своего имени, хотя и пытается выполнять христианские заповеди (вспомним его рассказ: «Вот какие со мной истории бывали. О по-

сту как-то, о великом, я говел, а тут нелегкая и подсунь мужичонка: за деньгами пришел, дрова возил. И принесло ж его как на грех-то в такое время! Согрешил-таки: изругал, так изругал, что лучше требовать нельзя, чуть не прибил. Вот оно, какое сердце-то у меня! После прощенья просил, в ноги ему кланялся, право, так. Истинно тебе говорю, мужику в ноги кланялся. Вот до чего меня сердце доводит: тут на дворе, в грязи ему и кланялся; при всех ему кланялся» (явление второе третьего действия) [6, с. 370–371]).

Племянник его идет еще дальше по пути отказа от смысла своего имени, совершенно извращая его. Он действительно – борец, но не за христианские идеалы. Борис, сам того не осознавая, используется темной метафизической силой в качестве искусителя и совратителя Катерины, он – в стане врага рода человеческого. Жертва это остро чувствует, что показано в явлении третьем сцены второй третьего действия, когда **Катерина** в диалоге с Борисом, еще пытаясь бороться, восклицает: *«Зачем ты пришел, погубитель мой? ... Да пойми ты, враг ты мой... Зачем ты моей гибели хочешь?... ты меня загубил! ... Загубил, загубил, загубил!»* [6, с. 377]. **«Борец»** в итоге побеждает: *«Твоя теперь воля надо мной, разве ты не видишь! (Кидается к нему на шею)»* [6, с. 377].

Причем на протяжении всей пьесы Борис пытается сбросить с себя вину за совершаемые действия, творя ложь перед другими и собой. Он ведь неоднократно был предупрежден о трагическом исходе его действий (*и Кудряшом, и самой Катериной*), но неизменно либо отрицал метафизический смысл собственного поведения (*«Сохрани Господи! Сохрани меня Господи! Нет, Кудряш, как можно. Захочу ли я ее погубить!»* [6, с. 375]), либо перебрасывал вину на Катерину (*«Вы сами велели мне прийти... Ваша воля была на то»* [6, с. 377]). Лжет он и в конце, когда бросает Катерину (*как в свое время это делает и муж*) наедине с ее проблемами: *«Кто ж это знал, что нам за любовь нашу так мучиться с тобой!»* [6, с. 393]. И четко видя, что с Катериной *«нехорошо что-то!»*, что она – на грани страшного решения (*«Не задумала ли ты чего?»*), тем не менее не только не помогает ей, но еще и подталкивает к принятию этого решения. Замечательно показывает драматург посредством ремарки и диалога всю его подлую ложь, когда он обращается прямо к Катерине, но при этом говорит о ней в треть-

ем лице, как будто ее уже и нет: «Ну, Бог с тобой! Только одного и надо просить у Бога, чтоб она умерла поскорее, чтобы ей не мучиться долго! Прощай! (Кланяется)» [6, с. 394]. «Идеальный христианин», соблюдая все внешние правила благочестия, на самом деле не просто предаёт Катерину, но и изобличает всю метафизическую подноготную совершаемых событий: исполнив свою роль искусителя, он отбывает восвоаяси; одержав любовную победу над Катериной, которая могла бы еще преодолеть грех измены посредством покаяния, он ввергает ее своим отъездом в грех отчаяния (второе мужское предательство Катерина уже снести не в силах), неизбежно ведущего к самоубийству.

Вторая пара персонажей – Марфа Игнатьевна Кабанова и Тихон Иванович Кабанов: мать и сын, который находится у нее в подчинении, о чем свидетельствует его подчеркнуто краткая характеристика в списке действующих лиц: «ее сын». В ходе пьесы мы увидим, что они постоянно конфликтуют, так как Тихон подчиняется матери в недостаточной для нее мере. Марфа в переводе с древнеарамейского языка – «владычица, наставница», Игнат с латинского – «огненный» и «неродившийся»; Тихон с греческого – «приносящий счастье»; Иван с еврейского – «Божье благоволение». Если первая пара, имея высокий метафизический смысл имен, не реализовала его по итогу вовсе, то здесь ситуация несколько иная. Так, **Кабанова** в пьесе реализует прямое значение – она действительно владычица и наставница – не только в своей семье, но и в городе, причем реально огненная: всех и вся она рьяно поучает, требуя исполнения «закона», т.е. формального соблюдения внешнего благочестия. Она искренне считает себя наставницей молодого поколения. В своем монологе в явлении шестом второго действия, оставшись одна, т.е. не рисуясь ни перед кем, она произносит: *«Молодость-то что значит! ... Ничего-то не знают, никакого порядку... Что будет, как старики перемрут, как будет свет стоять, уж и не знаю»* [6, с. 365].

На самом же деле ее пример вызывает лишь отвращение от «порядка». Соблюдение правил внешнего благочестия без любви – главного в христианском учении – есть извращение истинного Христова учения. Святой апостол Павел в Первом послании к Коринфянам говорил: «Если я говорю языками человеческими и ан-

гельскими, а любви не имею, то я – медь звенящая или кимвал звучащий. Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви, – то я ничто. И если я раздам все имение мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею, нет мне в том никакой пользы» (13: 1–3) [7].

Кабанова не только пользы не приносит, но и вредит – себе, окружающим. Островский создал в ее лице страшный образ настоящего фарисейства, которое есть не что иное, как «религиозное лицемерие; личина праведности и набожности, состояние честолюбивого самодовольства (*часто неосознаваемое*), основанное на невидении своей греховности и развивающееся при соблюдении церковных правил и обрядов без исполнения заповедей любви к Богу и ближним. Фарисейство всегда соединено с внутренним превозношением над ближними и придиричивым судом над их действительными и кажущимися недостатками. Название происходит от иудейской секты фарисеев – ревнителей ветхозаветных законов, принявших активное участие в предании на смерть и распятии Христа Спасителя» [8].

В этом смысле Кабанова, считающая себя истинной христианкой, но реально таковой не являющаяся, на самом деле соответствует и второму значению своего отчества – она не родившаяся еще во Христе, не имеющая в себе свет истинной веры, о чем четко свидетельствует фарисейская ключевая ее фраза: «*Ну, я Богу молиться пойду; не мешайте мне*» (явление седьмое второго действия) [6, с. 365]. Ее роль в трагической судьбе снохи – принципиально значима. Окончательно решаясь на измену, Катерина указывает в монологе с ключом в руках, воспринимаемым как знак предельного искушения, именно на Кабанову: «*Кабы не све-кровь!.. Сокрушила она меня...*» (явление десятое второго действия) [6, с. 367].

Если мать соответствует отдельным значениям своего имени, то сын, должный приносить счастье по Божьему благоволению, совершенно не реализует в пьесе своего предназначения. Никому он счастья не приносит: ни матери – своим неполным подчинением ее воли; ни жене, ради которой не способен отказаться от своих интересов, чем толкает ее на измену. Особенно

четко показано это в явлении четвертом второго действия, когда, обращаясь к мужу, Катерина буквально умоляет его: *«Тиша, голубчик, кабы ты остался, либо взял ты меня с собой... Тиша, на кого ты меня оставляешь! Быть беде без тебя! Быть беде!... Успокой ты мою душу, сделай такую милость для меня!»* [6, с. 363–364]. Но **Тихон**, обуянный эгоистическим страстным желанием вырваться из тисков опостылевшей жизни, хоть на несколько дней почувствовать свободу, всеми силами отталкивает от себя несчастную Катерину (*«Я и слушать не хочу!»*), которой не только не помогают в борьбе со страшными помыслами, но и подталкивают к омуту: *«Куда мне, бедной, деться? За кого мне ухватиться? Батюшки мои, погибаю я!»* [6, с. 363]. Тихон не помогает Катерине, но и сам мучается, апогеем чего становится заключительный его возглас в финале пьесы: *«Хорошо тебе, Катя! А я то зачем остался жить на свете да мучиться!»* [6, с. 396].

Третья пара в списке действующих лиц – Катерина и Варвара, подчиненная их роль в обществе и семье акцентируется определением «жена» и «сестра Тихона» (и так как он сам подчинен матери, то данная характеристика в списке действующих лиц говорит об их сугубой социальной зависимости). Подобны они еще и в том, что обе реализуют метафизический смысл своих имен, которые у них кардинально противоположны. Что отражает глубинную противопоставленность этих персонажей, в первую очередь именно на духовном уровне: Катерина в переводе с греческого – «чистая», «непорочная»; Варвара – «дикарка, чужеземка, варварка», «жестокая», «грубая». Действительно, в ходе пьесы выясняется, что данные персонажи соответствуют своим именам. По крайней мере, Катерина потому и становится объектом сугубого воздействия сил зла, что чиста и непорочна. В пьесе четко явлено это в повествовании Катерины о чистоте девической ее жизни (явление седьмое первого действия): *«Встану я, бывало, рано; коли летом, так схожу на ключик, умоюсь, принесу с собой водицы и все, все цветы в доме полью... Потом пойдем с маменькой в церковь, все и странницы, – у нас полон дом был странниц и богомолков. А придем из церкви, сядем за какую-нибудь работу, большие по бархату золотом, а странницы станут рассказывать, где они были, что видели, жития разные, либо стихи поют. Так до обеда время*

пройдет... Потом к вечерне, а вечером опять рассказы да пение. Таково хорошо было!» [6, с. 353]. Сугубо акцентируется в пьесе религиозность Катерины: *«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...»* [6, с. 353–354].

Духовная чистота Катерины наиболее четко явлена в ее возможности видеть бесплотные метафизические силы света: *«в солнечный день из купола такой светлый столб вниз идет, и ... вижу я, бывало, точно ангелы в этом столбе летают и поют»* [6, с. 354]. Молитвенная устремленность Катерины (*«А то, бывало, ночью встану... 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...»*) подкреплялась в девичестве «райскими» снами: *«Или храмы золотые, или сады какие-то необыкновенные, и всё поют невидимые голоса, и кипарисом пахнет, и горы и деревья будто не такие, как обыкновенно, а как на образах пишутся»* [6, с. 354].

Чистота Катерины ощущается всеми. Наиболее ярко об этом говорит Борис: *«Ах, Кудряш, как она молится, кабы ты посмотрел! Какая у ней на лице улыбка ангельская, а от лица как будто светится»* [6, с. 375]. Именно поэтому она и становится объектом воздействия сатанинской силы, которая, желая духовной гибели всякого человека, особенно восстает на непорочные души, пытаясь довести их до потери лучших качеств. Островский своей пьесой иллюстрирует слова из Первого соборного послания апостола Петра, обращенные к «избранным»: *«Грезвитесь, бодрствуйте, потому что противник ваш диавол ходит, как рыкающий лев, ища, кого поглотить»* (5: 7) [7].

Будучи избранной, Катерина испытывает различные искушения – со стороны Бориса, свекрови, мужа, золовки, которые, не осознавая того, исполняют желание сатанинской силы – лишить чистоты и загубить духовно. Кстати, структура персонажей в списке первых шести действующих лиц строится в связи с мерой их воздействия на несчастную Катерину, начиная с ключевого – Бориса, главного «борца» против «чистоты» и «непорочности». Избранность Катерины в данном случае подчеркивается и тем, что она – единственная – соответствует позитивному метафизическому уровню смысла своего имени, реально являясь непорочной

– правда, до определенного момента, после которого начнется ее падение. В пьесе детально показывается этот процесс, приведший в конце к самоубийству, которое свидетельствует о победе врага рода человеческого над Катериной – по крайней мере, в рамках земной физической жизни.

Варвара также сыграет в этом серьезную роль: не осознавая всей духовной опасности своих действий, она наравне с другими толкает Катерину в омут. Но ее роль в этом процессе особенно подлая, так как Катерина не ожидает от Варвары низости, считая ее родной душой. Показателен в этом плане диалог в явлении седьмом первого действия, где посредством ремарок выдается и истинное отношение Варвары, и причина заблуждения Катерины, которая рада найти хоть одну любящую ее душу: **«Катерина. “Так ты, Варя, жалеешь меня?” Варвара (глядя в сторону). “Разумеется, жалко”. Катерина. “Так ты, стало быть, любишь меня?” (Крепко целует). Варвара. “За что ж мне тебя не любить-то!” Катерина. “Ну, спасибо тебе! Ты милая такая, я сама тебя люблю до смерти”. (Молчание)»** [6, с. 353]. Последняя ремарка совершенно четко указывает на отсутствие любви у Варвары, которой нечем ответить на проявление горячего чувства снохи. В этом-то и есть кардинальное различие Катерины и Варвары: любовь – у Катерины, пустота – у Варвары, чувствующей свою ущербность, завидующей чистоте и непорочности снохи (которая, судя по себе, считает Варю таковой же и потому обращается к ней как девушке, боясь ее развратить своими словами; но та далека уже от чистоты, о чем свидетельствует ее фраза *«Я хуже тебя»* [6, с. 355]) и готовой подтолкнуть Катерину к ужасным поступкам. При этом она использует откровенность Катерины, открывающейся только Варваре, доверяя ей самое сокровенное: *«Ох, девушка, что-то со мной недоброе делается, чудо какое-то! Никогда со мной такого не было. Что-то во мне такое необыкновенное... быть греху какому-нибудь! Такой на меня страх, такой-то на меня страх! Точно я стою над пропастью и меня кто-то туда толкает, а удержаться мне не за что... Лезет мне в голову мечта какая-то. И никуда я от нее не уйду. Думать стану – мыслей никак не соберу, молиться – не отмолюсь никак. Языком лепечу слова, а на уме совсем не то: точно мне лукавый в уши шепчет,*

да все про такие дела нехорошие... Ночью, Варя, 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, Варя, 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...» [6, с. 354].

Так в пьесе вскрывается именно метафизический характер конфликта – борьба за душу человека со стороны темной сатанинской силы. Прямая ассоциация с поэмой М.Ю. Лермонтова «Демон», где представитель сатанинской силы точно также воздействует на невинную душу Тамары, при учете *открыто* метафизического уровня содержания произведения поэта первой половины золотого века русской словесности, усиливает метафизичность конфликта пьесы Островского, который *прикровенно*, но не менее убедительно и ясно (рассчитывая на вдумчивого читателя и зрителя), демонстрирует духовный характер содержания произведения, продолжая лучшие традиции предшественников.

Варвара, используя впечатлительность Катерины, подготовленной уже непосредственным воздействием метафизической силы (но которого оказывается недостаточно, так как победить непорочность довольно трудно, и необходимы многочисленные различные усилия, в том числе и близких людей), как раз и реализует сатанинскую волю. Причем ее «услуги» идут по нарастающей: сначала она рассуждает о возможности и даже необходимости встречи Катерины с Борисом после отъезда «брatца» (явление седьмое первого действия); потом – о лжи, которой пропитана вся жизнь дома, и, соответственно, не только можно, но и нужно лгать («Ну, ведь без этого нельзя; ты вспомни, где ты живешь» (явление второе второго действия) [6, с. 360]); потом – рассказывает о своих встречах с Борисом, который интересуется Катериной; и наконец, предлагает последней ключ от калитки, тем самым впрямую толкая Катерину к встрече с Борисом, приведшей в итоге к измене мужу (явление девятое второго действия). Варвара, таким образом, действительно оправдывает свое имя. При всей видимости заботы о Катерине, на самом деле нисколько не жалея ее, она довольно грубо и жестоко вторгается в ее чистый мир, неся разлад; заставляя отказаться от прежних идеалов; толкая на

путь измены. А изменяет Катерина не только мужу, но и – своим жизненным принципам. Именно в результате этой измены рушится весь порядок жизни Катерины, ее мир, основанный на православной вере; вся ее чистота и непорочность. Грех привносит в душу Катерины нечистоту, нарушение обетов. Катерина теряет природные свои качества, что в итоге неизбежно ведет к гибели. Варвара, вполне реализующая негативный метафизический смысл своего имени, «торжествует победу» над христианкой.

Так первые три пары в списке действующих лиц представляют нам главных персонажей пьесы, духовное состояние которых, мягко говоря, не вполне благополучно. Далее следуют второстепенные. **Кулигин**, не имеющий имени, что выделяет его среди прочих и что предельно значимо в характеристике данного персонажа, который находится как бы вне находящегося в центре изображения пьесы купеческого мира. Он как бы со стороны смотрит на все происходящее, и хотя непосредственно участвует в событиях (например, просит Кабанова в первом явлении пятого действия простить Катерину), но роль его другая. Уже в списке действующих лиц он выделяется указанием на некую высшую устремленность – он отыскивает перпетуум-мобиле. Конечно, следует говорить о подмене, которая происходит в душе данного персонажа: он пытается убежать от «жестоких нравов» в иллюзорный мир, вместо духовных поисков он занимается поиском того, что в принципе недостижимо, направляя свои усилия по большому счету в пустоту. Но он, по крайней мере, в отличие от других, видит красоту Божьего мира и жалеет людей, которые грызут друга друга. Роль Кулигина как персонажа – специфическая. Он начинает пьесу своим пением и восторгом от красоты мира (являя должное состояние человека как образа Божия; кстати, он единственный приближается к подобию Создателя, по крайней мере, в попытке творчества). И он же приносит тело Катерины, сопровождая возгласом *«Вот вам ваша Катерина. Делайте с ней, что хотите! Тело ее здесь, возьмите его; а душа теперь не ваша; она теперь перед судьей, который милосерднее вас!»* [6, с. 396], акцентируя в финале метафизический смысл произведения: человек в своем страшном духовном состоянии апостасии извращает созданный Творцом прекрасный мир, уничтожая Божественную красоту в себе и вокруг.

Но даже и при таком страшном физическом исходе не исключается милосердие Божие в метафизическом плане бытия относительно избранных: «Ибо много званых, а мало избранных» (Евангелие от Матфея; 22: 14) [7].

Подобен и противопоставлен в данной паре Кулигину **Ваня Кудряш**, который не случайно называется неполным именем, что подчеркивает в потенции возможное исполнение им духовного смысла вышеуказанного значения собственного имени и, соответственно, предназначения. Данный персонаж погружен в тину бытовых мелочей; являет несмирение («*Да не спуская и я: он – слово, а я – десять... Нет уж я перед ним рабствовать не стану*» [6, с. 344]); зачастую озлоблен (например, в разговоре с Борисом в явлении втором сцены второй третьего действия). Но и он, который по собственному признанию, сам «*больно лих на девок*», не одобряет планов Бориса относительно Катерины. Более того, он во втором явлении сцены второй третьего действия предостерегает того от ужасных последствий, указывая на самую суть действий «борца»: «*Ведь это, значит, вы ее совсем загубить хотите, Борис Григорыч!*» [6, с. 375]. Как видим, Кудряш так реализует в некоторой степени смысл своего имени, являя «Божье благоволение» в первую очередь к Катерине. В этом персонажи четвертой пары подобны.

Следующие две пары представляют персонажей, которые появляются в пьесе довольно редко. Так, **Шапки** – только в первом явлении первого действия, поддерживая разговор с Кудряшом о дурном характере Дикого и Кабанихи. Незначительность его отмечена отсутствием имени и указанием в списке лишь социального статуса – мещанин. Более значимым персонажем, и в этом плане контрастным Шапкину, выступает странница **Феклуша**. Образ странника как такового является одним из центральных образов-типов в русской классической словесности – в силу того, что, по утверждению святителя Тихона Задонского, «истинные христиане в этом мире живут как путники, странники и пришельцы, и всегда на Небесное отечество верой и душевными очами взирают и того достигнуть стремятся. Будь же и ты в мире этом странником и пришельцем, и непрестанно на отечество свое Небесное взирай, и таковое получить старайся. Жизнь наша в мире сем – не иное что,

как непрестанное путешествие к будущему веку» [9, с. 4]. Закономерно отсюда, что образ странника разрабатывался практически всеми представителями золотого века русской словесности, обращенными к православным основам мировоззрения русского народа, начиная с Жуковского и заканчивая Чеховым.

У Островского в пьесе «Гроза» представлен женский вариант образа. Имя выбрано драматургом соответствующее: Фекла в переводе с древнегреческого – «слава Божья». Впервые она появляется в пьесе в третьем явлении первого действия и в резком контрасте с предшествующим монологом Кулигина о жестоких нравах Калиновского мира, в котором *«обличье-то человеческое истеряно»*, представляет свое восприятие его: *«Бла-аление, милая, бла-аление! Красота дивная! Да что уж говорить! В обетованной земле живете! И купечество все народ благочестивый, добродетелями многими украшенный! Щедротами и подаяниями многими! Я так довольна, так, матушка, довольна, по горлушко! За наше неоставление им еще больше щедрот приумножится, а особенно дому Кабановых»* [6, с. 348]. Можно было бы обвинить Феклушу в неискренности, во лжи: дескать, хвалит лишь потому, что получила многое подаяние. Не без этого. Но можно посмотреть на странницу и с другой стороны: она, не зная истинного положения вещей, благодарная за «неоставление» ее, действительно воспринимает Калинов как «обетованную землю», видя мир иными глазами. Тем более, что Кабанова с ее фарисейством дает для такого впечатления все основания: не случайно Кулигин сразу после монолога странницы поясняет суть: *«нищих оделяет, а домашних заела совсем»*. Но неприятный осадок от возможного фарисейства в самой Феклуше у читателя остается.

Второй раз Феклуша появляется в явлении первом действия второго, где выслушивает законные претензии со стороны **Глаши** в том, что *«вы, странные... все ссоритесь, да перекоряетесь; греха-то не боитесь»* [6, с. 358]. Феклуша, действительно, являет не должное для странницы состояние, демонстрируя разнообразные грехи: любопытство, подозрение других в злом деле, самооправдание, празднословие, гордыню. При этом именно Феклуша, пусть очень простодушно, но раскрывает глубинную причину воздействия сатанинской силы на человека: *«Вас, простых людей,*

каждого один враг смущает, а к нам, к странным людям, к кому шесть, к кому двенадцать приставлено; вот и надобно их всех побороть. Трудно, милая девушка!... враг-то из ненависти на нас, что жизнь такую праведную ведем» [6, с. 358]. При всей комичности ситуации, выявляющей совершенно неблагополучное состояние «праведницы», она имеет серьезную подоплеку: Феклуша говорит о действительно важных и реальных вещах, о действии духовного закона, по которому чем выше духовное развитие человека, тем сильнее на него нападки противной метафизической силы, которые попускаются Создателем, ибо сказано Им: «И от всякого, кому дано много, много и потребуется; и кому много вверено, с того больше взыщут» (Евангелие от Луки; 12: 48) [7]. Вспомним также лермонтовскую характеристику души Тамары и ей подобных – чистых, невинных, непорочных – избранных: «Творец из лучшего эфира // Соткал живые струны их» [10, т. 1, с. 582], которая художественно объясняет причину столь мощного воздействия на них сатанинских сил, пытающихся продемонстрировать Создателю ущербность всего Его творения и в особенности венца – человека. Понятно, что подобные метафизические механизмы происходящего в мирской жизни следует как раз – в принципе – раскрывать духовно устремленной страннице.

Именно поэтому при третьем своем появлении в пьесе Феклуша в разговоре с Кабановой, в отношении к которой и к городу в целом она, конечно, опять комплиментарна, причем, как и положено страннице, в духовном плане, говоря об их «добродетелях» и «благочинности», тем не менее, вводит тему всеобщей суетности как апокалиптического признака: «*Последние времена, матушка Марфа Игнатъевна, последние, по всем приметам последние. Еще у вас в городе рай и тишина, а по другим городам так просто Содом, матушка: шум, беготня, езда беспрестанная! Народ-то так и спует, один туда, другой сюда... Ведь эта беготня-то, матушка, что значит? Ведь это суета!... Суета-то ведь она вроде туману бывает...*» (первое явление первой сцены третьего действия) [6, с. 367–368]. Как видим, посредством данного персонажа драматург вводит в пьесу принципиально значимые мотивы духовного плана. Причем важно, что в данном случае Феклуша беседует именно с «огненной наставницей» Кабановой,

ненавязчиво заставляя ту задуматься о собственной жизни, как бы направляя ее на путь истинный. Но гордыня «владычицы» не позволяет ей приложить предостережения странницы к собственным поступкам и состоянию души. Не забудем, что рассуждения Феклуши направлены авторской волей и читателю.

Завершает свое присутствие в пьесе Феклуша рассказом о «видении некотором», явленном ей в Москве: *«Иду я рано поутру, еще чуть брезжится, и вижу на высоком-превысоком доме, на крыше, стоит кто-то лицом черен. Уж сами понимаете кто. И делает он руками, как будто сыплет что, а ничего не сыпется. Тут я догадалась, что он плевелы сыплет, а народ днем в суете-то в своей невидимо и подберет... Тяжелые времена, матушка Марфа Игнатьевна, тяжелые. Уж и время-то стало в умаление приходиться... у нас и время-то короче становится. Бывало, лето или зима-то тянутся-тянутся, не дождешься, когда кончатся; а нынче и не увидишь, как пролетят. Дни-то и часы все те же как будто остались: а время-то за наши грехи все короче и короче делается»* [6, с. 368–369]. Как видим, Феклуша исполняет свою «странную» роль: она своими рассуждениями и нехитрыми рассказами напоминает о близости конца мира, который наступит как результат всеобщей апостасии. Не случайно, она все время ссылается на «умных людей» как на более серьезный авторитет, уничижаясь и тем самым являя должный пример для гордых – Кабановой ли, читателю ли.

За этим стоит и более важная вещь: введение автором в текст столь важного метафизического содержания посредством нарочито интеллектуально ограниченной Феклуши подчеркивает, что в подобных (духовных) вещах ориентиром для человека является не разум, но сердце. Итак, Феклуша, подверженная, как и все люди, греху, реализуя потому не во всей полноте смысл своего имени, тем не менее, исполняет свою роль в пьесе. Она указывает на метафизический смысл происходящего с миром и человеком, который под воздействием лукавого отпадает от Создателя своего, что при неизменности подобного человеческого бытия неизбежно ведет к краху.

Последней парой в списке действующих лиц является Глаша и «Барыня, старуха 70-ти лет, полусумасшедшая», которые при всей внешней незначительности в пьесе на самом деле имеют глу-

бинное важное значение. Контраст смысла имени (Глафира в переводе с греческого – утонченная) и социального положения заставляет задуматься о многом. Словосочетание «утонченная служанка» в середине XIX века воспринималось как аксюморон. Но **Глаша** действительно иногда проявляет тонкость понимания, проникая в самую суть событий и давая соответствующую оценку им, хотя не всегда тонка в поведении. Она трижды появляется в пьесе и каждый раз (разговор с Феклушой в начале второго действия о «странных людях»; короткий диалог с Борисом в явлении третьем первой сцены третьего действия об уместности брака ее хозяйки с Диким; сообщение Глаши в первом явлении пятого действия Тихону о пропаже Катерины и ее предчувствие катастрофы) демонстрирует повышенную, по сравнению с другими персонажами, здравость: она проявляет не просто праздный интерес к людям, она, реально учитывая психологические особенности конкретных людей, ведет себя адекватно этому знанию. Так, именно Глаша – единственная из кабановского дома – очень переживает за Катерину, не просто чувствуя надвигающуюся катастрофу (это ощущают практически все), но и беря на себя вину («*Уж наши грех, не доглядели*» [6, с. 390–391]), действительно проявляя утонченную и духовную и в этом плане выступая должным примером для всех, кто был явно причастен к гибели Катерины, прямо или косвенно толкая ее в омут, но в итоге не признал ни капли своей вины: либо как Кабанова, считая во всем виновной исключительно саму Катерину, либо как Тихон, сбрасывающий вину на мать. Но Глаша, как и прочие персонажи, также не идеальна: легко готова осудить; да и определение своей вины относительно Катерины у нее слишком поверхностно, переживание – слишком кратковременно. Тем не менее посредством данного персонажа показана принципиальная значимость способности покаяния, любви к ближнему, которые – при их отсутствии в каждом конкретном человеке – ведут к трагической развязке, и, соответственно, только их наличие способно изменить катастрофический исход.

Роль полусумасшедшей старухи в пьесе – несколько иная, но близкая по сути. Она появляется в пьесе дважды – в ключевые для развития сюжета моменты. В первый раз – в явлении восьмом первого действия, сразу после диалога Катерины и Варвары, в котором,

как помним, сноха признается золовке о воздействии лукавого, о страшных снах, о тоске, а последняя призывает ее развеяться после отъезда мужа. Именно в этот момент (завязки) звучит предостережение о страшном физическом и, главное, метафизическом исходе предложенной Варварой измены: *«Что красавицы? Что тут делаете? Молодцов поджидаете, кавалеров? Вам весело? Красота-то ваша вас радует? Вот куда красота-то ведет. (Показывает на Волгу.) Вот, вот, в самый омут»* [6, с. 355]; и в ответ на улыбку Варвары, которая не верит данному предсказанию полусумасшедшей, продолжает: *«Что смеетесь? Не радуйтесь! (Стучит палкой.) Все в огне гореть будете неугасимом. Все в смоле будете кипеть неутолимой! (Уходя.) Вон, вон куда красота-то ведет (Уходит.)»* [6, с. 356.]. Катерина в противовес Варе, воспринимая библейский образ геенны огненной как пророчество себе, смертельно пугается, что, впрочем, не ограждает ее от совершения греха.

Второй монолог барыни в явлении шестом четвертого действия – уже после состоявшейся измены Катерины – обращен именно к ней: *«Что прячешься! Нечего прятаться! Видно, боишься... Красота! А ты молись Богу, чтоб отнял красоту-то! Красота-то ведь погибель ваша! Себя погубишь, людей соблазнишь, вот тогда и радуйся красоте-то своей. Много, много народу в грех введешь! ...А кто отвечать будет? За все тебе отвечать придется. В омут лучше с красотой-то! ...Куда прячешься, глупая! От Бога не уйдешь! (Удар грома) Все в огне гореть будете в неугасимом!»* [6, с. 387]. Если в первый раз при словах барыни гроза лишь собиралась, то теперь уже гром сопровождает ее пророчества, направленные Катерине. Не случайно, именно после этого следует признание Катерины в измене мужу, ведущее далее – в последнем действии – к трагической развязке. Но старуха пророчествует не одной Катерине; как и в первый раз, она ко всем обращает свои последние слова, которые получают тем самым явный апокалиптический смысл. Последний в списке действующих лиц персонифицированный персонаж говорит о последних временах.

Само обозначение старухи как полусумасшедшей очень значимо: оно содержит и противоречивое восприятие ее персонажами: «старая дура», которую не следует слушать, – Варварой; пророчица реальных событий – Катериной; и специфическое отноше-

ние автора, который, используя странную характеристику (половинчатость в сумасшествии, как известно, исключается), обращает сугубое внимание на данный персонаж. Роль барыни в акцентуализации метафизического смысла произведения предельно значима: она предсказывает не только физический конец Катерины, не только метафизическую перспективу ее судьбы, указывая тем самым на духовную подоплеку происходящего с Катериной; обращаясь ко всем, она выводит частный случай на уровень не только калиновского масштаба, но и всечеловеческого обобщения.

Таким образом, комментарий специфически драматургического средства создания образа, каковым является список действующих лиц, со всем своеобразием его в пьесе А. Н. Островского «Гроза», приводит к констатации глубинного метафизического содержания произведения, в котором представлена ключевая для мировой истории борьба за душу человека со стороны злой темной метафизической силы. Борьба, проявляющаяся в судьбе каждого конкретного человека, имеющая апостасийный апокалиптический отсвет. Но при всей трагичности сюжета пьесы, в которой все персонажи находятся в неблагоприятном состоянии обсессии (каждый – в своей степени), а чистая некогда Катерина пала под сатанинским натиском при воздействии окружающих ее людей, перейдя в состояние посессии, драматург представляет потенциальную возможность выхода из создавшейся страшной ситуации. Следует только вернуться к настоящему человеческому облику как образу Божьему – с исполнением Христовых заветов. Посредством поэтики имени, имеющего в подавляющем большинстве высочайший духовный ореол, часть смыслового ресурса которого все-таки реализуется отдельными персонажами, Островский проводит мысль о возможности и духовного возрождения человека в физической жизни; и прощения Создателем нераскаянного венца своего творения, побежденного в физической плоскости злыми духами, но не могущими победить в метафизическом плане бытия. Физический конец человека не есть окончательный итог его жизни. В потустороннем мире предстоит суд Творца, который в лучших традициях русской классической словесности, отражающей истинные основы бытия, не иначе как благ и милосерд: «И благо Божие решение!» [10].

Полнота отражения А.Н. Островским православной концепции мира и человека со всеми ее нюансами явится лишь в результате целокупного анализа пьесы, в частности таких принципиально значимых ее параметров, как композиция, ремарки, внесубъектные образы, интертекстуальные включения, жанр, которые аналогично несут в себе глубинный метафизический смысл. Работа продолжается.

Литература

1. *Есаулов И.А.* Национальное самосознание в русской классической литературе и его трансформации в отечественном литературоведении. URL: <http://transformations.russian-literature.com/nacionalnoe-samosoznanie-v-russkoj-klassicheskoj-literature-i-ego-transformacii-v-literaturovedenii>.

2. *Мосалева Г.В.* «Непрочитанный» А.Н. Островский: «поэзия предания» в плену «темного царства» революционно-демократической публицистики. URL: <http://transformations.russian-literature.com/neprochitannyj-ostrovskij>.

3. *Пушкин А.С.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Правда, 1981. Т. IX.

4. *Овчинина И.А.* Этапы творчества А.Н. Островского: Эстетика национального быта и характера: дис. ... д-ра филол. наук. М., 2000. URL: <http://www.dissercat.com/content/etapy-tvorchestva-n-ostrovskogo-estetika-natsionalnogo-byta-i-kharaktera>.

5. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

6. *Островский А.Н.* Гроза // Соч.: в 3 т. М.: Художественная литература, 1987. Т. 1. Пьесы. 1850–1861. С. 342–396.

7. Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. В русском переводе. Хельсинки, 1990.

8. Азбука веры: словарь. URL: <http://azbyka.ru/dictionary/20/fariseystvo.shtml>.

9. *Свт. Тихон (Соколов).* Епископ Воронежский, Задонский чудотворец. Как жить? Христианская жизнь в святоотеческих наставлениях и архипастырских советах: в 2 кн. Кн. 2. М.: Благовест: Подворье Троице-Сергиевой Лавры, 1999.

10. *Лермонтов М.Ю.* Демон // Соч.: в 2 т. М.: Правда, 1988.

Комедия А.Н. Островского «Лес»: современные «прочтения» театральной классики

Впервые пьеса была напечатана в журнале «Отечественные записки» в 1871 году. Комедия получила высокую оценку от руководителей журнала Н.А. Некрасова и М.Е. Салтыкова-Щедрина. И.С. Тургенев писал А.Н. Островскому, что характер «трагика» (Несчастливцева) – одна из крупных удач драматурга.

Пьеса пережила множество различных постановок. «Лес» принадлежит к числу наиболее популярных пьес Островского. С 1875 по 1917 год комедия увидела сцену 5106 раз.

В современном театре сформировалось несколько вариантов прочтения этой комедии Островского. Постановка комедии была осуществлена в 1992 году в Московском драматическом театре на Малой Бронной Львом Константиновичем Дуровым.

В 1998 году, к 175-летию юбилею со дня рождения А.Н. Островского, Малый театр обратился к этому замечательному спектаклю великого драматурга в постановке Юрия Соломина. Спектакль трактовал известный сюжет как бессмертную повесть о жизни и «вечном театре».

23 декабря 2004 года состоялась премьера постановки «Леса» в МХТ им. А.П. Чехова, которую осуществил К.С. Серебренников. Последняя премьера оказалась самой скандальной, но и самой интересной. Театральная критика довольно подробно и много обсуждала работу режиссера, актеров, смелые трактовки содержания пьесы.

Две режиссерские работы Л.К. Дурова и Ю. Соломина выдержаны в ключе классического подхода к пьесе А.Н. Островского.

«Комедию “Лес” сам драматург считал одной из лучших своих пьес: в этом произведении воплощены многие темы, обра-

зы, мотивы, характерные для всего творчества Островского, это одно из самых сложных произведений писателя. Эта пьеса вобрала в себя черты трёх типов комедий драматурга – народной, сатирической и комедии с высоким героем. Это очень богатый материал для театра, но вряд ли одна конкретная постановка в силах отразить все содержательные пласты пьесы» [1].

Действительно, пьеса предлагает зрителю / читателю широкую психологическую канву каждого образа, среди которых центральными становятся те характеры, которые воплощают определенную тематику. Главными становятся Гурмыжская и ее окружение, если задействована социальная или семейно-бытовая проблематика пьесы; Аксюша и Петр – ведущие в любовной теме, проходящей все возможные формы от комедии положений до жизненной драмы; а если разыгрывается тема «вечного театра» (Ю. Соломин), в таком случае в центр действия попадают два бродячих актера Счастливец и Несчастливцев.

Эти персонажи особенно интересны, поскольку значимы их имена как носителей двух вечных театральных масок комедии и трагедии. «Трагик» Несчастливцев жаждет настоящего театра, дающего целую гамму переживаний, чувств. Он путешествует из театра в театр, гонимый не только необходимостью, но и целью сыграть настоящую трагедию. Он мечтает найти подлинную трагическую актрису, которая умеет передать высокие чувства. Такая возможность ему представится, только не в театре, а в доме его тетушки, в усадьбе «Пеньки». Аксюша, которую невозможность стать женой Петра из-за отсутствия приданого, толкнет к смерти, выслушает яркий монолог, панегирик театру, врачующему душу.

«Несчастливцев. И там есть горе, дитя мое; но зато есть и радости, которых другие люди не знают. Зачем же даром изнашивать свою душу! Кто здесь откликнется на твое богатое чувство? Кто оценит эти перлы, эти брильянты слез? Кто, кроме меня? А там... О! Если половину этих сокровищ ты бросишь публике, театр развалится от рукоплесканий. Тебя засыплют цветами, подарками. Здесь на твои рыдания, на твои стоны нет ответа; а там за одну слезу твою заплачет тысяча глаз. Эх, сестренка! Посмотри на меня. Я нищий, жалкий бродяга, а на сцене я принц. Живу его жизнью, мучусь его думами, плачу его слезами над бедною Офе-

лией и люблю ее, как сорок тысяч братьев любить не могут. А ты! Ты молода, прекрасна, у тебя огонь в глазах, музыка в разговоре, красота в движениях. Ты выйдешь на сцену королевой и сойдешь со сцены королевой, так и останешься» [2].

В этот момент Несчастливцев становится самим собой – актером, который не стыдится своего призвания, он сбрасывает маску богатого барина, которую придумал для своей тетушки.

Шекспировский трагический контекст помогает понять дистанцию между трагедией на сцене и в жизни. Трагическое, возвышенное на сцене в реальности превращается в фарс, шутовство, актерские игры. Именно на этом контрасте построен финал пьесы. Обличающие слова Несчастливцева «...мы артисты, благородные артисты, а комедианты – вы» [2] обращены к людям, потерявшим представление о добре и зле (Гурмыжская, Буланов, Восмибратов).

Но, как известно ««Incipitragoedia», а вслед за ней «Incipitparodia» («Веселая наука» Ф. Ницше). Обратимость трагического пафоса очевидна, когда Несчастливцев цитирует Шиллера: «Люди, люди! Порождение крокодилов! Ваши слезы – вода! Ваши сердца – твердый булат! Поцелуй – кинжалы в грудь! Львы и леопарды питают детей своих, хищные враны заботятся о птенцах, а она, она!.. Это ли любовь за любовь? О, если б я мог быть гиеною! О, если б я мог остервенить против этого адского поколения всех кровожадных обитателей лесов!» [2]. В ответ слышит угрозу довести становому и парирует: «Меня? ... (Вынимает пьесу Шиллера “Разбойники”). Цензуровано. Смотри! Одобряется к представлению. Ах ты, злокачественный мужчина! Где же тебе со мной разговаривать! Я чувствую и говорю, как Шиллер, а ты – как подьячий!» [2].

Но фарсовая коллизия заканчивается еще не здесь, а после прощания, когда Гурмыжская боится подать ему ручку для поцелуя, вправду опасаясь как бы «жестокий трагик» не откусил ей палец, как обещал! Трагедия обращается в фарс, комическое становится не менее ярким способом обличения, чем трагическое. Воплощением такой формы комического является иллюзия обратимости, двойственности целого, демонстрирующая себя в концепте безумия или шутовства. Определение «шут» связывается скорее с образом Счастливецца, который не скрывает своего теат-

рального амплуа комика. Он и получает это имя от Карпа, когда, рассердившись на Несчастливцева, назвавшего его всего лишь слугой, издевается над наивным лакеем.

«Карп. *Как вас звать?*

Счастливцев. *Сганарель.*

Карп. *Вы кто же будете? Иностранец, что ли?*

Счастливцев. *Иностранец буду. А вас как?*

Карп. *Карп Савельич.*

Счастливцев. *Не может быть.*

Карп. *Верно.*

Счастливцев. *Да ведь карп – рыба» [2].*

Далее следует целый ряд ироничных замещений имени «Карп»: окунь, сазан, налим. Окончательно расстроенный лакей, почувствовавший издевку, говорит: «Карп. Ах, шут гороховый! Откуда его вывезли, из каких таких земель? Должно быть, издалека. Вот так камардин. Да и то сказать – образование; а здесь что? Одно слово: лес» [2].

Но ведь Счастливцев – сложный характер: иногда он может поддержать, но может и предать, обмануть. Он меркантилен и коварен, ловкий лицемер. В общем и частном – перед нами мольеровский персонаж, в котором легко сочетается высокое и низкое, трагическое и комическое, недаром он лихо отрекомендовывается Сганарелем. В пространстве леса, где развивается действие комедии, не существует прямых путей и открытых, честных героев. Лес – это опасная дорога, где нет ничего определенного, все обратимо, все иллюзия. Об этой особенности усадьбы с ироническим названием «Пеньки» пафосно говорит Несчастливцев: «Аркадий, нас гонят. И в самом деле, брат Аркадий, зачем мы зашли, как мы попали в этот лес, в этот сыр-дремучий бор? Зачем мы, братец, спугнули сов и филинов? Что им мешать! Пусть их живут, как им хочется! Тут все в порядке, братец, как в лесу быть следует. Старухи выходят замуж за гимназистов, молодые девушки топятя от горького житья у своих родных: лес, братец» [2].

Интересно, что финальные слова реплик Карпа и Несчастливцева совпадают. Недалекий лакей и возвышенный актер мыслят схоже: лес для них – это состояние заблуждения, утраты ценностных ориентиров. Сказочная детерминация «сыр-дремучий

бор» усиливает гиперболу блуждания без надежды найти правильный путь. Внешне, казалось бы, очевидно комическая мизансцена, оказывается, содержит обратный ей по сути концепт безысходности, трагического тупика.

Обратимость трагического и комического в пьесе А.Н. Островского «Лес» определяет сущность конфликта, его многообразие и глубокую неоднозначность. Смысловая игра как переход от одной жанровой формы к другой позволяет сделать вывод о возможности различного наполнения драматического конфликта: искусства и жизни; бедности и богатства как в прямом (социальном), так и в переносном (духовном) контексте; и в конечном итоге конфликта состояний – статики, неподвижности, блуждания (леса) и движения, дороги, путешествия к избранной цели.

Ведь последними словами Несчастливцева становятся: «Ну, Аркадий, мы с тобой попиروвали, пошумели, братец; **теперь опять за работу!** (Выходит на середину сцены, подзывает Карпа и говорит ему с расстановкой и внушительно.) Послушай, Карп! Если приедет тройка, ты вороти ее, братец, в город; скажи, что господу пешком **пошли**. Руку, товарищ! (Подает руку Счастливцеву и медленно удаляется.)» [2]. Остановка в пути заканчивается, два странника вновь продолжают движение.

Литература

1. Дуров Л. Соотношение искусства и жизни в пьесе А. Н. Островского «Лес». Рецензия. URL: http://www.levdurov.ru/show_arhive.php?&id=782.

2. *Островский А.Н. Лес* // Собр. соч.: в 10 т. Т. 6. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. URL: http://www.theatre-library.ru/files/o/ostrovskiy_an/ostrovskiy_an_7.html.

А.В. Ляпина

канд. филол. наук, доцент
Омский государственный университет
им. Ф.М. Достоевского

**«Пивали и мы шампанское, пивали».
Семантика шампанского в творчестве
А.Н. Островского**

Изучение различных аспектов повседневной жизни человека является одним из актуальных направлений современного литературоведения, культурологии, философии.

Рассмотрение деталей бытового поведения, круга увлечений, занятий, репрезентирующих связи между бытийно-бытовыми реалиями частной жизни писателя и сферой литературных занятий, позволит осмыслить его биографию и творчество в контексте культурно-исторических, художественно-эстетических вопросов времени. Застольная культура русского народа не стала исключением. В обозначенном аспекте целесообразно обратиться к творчеству А.Н. Островского, важной составляющей «национального театра» которого считается бытопись.

На страницах своих произведений драматург во всех нюансах и подробностях воссоздает национальный культурно-бытовой уклад русского купечества на фоне широких процессов демократизации общества.

Значительное место в сценическом пространстве пьес драматурга занимают картины застолья, которые, с одной стороны, выступают в качестве необходимого атрибута частной, домашней жизни, с другой – как драматургический прием, создающий публичный образ купца с его стремлением «жить напоказ» [3, с. 8].

И.С. Аксаков, побывавший в сентябре 1849 года на обедах у купцов Ярославской губернии, вспоминает: «На нынешней неделе был я на четырех купеческих обедах... Русский, т.е. настоящий купец, наитщеславнейшее создание, никогда не роскошествует

для себя собственно, а только для показа другим... Часа два сряду, не торопясь, собираются гости; все это чинно, скучно, холодно. Наконец садятся все за обед, который продолжается часа два или три. Хозяин не садится, а беспрестанно обходит гостей и потчует вином. Тут вы говорите, что хотите: он не отвяжется, а повторяет: пожалуйста. Вы говорите ему тысячи причин, почему вы отказываетесь от вина, доказываете, что после сладкого кислое не годится и пр. Он выслушивает терпеливо, а как скоро кончите, говорит опять: пожалуйста; нечего делать, с досадою подставляешь бокал. Разумеется, что во время обеда главную роль играет стерлядь. Каждый из дающих обеда старается превзойти друг друга в величине и достоинстве стерляди. Перед самым отъездом непременно заставляют опять выпить по бокалу. Это здесь называется, почему-то: посошок» [1].

«Кулинарный антураж» (термин известного историка, знатока кулинарной культуры Вильяма Васильевича Похлебкина), важной составляющей которого является сюжет винопития, «помогает воссоздать подлинную атмосферу купеческой среды и раскрыть ее этнографический фон, внутреннюю психологию действующих лиц» [8, с. 282]. Ни одна пьеса Островского не обходится без ситуации застолья и распития «горячительных» напитков, реже встречаются описания обедов, домашних, семейных, ресторанных, званых.

Островский представил подробную карту вин: водка и ее разновидности, домашние наливки и настойки, коктейли, заграничные спиртные напитки.

Особое место в коллекции заграничных вин занимает шампанское.

С конца XVIII в. шампанское становится привычным напитком русской аристократии, даже несмотря на официальный запрет его ввоза в период обострившихся отношений с Францией.

Наибольшей популярностью пользовалось шампанское мадам Клико розлива 1811 года. «...Это вино – нектар, оно по крепости как Венгерское вино, желтое, как золото. Ни малейшего битого стекла, а пена, тем не менее, такова, что полбутылки вместе с пробкой выливается на пол» [2, с. 147]. Так началось победное шествие «Вдовы Клико» («*veuve Clicquot*»), или «Мадам Клико», в России.

Не случайно в «Евгении Онегине» А.С. Пушкина читаем: «**Вдовы Клик**о или Моэта / Благословенное вино / В бутылке мерзлой для поэта / На стол тотчас принесено. / Оно сверкает Ипокреной; / Оно своей игрой и пеной / (Подобием того-сего) / Меня пленяло: за него / Последний бедный лепт, бывало, / Давал я. Помните ль, друзья? / Его волшебная струя / Рождала глупостей не мало, / А сколько шуток и стихов, / И споров, и веселых снов!» [9, с. 105].

К середине XIX в. социальный состав постоянных потребителей шампанского расширился, а застольный этикет стал менее строгим. Его стали пить не только в конце обеда и не только аристократы. Отмечая возросший ввоз шампанского в Россию, один из журналов в 1859 г. писал, что «потребление его настолько распространилось как в высшем, так и в среднем сословии, что в первом шампанское постоянно пьется за столом, а во втором при всяком удобном случае, и праздник без шампанского – не праздник» [2, с. 150].

В народной традиции шампанское воспринимается как вино успешных людей, победителей, как знак особой, эстетизированной жизни: «шампанское – панское, а красное – мещанское»; «кто не рискует, тот не пьет шампанского» (ср. с французским выражением: «шампанское – вино королей и король вина»).

В пьесах драматурга сюжет с шампанским не выглядит поэтичным, как не была наполнена поэзией и сама атмосфера купеческой жизни.

В статье опишем общую семантику данного напитка и его функционирование в конкретных сюжетных ситуациях драматических произведений Островского (с привлечением дневниковых записей).

Шампанского появляется уже в пьесах 1850-х гг. Пристрастие героев к нему, как правило, не является случайным и служит их дополнительной характеристикой.

Так, в комедии «Бедность не порок» (1854) появление данного напитка реализует оппозицию «подражание чужой культуре» и «пренебрежение к своей, уже сложившейся» и выходит на более глубинное противопоставление «свой» мир – «чужой» мир. Шампанское противопоставляется наливкам разным как вино *благородное* вину *демократичному, дешевому*. «Да и пьют-то что, по

необразованию своему! Наливки там, вишневые разные... а не понимают, что на это есть шампанское!»), – утверждает Гордей Торцов, подражая фабриканту Африкану Коршунову. Жизнь провинциального купеческого дома Гордея Торцова по-своему отражает общерусские процессы и происходящие перемены. Купец стремится вырваться из собственного микрокосма и войти в «другие» культурные миры, освоить их.

«Жена! С ума, что ль, сошла на самом деле? Не видывал Африкан Савич твоей мадеры-то!¹ Шампанского вели подать... полдюжины... да проворней. Да вели зажечь свечи в гостиной, что новая мебель поставлена. Там совсем другой эффект будет» [7, с. 138].

Шампанское в пространстве «застольных коммуникаций» рассматривается как своеобразный ключ, позволяющий проникнуть в мир благородных, по-европейски образованных людей с хорошим вкусом и манерами, и, как следствие, выполняет разрушительную функцию. Необразованное купечество, слепо подражая традициям европейской культуры, постепенно отрывалось от национальных корней.

Напротив, Пелагея Егоровна, хранительница патриархальных устоев, как раз таки предпочитает более привычные купеческому миру напитки (*«Не люблю я это вино...»*).

Шампанское как символ богемной, разгульной, чаще московской, жизни маркирует поведение в столице молодых людей, приехавших из провинции «на других посмотреть и себя показать». Любим Торцов, как и Вихорев (*«Не в свои сани не садись»*, 1853), промотал все свое состояние во время кутежей с друзьями в трактирах да в театрах. Однако эти же скитания стали для него наукой (*«нам, дуракам, наука нужна»*). Пройдя в «чужом» мире обряд инициации, он возвращается домой, преображенный, обогащенный «другой» жизнью, «другой» культурой.

Авантюрист Вихорев возвращается в деревню с корыстными намерениями поправить свое материальное положение, же-

¹ Как отмечает В.В. Похлебкин, «здесь мадера не имеет никакого отношения к настоящей португальской мадере. Это вариант крымского красного вина, крепленого спиртом и подслащенного сахаром» [8, с. 318].

нившись на Авдотье Максимовне, богатой купеческой дочке. За бутылкой шампанского, напоминающей о былой роскошной жизни, он просит у своего приятеля Баранчевского помощи в реализации задуманной им авантюры. В этом сюжете шампанское становится маркером человека, свободного от моральных норм поведения. Семантика данной сюжетной ситуации обуславливает появление в пьесах Островского героя-мошенника, авантюриста, характерной деталью жизнеповедения которого является именно пристрастие к шампанскому.

Получивший «доходное место», необразованный, но подострастный молодой чиновник Белогубов («Доходное место», 1857) требует непременно шампанское, в то время как его начальник Юсов пьет рейнвейн. В контексте однообразной чиновничьей жизни (казенные палаты, присутственные места, деловые визиты и т.д.) шампанское организует хронотоп праздника, свободы, достатка, удовольствия, противопоставленного хронотопу прозаической повседневности. С другой стороны – знаменует появление «нового» хозяина жизни, преуспевающего дельца, готового в удобный момент занять место своего «благодетеля».

В комедии «Лес» (1871) актер (в прошлом дворянин) Геннадий Несчастливцев, устав от долгих скитаний, от бродячей жизни, подъезжая к родной усадьбе, в которой не был 15 лет, мечтает о доме, яркими атрибутами которого являются *наливочка, домашние пироги, покой* («*А хорошо бы и отдохнуть с дороги, пирогов домашних, знаешь, наливочки попробовать*»), а уезжая, пьет шампанское.

«Барином я сюда явился, барином я и уеду, с честью. Пошли кого-нибудь в город нанять самую лучшую тройку до первой парходной пристани. Да вот, братец ты мой, я уезжаю, так барыня приказывает поскорее собрать хороший завтрак. Подай вина получше – шампанского» [6, с. 255].

Появление этого напитка в финальных сценах воспринимается и как вызов «нравственно недоброкачественному комедианству» (А.И. Журавлева) и той театральной жизни, которую ведут обитатели захолустья, и как логическое завершение театрального сюжета, разыгранного провинциальными актерами.

Это короткое выступление Несчастливцева может восприниматься и как напоминание о своем благородном происхожде-

