

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 пошел, 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, *цивилизированные* 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 прямотаки 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 разнужданную 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 имущество 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 «братца» (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 Игнатьевна, 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 снует, 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*» [б, 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 гибель 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 подъячий!» [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 Счастливого, 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.

**«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 составляющего 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 подбострастный 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-

нии, о принадлежности к дворянскому пласту русской жизни с культом чести, долга, достоинства. Это и воскрешение той аристократической атмосферы, которая уходит в невозвратное прошлое в ситуации повсеместного разрушения дворянских гнезд (и шампанское тому способствовало, развращая нравы представителей привилегированного сословия).

Для Аркадия Счастливецва шампанское выступает маркером человека богатого: *«Я всегда за богатых людей. Кто шампанское пьет, хорошие сигары курит, тот и человек, а остальное ничтожество»* [6, с. 256].

В «Бесприданнице» (1878) шампанское появляется в начале пьесы и характеризует прежде всего самых богатых людей города – Кнурова и Вожеватова, больше времени проводящих в Москве, Петербурге да за границей, так как «там просторнее» деловому, образованному человеку. Этим объясняется их пристрастие к этому напитку в утренние часы. С шампанским связан мотив не только «красивой жизни избранного общества», но и «деловой». На реплику Карандышева *«теперь полдень. Можно выпить рюмочку водки, съесть котлетку, выпить стаканчик вина хорошего»* Вожеватов отвечает ироничным тоном, намереваясь уязвить самолюбие мелкого чиновника: *«Водочки да винца! Нам так нельзя-с, пожалуй, разум потеряешь... у нас дела очень велики; так нам разума-то терять и нельзя»* [7, с. 382].

В доме Огудаловых, похожем на базар и на цыганский табор, шампанское является непременным атрибутом богемной жизни. Там угощают всех, желающих приятно провести время. Шампанским Вожеватов развращает Ларису, наливая ей потихоньку от матери.

В сцене «званого обеда», гастрономической доминантой которого является стерлядь (хоть и самая дешевая) и фальшивые иностранные вина: шампанское, бургонское, коньяк – усугубляется и без того незавидное положение мелкого чиновника. *«На бутылке-то “бургонское”, а в бутылке-то “киндер-бальзам” какой-то. Не пройдет мне даром эта специя»*, – сообщает Робинзон.

Вообще к концу XIX века званые обеды стали редкостью, так как являлись дорогостоящим мероприятием. Тем не менее Карандышев, несмотря на стеснительность в средствах, все же дает этот

обед, следуя лучшим застольным традициям русской купеческой культуры. Кулинарный антураж наглядно демонстрирует желание Юлия Капитоныча возвыситься над бедностью своего положения и продемонстрировать достаток, возможности, вкус, гостеприимство, найти нужные контакты, завести выгодные знакомства.

Таким образом, общее значение этого напитка в пространстве рассмотренных пьес А.Н. Островского связано с его предшествующей социально-культурной и литературной семиотикой и определяется как «напиток изысканной, европейской аристократической публики». В драматических произведениях он актуализируется в ситуациях, связанных, во-первых, с желанием героев подчеркнуть свое социальное положение, упрочить статус делового человека новой европейской формации; во-вторых, с намерением героев приобщиться к ценностям европейской культуры и образу жизни, одним из главных атрибутов которой является шампанское; в-третьих, сопутствует герою-авантюристу, человеку без нравственных принципов и устоев.

Все обозначенные функции шампанского рассматриваются автором на фоне драматической ситуации разрушения привычной системы ценностей и нравственных координат, когда человек уже не чувствовал связь с тем, что было до него, с тем, что будет после. Он воспринимал себя «заблудившимся в мире». Не последнюю роль в гибели дворянской культуры сыграло именно шампанское.

Таким образом, в пьесах А.Н. Островского шампанское входит в семантический ряд с отрицательным значением: *подражание – беспринципное поведение – разрушение системы нравственных координат.*

В биографическом тексте Островского «шампанское» чаще реализует свои положительные значения и входит в иной семантический ряд: *приятная встреча – воспоминания – богатство жизненных впечатлений – радостное (гармоничное) приятие мира во всем его многообразии.*

Особенно это заметно в «Дневниках» драматурга периода его заграничного путешествия весной 1862 года. Александр Николаевич в компании друзей-театралов Макара Шишко и Ивана Горбунова совершает «паломничество к святым местам европейской культуры» [4, с. 384], набирается свежих впечатлений, отдыхает

душой. В кулинарном европейском дискурсе Островского лидируют устрицы, а из напитков – рейнтвейн и шампанское: «Обедали на Брюллевской террасе, потом слушали музыку, тут я познакомился с Галаховым (сыном), *пили много шампанского* (выделено мной. – А.Л.). Как было не вспомнить Добролюбова! Потом ходили есть *устриц* – отличная лавочка: все хорошо и дешево» [5]. В европейских главах «Дневника» шампанское создает атмосферу дружеской беседы, доверительного разговора с давними знакомыми, близкими по духу людьми, глубокими, интересными собеседниками; дарует ощущение радости жизни, незабываемого ощущения свободы, уводит в сферу приятных воспоминаний, дает возможность пережить «калейдоскоп впечатлений» (В. Лакшин). «На главной улице города ресторация с толстым хозяином и толстой хозяйкой, которые угощают гостей хорошими кушаньями и *отличным рейнвейном*... Заходили *есть устриц*; оттуда к Кролю, *выпили 2 бутылки шампанского и обедали на чистом воздухе*. Тепло, приятно, есть какая-то влажность в воздухе, какой нет в России в столицах... *Ели устриц* (выделено мной. – А.Л.) и катались по городу» [5]. Они любовались свободными людьми, смеющимися, поющими на улицах европейских городов, что так контрастировало с жизнью в пореформенной России.

Шампанское, этот чудесный игристый напиток, помогает путешественникам пережить состояние блаженства, «внутренней растроганности и умиления» (В. Лакшин), игру воображения и чувств. Удивительно душевный и в то же время очень подробный рассказ А.Н. Островского о своем путешествии в свободную Европу можно по справедливости сравнить с роскошной золотистой вуалью пены, наброшенной на бокал с шампанским, сияющей, успокаивающей и обжигающей, и назвать «вином поэзии». Дневниковые записи укрупняют впечатления, возвращают им свежесть первооткрытия.

Литература

1. Аксаков И.С. Письма к родным (1849–1856). URL: http://az.lib.ru/a/aksakow_i_s/text_0160.shtml.

2. *Высочков Л.В.* Шампанское в культуре Петербурга в XIX – начале XX века // Петербург в мировой культуре: сб. ст. СПб., 2005. С. 147–155.
3. *Журавлева А.И., Макеев М.С.* А.Н. Островский. М., 1997.
4. *Лакшин В.Я.* А.Н. Островский. М., 1976.
5. *Островский А.Н.* Дневники 1845–1885 // Собр. соч.: в 16 т. Т. 13. М., 1952. URL: http://az.lib.ru/o/ostrowskij_a_n/text_0556.shtml.
6. *Островский А.Н.* Пьесы. Л., 1986.
7. *Островский А.Н.* Пьесы. М., 1973.
8. *Похлебкин В.В.* Из истории русской кулинарной культуры. М., 2006.
9. *Пушкин А.С.* Евгений Онегин: роман в стихах. СПб., 1993.

А.В. Ляпина

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

А.Л. Николаев

*студент факультета филологии и медиакоммуникаций
Омский государственный университет
им. Ф.М. Достоевского*

Оппозиция «воля – неволя» в произведениях А.Н. Островского

В настоящее время гуманитарная наука, особенно лингвистика, активно изучает базовые компоненты национальной ментальности (Дом, Семья, Правда, Красота и др.). Ю.С. Степанов рассматривает волю как одну из основных ценностей русской культуры [8, с. 313–318].

Содержание этой оппозиции складывалось веками, в процессе познания внутреннего мира человека и законов общественных отношений. Накопленные знания и представления о воле – неволе фиксировались не только в лексических и фразеологических единицах языка, но и во множестве устных и письменных текстов, передаваемых из поколения в поколение.

В «Толковом словаре живого великорусского языка» В.И. Даля, впервые опубликованном в 1863 году, в соответствии с жанровой природой книги, «понятие воля представлено целостно, последовательно, с учетом значимости для культуры этноса» [2].

Воля – 1) данный человеку произвол действия; 2) свобода, простор в поступках; 3) отсутствие неволи, насилования, принуждения; 4) творческая деятельность разума; 5) власть, сила, нравственная мощь; 6) не крепостной [3].

В сборнике «Пословицы русского народа» понятия воли – неволи выделены в особую рубрику, в которой раскрывается вся многогранность их содержания.

Анализ более поздних лексикографических источников показал, что в качестве доминирующих словари выделяют следующие значения лексемы «воля»:

- 1) способность осуществлять свои желания, поставленные перед собой цели;
- 2) свобода в проявлении чего-либо;
- 3) сознательное стремление к осуществлению чего-либо;
- 4) пожелание, требование, закон;
- 5) власть;
- 6) свободное состояние, не в тюрьме [7, с. 79].

Интересны размышления К.Д. Бальмонта об этом слове: «Из всех слов могучего и первородного русского языка <...> из всех несосчитанных самоцветов этой неисчерпаемой сокровищницы <...> больше всего я люблю слово – Воля. Так было в детстве, так и теперь. Это слово – самое дорогое и всеобъемлющее. Уже один его внешний лик пленителен. Веющее в, долгое, как зов далекого хора о, ласкающее л, в мягкости твердое, утверждающее я. А смысл этого слова – двойной, как сокровища в старинном ларце, в котором два дна. Воля есть воля – хотение, и воля есть воля – свобода. В таком ларце легко устраняется разделяющая преграда двойного дна и сокровища соединяются, взаимно обогащаясь переливанием светов. Один смысл слова воля, в самом простом изначальном словоупотреблении, светит другому смыслу, в меру отягощает содержательностью и значительностью его живую сущность. <...> Говоря – воля, русская речь вполне отдает себе отчет, что и воля – свобода, и воля – хотение суть два талисмана, беспредельно желанные, но неизбежно нуждающиеся в точно определенных пределах, будь то строгий устав правильно обоснованной жизни или же великий искус и подвиг личного внутреннего самоограничения» [1, с. 340–342].

А.Н. Островский, раскрывая в своих произведениях и положение человека в отечественной жизни, и его судьбу, состояние героев, их внутренний мир передал через оппозицию «воля – неволя», в полном объеме реализовав свою семантический потенциал.

Работая над сюжетами, драматург использовал запас собственных наблюдений над культурой, образом жизни, бытом представителей различных сословий. Герои пьес А.Н. Островского

(купцы, чиновники, дворяне, властолюбивые, хитрые, жадные или честные, добрые, беззащитные) свои интересы по преимуществу связывают с домашним миром, сферой семейно-родственных отношений (сватовство, брак, семейная жизнь, взаимоотношения с родителями, измены, бегство из дома и др.). Однако частные семейные истории под пером автора вышли далеко за пределы узкого круга купеческо-чиновничьего мира и составили внутреннюю жизнь страны, отразили культуру, психологический склад нации.

В художественном мире Островского лексема «воля» по своим ведущим признакам тесно связана с социальным статусом человека, характером внутрисемейных отношений, когда воля отца (матери) как главы семьи (рода) считается законом, проявлением высшей власти, а чаще произволом (своеволием), особенно в ситуации женитьбы / замужества. *«У нас так не водится, чтобы сын смел выбрать невесту по душе, значит, как следует: а привезут тебя, покажут, ну и женись. А коли скажешь, что, мол, тятенька, эта невеста не нравится: а, говорит, в солдаты отдам!»* («В чужом пиру похмелье»).

«Я не за того отдам, кого она полюбит, а за того, кого я полюблю. Да, кого я полюблю, за того и отдам» («Не в свои сани не садись»).

Семейные отношения строятся не на любви и взаимоуважении, а на страхе и угрозах, на желании подчинить своей воле (власти), управлять чужой жизнью. *«Две недели в дороге будет, заглазное дело! Сама посуди! У нее сердце все изнает, что он на своей воле гуляет. Вот она ему теперь и надает приказов, один другого грозней, да потом к образу поведет, побожиться заставит, что все так точно он и сделает, как приказано»* («Гроза»).

Но самое интересное, что тот, кто подчиняет, тоже не живет своей волей (свобода действий, свобода выбора). Именно под пером Островского раскрылся смысл такого уникального явления, как самодурство, и сформировался тип купца-самодура. *«Самодур – это называется, коли вот человек никого не слушает, ты ему хоть кол на голове теши, а он свое. Топнет ногой, скажет: кто я? Тут уж все домашние ему в ноги должны, так и лежать, а то беда»* («В чужом пиру похмелье»). Как отмечает В.И. Мильдон, «самодурство под пером Островского – трагическое мироощуще-

ние человека, догадывающегося, что его нет, и потому цепляющегося за других, в таком бессознательном коллективизме – спасение самодура, это и есть своеобразное психологическое (и гносеологическое) основание русской семейности в драмах Островского» [6, с. 22–23].

В представлении купеческого сословия обнаруживается тесная связь воли и ума, проявляющаяся в том, что человек, неспособный мыслить, не может вести самостоятельную жизнь, жить своей волей (по своему уму, самостоятельно, независимо). **Кабанова** Тихону: *«Такие дурацкие мысли в голове держишь, а еще хочешь своей волей жить»*. *«А ведь тоже, глупые, на свою волю хотят, а выдут на волю-то, так и путаются на покор да смех добрым людям»* («Гроза»).

По мнению купцов, желание жить по своей воле согласно собственным стремлениям, считается вражьи наущением. *«Известно, что по своей воле легче жить, чем по закону; да своя воля в пропасть ведет. Доброму одна дорога, а развращенному десять»* («Не так живи, как хочется») или *«Что, сынок! Куда воля-то ведет! Говорила я, так ты слушать не хотел. Вот и дождался!»* («Гроза»).

Своя воля (свобода) связывается и со способностью самому управлять своей судьбой, пространственной свободой, свободой передвижения. Главная героиня драмы «Гроза» так рассказывает о своем детстве: *«Я жила, ни об чем не тужила, точно птичка на воле... Таково хорошо было!»*. Жизнь Катерины в доме своих родителей – это воля (свобода, ненасилие), не вступающая в противоречие с многовековым патриархальным укладом, где не противопоставляли себя общему, где не было насилия и принуждения. Катерина переживает волю как состояние души, как простор с его эстетикой. Простор, открытое пространство, где взор не встречает никаких препятствий, становится для героини синонимом воли. В душевной атмосфере калиновского мира, за высокими заборами она тоскует по утраченной душевной и природной гармонии. Здесь для нее «все как будто из-под неволи», словно в тюрьме сидит, в заточении: *«А там и плачься всю жизнь, мучайся; неволя-то еще горчее покажется. (Молчание.) А горька неволя, ох как горька! Кто от нее не плачет!»*.

С Борисом молодая женщина связывает свое спасение; именно ему открывает свое чувство: *«радость моя, жизнь моя, люблю тебя»*. Любовь настолько увлекает **Катерину**, что лишает власти над собой: *«Нет у меня воли. Кабы была у меня своя воля, не пошла бы я к тебе. (Поднимает глаза и смотрит на Бориса.)»*

Небольшое молчание.

Твоя теперь воля надо мной, разве ты не видишь! (Кидается к нему на шею.)

Борис (*обнимает Катерину*). *Жизнь моя!»*

Несмотря на активное проявление личностного начала, Катерина все же не верит в счастье, добытое преступным путем (*«умру я скоро»*), считает свое чувство к Борису греховным (отсюда ее нравственные терзания, муки совести).

Катерина одухотворенная, светлая, мечтательная, богобоязненная, простодушная. Что же заставляет эту поэтически одаренную натуру изменить свою судьбу? Пойти вопреки божьим заповедям? Желание преодолеть неволю, которая соотносится с покорностью чужой воле, послушанием, неуклонным следованием общественным и внутренним моральным установкам, отсутствием самостоятельности в поступках и силы духа принять самостоятельное решение [3].

Она долго и мучительно пытается найти поддержку у Тихона, но не может Тихон дать ей счастья, да и защитить не может – подчиняется воле матери. Как он говорит: *«Да я, маменька, и не хочу своей волей жить. Где уж мне своей волей жить!»*...

Кулигин: *«Пора бы уж вам, сударь, своим умом жить»*.

Кабанов: *«Что ж мне, разорваться, что ли! Нет, говорят, своего-то ума. И, значит, живи век чужим. Я вот возьму да последний-то, какой есть, пропью; пусть маменька тогда со мной, как с дураком, и нянчится»*.

Он тоже ищет выход из домашней тюрьмы, ищет забвения неволи, но находит его в пьянстве, вдали от дома: *«...а с этой-то неволи от какой хочешь красавицы жены убежишь»*. Его отъезд в Москву им же самым рассматривается как бегство на волю (из-под власти матери). Об этом он рассказывает Кулигину: *«На дорогу-то маменька читала, читала мне наставления-то, а я как выехал, так загулял. Уж очень рад, что на волю-то вырвался. И*

всю дорогу пил... Так, чтоб уж на целый год отгуляться. Ни разу про дом-то и не вспомнил. Да хоть бы и вспомнил-то, так мне бы и в ум не пришло, что тут делается». Воля, о которой рассказывает Тихон, на самом деле та же неволя, так как человек, не зная никаких нравственных ограничений, попадает в плен пьянства, теряет чувство ответственности за свою семью, свой дом, отдалается от проблем. Пьянство героя, таким образом, становится одним из способов подавления воли.

И несамостоятельный Борис не может дать ей счастья, он совсем не тот, кем она его себе представляла. Формально он «вольный казак» (Катерина: *«Да, тебе хорошо, ты вольный казак, а я!»*), «вольная птица» (Борис: *«Что обо мне-то толковать! Я вольная птица»*), в данном контексте не стесненный узами брака, имеющий возможность самому распоряжаться своим временем, действовать самостоятельно, свободно передвигаться в пространстве. Но по своим душевным качествам он человек несвободный, заложник чужой воли. Вот характеризующие его фразы: *«Не по своей воле еду: дядя посылает».* Маршрут передвижения Бориса продиктован обстоятельствами его личной жизни (в Калинов он приезжает ради наследства, а поездка в Сибирь, как известно, – воля дяди). На вопрос Кулигина *«Охота вам жить у него да брань переносить»* он отвечает: *«Уж какая охота, Кулигин! Неволя».* В другой ситуации Борис малодушно оправдывается, обращаясь к Катерине, словно извиняясь за свидания с ней: *«Ваша воля была на то».*

И Борис, и Тихон пребывают в состоянии тоски, тревоги, страха, не чувствуют уверенности в своих силах.

Катерина, нарушившая данную в церкви клятву Богу, хоть и покаялась перед всеми в грехе, а вернуться к мужу и свекрови не в силах. Там все чужое, там неволя. Вот и остается ей один путь – в Волгу. Для нее лучше умереть по своей воле, чем вернуться в прежнюю неволю. Обретение воли приносит героине чувство успокоения и долгожданного освобождения от неволи.

Н.А. Добролюбов пишет в статье «Луч света в темном царстве»: «Катерина вовсе не принадлежит к буйным характерам, никогда не довольным, любящим разрушать во что бы то ни стало... Напротив, это характер по преимуществу созидательный, лю-

блещущий, идеальный», но «убитая дневной работой и вечной неволей, она уже не может с прежней ясностью мечтать об ангелах... ее энергии требуется иной выход» [4].

Символом воли, свободы, счастья в пьесе «Гроза» стал образ птицы, который возник в монологе Катерины «Отчего люди не летают?».

«Бесприданница», написанная в 1879 году – взгляд драматурга через двадцать лет на проблемы, поднятые в драме «Гроза». И в этой пьесе развернута оппозиция «воля–неволя». Драматический конфликт сконцентрирован вокруг Ларисы, молодой барышни из обедневшей купеческой семьи, художественно одаренной, мечтательной, но незащищенной. Выросшая в доме, похожем скорее на «цыганский табор», воспитанная под звуки цыганской скрипки и шипения шампанского в бокале, она не получила необходимого для взрослой жизни нравственного приданого. Поэтому ей гораздо сложнее определиться с личным выбором, чем Катерине Кабановой, в душе которой живет многовековая народная культура. Ищущая любви Лариса отвергает жениха, уезжает с Паратовым за Волгу, но сталкивается с обманом, а главное – с внутренней человеческой несвободой.

«Блестящий барин», обольститель Паратов и мелкий чиновник Карандышев – тоже зависимы, один находится в плену денег, другой – во власти своего уязвленного самолюбия. И в этой пьесе, где ни у кого «нет ничего заветного», настоящая любовь невозможна. Мужчины рассматривают Ларису как товар. Вожеватов, Кнуров, Паратов считают Ларису вещью; для Карандышева Лариса – путь к самоутверждению; Кнуров, Вожеватов в финале пьесы разыгрывают ее в орлянку.

Нередко в пьесах А.Н. Островского запрет на свою волю был связан с убежденностью героев в зависимости своей жизни от Господа, от судьбы или сложившихся обстоятельств. Герои возлагают надежды на обстоятельства, не зависящие от человеческих намерений, или прикрывают таким образом свою нравственную несостоятельность. «*Уж от своей судьбы не уйдешь! Уж кому суждено, тому и быть*» («В чужом пиру похмелье»). В «Доходном месте» опытный чиновник Юсов отвечает на одну из реплик: «*Да-с, уж это закон судеб-с, круг житейский-с...*». От судьбы не

уйдешь, своего жребия не минуешь, – так рассуждают многие герои произведений драматурга, часто оправдывая несвободу.

Неволе человеческого общества автор противопоставляет гармонию в природе, которая есть яркое свидетельство Божьей любви. Какая красота разлита в природе приволжского городка Калинов в пьесе «Гроза»: *«Чудеса, истинно надобно сказать, что чудеса! Красота! Душа радуется... какая красота в природе разлита...»*. Не менее красива природа в «Бесприданнице». И образ вольной птицы как воплощение свободы также гармонично вписывается в окружающий пейзаж.

Философский вопрос о воле и неволе, который А.Н. Островский ставит в своих произведениях, неразрывно связан с границами этой воли. Воля в понимании автора не означает безграничного делания всего, что захочется. Границы воли определяются интересами других людей, нравственностью, верой, умением прощать. Герои Островского совершают грехи против традиций, нравственности и Бога, и автор ставит вопрос: имеют ли они право на прощение? «Да», – отвечает автор словами Кулигина: *«Вы бы простили ей, да и не поминали никогда. Сами-то, чай, тоже не без греха!»* («Гроза»).

Да, исполнение христианских заповедей персонажами пьес Островского далеко от совершенства. Стоит сопоставить судьбу Катерины Кабановой с судьбой грешницы из евангельского рассказа. К Иисусу однажды привели женщину и сказали Ему: «Учитель! Эта женщина взята в прелюбодеянии, а Моисей в законе заповедал нам побивать таких камнями. Что ты скажешь?» Тогда Иисус сказал им: «Кто из вас без греха, пусть первый бросит в неё камень». И, услышав эти слова, люди, обличённые совестью, стали один за другим уходить. Вскоре перед Иисусом осталась только одна женщина. Он спросил её: «Где твои обвинители? Никто не осудил тебя?» Она отвечала: «Никто, Господи!» Иисус сказал ей: «И Я не осуждаю тебя; иди и впредь не греши» (Ин. 8:2–11).

Людям, находившимся рядом с Катериной, далеко до этого прощения.

Вдумываясь в последние слова Ларисы из «Бесприданницы», вспоминаем ещё один эпизод из Евангелия, когда Пётр спрашивает у Иисуса: «Господи! Сколько раз прощать брату мое-

му, согрешающему против меня? До семи ли раз?» Иисус отвечает ему: «Не говорю тебе “до семи”, но седмижды семидесяти раз» (Мф. 18.21-22).

Истинная (духовная) красота человека неразрывна с волей. Но воля здесь – это созидание добра. И героям Островского нужно немало сделать, чтобы обрести подлинную волю-свободу.

Так, анализ отдельных произведений А.Н. Островского показал, что в художественном пространстве драматурга оппозиция «воля–неволя» объединяет в себе черты национального и индивидуального мировоззрения и реализуется по преимуществу в сфере семейно-родственных отношений.

Литература

1. *Бальмонт К.Д.* Русский язык (воля как основа творчества) // Бальмонт К.Д. Где мой дом: стихотворения, худ. проза, статьи, очерки, письма / сост. В. Крейд. М.: Республика, 1992. 448 с.

2. *Веселова Р.И.* Концепт «воля» в трудах В.И. Даля: опыт лингвокультурологического анализа: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2004. URL: <http://dissercat.com>.

3. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. СПб., 1863–1866. URL: <http://slovari.yandex.ru>

4. *Добролюбов Н.А.* Луч света в темном царстве. URL: <http://ilibrary.ru/text/1492/p.1/index.htm>.

5. Книга Библии: Новый Завет. URL: <http://rusbible.ru>.

6. *Мильдон В.И.* Философия русской драмы: мир А.Н. Островского. М.: РОССПЭН, 2007 240 с.

7. *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. М.: Рус. яз., 1987. 750 с.

8. *Степанов Ю.С.* Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. 824 с.

Некоторые проблемы биографии А.Н. Островского

А.Н. Островский не принадлежит к числу забытых писателей и драматургов, подобно иным, чьи произведения пользовались успехом в XIX веке, но современным читателем и зрителем забыты. Пьесы этого классика до сих пор вызывают немалый интерес, их ставят, о них спорят, они заключают в себе проблемы, актуальные до сих пор. Но, как это зачастую бывает с классиками XIX столетия, творчество А.Н. Островского мы знаем лучше, чем его жизнь. Т. Москвина, петербургский театральный критик, справедливо замечает: «Изучив некоторые биографии Островского, современный читатель, знакомый с лучшими образцами искусствоведческой мысли второй половины XX века, вправе задаться вопросом, не зародился ли А.Н. Островский на свет каким-то особым образом в виде собрания своих сочинений, с комментариями Добролюбова и Ап. Григорьева на добавку? Существовал ли в самом деле такой человек?» [1]. Между тем Островский не был обойден вниманием талантливых исследователей, его жизнью и творчеством занимались такие исследователи, как Н. Кашин, А. Ревякин, Е. Холодов, писатели о литературе, искусно владеющие художественным словом и образом: Н. Эфрос, А. Кугель, В. Лакшин, М. Лобанов. Популярную беллетристическую книгу об Островском написал Р. Штильмарк, один из крупных отечественных беллетристов, автор «Наследника из Калькутты». В 70-е годы ушедшего столетия вышло две биографии Островского, это книга В.Я. Лакшина в серии «Жизнь в искусстве» [2] и биография в серии «ЖЗЛ», написанная М.П. Лобановым [3], несколько позднее, в 1984 году вышла биография, написанная С.А. Трегубом [4]. Что касается последней упомянутой биографии, то она представляет

мало интереса: довольно краткая, она скорее обобщает то, что уже известно о писателе, ничего практически не добавляя к образу, созданному М.П. Лобановым и В.Я. Лакшиным. Биографии из серии «ЖЗЛ», которую Ю.М. Лотман в шутку называл «Жизнь замечательных святых» [5], обладают своеобразной спецификой – как правило эти биографии напоминают античные рубрицированные *bios*ы, в них все четко распределено: родители – детство – отрочество – юность – творческий путь – признание – смерть. «Замечательный русский поэт Давид Самойлов запечатлел это в известном стихотворении “Дом-музей”:

Смерть поэта – последний раздел.

Не толпитесь перед гардеробом» [5].

Биография, принадлежащая перу М.П. Лобанова – это хорошее исследование, которое дает не только представление о фактической стороне жизни Островского, но и панораму культурной жизни, окружавшей драматурга, портреты тех, с кем Островский сталкивался на жизненном и творческом пути. Но невозможно не согласиться с Т. Москвиной, считающей досадным, что в этой книге «создатель русского театра как бы оказывается лишен личностного колорита» [1].

Справедливости ради нужно отметить, что жизнь Островского не была насыщена какими-то неординарными событиями: на дуэлях он не дрался, на тигров не охотился, избегал даже публичных выступлений. В.Я. Лакшин, начиная жизнеописание драматурга, замечает: «Островский мало помог своему биографу. В его поведении нет и намека на величавую историческую поступь. Он никогда не гляделся в литературное зеркало, не стремился себя запечатлеть и показаться с выгодной стороны в глазах потомства. Не писал дневников и писем в расчете на посторонние глаза» [2]. И тем не менее В.Я. Лакшину удалось создать увлекательное, достаточно подробное и интересное описание жизни и творчества А.Н. Островского, лучшее на сегодняшний день.

Владимир Яковлевич Лакшин (6 мая 1933 – 26 июля 1993) – русский литературный критик, литературовед, прозаик, мемуарист, академик РАО, доктор филологических наук, он является автором свыше десяти книг критики, прозы, мемуаристики, трёхсот статей в разных жанрах, автор известных телевизионных про-

грамм о русских классиках. Кроме того, В.Я. Лакшин долгое время был заместителем главного редактора журнала «Новый мир» А.Т. Твардовского. «Его знала вся читающая литературные журналы Россия. И не только Россия. Он был правой, нередко направляющей рукой Твардовского, его твердой опорой» [6], – такими словами вспоминает В.Я. Лакшина Яков Липкович. «Новый мир» был журналом совершенно особым среди прочих советских журналов, достаточно упомянуть только, что именно он открыл читателю А. Солженицына. В.Я. Лакшин оставил дневники, которые И.А. Волгин, современный поэт и Достоевсковед, характеризует следующим образом: «Недавно я перечитывал дневники Лакшина 1960-х годов. Это – поразительный документ. Это история нашего духа, сжимаемого тисками цензуры, корчащегося под партийной опекой и все-таки находящего выход в той узкой горловине, которая именовалась “Новым миром”. <...> Он, знавший ситуацию изнутри, бывший участником и очевидцем событий (в том числе тех, которые сделали Солженицына любимым “дитячком” “Нового мира”), внятно, убедительно и, главное, честно воспроизвел реальную обстановку тех лет, обреченное – но тогда не казавшееся таковым – противостояние “интеллигентского” журнала партийно-государственному Левиафану» [7].

Биография писателя – это особая разновидность жанра биографии со своими подводными камнями. Как часто биографы писателей увлекаются описанием творчества, ищут в нем автобиографические признания, пытаются угадать в описанных героях черты близкого окружения писателя. Не менее часто классик подвергается идеализации, «поэт в России больше чем поэт» он еще и немножко мученик, и немножко пророк, а значит, близок к небесным сферам... В.Я. Лакшину удастся избежать этих крайностей, он формулирует кредо биографа: «Биография писателя не должна напоминать писанное по канонам житие: “Родился от почетных родителей, в детстве был послушен, трудолюбив...” (Вспомним, как издевается Островский над тем, что рассказывает о детстве Глумова, фальшиво сюсюкая, его мать.) И если бы биограф драматурга взялся доказать во что бы то ни стало, что и отец его был человек благороднейший, и мать передовая, образованная женщина, и мачеха – одна доброта, он, наверное, сделал бы ошибку.

Что прибавит Островскому наше усилие показать, что и воспитывали его примерно, и в гимназии учился он образцово, и вел себя достохвально? К чему эта приторность? Разве может унижить Пушкина то, что он был ленивым увальнем в раннем детстве? Или Тургенев станет меньше значить для нас, оттого что мать его злобная деспотка и крепостница? Или мы хуже подумаем о Толстом, потому что он провалился на вступительных экзаменах в университет, не сумев назвать ни одного города Франции, кроме Парижа? Какие пустяки! Гении не растут в парниках и стеклянных колбах» [2].

В.Я. Лакшин, сам писатель и человек, причастный журнальному делу, очень занимательно и со знанием проблемы описывает путь становления Островского-драматурга и редакторские будни в журнале «Московитянин». Биограф великолепно владеет культурным контекстом, и биографическое повествование пестрит краткими, но образными и яркими биографическими справками о литераторах, актерах, певцах – о многих людях, которые составляли круг общения Островского в разные годы, писатель был человек открытой души, приятельства заводил легко. Как точно заметила Т. Москвина, «Островский имел определенную власть над своей судьбой. Именно это, пожалуй, самая характерная черта его жизни, а не отсутствие крайностей вроде тюрьмы или дуэли. Таких крайностей не было и у других крупных литераторов – у И. Гончарова, у Н. Лескова (правда, у них были трудности в связи с их самоутверждением в литературе)» [1].

Литература

1. *Москвина Т.* Личность А.Н. Островского: очерк проблемы. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/2/in-opposite-perspective-2/lichnost-a-n-ostrovskogo-ocherk-problemy/>

2. *Лакшин В.Я.* Александр Николаевич Островский. 2-е изд., испр. и доп. М.: Искусство, 1982. (Жизнь в искусстве).

3. *Лобанов М.П.* Островский. 2-е изд., дораб. М.: Молодая гвардия, 1989. 399 с.

4. *Трегуб С.А.* Жизнь и творчество Николая Островского. 3-е изд. М.: Художественная литература, 1984. 269 с.

5. *Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 384 с.

6. *Липкович Я.* Владимир Лакшин и другие. URL: <http://www.vesnik.com/issues/2003/0528/win/lipkovich.htm>.

7. *Волгин И.* Защитник достоинства. URL: <http://www.bigbook.ru/articles/detail/php?ID=4853>.

А.В. Пестова

студентка

*Уральский федеральный университет
им. первого Президента России Б.Н. Ельцина*

**К вопросу интерпретации
и актуализации пьес А.Н. Островского
на современной сцене (комедия «Лес»)
в постановке В. Мейерхольда (1924)
и К. Серебренникова (2004)**

А.Н. Островский по праву считается создателем репертуара русского национального театра. Т. Москвина свою книгу о современном театре А.Н. Островского назвала «В спорах о России» (2010). Какой талант, какое понимание сути проблем целой страны, жизни людей, если пьесы, написанные 150 лет назад, могут быть аргументами в спорах настоящего времени.

Заметим, что драматург никогда не писал публицистических статей, избегал публичных выступлений (кроме чтения своих пьес), не любил полемику. Спорящие о России все доводы за и против находят в его литературном творчестве, в его драматургии.

С 1847 года, с его первого спектакля в Большом театре по пьесе «Не в свои сани не садись» комедии и драмы А.Н. Островского ставились в столичных и периферийных театрах бесчисленное количество раз. Но комедия «Лес» занимает особое место не столько в творчестве писателя, сколько в истории русского театра.

Пьесы драматурга 70-х годов XIX века большей сатирической направленности принимались в чиновном Петербурге гораздо прохладнее, чем в родной ему Москве. К приезду автора в столицу для постановки «Леса» известный актер П.А. Каратыгин пишет эпиграмму, в которой говорится о неудачах в Александринском театре ряда пьес драматурга и заключает:

*Теперь является с каким-то диким «Лесом»
С обновкой, сшитой из пестрых лоскутков,*

*И «Лес» провалится, подобно тем пьесам;
Чем дальше в лес, тем больше дров.*

Но оказалось, что это произведение стало наиболее востребованным в послереволюционной России. Именно с постановки в 1924 г. в Театре Революции «Леса» Всеволодом Мейерхольдом начался бурный процесс приближения известных пьес русских и зарубежных авторов к задачам современных социальных политических процессов в стране.

В. Мейерхольд – выдающийся режиссер-новатор, был учеником и соратником К.С. Станиславского. Начинал он свою театральную деятельность в Московском художественном театре.

В 1905 г. Станиславский открыл Театр-студию, которая задумывалась как экспериментальный филиал МХТ. К работе в студии он привлек Мейерхольда. В статье «К истории и технике театра» (1907) [1] режиссер рассказывает о своих экспериментах в Студии, дает обоснование системы «условного» театра и рассказывает о первых попытках создания такого театра.

Станиславский в «Моей жизни в искусстве» пишет: «Я лишь стремился к новому, но еще не знал путей и средств его осуществления, тогда как Мейерхольд, казалось, уже нашел новые пути и приемы, но не мог их осуществить в полной мере» [2].

Задача режиссера – донести до зрителя глубокий смысл пьесы, внутренний диалог, который зритель должен услышать не в словах, а в паузах, не в криках, а в молчании, не в монологах, а в музыке пластических движений. Чтобы добиться этого, необходимы новые выразительные средства, новые приемы и формы театрального действия.

Напомним о том, что Мейерхольд с энтузиазмом встретил победу социалистической революции, он стал первым режиссером-коммунистом. К первой годовщине Октября он поставил в Петрограде первую советскую пьесу «Мистерия-Буфф» В. Маяковского. При подготовке пьесы возник творческий контакт с поэтом пролетарской революции, который участвовал в режиссировании, работе с актерами и сам играл в этой пьесе. Режиссер использовал приемы народного балагана, площадного театра с акробатами, цирковыми номерами, приближенностью зрителя к теат-

ральной сцене. Исполнилось мечта Мейерхольда о новом театре – агитационном политическом. Поскольку новых революционных пьес, созвучных грандиозным переменам, не было, пришлось переделывать свободолобивые произведения зарубежных авторов. По пьесе Эмиля Верхарна «Зори» (1920) поставлен первый подлинно революционный спектакль. Чтобы приблизить пьесу к советской современности, пришлось переработать текст. По ходу пьесы в зале разбрасывались листовки с революционными призывами. В сцене митинга подключались зрители, воинские части, посещавшие спектакль, приходили со своими знаменами и оркестрами. Старые театральные приемы организации спектакля безжалостно отвергались – рампа была отменена, в зрительном зале горел полный свет, декорации еще были, но носили характер беспредметных геометрических форм – диски, кубы, треугольники, сцена пересекалась канатами. Актеры играли без грима и париков.

Этот спектакль был решительным отрицанием буржуазного театра, отвергалась неприкосновенность авторского текста, всякое вещественное оформление, сама сцена – «коробка». Вторая редакция «Мистерии-Буфф» (1921) была переходом к будущему сценическому конструктивизму. Занавеса не было. Всё пространство сцены занимала стройка, конструкции изображали то ковчег, то рай и т. д.

Сцена сливалась с полом зрительного зала. Действие было вынесено за пределы сценической коробки и происходило так же в ложах. В том же духе был поставлен спектакль «Земля дыбом» по пьесе французского писателя М. Мартинэ «Ночь». Этими постановками режиссер решительно отрицал старое искусство и утверждал новые формы агитационного воздействия на зрителя. Это было требование современного момента, эпохи революционного переустройства мира. В соответствии со сценическими приемами другие задачи ставились и перед актерами.

Актер – главный элемент спектакля, должен донести до зрителя замысел режиссера. А поскольку в основе этого замысла лежит общественная идея, актер обязан быть трибуном, он должен не только играть как действующее лицо, но и выражать свое отношение к нему. Чтобы выполнять свои задачи, актер должен быть в хорошей физической форме, динамичным, пластичным,

ритмичным, знать «биомеханику» движения на сцене. Актер нового театра должен обладать теми навыками и умениями, которые были необязательны для старого театра, а именно: уметь петь, танцевать, выполнять акробатические номера, делать гимнастические упражнения. Новации режиссера распространялись на световые решения – впервые применялись прожектора. Большую роль в спектаклях Мейерхольда играли музыкальные номера. Это было не просто сопровождение, а неотъемлемая часть спектакля, зачастую – основа, на которой разворачивалось сценическое действие. Свои принципы и новые приемы режиссер применил впервые в постановке классики – пьесы «Смерть Тарелкина» А.В. Сухово-Кобылина (1922). К.С. Станиславский, вернувшийся из зарубежной гастрольной поддержки МХТ в 1924 году, одобрил все новшества и открытия Мейерхольда. «Я пою им дифирамбы», – отозвался он. Но в то же время предупредил, что внешняя техника, физическая культура и т. д. не должны мешать передаче «в художественной форме жизни человеческого духа». Мейерхольд в полемическом тоне выказывал свое неприятие «школе переживаний», настроений в постановках традиционных театров.

С таким пониманием задач театра, с уже наработанными сценическими приемами Мейерхольд в 1924 г. поставил в Театре Революции комедию А.Н. Островского «Лес», самую репертуарную из всех его пьес.

Пьеса – наиболее сложное произведение драматурга. В её сложной конструкции отразились все жанровые составляющие комедий Островского – трагические формы народной комедии (Аксюша и Петр, Улита и Счастливец), сатирическое обличение мира помещичьей усадьбы (Гурмыжская и её окружение) и, наконец, наличие «благородного» героя. Мейерхольд проявил и заострил до крайних пределов все направления развития конфликтов, в каждом сюжете используя приемы и технические возможности нового театра. Приведем два противоположных отзыва после премьеры, приведенных в статье Е. Холодова [3]: «Лес – плевок в лицо русской культуры» (А.Кугель), «Постановка Мейерхольда дает остросовременное истолкование Островского» (А. Гвоздев).

Автор статьи пишет о том, что театральная Москва разделена на два лагеря. Одни с пеной у рта доказывают, что Мейерхольд

извратил Островского, совершив над драматургом акт грубейшего режиссерского насилия... Другие, напротив, видят в спектакле новое и убедительное доказательство режиссерской гениальности Мейерхольда, смело нарушившего старые традиции... Автор статьи ссылается на мнение критиков, видевших воочию творение режиссера. Мы лишены такой возможности, поэтому также сошлемся на отзывы его современников. Режиссер совершил перемонтаж пьесы: вместо пяти актов стало три, разбил все действия на тридцать три отрывка-эпизода, причем чередование их заметно отходило от последовательности текста автора. Этим режиссер добился большей динамичности и понимания, так как каждый эпизод сопровождался названием на экране. Тексты драматурга остались, за редким исключением, без изменения. Лагерь Гурмыжской дополнен «фигурантами» – попадьею, урядником, статским и турком – слугой хозяйки имения. Один из помещиков Милонов превращен в попа – отца Евгения.

Среди исполнителей знаменитые впоследствии в истории театра имена: Н.И. Боголюбов, И.В. Ильинский, Б.Е. Захава, З.Н. Райх, И.А. Пырьев и др.

Что же предстало перед глазами зрителей в первые же мгновения?

Спектакль начинался со второго действия. Всё сценическое пространство поделено на две части по вертикальной линии. Сверху спускается на тросах мост – «дорога», идущая прямо в партер. Именно здесь встречаются безработные актеры Несчастливцев – трагик и Счастливцев – комик по пути из Керчи в Вологду. Нижняя половина сцены предназначена для обитателей усадьбы «Пеньки» помещицы Гурмыжской – здесь и дом, и двор, и птичник, и качели, и другие конструкции. Уже это деление пространства подчеркивает социальное неравенство действующих лиц.

Занавеса нет, признаков помещичьего быта, привычных декораций, присущих традиционным постановкам пьес Островского, нет. Вещи, конструкции, музыкальные моменты – только необходимые элементы для усиления воздействия игры актера на зрителя. В. Шкловский, оценивший интерпретацию Мейерхольда критически, назвал эти вещи «подкладками» под действия [4]. В его статье это выглядело так: сцена Счастливцева с Улитой – ка-

чание на доске, свидание Петра с Аксюшей – гигантские шаги, Аксюша с Гурмыжской – скалка, Алексис с Несчастливцевым – гимнастика и т. д.

Эти «подкладки» несут определенную смысловую нагрузку. Тема любви Аксюши и Петра раскрывается на знаменитых шагах, улетающих в зрительный зал. Каждый взмах качелей – это полет в мечту, надежда на счастье. Взлет – «Казань», еще – «Самара», еще – «Саратов»...

Аксюша, прокатывая белье, по мере усиления напряженности в разговоре с Гурмыжской стучит скалкой все громче и громче.

В ночном свидании Аксюши и Петра перелом от отчаяния к надежде сопровождается удамой игрой на гармошке. Нет, не напрасно удивлялся Станиславский выдумке, таланту, изобретательности Мейерхольда.

Быструю сменяемость эпизодов, динамику действия исследователи творчества режиссера определяют как внесение кинематографического подхода в театральную практику.

Одним из режиссерских приемов Мейерхольда было подтверждение фразы, диалога действием. Если у Островского Восьмибратов говорит: *«Я какой человек? ... я в задор войду – все отдам...»*, то по сцене летают полушубки, сапоги и пр. Фраза Петра в разговоре с Аксюшей *«Я не мордва некрещеная»*, подтверждающая, что он хороший русский молодец, способствует появлению в спектакле мордовского хора. На сцене много движения – танцы, акробатические трюки, клоунада Счастливецова, роль которого решена в духе скоморошества, качели, гармоника, яркие костюмы – всё это подчеркивает народность пьесы, некую русскую лихость, порой бесшабашность, создает бодрое позитивное настроение у зрителя. Сатирические краски в изображении окружения Гурмыжской усиливаются разноцветными париками, шаржированными манерами и образами.

Спектакль выдержал полторы тысячи представлений и всегда шел с неизменным успехом. Выступая перед юбилейным представлением «Леса» 19 января 1934 г., Мейерхольд так определил свою задачу – «донести до зрителя основную мысль. В пьесе – противопоставление двух лагерей. Мы подчеркнули это противопоставление» [5].

Противопоставление в пьесе складывается в результате двух конфликтов – семейно-бытового и социального. С одной стороны – эксплуататоры – разоряющееся дворянско-помещичье сословие и набирающий силу и богатство, вырубаящий лес промышленник и торговец Восьмибратов. С другой стороны – люди искусства, талантливые актеры, нелегким трудом зарабатывающие себе средства на жизнь. Семейный конфликт в спектакле разрешается счастливо, благодаря Несчастливцеву, отдавшему наследные деньги на приданое Аксюши. Низость, жадность, ханжество посрамлены этим поступком. Но нравственной победы не случилось. Сошлемся снова на В. Шкловского, который считал, что в спектакле нет конца.

Обличительная речь Несчастливцева, его гордая речь в защиту профессии и «товарищей» – актеров не была услышана зрителями, она была заиграна другими актерами, заглушена шумом и гомоном.

Конец печальный: в полутьме опять же по мосту безмолвно уходят Аксюша с Петром. Такой сверкающий всеми красками балаган, полный движения, звуков, трюков, находок и смеха, и такой печальный конец, «ложный», как написал Шкловский. Не случайно, что об актерской игре в спектакле нет отзывов, кроме упоминания о блистательном исполнении роли Аркашки Счастливцева И. Ильинским.

В своей интерпретации «Леса» Мейерхольд решительно отказался от традиционных подходов к постановкам пьес А.Н. Островского. Он доказывал право на своё режиссерское видение драматургического материала, право называться автором спектакля. Он применил те новые театральные приемы, которые были найдены в его первых революционных спектаклях, агитационных, пропагандистских. Перегруженность внешними эффектами, изобретательными трюками не всегда раскрывала глубже замысел Островского. Но это была успешная попытка приблизить русскую классику к задачам современного театра.

К.С. Станиславский («Горячее сердце», 1928), А.Е. Таиров («Гроза», 1924) также прокладывают новые пути к новому, более глубокому осмыслению произведений великого драматурга. Сделать это наследие интересным и понятным для нового зрителя,

иногда совершенно неподготовленного, – вот в чем видели они свою задачу.

Запущенный режиссерами-новаторами почти 10 лет назад процесс сближения классики с жизнью современного общества, использования новых технических возможностей в постановке классики, этот процесс не прекращался никогда в нашей театральной жизни и особенно оживился в последнее десятилетие.

Да, согласимся, что время вносит свои коррективы в постановку старых пьес. Согласимся, что режиссер сейчас – главное лицо театрального процесса, что он имеет право на свое видение сценария и на «самовыражение». Но все-таки степень этой свободы не должна быть безграничной. Режиссер должен помнить, что он – проводник текста и замысла автора.

А.Н. Островский почему-то довольно часто становится жертвой режиссёрского своеволия. Н. Чусова в «Грозе» (театр «Современник») вложила известную всем фразу «Почему люди не летают?» в уста Кабанихи, режиссёр М. Бычков в санкт-петербургском ТЮЗе в той же «Грозе» одевает всех актёров в одежды эпохи военного коммунизма, а Катерину – в комбинезон и шлем в духе члена клуба парашютистов. А сценография? Режиссёр З. Нанобашвили (Вологодский драматический театр) оформляет сцену в виде огромного трона – стула, да ещё с лифтом, который потом опускает разоблачённого взяточника сановника Вишневого вниз. Совсем недавно (2012) М. Карбаскис в театре им. В.В. Маяковского поставил «Таланты и поклонники», где композиционным центром спектакля оказался поворотный круг. Его толкают все герои спектакля, кто с усилием, кто походя. Таких примеров «осовременивания» можно привести много, но они совсем не помогают приблизить классику к современности, не помогают найти в тексте и мыслях автора те вопросы и проблемы, которые стоят и перед нашими современниками. Критик Т. Москвина в уже называемой нами книге приводит примеры переделок названий спектаклей, за которыми невозможно угадать Островского: «Всюду деньги, деньги, деньги...» (театр им. Вахтангова, по пьесе «Тяжёлые дни»), «Любовь и карты» (театр им. Станиславского, «Последняя жертва»), «Страна любви» («Сатирикон»,

«Снегурочка») и т. д. Здесь явно просматривается тенденция броским названием заманить зрителя на спектакль и более ничего.

В 2004 году режиссёр К. Серебренников поставил «Лес» А.Н. Островского в театре МХТ им. А. П. Чехова. Поставил как версию классического театра в саркастическом преломлении. Хотя, как известно, Серебренников не имеет театрального образования, но, думается, с предыдущими на нашей сцене постановками этой пьесы он знаком и за образец, естественно, взял спектакль В. Мейерхольда (1924). И его теоретические труды по технике театра он тоже хорошо изучил. Спектакль посвящён памяти великого режиссёра.

Для каждого серьёзного постановщика такая подготовительная работа по созданию своей версии пьесы, прошедшей через руки и мысли многих талантливых творцов, просто необходима. В спектакле Серебренникова ясно виден кинематографический подход в сценическом построении спектакля. Комедия разделена на эпизоды – кадры. Каждый эпизод обдуман, обставлен предметами, дополнен музыкальным сопровождением, придающим ему законченный вид. Эпизоды сменяются быстро, динамично, как в кино, всё как у Мейерхольда.

Посмотрим, какие эксперименты наблюдаются с действующими лицами. В своём «Лесе» Мейерхольд заменил одного из помещиков на попа Евгения. Зачем? Он «заострял» сатирическую линию комедии, показывая эксплуататоров, против которых были направлены революционные силы народа. Это помещики, купцы, духовенство, дельцы, полиция. У Островского в пьесе попов и жандармов не было. Он их создал – его версия дополнилась ещё и попадёнкой и урядником.

В своём интервью журналу «Персона» на вопрос о его отношении к эпатажу Серебренников отвечает: «Провокация самая что ни есть необходимая часть современного искусства...». И далее: «Если зрителя не возбудить, он – уснёт. Возбуждение же процесс, непосредственно связанный с провокацией». Следуя этому утверждению, режиссёр делает соседей помещиков Гурмыжской женщинами. Перемена пола – тема модная и возбуждает. А Бодаева жалко – его реплики в адрес любвеобильной барыни

в мужских устах звучали гораздо выразительнее. А теперь помещики – это льстивые приятельницы. Но зачем?

Из действующих лиц изгнан лакей Карп, его текст включён в речи Улиты – наперсницы барыни. А ведь по репликам Карпа с первых сцен спектакля можно понять, что за птица эта «благодатная» барыня. Но ведь ясно, поместье большое, дом большой, Карпа нет, Улита – не работница, ей нужно угождать, ублажать Раису Павловну. Поэтому появляется прислуга – две толстозадые женщины, по виду поварихи из общепитовской советской столовки. Количество персонажей не улучшает их качества. Критики одобряли сохранение лирической линии – любви Аксюши и Петра. С этой целью режиссёр придал этой паре несколько иной характер, чем в традиционном исполнении.

Аксюша – ладная, крепкая девушка, умеющая за себя постоять, а не забитая робкая приживалка. Пётр тоже человек, достойный любви Аксюши, фантазёр и выдумщик, разудало играет на гармошке. Сцена их катания на шагах – украшение спектакля. Поскольку у Серебренникова Пётр – человек, сильно пьющий, сразу понятно, что ничего самостоятельно решить не может, то поверить в любовь к нему Аксюши просто невозможно. А сама она напориста, настойчива, вот она-то добьётся своего. Горькая её сиротская судьба не просматривается в ней. Поверить её монологу о пустоте в душе, о том, что вода её манит? Вряд ли. Серебренников превращает иронию, насмешку Островского по отношению к некоторым своим героям в злую сатиру, гротеск.

Гурмыжская приобретает черты тайной алкоголички, порой вульгарной бабы. Даже у любимых автором пьесы бесприютных актёров режиссёр подчёркивает в сцене «Буфет» их губительный алкоголизм. Кстати, тема пьянства проходит через весь спектакль, видимо, тоже «воздух времени».

Мейерхольд много экспериментировал в отношении использования сценического пространства. Версия Серебренникова предполагает изменение жизненного пространства. С первых моментов действия зритель понимает, что спектакль-то не о далёком прошлом, а почти о наших днях.

Костюмы персонажей современные, обстановка в доме тоже не барская, а главная примета времени – музыка. Назойливо зву-

чашая «Беловежская пуша», музыка ВИА, шлягеры зарубежной эстрады – да ведь это 80–90-е годы XX века, эпоха застоя, когда мы были в одной стране с белорусами. Понятно, почему вместо русского и мордовского хора у Мейерхольда, в современной версии поёт пионерский хор. Предметов, подтверждающих «воздух времени», много: телефоны, пистолеты, тонометр, фотоаппарат, микрофон, самокат и т. д. А вот леса нет, и у Мейерхольда не было. Вот только детская площадка с качельками, каруселью, небольшими конструкциями для лазанья детей, кустики в руках детского хора. Это не шаги, влетающие в зрительный зал. Хочется заметить: «Труба пониже, дым пожиже».

О лесе напоминают огромное бревно во 2-м действии, на котором происходит объяснение Гурмыжской с Булановым, две дощечки, на которые опирается Пётр, подставляя спину для написания расписки на проданный лес, ну, может быть, ещё палка – стул Счастливецва. Для развития действия этого достаточно.

Текст пьесы Островского режиссёр сохранил почти без изменений. Переместив действие в застойные брежневско-горбачёвские времена, режиссёр в первые же минуты после открытия занавеса поразил зрителя.

Дальнейшие новации – пионерский хор, современная атрибутика, купцы Восьмибратовы в смокингах, галстуках-бабочках накаляют интерес зала до предела.

Но по ходу действия постепенно режиссёр возвращает зрителя в русло театра Островского. Несколько эксцентричные манеры персонажей не препятствуют пониманию сути и смысла конфликтов и интриг пьесы. И вот именно тогда проявляются лучшие качества режиссёра К. Серебrenникова: талант, оригинальность, чутьё на актёра, умение объединить актёров в ансамбль и т. д. На сцене блистательный актёрский состав: Н. Тенякова (Гурмыжская), А. Леонтьев и Д. Назаров (Счастливец и Несчастливец), А. Мохов (Восьмибратов), молодой актёр Ю. Чуркин (Буланов). Их игра – работа на уровне самых высоких образцов русского театра.

Конечно, дух экспериментаторства постоянно врывается в развитие сюжетных линий старинной пьесы. Интересное решение сцены встречи актёров в буфете сопровождается такой «наход-

кой» режиссёра, как катание на пивных кружках, также интересно перемещение Аксюши в воздухе как символическое перемещение её в другую жизнь и т. д. Неуёмная фантазия режиссёра иногда отвлекает зрителя от смысла произносимых актёром слов.

Великолепно разыграна сцена обмана Восьмибратовым Гурмыжской при покупке леса. Несчастливцев пытается вернуть деньги силой актёрского искусства, но прожжённый делец только презрительно улыбается на все высокопарные речи трагика. Однако вот оскорбления в бесчестьи он не выдерживает: жестом Натальи Филипповны («Идиот») швыряет в кучу деньги, куртку, рубаху, обувь с криком: «Насчёт чести скажу: я не человек, я – правило». Восторгаясь удачными, остроумно сделанными мизансценами, мы огорчаемся теми, которые решены на грани пошлости. Любовные томления Гурмыжской и Улиты подкрепляются неприличными болтаниями лежащих на спине женщин. Неприятное впечатление производит сцена почти полного раздевания перед Аркашкой готовой на всё Улиты.

И вот уже идут последние эпизоды: Гурмыжская почти под пистолетом, наконец, отдаёт долг своему племяннику, Несчастливцев заказывает тройку к отъезду, Раиса Павловна, одетая под Пугачёву, объявляет гостям, что она выходит замуж. И вдруг на зрителей снова обрушивается застойная современность. Тут как тут хор пионеров с зелёными кустиками готовится грянуть «Беловежскую пушу», а к микрофону подходит недоучка-гимназист, человек, похожий на президента. Прижав руку к сердцу, он начинает речь, всё по тексту нашего великого драматурга, но акцентируются фразы: «постараюсь быть достойным», «избирая меня», «дело будет говорить за меня». Можно себе представить, как отреагировал на это тысячный зал.

Критик В. Никифорова [6] заявила, что это «воскрешение политического театра», что «Лес» – спектакль-аллегория: «Старая запойная потаскуха – Россия. Её честолюбивый женишок – президент». Согласиться с этим невозможно. Что же это? Возможно, это провокация, о которой Серебренников говорил как о театральном приёме для возбуждения зрителей.

А можно рассуждать иначе. Мейерхольд, смеясь и издеваясь, расставался с прошлой Россией, страной угнетателей, кре-

постников, страной жертв и палачей. Серебренников, помещая своих героев в застойные советские времена, хочет показать, что в России, собственно, ничего не изменилось: живы ханжи, скупердья, наглецы, богатеи, так же страдают жертвы – люди труда, бессребреники – актёры, сироты. И явление президента, как крылья для Аксюши – надежда на новый взлёт.

А счастливый конец спектакля, как задумано было Островским, не состоялся: благородный поступок Несчастливцева, отдавшего последние деньги для счастья Аксюши, его пламенный обличительный монолог из «Разбойников» Шиллера вряд ли был услышан и прочувствован после речи президента в сопровождении хора.

Нет, актуализация – это хорошо, но хотелось бы, чтобы с классикой были как-то тактичнее.

Литература

1. *Мейерхольд В.Э.* К истории и технике театра // В.Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. 1891–1917. М., 1963. С. 105–143.

2. *Станиславский К.С.* Полн. собр. соч.: в 8 т. Т. 1. М., 1954. С. 281.

3. *Холодов Е.* Вперед с Островским (Вместо заключения) // А.Н. Островский на советской сцене: сб. ст. М., 1974. С. 303.

4. Шкловский В. (ст.) // Островский на советской сцене. М., 1974. С. 43–44.

5. *Февральский А.В.* В.Э. Мейерхольд и его литературное наследие // В.Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. 1891–1917. М., 1968. С. 3–57.

6. *Никифорова В.* Президент идет в «Лес» // Эксперт. 2005. № 3. С. 71.

В.В. Соломонова

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

Общественно-литературная борьба вокруг А.Н. Островского (50–60-е гг. XIX в.)

А.Н. Островский—драматург становится одной из ключевых фигур в русской литературе 50–60-х годов XIX века. Общественно-историческая ситуация этого времени не могла не сказаться на характере литературной критики и на оценке его творчества, когда дух «прогрессистов» захватил умы, а с ними и ведущие журналы вроде «Современника» и «Отечественных записок».

Ф. Тютчев в это время становится цензором ведомства иностранной цензуры, а с 1858 года его председателем. Находясь с 1822 по 1843 год на Западе в составе русского посольства, он очень хорошо понимал, чем грозит России бездумное копирование западного образа мысли. В разгар революции 1848 года он пишет статью «Россия и революция», в которой обращают на себя внимание следующие строчки: «Германия, бесспорно – та страна, о которой уже давно складываются самые странные представления. Её считали страной порядка... Шестьдесят лет господства разрушительной философии совершенно сокрушили в ней христианские верования и развили в отрицании всякой веры главнейшее революционное чувство – гордыню ума...». Тютчев имел в виду и идеализм, и материализм, и марксизм. Чуть позднее он напишет пророческое стихотворение «Наш век» с утверждением свершившегося: «Не плоть, а дух разтлился в наши дни...».

Выражения типа «свежий ветер перемен» и «демократические свободы» не сходят с газетных страниц. Это время быстрого распространения вульгарного материализма Я. Молешотта (немецкий физиолог), К. Фогта (немецкий естествоиспытатель), Л. Бюхнера (немецкий физиолог). Работа последнего «Сила и материя» (1855) была особенно популярна в России. Этика, эстетика

объявлялись «досужими домыслами», устанавливалась прямая связь между пищеварением и темпераментом и даже интеллектом. Фогт, к примеру, устанавливает такую же связь мысли с мозгом, какая существует между жёлчью и печенью, мочой и почками. В итоге распространяется нигилизм самого вульгарного толка, особенно среди студенческой молодежи, пропаганда атеизма и «свобод» приобрела массовый характер. В 1865 году утверждается новый цензурный устав, который, по существу, освобождает от предварительной цензуры, в Главном управлении по делам печати просматривали издания уже после публикации. Возникает термин и явление «бесцензурная демократическая печать».

Положение литературы, журналистики и критики стремительно изменяется. В период «мрачного семилетия», когда «крайние» западники на время ушли в тень, в литературе и критике господствуют «артистизм», эстетство, идеи «искусства для искусства», попытки от «натуральности» вернуться к «всеобъемлемости» пушкинского времени. Это эпоха лирики А. Фета, А. Майкова, Я. Полонского, Ф. Тютчева. Позднее наступает время антинигилистических романов Н. Лескова «Некуда» (1864), А. Писемского «Взбаламученное море» (1863), а также вызвавших огромный общественный резонанс романов И. Тургенева «Отцы и дети» (1862) и «Дым» (1867). После смерти Николая I возвращается на круги своя литература иного рода: в 1863 году публикуется роман Н. Чернышевского «Что делать?», выходят сатирические произведения и публикации М.Е. Салтыкова-Щедрина («Губернские очерки» (1856–1857), книга «История одного города» (1869–1870), «Сатиры в прозе» (1857–1863)), Н. Некрасов пишет поэму «Кому на Руси жить хорошо» (1863–1877). По сравнению с эпохой Белинского критика теряет своё значение, вместо литературно-критических статей подчас пишутся фельетоны с обсуждением ничтожных проблем. Недаром Н. Добролюбов писал, что теперь критик «дорожит малейшим фактом, в каком доме бывал писатель, какой табак курил, какие носил сапоги...».

Ведущим направлением в литературной критике становится революционно-демократическое, а его глашатаем – Николай Гаврилович Чернышевский. Свой критический кодекс Чернышевский формулирует в статье «Об искренности в критике» (1854), где

рассуждает о критике прямой и уклончивой. Критик ставит вопрос, за что можно похвалить произведение «без содержания или с дурным содержанием»? Он считает, что пейзаж и прочие «второстепенные аксессуары» не стоят внимания, так как художник таким образом просто «разнообразит содержание», то есть эстетический анализ им игнорируется. Критику надо писать «на языке жизни», критика есть «выражение мнения лучшей части общества». Но что такое «лучшая часть»? «Живая критика» должна «изобличать», «справедливость и польза литературы выше личных ощущений писателя», «критика должна заняться делом... – преследованием пустых произведений... обличением внутренней ничтожности...». Разумеется, под всеми этими фразами из статьи «Об искренности в критике» скрывается социально-классовый подход к художественной литературе, навязывание ей «цели» [1, с. 269–277].

К 1856 году в русскую литературу пришли Н. Некрасов, И. Тургенев, А. Островский, Л. Толстой, то есть говорить о каком-то «безвременье» в литературе и отсутствии талантов было проблематично, но «молодая революционная демократия» нуждалась в вождах, какими и стали Чернышевский и Добролюбов. От лагеря либералов в критике выступил А. Дружинин, редактор журнала «Библиотека для чтения». Он принадлежал к «эстетическому», «артистическому» направлению и вместе с В. Боткиным и П. Анненковым защищал «художество». В большинстве вопросов их поддерживали И. Тургенев, И. Гончаров, Л. Толстой, А. Островский.

Выступивший в конце 50-х годов XIX века на арену общественно-литературной борьбы Н. Добролюбов, воинствующий нигилист, считавший, что самой судьбою призван «к великому делу переворота», по существу, и начал полемику об Островском. В статье «Тёмное царство» (1859), посвящённой драмам А. Островского, он создаёт теорию «реальной критики», которую применяет при оценке пьес «Свои люди – сочтёмся» и «Доходное место».

Итак, «реальная критика» должна сказать, какое впечатление производят на неё действующие лица, «действительно ли такое лицо», то есть позиция художника отодвигается на второй план, не важно, что он хотел сказать, важно, что сказалось, вернее, что показалось критику. Реальная критика, таким образом,

«переходит к своим собственным соображениям о причинах», породивших то или иное лицо. Добролюбов признаётся: «Мы не чувствуем в себе призвания – воспитывать эстетический вкус публики», то есть сознательно отказывается от эстетического анализа. Тогда утверждается следующее «значение художественной деятельности» – образы «как в фокусе» собирают «факты действительной» жизни и способствуют «распространению правильных понятий о вещах». В последней фразе выражена главная задача «реальной критики» – искать особый смысл, навязывая его и художнику, и читателю.

Добролюбов вводит понятие «правды» как главного достоинства художника. «Неправда», если «берутся случайные, ложные черты действительности», например, когда автор «проповедует отречение от свободной воли, идиотское смирение, покорность». Налицо глубоко атеистическая доктрина критика и полное отступление от эстетического кодекса Белинского. В чём же «правда» для Добролюбова? «...Когда общие понятия художника правильны... тогда эта гармония и единство отражаются и в его произведении». Вспомним, как Белинский ратовал за «замкнутость» произведения, за отсутствие в истинно художественном явлении всего случайного. Но Добролюбов это называет «схоластической традицией». Он оправдывает «презрение к логической замкнутости» в пьесах Островского, его «неразумность развязок». Чем же? Тем, что «разумности нет в самой жизни», что сама русская действительность, «естественность» требует отсутствия логической последовательности» [2, т. 2, с. 322, 324, 327]. Далее Добролюбов с позиции реальной критики находит в драмах Островского «внешний гнёт, тяжесть всей обстановки, давящей человека», то есть «тёмное царство», в котором враждуют «богатые и бедные, своевольные и безответные» [2, т. 2, с. 329–330], а люди с «честными и святыми убеждениями» – это «люди обломовского типа», «негодные для настоящего дела». «Но что же делать?» – задаёт вопрос критик. В произведениях Островского он «выход» не находит и предлагает искать его «в самой жизни» [2, т. 2, с. 346, 443].

Деятельность Добролюбова вызвала в конце 50-х – начале 60-х годов XIX века бурную полемику по поводу драматургии А. Островского, на материале которой обсуждались проблемы значе-

ния литературы, её народности, традиций, художественности. Каждое из трёх направлений (революционеры-демократы в лице Н. Чернышевского и Н. Добролюбова, западники, либералы в лице С. Дудышкина и включившиеся в споры славянофилы в лице А. Григорьева) пыталось в соответствии со своими воззрениями на настоящее и будущее России анализировать пьесы Островского.

А. Григорьев в годовом обзоре «Русская изящная литература в 1852 году» начинает эту полемику. Обратимся сначала к его общекультурным и литературно-историческим взглядам, чтобы осмыслить и понять характер его оценок. Григорьев принадлежал к славянофильству 50-х годов XIX века в его неославянофильском варианте. Наряду с «почвенничеством», неославянофильство становится в середине XIX века ведущим направлением. Ф. Достоевский писал, что если реформы Петра разъединили общество и народ (как и Белинский!), то 1812 год их соединил, и теперь задача – «создать форму жизни, взятую из почвы нашей». Вспомним ещё одно его высказывание: «Кто почвы под собой не имеет, тот и Бога не имеет». Вместо деления на «классы» предлагался другой взгляд: нация – нечто целостное, собирательное, состоящее из черт всех сословий.

В обзоре 1852 года Григорьев анализирует современную ему литературу с особых позиций: «Тот только истинный художник в наше время, кто, установивши возможное равновесие идеала и действительности в душе, относится к действительности во имя вечных и разумных требований идеала...» [3, с. 56]. Симпатии критика обнаруживаются сразу – это Островский с его «коренным русским мирозерцанием, здоровым и спокойным» [3, с. 61]. Например, из всей «близорукой» критики «Бедной невесты» Григорьев выделяет только мнение А. Дружинина, объявившего эту пьесу Островского «не в ряду обыкновенных».

Григорьев ратует за такую критику, в которой всякая духовная деятельность рассматривалась бы «как органический плод века и народа» [3, с. 145]. «Жизнь есть органическое единство» [3, с. 149] – из этого лозунга Григорьева рождается его теория «органической» критики, которая отрицает искусство для искусства и искусство как суррогат действительности и утверждает искусство как высшее выражение истины жизни.

После посещения премьеры пьесы А. Островского «Гроза» в Александринском театре в Петербурге в декабре 1859 года Григорьев пишет статью «После “Грозы” Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу». Заметим, что статья Н. Добролюбова «Луч света в тёмном царстве» появится позднее, а пока Григорьев полемизирует только с выводами его статьи «Тёмное царство». Он пишет, что Островский «не сатирик, а народный поэт», что «Гроза» оставила «назади» все теории [3, с. 384], «столь победоносно... высказанные публицистом “Современника”» [3, с. 372]. Пьесы Островского создали «народный театр». Это утверждение обязывает объяснить, что он понимает под выражением «народность литературы». «...Я народность противопоставил чисто сатирическому отношению к нашей внутренней бытовой жизни, следовательно, и под народностию в Островском разумел объективное, спокойное, чисто поэтическое, а не напряжённое, не отрицательное, не сатирическое отношение к жизни», — пишет Григорьев [3, с. 396, 397]. Он подчёркивает, что употребляет слова «народность», «народный язык» как синонимы «слов национальность», «национальный» [3, с. 401], уточняя, что «под именем народа разумеется народ в обширном смысле... народная личность, собирательное лицо, слагающееся из черт всех слоёв народа, высших и низших, богатых и бедных, образованных и необразованных, слагающееся, разумеется, не механически, а органически, носящее общую, типическую, характерную физиономию» [3, с. 399]. Такое понимание народности восходило к И. Киреевскому, А. Пушкину, В. Белинскому и резко отличалось от мнений Н. Добролюбова.

Общественно-политические и теоретико-эстетические взгляды Д. Писарева были заявлены в одной из его первых статей «Схоластика XIX века» (1861), напечатанной в журнале «Русское слово». В полном соответствии с вульгарным материализмом К. Фогта, Л. Бюхнера и Я. Молешотта Писарев отрицает идеалистические философские системы, называя их «схоластикой», «шелухой», «болезненными галлюцинациями». Он утверждает: «Ни одна философия в мире не привьётся к русскому уму так прочно и так легко, как современный, здоровый и свежий материал» [4, т. 1, с. 118]. Для него становится характерно тотальное отрицание:

«Прикосновения критики боится только то, что гнило... Что можно разбить, то и нужно разбивать; что выдержит удар, то годится, что разлетится вдребезги, то хлам; во всяком случае, бей направо и налево...» [4, т. 1, с. 133, 135].

В статье «Разрушение эстетики» (1865) Писарев доказывает, что «эстетика, или наука о прекрасном, имеет разумное право существовать только в том случае, если прекрасное имеет какое-нибудь самостоятельное значение, независимое от бесконечного разнообразия личных вкусов <...> У каждого отдельного человека образуется своя собственная эстетика». Таким образом, «наука о том, как и чем должно наслаждаться, превращается в бессмыслицу». Писарев делает вывод, что при том определении прекрасного, которое даёт Чернышевский, «эстетика, к нашему величайшему удовольствию, исчезает в физиологии и гигиене» [4, т. 3, с. 420, 423, 442].

Белинского Писарев отвергает: «...Самые идеи Белинского уже не годятся для нашего времени <...> Белинский, с тем же сильным умом, с тем же блестящим талантом, с теми же честными убеждениями, но только Белинский натуралист, а не эстетик, принёс бы в десять раз больше пользы...» [4, т. 3, с. 34, 35]. Он считал, что русскую литературу разумно заменить популярными научными статьями, высмеивал «тайны творчества», объявлял, что поэтом «легко сделаться, как сапожником, адвокатом, часовщиком». Как литературный критик Писарев и применял эти идеи при оценке творчества.

Ко времени активной критической деятельности Писарева уже скончались идеологи славянофильства К.С. Аксаков, А.С. Хомяков, И.В. Киреевский, способные дать ему отпор. Газета «День» И.С. Аксакова, начавшая издаваться с 1861 года, в основном пыталась нейтрализовать идеи Чернышевского и Добролюбова. Так что для распространения «писаревщины» возник режим наибольшего благоприятствования. Зато на это время (1864–1865 годы) приходится, по выражению Ф.М. Достоевского (в 1864 году он написал статью «Господин Щедрин, или Раскол в нигилистах»), «раскол в нигилистах», то есть полемика между «Современником» и «Русским словом». Спор носил чисто социальный характер и касался тактики революционной борьбы, причём ис-

точником разногласий стала оценка литературных героев и типов уже умершим Добролюбовым. Вульгарный материализм Писарева и его соратника по журналу В. Зайцева, с одной стороны, а также идеи «химического» пути развития как этапа подготовки революции, с другой, приводят к переосмыслению наследия Добролюбова и к грубым нападкам друг на друга сотрудников журналов.

Главным «залпом» по «Современнику» явилась статья Писарева «Мотивы русской драмы» (1864), направленная против Добролюбова. Это была полемика не столько по поводу «Грозы» А. Островского, сколько, как уже было сказано, по поводу тактики революционной борьбы. Добролюбов в статье «Луч света в тёмном царстве» (1860) доказывал, что «русская жизнь и русская сила вызваны художником в “Грозе” на решительное дело». Из Островского он делает «представителя естественных, правильных стремлений народа» (читай: к светлому будущему), который «умел изобразить... требования русской жизни». Попутно Добролюбов обрушивается на статью А. Григорьева «После “Грозы” Островского» (1860), посмеявшегося опровергать его мнения о «тёмном царстве» с его самодурами и забытыми личностями. Добролюбов «народность» понимает как выражение «народных стремлений», но «стремления» эти он видит в другом по сравнению с А. Григорьевым, а именно: «везде вы видите пробуждение личности, предъявление ею своих законных прав, протес против насилия и произвола». Такой личностью он считает Катерину, от которой «веет новой жизнью», это «решительный, цельный русский характер», «она не щадит себя и не думает о других», «идеи, внушённые ей с детства... восстанут против её естественных стремлений...». Материализм и атеизм Добролюбова достигают своего апогея в заключительных выводах: «хорошо, что нашлась в бедной женщине решимость... на страшный выход... Оттого-то “Гроза” и производит на нас впечатление освежающее...». «Нам отрадно видеть избавление Катерины – хоть через смерть...» [2, т. 3, с. 291, 296, 299, 317, 322, 330, 337, 343, 347, 348].

Писарев не разделяет мнения Добролюбова в том, что русский народ готов к «механическому», то есть революционному, пути, поэтому считал его выводы ничем не обоснованными. Это «светлые иллюзии», народ надо ещё «просветить». Писарев назы-

вает статью Добролюбова «ошибкою», подчёркивает, что жизнь и воспитание в русской семье «не могли дать Катерине ни твёрдого характера, ни развитого ума». Этот «семейный курятник» порождает «карликов и вечных детей» наподобие Катерины, которая, «совершив множество глупостей, бросается в воду и делает, таким образом, последнюю и величайшую нелепость». Писарев уповает на «русского прогрессиста, который называется или Базаровым, или Лопуховым» [4, т. 2, с. 366, 368, 394]. Полемика между «Современником» и «Русским словом» разрешилась закрытием обоих журналов в 1866 году после покушения Каракозова на Александра II.

Литература

1. Русская критика XVIII–XIX веков: хрестоматия / сост. В.М. Кулешов. М., 1978.
2. Добролюбов Н.А. Собр. соч.: в 3 т. М., 1986–1987.
3. Григорьев А.А. Литературная критика. М., 1967.
4. Писарев Д.И. Сочинения: в 4 т. М., 1955–1956.

Научное издание

Театр А.Н. Островского
в движении времени и культуры

Сборник научных трудов
по итогам конференции к 190-летию драматурга

Редактор *С.А. Львова*
Технический редактор *Т.Н. Чечуков*
Дизайнер обложки *З.Н. Образова*

Подписано в печать 16.02.2015. Формат бумаги 60x84 1/16.
Печ. л. 5,5. Усл. печ. л. 5,1. Уч.–изд. л. 4,9. Тираж 60 экз. Заказ 27.

Издательство Омского государственного университета
644077, г. Омск, пр. Мира, 55а
Отпечатано на полиграфической базе ОмГУ
644077, г. Омск, пр. Мира, 55а