

Перечитывая классику

А.И. Журавлева, М.С. Макеев

Александр Николаевич
ОСТРОВСКИЙ

В помощь преподавателям,
старшеклассникам и абитуриентам

Издательство
Московского Университета
1997

ББК 82.3Р Ж91

Журавлева А.И., Макеев М.С.

Ж91 Александр Николаевич Островский. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. — М.: Изд-во МГУ, 1997. — 112 с. — (Перечитывая классику).

Ж 4603020101-015 Без объявл.
077(02)-97

ББК82.3Р

ISBN 5-211-03694-8

© А.И. Журавлева, М.С. Макеев, 1997

ОТ АВТОРОВ

Эта книга — не очерк творчества Александра Николаевича Островского (1823–1886). Наша задача — дать целостное представление о характере литературно-театрального дела выдающегося писателя-драматурга, о его месте в русской культуре.

Вниманию читателя предлагается анализ нескольких пьес Островского. Выбор их определен тем, что, во-первых, это пьесы, наиболее часто (за исключением замечательной комедии "Бедность не порок") включаемые в программу при изучении творчества драматурга; во-вторых, каждая из них представляет определенный и важный этап творческого пути писателя - пути, приведшего Островского к созданию нового общенационального русского театра.

Главы 1, 2, 3, 4, 5 написаны А. И. Журавлевой, главы 6, 7 — М. С. Макеевым.

*Театр Островского
как модель
национального мира*

Островский уже современниками был назван основателем национального театра. Как понимать смысл этой формулы, если помнить о значимости русской драматургии в культуре XVIII в., о создании в первой половине XIX в. таких шедевров, как «Горе от ума» Грибоедова, «Ревизор» Гоголя?

Думается, прежде всего надо иметь в виду совершенно другой статус театра в культурном сознании нации в XIX в., чем в наше время. Тогда театр осознавался как наиболее демократическая, обращенная к обществу в целом и доступная низшим сословиям форма искусства, в отличие от литературы более «элитарной», требующей известного уровня развития читателя. Поэтому именно театру принадлежала роль того преобразующего зеркала искусства, в которое глядится поколение за поколением, стремясь увидеть и свой идеальный облик, и улавливаемые насмешкой пороки. Если помнить об этом, понятным становится афоризм Островского «национальный театр есть признак совершеннолетия нации, так же как и академии, университеты, музеи»¹.

Островскому удалось создать свой театр как целостный художественный организм, воплотивший модель национального мира. Именно поэтому ему по заслугам принадлежит титул основоположника русского театра.

По некоторым признакам можно предположить, что эта цель была поставлена им сознательно. Конечно, у нас нет никаких письменных свидетельств того, что Островский намеревался

¹Здесь и далее цит. по: Островский А.Н. Полн. собр. соч.: В 12 тт. М., 1973–1980.

исполнить в русской литературе ту же роль, какую в других европейских странах сыграли такие великие реформаторы драмы, соединившие высокую литературу и демократические театральные традиции, как Шекспир, Мольер, Гольдони. Но в близком молодому драматургу окружении, в дружеских беседах имена эти, видимо, мелькали как высокие и родственные по задачам образцы. Косвенное свидетельство этому — злая эпиграмма мизантропического Щербины:

Со взглядом пьяным, взглядом узким,
Приобретенным в погребу,
Зовет себя Шекспиром русским
Гостинодворский Коцебу.

Не талантом и славой мерился с великими Островский, как это казалось недоброжелателям, но хотел взяться за ту же задачу у себя в России.

Театр в современном понимании поздно вошел в русскую культуру, а как один из ее регулярных институтов закрепился в ней лишь в послепетровскую эпоху. Драма создавалась у нас, следовательно, уже в рамках новой, европеизированной, литературы. В определенном смысле можно говорить, что слагавшиеся веками формы европейской драмы постепенно обживались, наполнялись русским национально-историческим (трагедии) и национально-бытовым (комедии) содержанием на протяжении XVIII столетия. Однако понятие национального содержания в применении к просветительской драме остается достаточно условным, чтобы не сказать внешним: идеальный разумный человек вненационален (просвещенные люди везде одинаковы — характерная оговорка Фонвизина в его знаменитой тираде «Рассудка француз не имеет...» в «Письмах из Франции»)². Здесь сферой национального оказывается комическая фигура — непросвещенный рядовой человек.

Становление русской классической литературы в первой половине XIX в. шло в рамках дворянской культуры, и не случаен скептицизм Пушкина относительно перспектив народной драмы, которая «родилась на площади», в русской культуре его, пушкинского, времени.

Быт европеизированного русского дворянства (от помещицкого до чиновничьего), ориентированный на европейский уклад,

² Фонвизин Д. Собр. соч.: В 2 тт. М.; Л., 1959. С.481.

несмотря на всю социально-историческую конкретику, проникавшую постепенно в новую русскую литературу, давал почву прежде всего для отражения в ней индивидуально-личностного, а не патриархально-родового сознания. Отсюда и особенности художественного обобщения и типизации. Высшие достижения русской драматургии, которые застал Островский, входя в литературу, «Горе от ума» и «Ревизор», — общественные комедии, где в центре — современно-личный герой у Грибоедова и карикатура на него у Гоголя. Но каждый из этих персонажей — крайнее выражение, один из полюсов европеизированного привилегированного сословия.

В Литературном энциклопедическом словаре, где все сжато до предела, о Гольдони читаем: «Реформатор итальянского театра, написал 267 пьес, в том числе комедии...» — далее пространственный список комедий, некоторые из них знакомы интеллигентному человеку в любом уголке мира.

В связи с Островским никто из современников о реформе не поминал и не поминает до сих пор, потому что у каждого человека русской культуры есть подсознательное непосредственное ощущение от театра Островского: он как бы был всегда, а «типы Островского», несмотря на все исторические переменны в России, все еще продолжают выражать национальную характерологию. Тем не менее реформа была.

По своим задачам из великих европейских реформаторов театра Гольдони, пожалуй, оказывается ближе другим Островскому. В соположении этих писателей выражается и общее в их литературном деле, и, конечно, глубокое различие, связанное с национально-исторической спецификой русской литературы. Говоря предельно обобщенно, можно понять их литературные роли как разно- и даже противоположно направленные.

Гольдони вел итальянскую сцену от традиции народного театра типажей, как бы отчеканенных и в его время уже застывавших в театре масок, к показу национального характера и уклада, выраженного в многообразии лиц, которое создает сама жизнь. Иначе говоря, он совершил решающие шаги на пути от театральной маски к лицу. В его комедии «Самодуры» (Rusteghi) четыре персонажа, принадлежащие к этому типу, представляют собой разные характеры. «Я доказал на опыте, что число человеческих характеров неисчерпаемо», — писал Гольдони.

Путь Островского к созданию национального театра в современном понимании был (по обстоятельствам нашей историко-

культурной ситуации), в сущности, противоположен. Его реформа состояла в том, что русский театр он срастил с национальными корнями, положив в его основу свою народную комедию, которая освоила типажи и маски, существовавшие в обиходе, культуре и жизни тех слоев, где сохранялись национальные формы быта. Потом уже на этом стержне, а может быть, лучше сказать, на этом стволе театр Островского нарастил и другие ветви, сформировалась крона и возникло древо русского театра, включающее и психологическую драму, по существу созданную им (хотя тут, пожалуй, больше подходит столь любимая Ап. Григорьевым «растительная» метафора: не созданную, а постепенно выращенную из комедии).

Островский входил в литературу на волне широкой демократизации русской жизни, и пафос его литературно-театральной деятельности — стремление к созданию национально-общенародного несословного театра. Естествен поэтому поиск общей почвы, на которой вырастает вся современная русская жизнь в целом. Эта задача потребовала от Островского резкой смены материала драмы: от европеизированного (после Петровских реформ) быта дворянства — к быту тех слоев, которые сохранили национальный культурно-бытовой уклад. Он словно возвращается к той точке, откуда пошло разделение русской культуры на простонародную и культуру образованных сословий.

И западники, и славянофилы, по-своему выразившие страдания интеллигенции от разрыва с почвой, в сущности, страстной защитой ценностей одной из сторон этот разрыв закрепляли, беря ту или иную форму как идеал. Идеал же Островского не раскол, а единение. Он начинает «заращивать» пропасть, показывая в своих пьесах, обращенных ко всем сразу, как в реальной современной жизни все сплетается и прорастает одно в другое.

Театрализованные формы жизни и быта, несмотря на отсутствие театра как института, были весьма развиты в национальной культуре, и это достаточно показано в научной литературе. Обратим внимание на то, что в бытовых формах происходит как бы «самотипизация» национальной жизни. То же видим и в народной игрушке, не говоря уже о разных формах «низового» театра».

В поисках этой общенациональной почвы Островский обращается к купечеству и получает титул «Колумба Замоскворечья». И здесь явно недостаточно традиционного объяснения: драматург расширяет материал искусства, включает еще неосвоен-

ные литературой пласты жизни. Это верно, но это лишь одна сторона дела. Стоило бы обратить внимание и на другое: купец и купеческая жизнь — в каких-то отношениях наиболее публичная форма национального уклада. Она исконно театрализована, так как в ней национальные формы повседневного (и не только не праздничного, а именно делового) быта, остающиеся, скажем, в крестьянской жизни делом интимным, как бы эстетизируются и выносятся на общий суд, поскольку от убедительности облика и поведения «честного», «тороватого» купца зависит во многом успех купеческого дела, само его существование (т. е., если угодно, зависит от попадания лица в тип). Таким образом, сама реальная жизнь побуждает купца себя «типизировать», выстраивать свой публичный образ. Типы Островского (купец, приказчик, сваха) буквально перекочевали в театр из реальности. Солидность купца, расторопность, бойкость приказчика, красноречивость свахи — это их функционально необходимые свойства.

В начале творческого пути Островский создает жанр народной комедии, сформировавший у современников сами понятия «театр Островского», «типы Островского».

Народная комедия имеет ряд устойчивых общих признаков. При социальной дифференцированности персонажей, которая всегда есть в пьесах Островского, культурно-бытовая среда, где разворачивается действие, единая, народная. Способ обобщения жизненных явлений, соотношение типов, героев и фабулы подобны фольклорному (герои ясны с самого начала, интерес сосредоточен на их судьбе). В народной комедии велика роль фабулы, хотя она очень простая, как правило, не авантюрная. Эти пьесы тесно связаны с фольклором не только потому, что в них есть прямые заимствования мотивов, даже цитаты из фольклора, но главное — по близости самого принципа художественного обобщения жизни. Устойчивый, стабильный герой с определенной, сразу ясной зрителю репутацией здесь подан в неповторимой фабуле. Это подобно построению сказки: герои обрисованы сразу, и дальнейший интерес сосредоточен на приключениях, на развитии событий и итоге, судьбе героев. Драматург предполагает простодушное, наивное отношение зрителя к фабуле. События оцениваются с точки зрения народной нравственности, что часто выражается в таком устойчивом признаке этих пьес, как пословичные названия, причем мудрость пословицы автор не оспаривает.

У письменной, авторской литературы неизменно возникает одна сложность с типизацией: автор-повествователь изъят из сферы типизации. «Все типы, но я не тип, и я на них смотрю» — отсюда, между прочим, характерные претензии героев к творцу («найдется шелкопер — опишет!»). В народной культуре этой проблемы нет: человек как бы с удовольствием, весело себя стилизует и типизирует.

Такое соединение, сочетание литературного и фольклорного подходов осуществлено в мире Островского, хотя это и остается проблемой для его героев. Одни из них с удовольствием выстраивают свой облик, другие мучительно пытаются выйти за рамки своего первоначального социального и культурного статуса. В этом случае возможны и чисто комическая (трилогия о Бальзаминове) и сочувственно-лирическая разработки темы (Платон в пьесе «Правда — хорошо, а счастье лучше»). Впрочем, лирика и комизм у Островского отнюдь не противопоставленные качества. Наконец, бывают случаи, когда эта самостилизация персонажей и составляет сюжет, интригу пьесы (ярчайший пример — «Лес»).

Но наряду с самотипизацией здесь же видим и явное переживание героем своей исключительности, неповторимости — в комической или лирической форме. И богатый купец, наживший миллионы и потрясенный этим, сознает свою исключительность (для ее утверждения готов «один в семи каретах поехать»). Влюбленные молодые герои одновременно и мыслят себя в типах («Добрый молодец полюбил неровнюшку-девушку»), и остро переживают неповторимость, единственность своего чувства и судьбы.

Образно говоря, подведение фундамента и выстраивание несущих конструкций театра Островского завершилось в московитинский период. Но театр Островского создавался постепенно, до самой смерти его творца. И моделью национального мира он может быть назван именно потому, что в нем прослежено, как введенные им в литературу коренные типы национальной жизни взаимодействовали с движущейся реальной жизнью современной России, основанной, безусловно, уже не на патриархально-родовом, а на индивидуально-личностном начале.

Уже в народной комедии выявляется конфликтность мира допетровского русского человека, перенесенного в реальность середины XIX в. Но там еще эта конфликтность относительно проста: она объяснена порчей, влиянием поверхностно усвоенной внешней «цивилизации». Ситуация «мещанина во дворянстве»

типична для «купеческих» пьес Островского не потому, что заимствована у великого Мольера, а потому, что родное Замоскворечье вступило в эту историческую стадию и ежеминутно рождало своих Журденов.

Однако реальная русская жизнь эпохи Островского выявляла и более глубокую, сущностную конфликтность индивидуально-личного и родового. Логично поэтому появление «Грозы» — прощание с идеалами «доличностной» цельности, которой больше нет в мире. В эпоху непопулярности жанра трагедии сама русская жизнь дает писателю, наблюдавшему исторический разлом в патриархальном сознании русского человека, материал именно для трагедии с сильным народным характером в центре, с эффектом катарсиса в финале.

Наконец, в высшей степени принципиальна «Пучина», где патриархальная, замкнутая в себе, враждебно ощетинившаяся против внешнего мира жизнь оборачивается мрачной, засасывающей человека бездной, топью-пучиной.

Пореформенная жизнь рождала новые коллизии, и театр Островского впитывал и встраивал их в свою модель национальной жизни.

Если мир патриархального купечества представляет за допетровскую Русь, то «мещанские» и «чиновничьи» пьесы, появившиеся в 60-е годы (начиная с комедии «В чужом пиру похмелье», трилогии о Балзаминове, «Доходного места»), сталкивают «земщину» (выражение Ап. Григорьева о патриархальном мире) и петровское государство с его бюрократией. У них оказывается на удивление много общего, родового, идущего из глубины истории. Далеко не случайно вторую статью своего незаконченного цикла «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене» Ап. Григорьев начал с разбора книги Посошкова «О скудости и богатстве». Не случайно потому, что тут он увидел черты национальной родовой общности типов русской жизни, разделенных столетием. Между тем жизнь движется, и закоснелые Тит Титычи уже выглядят курьезным анахронизмом в пьесах Островского 70-х годов.

Расширение тематическое вело к жанровым преобразованиям, без отказа, однако, от базовой основы театра — народной комедии, театра типажей и показа. Ключевое слово для обозначения эволюции театра Островского — «рост», а не «перелом».

В отличие от реформы Гольдони, у которого еще далеко впереди, в исторической дали был эпос нового времени — роман и

психологизм, театр Островского создавался на фоне и во взаимодействии с расцветом русского классического романа и, можно сказать, с торжеством романного сознания и романного понимания человека.

Известно, что существеннейшие стороны сознания высвечиваются на пересечении типического и индивидуального: с одной стороны, «я живу», но с другой — «это я живу». У Островского это предстает с громадной наглядностью. В том, что его театр соединил эти принципы, и состоит открытие Островского.

При всей своей несомненно новаторской сущности и кровной связи с критическим реализмом театр Островского опирается на многовековую традицию, характеризуется специфическим способом освоения жизни, весьма отличным от способов познания мира в повествовательных жанрах. Сквозь привычный для нового времени театр действия, подобного действию романа, в пьесах Островского явственно проступают черты театра древнего — театра показа, зрелища, обрядового действия. Его драматургия тяготеет к каноничности, к устойчивым формам и жанрам, к амплу, к типажности и неразрывно связана с фольклором: не только со старинным народным театром с его насмешкой и назидательностью, но и с песней, сказкой, пословицей. Говоря шире — с устойчивыми формами национального уклада (прежде всего речевого), с эпическим началом фольклора, со всеми пластами долитературной русской культуры и сознания. Полностью это относится к народным комедиям, «Грозе» и «Снегурочке», но в той или иной степени все созданное Островским вписывается в эту органичную и целостную художественную систему, представляющую национальный мир как движущийся, меняющийся *живой* организм.

ГЛАВА 2

Начало

«СВОИ ЛЮДИ – СОЧТЕМСЯ!»

Островский вошел в литературу сразу как сложившийся писатель: всероссийскую славу принесла ему комедия «Свои люди — сочтемся!», первоначально названная «Банкрот» и опубликованная в 1850 г. в журнале «Москвитянин».

Жадность и прямо-таки восторг, с которыми русское читающее общество встретило комедию начинающего автора, заставляют задуматься над причинами такой необычной реакции. Видимо, появление комедии ответило какой-то насущной потребности литературного развития. «Наконец-то!» — вот, пожалуй, слово, которое явно или подспудно звучало во всех отзывах. Демократическая критика вскоре решительно причислит Островского к писателям гоголевского направления. Но столь же восторженно приняли комедию и литераторы пушкинского круга. Известны хвалебные отзывы Е.П.Ростопчиной, В.Ф.Одоевского. Опубликовавший комедию М.П.Погодин записывает в дневнике: «В городе — figure от Банкрута»¹. Авдотья Панаева вспоминает: «О появлении комедии Островского было много разговоров в кружке. Некрасов чрезвычайно заинтересовался автором и хлопотал познакомиться с Островским и пригласить в сотрудники «Современника»². По словам Садовского, генерал Ермолов воскликнул: «Она не написана, она сама родилась!»³. Поэтесса Ростопчина восторгалась: «Что за прелесть «Банкрот»! Это наш русский Тартюф, и он не уступит своему старшему

¹ Цит. по: *Ревякин А.И.* А.Н.Островский. Жизнь и творчество. М., 1949. С.151.

² *Панаева А. (Головачева).* Воспоминания. М., 1948. С.236–237.

³ Цит. по: *Ревякин А.И.* Указ. соч. С.152.

брату в достоинстве правды, силы и энергии. Ура! У нас рождается своя театральная литература!»⁴.

А.Ф.Писемский сообщает Островскому: «Впечатление, произведенное вашим банкротом на меня, столь сильно, что я тот час же решил писать к вам и высказать нелицеприятно всё то, что чувствовал и думал при чтении вашей комедии... кладя на сердце руку, говорю я: «Ваш «Банкрот» — купеческое «Горе от ума» или, точнее, купеческие «Мертвые души»⁵.

В.Ф.Одоевский в письме спрашивает: «Читал ли ты комедию или, лучше, трагедию Островского «Свои люди — сочтемся»! и которой настоящее название «Банкрот»? Пора бы вывести на свежую воду самый развращенный духом класс людей. Если это не минутная вспышка, не гриб, выдавившийся сам собою из земли, просоченный всякой гнилью, то этот человек есть талант огромный. Я считаю на Руси три трагедии: «Недоросль», «Горе от ума», «Ревизор». На «Банкроте» я поставил номер четвертый»⁶.

А.В.Дружинин свидетельствовал: «Успех «Своих людей» был огромный, небывалый. Самые робкие и холодные из ценителей открыто сознавались, что молодой московский писатель с первого шага обогнал всех в то время трудившихся русских литераторов, за исключением Гоголя. Но и само исключение это еще ничего не доказывало. Между «Ревизором» Гоголя и комедией новой не было той непроходимой бездны, которая, например, отделяла «Мертвые души» от лучшего из литературных произведений, написанных на Руси после поэмы Гоголя. Ни один из русских писателей, самых знаменитейших, не начинал своего поприща так, как Островский его начал»⁷.

Думается, что это единодушие, с которым русская интеллигентная публика приняла очень острую, одну из самых «обличительных» комедий Островского, объясняется именно ее театральными достоинствами. Для русской читающей публики Островский начинался «Банкротом». Он удивлял отсутствием периода ученичества. На самом деле всё было, конечно, гораздо сложнее. Первые из дошедших до нас произведений Островского — юмористические очерки в духе натуральной школы

⁴ Там же. С.153.

⁵ Неизданные письма к А.Н.Островскому. М., 1932. С.336.

⁶ Русский архив. 1879. Т. IV. С.525.

⁷ Дружинин А.В. Литературная критика. М., 1983. С.252.

«Сказание о том, как квартальный надзиратель пускался в пляс, или От великого до смешного один шаг», «Записки замоскворецкого жителя» и, наконец, первая пьеса «Семейная картина», которая, в сущности, была почти тем же физиологическим очерком с изъятыми из него описаниями.

В 1847 г. первая пьеса была с успехом прочитана на вечере у Шевырева, а затем опубликована. День ее публичного чтения Островский считал началом своей литературной карьеры и вспоминал его с волнением: «Самый памятный для меня день моей жизни 14 февраля 1847 года. С этого дня я стал считать себя русским писателем и уже без сомнений и колебаний поверил в свое призвание».

И ранняя проза, и первая комедия, скромный успех которой в кругу профессорской Москвы был так дорог Островскому, — всё это оказалось своеобразными этюдами к комедии «Свои люди — сочтемся!». Именно с нее начинается то, что мы теперь называем «театр Островского». Конечно, «Свои люди — сочтемся!» широко использует достижения поэтики и самые принципы изображения жизни, выработанные натуральной школой⁸, развивая их дальше. Комедия Островского дает тщательнейший анализ одной из сторон общественного быта, она подробно рисует картину экономических, социальных, семейных отношений, а также показывает мораль изображаемой среды. Объект такого скрупулезного анализа — еще мало освоенная нашим искусством социальная среда: купеческая. Материальные отношения лежат в основе изображенного конфликта. Они же определяют все особенности быта, морали, поведения описанных Островским героев. Однако изображение жизни в этой комедии сложнее, и, как всегда это будет у Островского, в самой интриге пьесы все житейские материальные проблемы выведены в область нравственных.

В центре «материальной», денежной интриги — Большов и Подхалюзин, а также их орудие — спившийся стряпчий Расположенский.

О Самсоне Силыче Большове в перечне действующих лиц сказано кратко: «купец»; все другие персонажи, связанные с домом Большова, характеризуются уже по отношению к нему (жена, дочь, приказчик, мальчик). Таким образом, уже афиша

⁸ См. об этом: Лотман Л.М. Островский и русская драматургия его времени. М.; Л., 1961.

определяет принцип построения системы действующих лиц: Большов охарактеризован прежде всего социально-профессионально, затем косвенно определено его место в семейном мире. Не менее значимо и его полное имя: Большов — глава и хозяин («сам», «большой» — так в народной речи обозначали главу и хозяина в доме), библейское же имя Самсон, не будучи в данном тексте значимым по-классицистски, буквально (что и вообще не часто у Островского), усиленное отчеством, все же дополнительно подчеркивает некую крупность: Самсон Силыч — силач Самсон — и как бы предрекает поражение от коварства близких. Положение Большова в системе персонажей, заявленное изначально, не остается, однако, неизменным. Он представляет мир патриархального Замоскворечья в его наиболее простой, грубой форме, не идеалы патриархального купечества, а его повседневную обыденную практику.

Большов наивен, но грубо прямодушен в понимании заповедей своего круга: моя дочь — значит, «хочу с кашей ем, хочу — масло пахтаю»; нет «документа» — значит, можно не выполнять обещанного. Бесчестны те мошенники, кто нанес вред ему, Большову, но та же проделка по отношению к другим — деловая ловкость и т.п.

Л.М.Лотман справедливо отмечает, что в «Своих людях...» в драматической форме использован широко распространенный в натуральной школе очерк-биография. «Герой таких очерков — типичный представитель какого-нибудь сословия. Через его судьбу и жизнь, стремления и потребности, этические и эстетические представления характеризовалась среда, к которой он принадлежит, материальная основа ее существования, ее быта, ее воззрения»⁹. Мы видим в пьесе, как сколачиваются купеческие капиталы, причем этот процесс нам показан как бы в разных стадиях. Тишка подбирает забытые целковые, копит чаевые от выполнения разных полусекретных поручений, выигрывает в стуюлку свои гроши. А что это уже начало купеческого капиталца — мы знаем из реплик о прошлом Большова, торговавшего с лотка, такого же Тишки в детстве.

Следующая стадия — Подхалюзин, поворовывающий у хозяина, а потом в качестве задатка за помощь в рискованной афере получающий руку хозяйской дочери. Это, так сказать, нормальный, «честный» путь обогащения. Но вот уже и афера —

⁹ Там же. С.26.

задуманное злостное банкротство Большова и жульничество Подхалюзина по отношению к своему хозяину и тестю. Большов, решившийся на мошенничество, провоцирует предательское жульничество Подхалюзина и сам становится его жертвой. Но и в поступке Большова нет ничего необычного, в чем Островский убеждает нас, заставляя Большова читать в газете объявления о банкротствах и соответствующим образом комментировать их. Это три стадии, три ступени купеческой биографии.

Большов до начала действия прошел уже обычный путь обогащения, отнюдь не соответствующий моральным заповедям, но и не выходящий за рамки обыденной бытовой нечистоплотности. Задуманное им мошенничество — злостное банкротство — уже примета современной «коммерции», о чем свидетельствует сцена чтения газеты. Переписывание имущества на приказчика, к тому же новоиспеченного зятя, меняет положение Большова в системе персонажей в корне: отныне он из хозяина положения становится лицом, зависимым от детей. Меняется и характер действия, и именно этому новому положению соответствует изменившееся и ставшее окончательным название пьесы. Первоначальное название «Банкрот» относилось только к Большову и как бы предполагало стабильность ситуации и моноцентризм пьесы, определяющую роль Большова в интриге. Новое (хоть и данное из цензурных соображений) удачно обозначило главные повороты интриги: в жульническую проделку втянуты все — Подхалюзин, сваха, Рисположенский и даже Тишка. Сложившаяся ситуация меняет в процессе развития действия не только физическое положение Большова в фабуле, но и отношение зрителя к старику, ставшему жертвой вероломства дочери и зятя, вызывая к нему если не сочувствие, то жалость. Современный критик Н.П.Некрасов назвал Большова «купеческим Лиром», что безуспешно пытался оспорить Добролюбов: сравнение закрепилось в критике и культурной памяти.

В отличие от патриархального Большова, Подхалюзин представляет уже новые времена и чувствует себя в них как рыба в воде. Имя этого героя — образец сложной игры Островского смысловой и звуковой ассоциативностью. Бытовые ассоциации здесь важнее библейских: «петь Лазаря» — приbedняться, прикидываться несчастным. Этому, безусловно, соответствует манера

Подхалюзина держаться с хозяином (см. сцену его сватовства к Липочке, когда он осторожно наводит Большова на мысль самому предложить «верному» приказчику жениться на хозяйской дочери, а затем делает вид, что ему с «суконным рылом» нечего и мечтать о таком счастье). Еще сложнее «построена» фамилия. Курское диалектное слово *халюзной* значит «опрятный» (Даль). Значение пригашено, приглушено приставкой «под-», хотя все же некоторой видимостью «опрятности» своих поступков, в отличие от Липочки, Лазарь озабочен и ищет себе оправданий, задумывая предать хозяина: «Против хорошего человека у всякого есть совесть; а коли он сам других обманывает, так какая же тут совесть!» Да и в последнем действии именно он желает соблюсти некоторое приличие и перед людьми, собираясь всё же ехать поторговаться — пусть и заведомо впустую, накинув пятачок вместо пятиалтынного, — с кредиторами, и перед собой, приговаривая «неловко-с», «жалко тятеньку», тогда как Липочку, по всей видимости, вообще ничуть не заботит мысль о страданиях отца в долговой яме. Но наиболее прямо фамилия Подхалюзин, конечно, ассоциируется по звучанию со словом «подхалим».

Фоника же полного именованья — Лазарь Елизарыч Подхалюзин — вызывает ассоциации с выражениями «змея подкольная», «гад ползучий», «пригреть змею на своей груди», что и подтверждается затем прямо развитием действия.

В системе персонажей и самом развитии действия пьесы место Подхалюзина не остается неизменным: если начальный толчок интриге дает Большов, то затем инициатива переходит к Лазарю, который разрабатывает план и параллельный большовскому, и одновременно направленный против него в свою пользу. «Порча нравов», обозначить которую в пьесе призвано поведение «детей», выражается и в том, что если Большов, задумывая фальшивое банкротство, во всем полагается на незыблемость своего патриархального дома и верность чад и домоладцев, то Подхалюзин всех подкупает: сваху, стряпчего и даже мальчика Тишку.

Однако в целом для Островского в этой пьесе очень важно, что порча не привнесена извне, ее провоцирует нарушение нравственных законов самим главой патриархального дома, «отцом», а уже грехи детей — печальное следствие, результат действий старших.

Существенную роль в денежной интриге играет и Сысой Псоич Рисположенский, стряпчий, оформляющий фальшивое банкротство Большова и одновременно помогающий Подхалюзину обманывать хозяина, тип бесчестного поверенного и сутяги, услугами которого пользуются у Островского купцы как для оформления всякого рода незаконных сделок, так и для выполнения своих прихотей. Характерная семинарская фамилия героя говорит о происхождении из духовного звания, однако она искажена: пишется не по смыслу, а по произношению; прямая связь утрачена. Вместе с тем фамилия намекает на известную идиому — упиться «до положения риз», — которую персонаж вполне оправдывает: его неодолимая тяга к бутылке многократно обыграна в пьесе, а постоянно повторяемая фраза: «Я, Самсон Силыч, водочки выпью!» — лейтмотив его речей. Причудливое отчество, которое в купеческих домах охотно переименовывают на «Псович», подчеркивает мотив прислужничества и ничтожности.

Зависимость от расположения грубых и любящих показать свою власть клиентов-купцов выработала характерный тип поведения — одновременно униженно-почтительного и несколько шутовского. Постоянные напоминания о нуждах бедствующего семейства и голодных детях приобрели характер почти ритуальных фраз, которые никто и не принимает за истину, но именно ритуальность которых словно бы оформляет постоянную готовность продаться тому, кто больше заплатит.

Это жалкое существо, исполнитель большовской аферы, в интриге пьесы оказывается как бы комическим двойником Большова: в итоге оба становятся «обманутыми обманщиками» и оба — жертвы Подхалюзина.

Материальные отношения, денежная интрига и все определяемые ею повороты судьбы и все поступки персонажей — основное в комедии.

Каждый из героев показан «за делом». Но есть и другая сфера, и она тоже нужна Островскому для того, чтобы представить полный и достоверный отчет об открытой им стране Замоскворечье: это вся та «надстройка», которая существует над этой материальной почвой и выводит события в сферу нравственных проблем. О любви и семейных отношениях нам многое поведала та же денежная интрига. А какова культура купечества, его «цивилизация»? И сюда проникают веяния времени, и здесь заговорили об образованности, воспитании, красоте.

Если Большов и Подхалюзин — главные фигуры, характеризующие деловой мир Замоскворечья, то Липочка и Подхалюзин — важнейшие персонажи для «любовной» и «культурной» проблематики пьесы. Не случайно открывает действие большой монолог Липочки о прелести танцев, о достоинствах благородных военных кавалеров, сопровождаемый ремаркой «дурно вальсирует». Сразу за этим следует сцена с матерью, во время которой любящая мать ворчит и ахает, а дочь злобно бранится, попрекая мать «необразованностью» и требуя немедленно выдать ее за военного. Появляющаяся сваха стремится не обмануть ожиданий заказчиц, так формулируя представление замоскворецкой барышни об идеальном женихе: «И крестьяне есть, и орген на шее, а умен как, просто тебе истукан золотой!».

Все разговоры в первом действии — обычные «романтические» мечты купеческой барышни на выданье, но Липочка по-своему искренне начинает любить отвергнутого ею только что с бранью и позором «противного» жениха Подхалюзина, когда выясняется, что у него есть реальная возможность дать ей то, что она считает счастьем: «А если за меня-то <...> выйдете-с, так первое слово: вы и дома-то будете в шелковых платьях ходить-с <...> в рассуждении шляпок или салопов не будем смотреть на разные дворянские приличия, а наденем какую чудней! Лошадей заведем орловских <...> мы также фрак наденем да бороде сбреем...».

Жизнь замоскворецкого купеческого дома по-своему отражает общерусские процессы и перемены: здесь тоже налицо антагонизм старших и младших, но конфликт «отцов и детей» развернут не в сфере борьбы за равноправие или свободу личного чувства, он выражается в стремлении «зажить по своей воле». И эта реализовавшаяся мечта Липочки, показанная в четвертом действии, есть жизнь уже вполне «своевольная», не скованная никакими моральными запретами или хотя бы внешними правилами; крайняя черствость Липочки, ее скупость, наглая уверенность в своем праве всем пренебречь ради своего удобства и спокойствия — словом, неопишущая грубость чувств такова, что даже в Подхалюзине проглядывает по сравнению с ней нечто человеческое, хотя бы внешне более приличное.

И при всей яркости, художественной убедительности образа Липочки нельзя не заметить, что подобная безоговорочная

беспощадность к своим персонажам Островскому, вообще говоря, не свойственна. И с Липочкой в этом отношении сравнить можно, пожалуй, только Гурмыжскую из «Леса».

По сравнению с Липочкой, место которой в нравственной проблематике пьесы, безусловно, центральное, Подхалюзин несколько отодвинут на второй план. Но вместе с тем он очень интересен и важен своей ролью в любовной интриге. Гоголь, характеризуя современное ему состояние общества, заметил, что теперь сильней любовной интриги завязывает пьесу стремление достать выгодное место, и тем самым как бы противопоставил материальный меркантильный интерес и сферу человеческих чувств.

В пьесе Островского это противопоставление снято: любовь тут есть, но она неразделима с материальными интересами. Подхалюзин вовсе не прикидывается, что любит Липочку. Он ее и правда любит — во всяком случае как средство достичь богатства и одновременно как символ своего жизненного успеха, идеальную вывеску своего надежного (как он надеется) купеческого дела. В четвертом действии зритель видит счастливую супружескую пару, где деловая хватка мужа сочетается с его искренним восхищением «культурой» жены (олицетворение которой — вызывающий восторг Подхалюзина «французский язык» Липочки). Дружный союз, возникающий на развалинах патриархального большовского дома, закреплен финальной репликой: «А вот мы магазинчик открываем: милости просим! Мало-го робенка пришлете — в луковице не обочтем».

При всей беспорной близости к натуральной школе первая большая пьеса Островского обладала несомненной художественной новизной. Здесь была достигнута очень высокая степень обобщения. Драматург создал типы, отразившие облик целого явления русской жизни, вошедшие в культурную память нации как «типы Островского».

В комедии «Свои люди — сочтемся!» есть вполне четко выраженный конфликт, интрига. Но в пьесе есть персонажи, имеющие к ней косвенное отношение и даже не имеющие его вовсе. Однако невозможно назвать их эпизодическими — так сочно, подробно они выписаны, так живо участвуют они в происходящем. Это прежде всего, конечно, сваха и Тишка.

В сущности, весь первый акт пьесы не связан с интригой, но он необходим, потому что именно здесь больше, чем где-нибудь, обрисован быт среды — в разговорах о женихах, о тряпках,

в блестящих, совершенно алогичных и вместе с тем творческих речах свахи, которая «как вылепит слово, так и живет оно», в воркотне няньки, в перебранках матери и дочери.

Все подобные куски пьесы не подвигают общую интригу. Но в них есть свое микродействие, по-своему они связаны между собой очень крепко и потому сценичны и интересны. Это действие можно назвать речевым движением. Язык, способ думать, который в этих речах выражается, сам по себе так важен Островскому, что он и зрителя заставляет с интересом следить за всеми поворотами и неожиданными ходами этой болтовни. И тут его, с иной точки зрения, косноязычные купчихи, не говоря уже о свахах, оказываются и живыми, и сообразительными, и неожиданными. Чего стоит только реплика Липочки: «Вам угодно спровадить меня на тот свет прежде времени, извести своими капризами? *(Плачет.)* Что ж, пожалуй, я уж и так, как муха какая, кашляю!». А замечательные причитания матери после того, как Липочка просватана, недаром всегда приводят как пример органического вплетения фольклорных элементов в художественную ткань литературного произведения.

В пьесе есть ряд чисто повествовательных мотивов, нужных для полной характеристики среды. И Островский их тоже умело увязывает между собой, не давая рассыпаться. Употребляя современные понятия, можно сказать, что он пользуется элементами монтажа. Например, первое действие заканчивается словами Подхалюзина: «Как, жимши у вас с малолетства и видемши все ваши благодеяния, можно сказать, мальчишкой взят-с, лавки подметать, следовательно, должен я чувствовать». Второе действие открывается ремаркой: «Тишка *(с щеткой на авансцене)*: Эх, житье, житье! Вот чем свет тут полы мети!», и дальше идут его монолог о жизни в мальчишках, сцена с зеркалом, разговор с Подхалюзиним.

Само понятие действия в мире Островского изменяется: оно оказывается шире непосредственного развития фабулы, включая в себя то, что нужно для характеристики не только героев, но и среды, и течения жизни в целом. Как известно, Гоголь полагал, что завязка разом должна охватывать всех персонажей пьесы, вводя их в действие. Именно поэтому он отметил неопытность Островского, указав на слишком пространную экспозицию «Банкрота». Между действием как интригой и действием как изображением «куска жизни» героев в пьесах Островского по большей части в самом деле существует некий зазор,

потому они нередко и населены лицами, непосредственно к интриге отношения не имеющими.

Читая «Свои люди — сочтемся!» сегодня, уже зная все, что за ними последовало, мы не всегда, может быть, способны представить новаторство этой пьесы Островского, легче угадывая то, что связывало ее с предшествующей литературой, с гоголевским направлением. Наиболее чуткие современники почувствовали новизну, потому что в пьесе уже вполне обрисовалась целостная литературно-театральная система великого драматурга, которую в дальнейшем он только расширял и дополнял. Одоевский в уже цитированном отзыве о «Банкроте» вспоминает три классические комедии. Он называет их трагедиями потому, что каждая из них раскрывала поистине трагическую для национальной истории сторону русской жизни: произвол и невежество владельцев крепостнической усадьбы, глубокое одиночество героя-правдолюбца, беззащитность населения перед племенем лихоимцев-чиновников, реально воплощавших государственную бюрократическую систему. И в этот ряд Одоевский смело ставит комедию пока еще никому не известного автора. Как благодарный материал для создания комических зарисовок купцы мелькали в русской литературе и до Островского. Но Одоевский совершенно верно почувствовал масштаб обобщения в комедии молодого драматурга, тот же, что и в пьесах его великих предшественников, — всероссийский, исторический.

«Известно, что рождающийся реализм неизбежно должен был научиться находить, с одной стороны, идеал, прекрасное прежде всего в обычном, повседневном (главная мысль «пушкинского цикла» Белинского); с другой — отрицательное, «порочное» также улавливать в его рядовом житейском выражении»¹⁰, — пишет исследовательница реализма 40-х годов. Эта сосредоточенность на обыденном, повседневном, воспринимаемая как признак современной, серьезной, «жизненной» литературы в противовес условности и «литературности» романтического искусства, становится знаменем эпохи.

Казалось бы, Островский, вошедший в большую литературу как открыватель «страны Замоскворечье» с ее во многом экзотическим уже для читателей и зрителей того времени бытом, не слишком укладывался в формулу «реалистическое — это обыденное». Это кажется тем более очевидным, что яркие бытовые

¹⁰ Жук А. Сатира натуральной школы. Саратов, 1979. С.12–13.

картины в его ранних пьесах далеки от этнографической очерковости (что было бы как раз вполне в духе натуральной школы), они художественно активны, идейно-функциональны. Но парадокс тут чисто внешний: глубинный смысл открытий Островского совпадает с аналитическим пафосом реалистической литературы.

Мир «допетровского» русского человека, существовавший рядом с современностью XIX в., как раз до Островского остался в литературе странностью и экзотикой, предметом изумленного и насмешливого разглядывания. Для предшественников драматурга в разработке купеческой темы это был мир курьезов и нелепостей, смешного косноязычия, диковинных одежд и странных обычаев, необъяснимых страхов и удивляющих проявлений веселья. «Рационалистический» взгляд на замоскворецкие порядки был Островскому знаком и понятен. Прекрасно изображен он в монологе Досужева («Тяжелые дни»): «Вот видишь ты, я теперь изучаю нравы одного очень дикого племени и по мере возможности стараюсь быть ему полезным... А живу в той стороне, где дни разделяются на легкие и тяжелые; где люди твердо уверены, что земля стоит на трех рыбах и что, по последним известиям, кажется, одна начинает шевелиться: значит, плохо дело; где заболевают от дурного глаза, а лечатся симпатиями; где есть свои астрономы, которые наблюдают за кометами и рассматривают двух человек на луне; где своя политика и тоже получают депеши, но только все больше из Белой Арапии и стран, к ней прилежащих. Одним словом, я живу в пучине».

Островский, безусловно, готов присоединиться к этому описанию Замоскворечья, да примерно так он и сам рассказывал о нем в ранних очерках. Но дело в том, что только Островский показал эту «страну» именно как мир, как дошедший до современности остров прапрадедовской жизни, которая, однако, вовсе не заповедник прошлого. Нет, она существует и странно искажается под влиянием «железного века». Отсюда — причудливые формы «темного царства», а суть его бед общероссийская и вполне современная.

Соль художественного открытия Островского в том, что сквозь внешне необычайное, диковинное писатель сумел увидеть как раз обыденное, показав в то же время это обыденное через обобщавшие изображаемое полуфольклорные формы. Именно в повседневной жизни среднего класса он увидел и

показал порок в его «рядовом житейском выражении» («Свои люди — сочтемся!»). Встала перед Островским и другая задача — показать прекрасное тоже «в рядовом житейском выражении». И в ближайшие годы драматург открыл это прекрасное в бытовых проявлениях идеалов народной нравственности: доброты, верности, бескорыстия, порывов великодушия — в пьесах москвитянинского периода и особенно лучшей из них — комедии «Бедность не порок». А потом он увидел прекрасное и опозитивировал его в героическом народном характере Катерины.

Народная комедия

«БЕДНОСТЬ НЕ ПОРОК»

Драматическое столкновение тысячелетней общенародной дукорененной культуры с преломлением новой европейской культуры в сознании традиционалистской купеческой среды лежит в основе комедии «Бедность не порок» (1854). Именно этот конфликт составляет зерно сюжета пьесы, как бы втягивая в себя все другие сюжетные мотивы, в том числе и любовную линию, и отношения братьев Торцовых. Старинная русская бытовая культура здесь выступает именно как общенародная. Она — вчерашний день современных Островскому купцов, нередко еще поколение или два назад бывших крестьянами. Быт этот ярок, живописен и в высшей степени поэтичен, по мысли Островского, и драматург всячески стремится художественно доказать это. Веселые, душевные старинные песни, святочные игры и обряды, связанное с фольклором поэтическое творчество Кольцова, которое служит образцом для песен, слагаемых Митей о любви к Любви Гордеевне, — все это в комедии Островского не средство оживить и украсить спектакль. Это художественный образ национальной культуры, противостоящей нелепому, искаженному в сознании темных самодуров и хищников образу заемной для России бытовой культуры Запада. Но это именно культура и быт патриархальные. Важнейшим и наиболее привлекательным признаком подобных отношений оказывается чувство человеческой общности, крепкой взаимной любви и связи между всеми домочадцами — и членами семьи, и работниками. Все действующие лица комедии, кроме Гордея и Коршунова, выступают как опора и поддержка этой старинной культуры.

И все-таки в пьесе отчетливо видно, что эта патриархальная идиллия — нечто несовременное, при всей своей прелести несколько музейное. Это проявляется в важнейшем для пьесы художественном мотиве праздника. Для всех участников патриархальной идиллии подобные отношения не будни, а праздник, т. е. радостное отступление от обычного уклада, от повседневного течения жизни. Хозяйка говорит: «Святки — хочу потешить дочку»; Митя, пуская переночевать Любима, объясняет такую возможность тем, что «праздники — контора пустая».

Все герои как бы вступают в своеобразную игру, участвуют в каком-то радостном спектакле, хрупкое очарование которого немедленно нарушается вторжением современной реальности — бранью и грубой воркотней хозяина, Гордея Торцова. Стоит ему появиться, как умолкают песни, исчезает равенство и веселье (см. д. I, явл.7; д. II, явл.7).

Взаимодействие праздника и буден выражает в пьесе Островского соотношение идеальных, с точки зрения писателя, форм патриархальной жизни с той же патриархальностью, которая существует в современном драматургу купеческом быту. Здесь патриархальные отношения искажены влиянием денег и наваждением моды.

Мотив денег, которые, по словам Любима, «дуракам вредны», традиционен для пьес Островского. В высшей степени активен и значителен этот мотив в комедии «Бедность не порок». С наибольшей последовательностью он реализован в любовной фабуле, но связан также и с линией Любима. «Наваждение моды» — это своего рода лейтмотив образа Гордея.

Гордея сравнивали с Журденом, героем комедии Мольера «Мещанин во дворянстве». Основная причина всех бед домашних Гордея, судьбами которых он распоряжается самовластно, — его стремление заставить их забыть, что «у нас тятенька-то мужик был», и намерение «жить по-нынешнему, модами заниматься». Имя героя — явный намек на то, что его обуяла гордыня, да и жена упоминает о гордости мужа. Весь его дом живет по старине, прочно связан с традиционным бытовым укладом, ценит не только русское платье, но и национальные обычаи (святочные игры, ряженье, народные песни). Гордей от жены требует: «Хочешь сделать у себя вечер, позови музыкантов, чтобы это было по всей форме»; гостей, по его мнению, угощать нужно не привычными наливками и мадерой, а шампанским и т.д.

Поведение Гордея объясняется тем, что в соблазн его вводит «цивилизованный» современный фабрикант Африкан Саввич Коршунов.

В системе образов пьесы Гордей даже именем контрастно соотносен с образом своего обедневшего брата Любима Торцова. Он выступает как основное препятствие на пути к соединению влюбленной пары, его дочери Любви Гордеевны и бедного приказчика Мити, судьбу которых в конце концов устроит Любим.

Главная причина, по которой Гордей противится счастью дочери, — желание выдать ее за Коршунова, переехать в Москву, где бы он «всякую моду подражал <...> сколько бы хватило <...> капитала». В его затуманенном соблазнами «цивилизации» сознании прочно убеждение, что дочь его должна быть счастлива с Коршуновым, поскольку в Москве будет «по-барски жить, в каретах ездить». Переняв комически искаженные внешние приметы «цивилизованного», «барского» житья, Гордей сохранил, однако, в неприкосновенности патриархальные представления о законности своей абсолютной власти над всеми домашними — от жены до приказчиков, о полном и единоличном праве отца решать судьбу дочери. Однако, по мысли Островского и по мнению других героев пьесы, Гордей это право утратил: ведь родители за детей перед Богом отвечают, и отец не должен из-за прихоти, корысти или каприза обрекать дочь на замужество со злым стариком, замучившим свою первую жену, как говорят о Коршунове некоторые персонажи. Нарушает Гордей и еще одну незыблемую заповедь патриархального мира, когда обижает разорившегося и раскаявшегося в своем загуле брата Любима, пришедшего просить у него работу и кров. Глава рода и купеческого дела должен поддерживать своих менее удачливых родственников, тем более невозможно обидеть родного брата.

Показывая «русского Журдена» во всей неприглядности его нелепого, опасного для окружающих, но вместе с тем комического поведения, Островский и ему не закрывает путь к прозрению. С помощью брата Любима и он понимает, что чуть не погубил дочь, и даже публично признается в этом: «Ну, брат, спасибо, что на ум наставил, а то было свихнулся совсем. Не знаю, как и в голову вошла такая гнилая фантазия».

В комедии «Бедность не порок» сталкивается идеальная любовь Мити и Любви Гордеевны, также патриархальная по своей сути, с темным безудержным самодурством Гордея, которое, по мнению Островского, есть лишь искажение и опошление

идеи родительского авторитета, насмешка над ней. Не случайно именно Митя напоминает матери своей возлюбленной основной принцип, основную заповедь патриархально понятой обязанности родителей по отношению к детям: «За что девичий век заедаете, в кабалу отдаете? Нешто это не грех? Ведь, чай, вам за нее надоть будет Богу ответ дать». Митя упрекает не за то, что судьбу Любви Гордеевны решили без ее ведома и согласия, а за то, что в мужа выбрали плохого, жестокого, страшного человека. Любовь Гордеевна и не мыслит возможности нарушить отцовскую волю и готова покориться ей, принимая предстоящий брак как подвиг послушания, как жертву. Очень характерно, что дочь не просит отца послушать ее, последовать ее желанию, в отчаянии она молит его: «Тятенька! Не захоти ты моего несчастья на всю мою жизнь!.. Передумай!..». При всем этом Любви Гордеевне не откажешь в своеобразном мужестве. Приняв решение, она проявляет твердость, не хочет никого мучить зрелищем своих страданий. Когда Пелагея Егоровна, пытаясь ей посочувствовать, хвалит и жалеет Митю, Любовь Гордеевна решительно ее останавливает: «Ну, маменька, что там и думать, чего нельзя, только себя мучить».

Островский видит в поведении Любви Гордеевны не рабскую покорность, тем более не страх перед невзгодами, которые ждут девушку в случае нарушения отцовской воли. Героиню удерживает мысль о моральном долге, как этот долг понимается в ее среде. «Должна я ему покориться, такая наша доля девичья. Так, знать, тому и быть должно, так уж оно заведено исстари. Не хочу я супротив отца идти, чтобы про меня люди не говорили да в пример не ставили. Хоть я, может быть, сердце свое надорвала через это, да по крайности я знаю, что я по закону живу, никто мне в глаза насмеяться не смеет». Любовь Гордеевна — человек сильный и цельный. Ее любовь к Мите искренняя, горячая и с оттенком какой-то взрослой, материнской жалости к бедному и зависимому человеку. «Ах, Аннушка, как я его люблю-то, кабы ты знала! <...> Парень-то хороший... Больно уж он мне по сердцу, такой тихий да сиротливый».

Любовь Мити и Любви Гордеевны опозитизирована Островским, она представляется ему полным выражением настоящей любви, как ее понимают в народной среде. Не случайно поэтому отношения любящих всё время сопровождаются как лейтмотивом народными лирическими песнями. Особенно тесно связана, соотнесена с фольклорной стихией Любовь Гордеевна. В соответ-

ствии со складом ее личности речь героини немногословна и сдержанна, но вся строго выдержана в чисто народном, крестьянском стиле. Если в складе речи Мити виден приказчик, в нее проникают обороты и выражения «гостинодворской галантности», то речь Любви Гордеевны совершенно лишена подобного налета.

Любовь Гордеевна сама не поет, в ее речи нет цитат из песен, она даже немного суховата и лишена яркой поэтической образности. Но зато вся судьба Любви Гордеевны в пьесе Островского как бы «выпета» другими героями. Все повороты ее отношений с Митей, с женихом, с родителями комментируются любовными лирическими песнями и песнями свадебного обряда. Поэтому не будет преувеличением сказать, что Любовь Гордеевна — героиня песенная и в высшей степени поэтическая. Она в наибольшей степени близка к народу среди всех героев комедии.

Митя стоит как бы на следующей ступеньке, в его облике преобладают, как и у Любви Гордеевны, глубоко симпатичные Островскому народные начала. Драматург подчеркивает доброту Мити, которая так ярко выразилась в его сочувствии Любиму, в стремлении посылить помочь ему. Митя — прекрасный, самоотверженный сын. На попреки Гордея, что он бедно одевается, Митя отвечает: «Уж пушай же лучше я буду терпеть, да маменька по крайности ни в чем не нуждается».

Как этого и требует патриархальная мораль, Митя почтителен к старшим. Он с сердечным расположением относится к Пелагее Егоровне, находящемуся «в опале» Любиму. Следовательно, почтительность Мити бескорыстна и ничуть не связана с видами на какие-то выгоды, ничем не напоминает, например, почтительность Подхалюзина по отношению к имеющим вес и власть, столь контрастирующую с его беспардонной грубостью к тем, кто либо зависит от него, либо не может уже быть ему полезным. Характерно, что все угнетенные домочадцы симпатизируют Мите, верят в его доброту и искренность его хорошего отношения. Пелагея Егоровна, сожалея, что дочь просватана и должна расстаться с Митей, говорит о несбывшейся надежде молодых людей вымолить согласие Гордея Карпыча на их брак: «А хорошо бы! Полюбовалась бы на старости. Парень-то такой простой, сердцем мягкий, и меня-то бы, старуху, любил». В последнем действии Любим, уговаривая брата благословить дочь на брак с Митей, просит: «Пожалей ты и Любима Торцова! <...> Брат, отдай Любушку за Митю — он

мне угол даст. <...> Мне работишку дадут; у меня будет свой горшок шей».

Терпеливо сносит Митя попреки и брань Гордея Карпыча. Вместе с тем в его отношении к хозяину нет и следа угодничества или лести. Он только вежлив, не более.

Митя бескорыстно и самоотверженно любит дочь Гордея. Его разговор с Пелагеей Егоровной о предстоящем браке Любви Гордеевны показывает, что он в отчаянии не только оттого, что любимая потеряна для него навеки, но едва ли даже не больше оттого, что просватали ее за злого, страшного старика.

Хотя в своих главных представлениях о жизни, в основных нравственных убеждениях Митя — человек патриархального мира, в нем уже видны некоторые черты, обусловленные влиянием нового времени. Мы уже не раз обращали внимание на речь Мити, свидетельствующую о его принадлежности к определенной социальной прослойке, — особый приказчиный язык, сочетающий народную основу с признаками «образованности», некоторого городского лоска, «хорошего тона», преломленного в сознании малокультурной купеческой среды. Речь как бы намекает на его профессию и связывает с Гордеем Торцовым. С Любимом Торцовым сближает Митю другая черта, обусловленная влиянием нового времени, для Островского черта безусловно положительная, — это искренняя бескорыстная тяга к образованию уже в подлинном значении этого слова, тяга к поэзии, к книге. Жизненно правдоподобно, что приобщают Митю к этой культуре стихи Кольцова. Разговор о Кольцове в первом действии как будто бы эпизодический, тем не менее весьма значителен: поэзия Кольцова проникает в среду купеческой молодежи. Героям кажется, что Кольцов «в точности описывает» их чувства. Однако нам ясно, что не только «в точности описывает», но и формирует их чувства, воспитывает: недаром непосредственно за этим разговором Митя сообщает, что сочинил песню. Это песня о его собственной любви к Любви Гордеевне, любви, которая так возвышенно понята Митей и его друзьями именно под влиянием кольцовой поэзии.

Главным препятствием на пути любящих оказывается в комедии воля отца невесты. Казалось бы, мотив этот совершенно традиционный: в основе драмы влюбленных лежит социальное, имущественное неравенство. Первоначально действие и развивается именно в этом направлении. Так понимает положение вещей и сам Митя. В стихах, сочиненных для Любви Гордеевны,

он пишет: «Понапрасну свое сердце парень губит, / Что неровнюшку девицу парень любит». Яша Гуслин воспринимает эту любовь своего друга как несчастье, как нечто безусловно несбыточное: «Лучше, Митя, из головы выкинь. Этому делу никогда не бывать, да и не раживаться.<...> Вот Анна Ивановна мне и ровня: у ней пусто, у меня ничего, — да и то дяденька не велит жениться. А тебе и думать нечего». Мотивировка невозможности брака, как видим, чисто денежная.

Но уже во втором действии появляется новый оттенок, мотив, связывающий любовную фабулу пьесы с основным конфликтом — борьбой исконного, патриархального жизненного уклада и «наваждения моды». Гордей сообщает о решении выдать дочь за Коршунова и приводит причины решения: дело, оказывается, не в богатстве жениха, а в желании Гордея иметь своего человека в столице, где он намерен жить и «подражать всякую моду». Загоревшись страстью «подражать всякую моду» и заставить забыть, что его «тятенька мужик был», Гордей как бы теряет свою «колею в жизни», начинает чувствовать себя в высшей степени неуверенно, все время боится оплошать и, как всякий человек в таком положении, быстро делается внутренне зависимым, превращаясь в удобный объект для всякого рода влияний. Несмотря на свою шумную, но беспорядочную активность, Гордей Карпыч — фигура пассивная, игрушка в руках других людей. Борьба за Гордея и составляет фабулу главного конфликта пьесы, выраженного через столкновение Коршунова и Любима Торцова. История влюбленной пары и поведение Гордея в этой истории оказываются поводом для столкновения двух главных антагонистов пьесы, причем Коршунов выступает здесь как лицо корыстно заинтересованное, как соперник героя-любownika, Любим Торцов — как бескорыстный защитник справедливости.

Образ Коршунова написан Островским чрезвычайно интересно, совсем по-особому. Решающее значение имеет то, каким он представляется действующим лицам. Пелагея Егоровна считает Коршунова главным виновником «перерождения» Гордея Карпыча. И это понимание как бы реализуется в способе изображения героя. Коршунов — злой гений, демон Гордея, а если воспользоваться словами более близкими к лексикону изображаемой среды, — враг, нечистый, мурын, который смущает Гордея. «Уж я так думаю, что это враг его смущает!» — сетует жена Гордея. Характерно особое значение слова «враг», свойственное старинному русскому языку: враг — дьявол, искушитель.

Здесь у Островского происходит оживление древнего эвфемизма и обыгрывание двух смыслов: Коршунов — враг светлого начала, враг всех положительных героев пьесы и попросту враг семьи Торцовых: брак Любви Гордеевны с Коршуновым явно не сулит ничего хорошего не только для нее — ни для кого из семьи. И этими героями (исключение — один Любим) Коршунов и воспринимается как нечистый. Чужое и отчасти непонятное, но явно враждебное старому укладу начало дано как загадочное, таинственное. Самое имя Африкана Савича Коршунова — словно и не имя, а прозвище, данное какой-нибудь странницей, ждущей бед из Белой Арапии.

Ореол этой страшной таинственности развеивает Любим. В его судьбе, оказывается, Коршунов тоже играл роль «искусителя». Но в этой истории Коршунов лишается всякой таинственности, Любим трезво оценивает его как жулика, сознательно разоряющего получившего наследство и загулявшего купеческого сына — самого Любима в молодости. По сути дела, «искуситель» Коршунов в рассказе Любима превращается просто в вора.

Победа Любима над Коршуновым оказывается поворотным пунктом в судьбе всех героев комедии. И в построении пьесы отчетливо выразился ключевой характер роли Любима Торцова: он своей волей всех спасает, включая и темного, потерявшего голову брата Гордея.

В ремарке положение Любима в системе действующих лиц определено именно по отношению к Гордею — «богатому купцу». О Любиме же сказано: «...его брат, промотавшийся». Контрастная соотнесенность персонажей подчеркнута и семантикой имен. По своей фабуле история Любима (о ней он сам рассказывает в монологе) — несколько переосмысленная притча о блудном сыне. Сюжет этот, повествующий о горестных приключениях молодого человека, вырвавшегося из-под опеки патриархальной семьи и мечтающего пожить по своей воле, потому и был весьма популярен на Руси, что выражал долго бывший актуальным конфликт. В судьбе Любима этот конфликт претерпевает, однако, характерные изменения. Вместо примитивного финала евангельской притчи — нечто прямо противоположное. Сперва он развивается традиционно: блудный сын кутит «по кружалам», в пьесе — развлечения по трактирам («...шпилен зи полька!» — цитирует себя Любим) и посещение театров. Для закутившего купчика это покуда еще стоит в одном ряду. Есть и традиционный мотив друзей, оставивших

юношу после его разорения в кутежах, в которых и они участвовали за его счет. Финал же этой осовремененной притчи совсем иной, противоположный евангельскому рассказу и его древнерусским вариациям, где отец с распростертыми объятиями встречает раскаявшегося сына, дошедшего до крайних пределов нищеты и позора, живя по своей воле, и мечтающего о возвращении в рай патриархальной семьи. Гордей же (замещающий здесь отца) стыдится брата и не хочет иметь с ним ничего общего.

Еще более важное отличие от притчи — сама суть образа Любима. В евангельской притче круг поисков замыкается, герой возвращается к изначальному состоянию, опыт, обретенный в скитаниях, ничем его не обогатил, а лишь подтвердил ценность патриархального существования. Любим же рассматривает свои скитания все же как «науку», горькую, но обогащающую («...нам, дуракам, наука нужна»). Коренное отличие Любима, выразившееся и в его сюжетной роли, очевидно: в пьесе Островского Любим — единственный действительно «новый» человек. Он не только сохранил важнейшие черты народной нравственности (добродота, достоинство, стремление помочь ближним и любовь к людям), но и обогащен ощущением своей личности, индивидуальности, свойством, неведомым патриархальному сознанию. Любим принадлежит к типу героев, которых можно назвать авторскими и зрительскими представителями на сцене, героев, которым доверено выражать истину. Любим наряду с Несчастливцевым едва ли не наиболее прямой наследник Чацкого на русской сцене (не по фактуре, конечно, а по своей художественной функции и в какой-то мере — по своему положению по отношению к остальным действующим лицам). А смена образной фактуры и речевой интонации героя, провозглашающего истину, — одно из знамений времени: в литературе середины века появляется целый ряд таких «негероических» героев, выражающих несомненные истины (ср. Мармеладова в «Преступлении и наказании» Достоевского, многих персонажей Некрасова).

Выступая в фабуле защитником подлинной патриархальной культуры и связанных с ней персонажей, сам Любим иной. Его облик определяется связью с современной Островскому городской культурой. Ему одному присущ некоторый налет интеллигентности. Так, он нередко употребляет иностранные слова и выражения, мимоходом, иронически, но всегда уместно. В его речи и поведении отразилась и театральная культура эпохи

(цитаты из популярного репертуара). Элементы городского просторечия сочетаются у него с обилием пословиц, поговорок, с народным острословием, местами его монологи походят на рашные сценки (см. д.Ш, явл.10). Однако всё это именно элементы его речевого облика, важные вкрапления в речь, основу которой составляет живой, но вполне правильный и свободный язык москвича середины XIX в. Это особенно заметно в сравнении с молодым героем Митей, только тянущимся к культуре: речь Любима льется свободно и естественно — Митя скован, подбирает слова, мешая простую и искреннюю речь с оборотами приказчицей вежливости.

«Забулдыга» Любим — наиболее здравомыслящий герой в пьесе, он смеется над дворянскими претензиями брата, понимает опасную власть денег над темными людьми, ценит скромного и честного Митю, видит, в чем состоит истинное счастье племянницы, и умеет спасти ее от страшной участи. Весь финал со счастливой развязкой пьесы задуман, спланирован и как по нотам разыгран Любимом. Его план основывается на точном понимании натуры и Коршунова, и брата Гордея.

Таким образом, персонаж, открывающий истину, разоблачающий злодея, вразумляющий потерявшего «колею в жизни» брата и счастливо соединяющий влюбленных, — Любим Торцов. Столь активная, можно сказать, решающая роль положительного героя в развитии событий — нечастое явление у Островского.

Этот герой произвел очень большое впечатление на современников своей художественной новизной. Оценки колебались от крайнего неприятия («Бедность не порок, да и пьянство не добродетель» — острота, приписываемая великому актеру М.С.Щепкину и многократно повторенная критиками) до восторженных строк Ап.Григорьева, посвященных Любиму Торцову в прозе (статьи) и даже в стихах.

Любим Торцов скоро стал популярнейшей «гастрольной» ролью русских актеров, вошел в культурную память, и имя его стало употребляться в нарицательном значении («неправильный», «неблагообразный» герой, проповедующий истину и успешно защищающий слабых).

*Народная трагедия
«ГРОЗА»*

Открытие, совершенное Островским в «Грозе», — открытие народного героического характера. Именно поэтому так восторженно принял Катерину Добролюбов, давший, в сущности, режиссерскую трактовку гениальной пьесе Островского. Трактовка эта выражала идеологию русских революционных демократов.

Критикуя концепцию «народного характера» в «Горькой судьбине» А.Ф.Писемского, Добролюбов писал о «Грозе»: «Не так понят и выражен русский сильный характер в “Грозе”. Он прежде всего поражает нас своею противоположностью всяким самодурным началам. <...> Он сосредоточенно решителен, неуклонно верен чутью естественной правды, исполнен веры в новые идеалы и самоотвержен, в том смысле, что ему лучше гибель, нежели жизнь при тех началах, которые ему противны. Он водится не отвлеченными принципами, не практическими соображениями, не мгновенным пафосом, а просто натурою, всем существом своим. В этой цельности и гармонии характера заключается его сила и существенная необходимость его в то время, когда старые, дикие отношения, потеряв всякую внутреннюю силу, продолжают держаться внешнею механическою связью»¹. В этих словах, конечно, выражена пока еще не характеристика Катерины, а именно понимание идеального национального характера, необходимого в переломный момент истории, — такого, который мог бы послужить опорой широкого демократического движения против самодержавно-крепостнического уклада, на

¹ Добролюбов Н.А. Собр. соч.: В 9 тт. М., 1963. Т.6. С.337.

что рассчитывали революционные демократы в преддверии крестьянской реформы.

Если вдуматься, то, за исключением «веры в новые идеалы», Катерина действительно обладает всеми свойствами характера, которые перечисляет Добролюбов. Понятно поэтому, что именно «Гроза» давала возможность «Современнику» столь решительно высказать свои представления о назревающем в русской истории переломе. Понятие «самодурство», введенное в литературу Островским, истолковано в статьях Добролюбова расширительно, как эзоповское название всего уклада русской жизни в целом, даже прямо — самодержавия (что поддержано, между прочим, и звуковой формой слов «самодурство», «самодержавие»; такая прозрачная подцензурная эвфемистика самим Добролюбовым будет дополнена выражением «темное царство»).

Поскольку Островский никогда не разделял идей насильственной, революционной ломки, в понимании желательных путей изменения русской жизни Добролюбов с Островским расходится. Но основания для трактовки Катерины как героической личности, в которой сосредоточены мощные потенции народного характера, бесспорно, заложены в самой пьесе Островского. Когда в 1864 г., в условиях спада демократического движения, Писарев оспорил добролюбовскую трактовку Катерины в статье «Мотивы русской драмы», то, быть может, иной раз более точный в мелочах, в целом он оказался гораздо дальше от самого духа пьесы Островского. И это неудивительно: у Добролюбова и Островского была одна важнейшая сближающая их идея, чуждая Писареву, — это вера в обновляющую силу здоровой природы, непосредственного органического влечения к свободе и отвращения ко лжи и насилию, в конечном итоге — вера в творческие начала народного характера. Просветители писаревского толка основывали свои надежды на том, что народ окажется способен к возрождению, к историческому творчеству тогда, когда он будет просвещен теорией, наукой. Поэтому для Писарева видеть народный героический характер в «непросвещенной» купчихе, предающейся «бессмысленным» поэтическим фантазиям, — нелепость и заблуждение. Добролюбов же и Островский оба верят в благотворную силу непосредственного духовного порыва, пусть даже и «неразвитого», «непросвещенного» человека. Но пришли они к этой вере разными путями. Рассматривать «Грозу» как результат прямого воздействия на драматурга критики «Современника», как это

иной раз делается, — явное упрощение. «Гроза» — результат честного и пристального художественного анализа действительности и итог предшествующей творческой эволюции писателя. Творческий путь Островского, в отличие от характера развития многих других русских классиков, был лишен резких, катастрофических переломов, прямого разрыва с собственным вчерашним днем. И «Гроза», являясь, безусловно, новым, этапным произведением Островского, тем не менее многими нитями связана с москвитянинским периодом, вершиной которого была комедия «Бедность не порок».

Идеи молодой редакции «Москвитянина», развиваемые в 1850–1855-е годы Ап. Григорьевым, с очевидностью выражались в пьесах Островского этого времени. Они были своеобразной формой оппозиции нивелирующему гнету дворянско-бюрократической государственности, с одной стороны, и реакцией на всё более проявляющуюся в русском обществе тенденцию разрушения традиционной морали под напором разгула индивидуалистических страстей — с другой. Мечта о гармонии, о единстве национального культурного сознания вызвала к жизни патриархальную утопию в буржуазно-демократическом духе.

Во взглядах москвитянинцев очевидны элементы романтического мировосприятия: идеализация патриархальных форм жизни и морали, своеобразная асоциальность сознания. В москвитянинских пьесах Островского при всем правдоподобию, жизненности и просто живости каждого из действующих лиц их социальная суть по меньшей мере второстепенна — перед нами прежде всего определенные человеческие типы, а социально характеризуют их в основном семейные функции: отец, мать, дочь, жених, соблазнитель и т.п. В век торжества реализма во всех областях искусства неизбежной оказывается и критика существенных сторон романтического мироотношения, прежде всего романтического индивидуализма. Она характерна и для критических выступлений Ап.Григорьева, и для художественного творчества писателей круга «Москвитянина».

Москвитянинцы верно почувствовали генетическую связь с романтизмом авторитетнейшего героя предшествующей эпохи — «лишнего человека». В творчестве молодого Писемского критика «лишних людей» доходит до полного непризнания какой бы то ни было их внутренней значительности, что привело писателя к игнорированию духовной проблематики, связанной

с этим явлением; обвинения в натурализме, не раз предъявлявшиеся Писемскому, нельзя считать вовсе беспочвенными.

До 60-х годов Островский если и обращается к дворянскому герою, то в остром жанре карикатуры (Вихорев в «Не в свои сани не садись», Мерич в «Бедной невесте»). Позже в «Доходном месте» он рисует Жадова со скептическим состраданием к его беспочвенности, а герой подобного типа, помещенный в пореформенную Москву, становится предметом сатирического осмеяния в комедии «На всякого мудреца довольно простоты».

В эпоху натуральной школы литература широко обратилась к изображению «простолюдинов». Но персонажи этого ряда тогда интересовали и писателей, и читателей прежде всего как типы определенной социальной среды, в литературе 50?х годов чувствовалась потребность изобразить характер человека из народной среды как индивидуальность, создать литературного героя, соотносимого с привычным положительным героем предшествующей литературы — дворянским интеллигентом, «лишним человеком». Формирующийся в 50?е годы жанр «драмы из народного быта» — одна из первых попыток решить эту задачу, а крестьянскую тему воплотил на сцене близкий «Москвитянину» А. А.Потехин («Суд людской — не Божий», «Чужое добро впрок не идет»). Искания писателей-москвитянинцев в этой области привлекали внимание критики как явление принципиальное, а имена Потехина, Писемского и Островского тогда нередко объединялись как имена писателей «реального направления».

Как соединить «натуральность» и всеми ощущавшийся накал драматизма русской жизни на исходе николаевского царствования и накануне реформ? Эта задача оказалась весьма сложной. Спорили и о том, дает ли вообще русский простонародный быт почву для драмы и тем более для трагедии. Литература ответила на этот спор своим живым опытом: в 1859 г. одновременно были удостоены академической Уваровской премии за лучшее драматургическое произведение года две драмы из народного быта — «Горькая судьбина» Писемского и «Гроза» Островского. Однако настоящее общественное признание тогда же получила именно «Гроза», замечательная драма Писемского большинством критиков всех лагерей была встречена враждебно. Общественная потребность в изображении идеального народного характера была удовлетворена Островским.

В «Грозе» автор обращается к той проблематике, которая получила вполне определенное освещение в его москвитянинских пьесах. Но теперь он дает нечто принципиально новое и в изображении, и, главное, в оценке мира патриархальных купеческих отношений. Мощное отрицание застоя, гнета неподвижного старого быта — новое по сравнению с москвитянинским периодом. А появление светлого начала, настоящей героини из народной среды — новое по сравнению с натуральной школой и с начальным периодом деятельности самого Островского. Размышления о ценности в жизни непосредственного душевного порыва, об активной духовной жизни человека из народа, характерные для москвитянинского периода, были одним из основных этапов в создании положительного народного характера.

Проблема жанровой интерпретации — важнейшая при анализе «Грозы». Если обратиться к научно-критической и театральной традициям истолкования этой пьесы, можно выделить две преобладающие тенденции. Одна из них диктуется пониманием «Грозы» как социально-бытовой драмы, в ней особое значение придается быту. Внимание постановщиков и, соответственно, зрителей как бы поровну распределяется между всеми участниками действия, каждое лицо получает равное значение.

Другая трактовка определяется пониманием «Грозы» как трагедии. И она представляется нам более глубокой и имеющей большую опору в тексте. Правда, толкование «Грозы» как драмы опирается на жанровое определение самого Островского. Но нам кажется всё же, что и у драматурга это определение было скорее данью традиции. Вся предшествующая история русской драматургии не давала образцов трагедии, в которой героями были бы частные лица, а не исторические деятели, хотя бы и легендарные. «Гроза» в этом отношении осталась уникальным явлением. Ключевым моментом для понимания жанра драматического произведения все же представляется нам не «социальный статус» героев, а прежде всего характер конфликта. Если понимать гибель Катерины как результат столкновения со свекровью, видеть в ней жертву семейного гнета, то масштаб героев, действительно, выглядит мелковато для трагедии. Но если увидеть, что судьбу Катерины определило столкновение двух исторических эпох, то трагедийный характер конфликта окажется бесспорным.

Как почти всегда у Островского, пьеса начинается с пространной, неторопливой экспозиции. Драматург не просто

знакомит нас с героями и местом действия: он создает образ мира, в котором живут герои и где развернутся события. Именно поэтому в «Грозе», как и в других пьесах Островского, немало лиц, которые не станут непосредственными участниками интриги, но необходимы для уяснения самого уклада жизни.

Действие происходит в вымышленном глухом городке, но, в отличие от москвитянинских пьес, город Калинов обрисован подробно, конкретно и многосторонне. В нарушение, казалось бы, самой природы драмы в «Грозе» немаловажную роль играет пейзаж, описанный не только в ремарках, но и в диалогах действующих лиц. Одним видна его красота, другие пригляделись к ней и вполне равнодушны. Высокий волжский обрывистый берег и заречные дали вводят мотив простора, полета, неразрывный с Катериной. Детски чистый и поэтичный в начале пьесы, в финале он трагически трансформируется. Катерина появляется на сцене, мечтая раскинуть руки и взлететь с прибрежной кручи, а уходит из жизни, падая с этого обрыва в Волгу.

Прекрасная природа, картины ночного гулянья молодежи, песни, звучащие в третьем действии, рассказы Катерины о детстве и своих религиозных переживаниях — всё это поэзия калиновского мира. Но Островский сталкивает ее с мрачными картинами повседневной жестокости жителей друг к другу, с рассказами о бесправии большинства обывателей, с фантастической, невероятной «затерянностью» калиновской жизни. Мотив совершенной замкнутости калиновского мира всё усиливается в пьесе. Жители не видят нового и знать не знают других земель и стран. Но и о своем прошлом они сохранили только смутные, утратившие связь и смысл предания (разговор о Литве, которая «к нам с неба упала»). Жизнь в Калинове замирает, иссыкает, о прошлом забыто, «руки есть, а работать нечего», новости из большого мира приносит жителям странница Феклуша, и они с одинаковым доверием слушают и о странах, где люди с песьими головами «за неверность», и о железной дороге, где для скорости «огненного змия стали запрягать», и о времени, которое «стало в умаление приходиться».

Среди действующих лиц пьесы нет никого, кто не принадлежал бы к калиновскому миру. Бойкие и кроткие, властные и подначальные, купцы и конторщики, странница и даже старая сумасшедшая барыня, пророчащая всем адские муки, — все они вращаются в сфере понятий и представлений замкнутого патриархального мира. Не только темные калиновские обыватели,

но и Кулигин, выполняющий в пьесе некоторые функции героя резонера, все-таки тоже плоть от плоти калиновского мира. В целом этот герой изображен достаточно отстраненно, как человек необычный, даже несколько диковинный. В перечне действующих лиц о нем сказано: «...мещанин, часовщик-самоучка, отыскивающий перпетуум-мобиле». Фамилия героя прозрачно намекает на реальное лицо — И.П.Кулибина (1735–1818), биография которого была опубликована в «Москвитяине». (Заметим, кстати, что слово «кулига» означает болото с устоявшимся к тому же благодаря широко известной поговорке «у черта на куличках» [этимологически «кулижках»] значением дальнего, глухого места.)

Как и Катерина, Кулигин — натура поэтическая и мечтательная (так, именно он восхищается красотой заволжского пейзажа, сетует, что калиновцы к нему равнодушны). Появляется он, распевая «Среди долины ровныя...», народную песню литературного происхождения. Это сразу же подчеркивает отличие Кулигина от других персонажей, связанных с фольклорной культурой, он же человек книжный, хотя и довольно архаической книжности: Борису Кулигин говорит, что пишет стихи «по-старинному. <...> Поначитался-таки Ломоносова, Державина... Мудрец был Ломоносов, испытатель природы...». Даже характеристика Ломоносова свидетельствует о начитанности Кулигина именно в старых книгах: не «ученый», а «мудрец», «испытатель природы». «Ты у нас антик, химик», — говорит ему Кудряш. «Механик-самоучка», — поправляет Кулигин. Технические идеи Кулигина также явный анахронизм. Солнечные часы, которые он мечтает установить на калиновском бульваре, пришли еще из античности. Громоотвод — техническое открытие XVIII в. Если пишет Кулигин в духе классиков XVIII в., то его устные рассказы выдержаны в еще более ранних стилистических традициях и напоминают старинные нравоучительные повести и апокрифы. «И начнется у них, сударь, суд да дело, и несть конца мучениям. Судятся-судятся здесь, да в губернию поедут, а там уж их ждут да от радости руками плещут» — картина судейской волокиты, живо описанная Кулигиным, напоминает рассказы о мучениях грешников в аду и радости бесов. Все эти черты герою, безусловно, приданы автором для того, чтобы показать его глубинную связь с миром Калинова: он, конечно же, отличается от калиновцев; можно сказать, что Кулигин «новый человек», но только новизна его сложилась здесь,

внутри этого мира, порождающего не только своих страстных и поэтических мечтательниц, как Катерина, но и своих «рационалистов»-мечтателей, своих особенных, доморощенных ученых и гуманистов.

Главное дело жизни Кулигина — мечта об изобретении «перпетуум-мобиле» и получении за него миллиона от англичан. Миллион этот он намеревается потратить на калиновское общество: «... работу надо дать мещанству-то». Слушая этот рассказ, Борис, получивший современное образование в Коммерческой академии, замечает: «Жаль его разочаровывать-то! Какой хороший человек! Мечтает себе — и счастлив». Однако он едва ли прав. Кулигин действительно человек хороший: добрый, бескорыстный, деликатный и кроткий. Но едва ли он счастлив: его мечта постоянно вынуждает его вымаливать деньги на свои изобретения, задуманные на пользу общества, а обществу и в голову не приходит, что от них может быть какая-нибудь польза, для земляков Кулигин — безобидный чудака, что-то вроде городского юродивого. А главный из возможных «меценатов» Дикой и вовсе набрасывается на изобретателя с бранью, лишней раз подтверждая и общее мнение, и собственное признание Кабанихе в том, что он неспособен расстаться с деньгами. Кулигинская страсть к творчеству остается неутоленной: он жалеет своих земляков, видя в их пороках результат невежества и бедности, но ни в чем не может им помочь. Так, совет, который он дает Тихону (простить Катерину, но так, чтоб никогда не поминать о ее грехе), заведомо невыполним в доме Кабановых, и едва ли Кулигин не понимает этого. Совет хорош, человечен, поскольку исходит из гуманных соображений, но никак не принимает во внимание реальных участников драмы, их характеров и убеждений.

При всем трудолюбию, творческом складе своей личности Кулигин — натура созерцательная, лишенная всякого напора и агрессивности. Вероятно, только поэтому калиновцы с ним и мирятся, несмотря на то что он во всем от них отличается. Думается, что именно поэтому и оказалось возможным доверить ему авторскую оценку поступка Катерины: «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!».

Лишь один человек не принадлежит к калиновскому миру по рождению и воспитанию, не похож на других жителей города

обликом и манерами — Борис, «молодой человек, порядочно образованный», по ремарке Островского. «Эх, Кулигин, больно трудно мне здесь без привычки-то! Все на меня как-то дико смотрят, точно я здесь лишний, точно мешаю им. Обычаев я здешних не знаю. Я понимаю, что всё это наше, русское, родное, а все-таки не привыкну никак», — жалуется он. Но хоть и чужой, он все-таки уже взят в плен Калиновым, не может порвать связь с ним, признал над собой его законы. Ведь связь Бориса с Диким даже не денежная зависимость. И сам он понимает, и окружающие ему говорят, что никогда не отдаст ему Дикой бабушкиного наследства, оставленного на столь «калиновских» условиях («если будет почтителен к дядюшке»). И все-таки он ведет себя так, как будто материально зависит от Дикого или обязан ему подчиняться как старшему в семье. И хотя Борис становится предметом великой страсти Катерины, полюбившей его именно потому, что внешне он так отличается от окружающих, все-таки прав Добролюбов, сказавший об этом герое, что он должен быть отнесен к обстановке. В известном смысле так можно сказать и обо всех остальных персонажах пьесы, начиная с Дикого и кончая Кудряшом и Варварой. Все они яркие и живые, разнообразие характеров и типов в «Грозе» дает, конечно, богатейший материал для сценического творчества, но композиционно в центр пьесы выдвинуты два героя: Катерина и Кабаниха, представляющие собой как бы два полюса калиновского мира.

Образ Катерины, несомненно, соотнесен с образом Кабанихи. Обе они максималистки, обе никогда не примирятся с человеческими слабостями и не пойдут на компромисс. Обе, наконец, верят одинаково, религия их сурова и беспощадна, греху нет прощения, и о милосердии они обе не вспоминают, только Кабаниха вся прикована к земле, все ее силы направлены на удержание, собирание, отстаивание уклада, она — блюститель окостеневшей формы патриархального мира. Кабаниха воспринимает жизнь как церемониал, и ей не просто не нужно, но и страшно подумать о давно исчезнувшем духе этой формы. А Катерина воплощает дух этого мира, его мечту, его порыв. Островский показал, что и в окостенелом мире Калинова может возникнуть народный характер поразительной красоты и силы, вера которого — истинно калиновская — все же основана на любви, на свободной мечте о справедливости, красоте, какой-то высшей правде.

Для общей концепции пьесы очень важно, что Катерина появилась не откуда-то из просторов другой жизни, другого исторического времени (ведь патриархальный Калинов и современная ему Москва, где кипит суета, или железная дорога, о которой рассказывает Феклуша, — это разное историческое время), а родилась и сформировалась в таких же «калиновских» условиях. Островский подробно говорит об этом уже в экспозиции пьесы, когда Катерина рассказывает Варваре о своей жизни в девичестве. Это один из самых поэтичных монологов героини. Здесь нарисован идеальный вариант патриархальных отношений и патриархального мира вообще. Главный мотив этого рассказа — мотив всепронизывающей взаимной любви. «Я жила, ни о чем не тужила, точно птичка на воле... что хочу, бывало, то и делаю», — рассказывает Катерина. Но это была «воля», совершенно не вступающая в противоречия с веками сложившимся укладом замкнутой жизни, весь круг которой ограничен домашней работой и религиозными мечтаниями. Это мир, в котором человеку не приходит в голову противопоставить себя общему, поскольку он еще и не отделяет себя от этой общности. А потому и нет здесь насилия, принуждения.

Особо подчеркнем необходимость разграничивать, с одной стороны, идеалы патриархального общества, сложившиеся в период его исторически закономерного существования (эта сфера и значима для духовного мира Катерины), с другой — органически присущую ему конфликтность, создающую почву для самодурства и определяющую драматизм реального бытия этого общества. Катерина живет в эпоху, когда сам дух этой морали — гармония между отдельным человеком и нравственными представлениями среды — исчез и окостеневшие формы отношений держатся только на насилии и принуждении. Ее чуткая душа уловила это. Выслушав рассказ невестки о жизни до замужества, Варвара удивленно восклицает: «Да ведь и у нас то же самое». «Да здесь всё как будто из-под неволи», — роняет Катерина и продолжает свой рассказ о поэтических переживаниях во время церковной службы, которую она так вдохновенно любила в девичестве.

Важно, что именно здесь, в Калинове, в душе незаурядной, поэтичной калиновской женщины рождается новое отношение к миру, новое чувство, неясное еще самой героине: «Нет, я знаю, что умру. Ох, девушка, что-то со мной недоброе делается, чудо какое-то! Никогда со мной этого не было. Что-то во мне такое необыкновенное. Точно я снова жить начинаю, или... уж и не знаю».

Это смутное чувство, которое Катерина не может, конечно, объяснить рационалистически, — просыпающееся чувство личности. В душе героини оно естественно принимает форму не гражданского, общественного протеста — это было бы несообразно со всем складом понятий и всей сферой жизни купеческой жены, — а индивидуальной, личной любви. В Катерине рождается и растет страсть, но это страсть в высшей степени одухотворенная, бесконечно далекая от бездумного стремления к потаенным радостям. Проснувшееся чувство любви воспринимается Катериной как страшный, несмыслимый грех, потому что любовь к чужому человеку для нее, замужней женщины, есть нарушение нравственного долга. Моральные заповеди патриархального мира для Катерины полны своего первоначального смысла. Она всей душой хочет быть чистой и безупречной, ее нравственная требовательность к себе безгранична и бескомпромиссна. Осознав свою любовь к Борису, она изо всех сил стремится ей противостоять, но не находит опоры в этой борьбе: «А вот что, Варя, 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».

И действительно, вокруг нее всё уже рушится. Для Катерины форма и ритуал сами по себе не имеют значения: ей нужна сама человеческая суть отношений, некогда облакавшихся этим ритуалом. Именно поэтому ей неприятно кланяться в ноги уезжающему Тихону, и она отказывается выть на крыльце, как этого ожидают от нее блюстители обычаев. Не только внешние формы домашнего обихода, но даже и молитвы делаются ей недоступными, как только она почувствовала над собой власть грешной страсти. Не прав Добролюбов, утверждающий, что «Катерине скучны сделались молитвы и странники». Напротив, ее религиозные настроения даже усиливаются по мере того, как нарастает душевная гроза. Но именно это несоответствие между греховным внутренним состоянием героини и тем, чего требуют от нее религиозные заповеди, и не дает ей возможности молиться, как прежде: слишком далека она от ханжеского разрыва между внешним исполнением обрядов и житейской практикой. При ее высокой нравственности такой компромисс невозможен. Катерина чувствует страх перед собой, перед выросшим в ней стремлением к воле, неразделимо слившимся в ее сознании с любовью: «Если я хоть раз с ним увижусь, я убегу из дому, я уж не пойду домой ни за что на свете». И немного

позже: «Эх, Варя, не знаешь ты моего характеру! Конечно, не дай Бог этому случиться! А уж коли очень мне здесь опостынет, так не удержат меня никакой силой. В окно выброшусь, в Волгу кинусь. Не хочу здесь жить, так не стану, хоть ты меня режь».

Л.М.Лотман отмечает, что Островский усматривает в этических воззрениях народа как бы два основных элемента, два начала: одно — консервативное, основанное на признании непререкаемого авторитета традиции, выработанной веками, и формальной нравственности, исключающей творческое отношение к жизни; другое — стихийно-бунтарское, выражающее неодолимую потребность общества и личности в движении, изменении жестких, утвердившихся отношений. «Катерина несет в себе творческое, вечно движущееся начало, порожденное живыми и непреодолимыми потребностями времени»². Однако это стремление к воле, поселившееся в ее душе, воспринимается Катериной как нечто губительное, противоречащее всем ее представлениям о должном. В верности своих моральных убеждений Катерина не сомневается, она только видит, что никому в окружающем ее мире и дела нет до их подлинной сути. Уже в первых сценах мы узнаем, что Катерина никогда не лжет и «скрыть-то ничего не может». Но это ведь она сама говорит в первом действии Кабанихе: «Для меня, маменька, всё одно, что родная мать, что ты. Да и Тихон тебя любит». Так она и думает, раз говорит. Но свекрови не нужна ее любовь, ей нужны лишь внешние выражения покорности и страха, а внутренний смысл и единственное оправдание покорности — любовь и доверие к старшему в доме — это ее уже нисколько не трогает. Все семейные отношения в доме Кабановых являются, в сущности, полным попранием сути патриархальной морали. Дети охотно выражают свою покорность, выслушивают наставления, нисколько не придавая им значения, и потихоньку нарушают все эти заповеди и наказания. «А по-моему, делай что хочешь. Только бы шито да крыто было», — говорит Варя. Она же о Тихоне: «Да, как же, связанный! Он как выедет, так и запьет. Он теперь слушает, а сам думает, как бы ему вырваться-то поскорей».

Муж Катерины в перечне действующих лиц следует непосредственно за Кабановой, и о нем сказано: «ее сын». Таково, действительно, положение Тихона в городе Калинове и в се-

² А.Н.Островский и литературно-театральное движение XIX–XX веков. Л., 1974. С.90, 104.

мье. Принадлежа, как и ряд других персонажей пьесы (Варвара, Кудряш, Шапкин), к младшему поколению калиновцев, Тихон по-своему знаменует конец патриархального уклада. Молодежь Калинова уже не хочет придерживаться старинных порядков в быту. Однако Тихону, Варваре, Кудряшу чужд максимализм Катерины, и, в отличие от центральных героинь пьесы, Катерины и Кабанихи, все эти персонажи стоят на позиции житейских компромиссов. Конечно, им тяжок гнет старших, но они научились обходить его, каждый сообразно своему характеру. Формально признавая над собой власть старших и власть обычаев, они постоянно идут против них. Но именно на фоне их бессознательной и компромиссной позиции значительной и нравственно высокой выглядит Катерина.

Тихон ни в коей мере не соответствует роли мужа в патриархальной семье: быть властелином и в то же время опорой и защитой жены. Незлобивый и слабый человек, он мечется между суровыми требованиями матери и состраданием к жене. Тихон любит Катерину, но не так, как по нормам патриархальной морали должен любить муж, и чувство к нему Катерины не такое, какое она должна питать к нему по ее собственным представлениям. «Нет, как не любить! Мне жаль его очень!» — говорит она Варваре. «Коли жалко, так не любовь. Да и не за что, надо правду сказать», — отвечает Варвара. Для Тихона вырваться из-под опеки матери на волю — значит удариться в загул, запить. «Да я, маменька, и не хочу своей волей жить. Где уж мне своей волей жить!» — отвечает он на бесконечные упреки и наставления Кабанихи. Униженный попреками матери, Тихон готов сорвать свою досаду на Катерине, и только заступничество за нее сестры Варвары, отпускающей его тайком от матери выпить в гостях, прекращает сцену.

Вместе с тем Тихон любит Катерину, пытается научить ее жить по-своему («Что ее слушать-то! Ей ведь что-нибудь надо ж говорить! Ну и пушай она говорит, а ты мимо ушей пропускай!» — учит он жену, расстроенную нападками свекрови). И всё же пожертвовать двумя неделями без «грозы» над собой или взять в поездку жену он не хочет. Да и вообще ему не слишком понятно, что происходит с Катериной. Когда Кабаниха заставляет сына давать ритуальный наказ жене, как жить без него, как вести себя в отсутствие мужа, ни она сама, ни Тихон, произнося «не заглядывайся на парней», не подозревают, насколько всё это близко к ситуации в их семье. И всё же отношение

Тихона к жене человечно, оно имеет личный оттенок. Ведь это он возражает матери: «Да зачем же ей бояться? С меня и того довольно, что она меня любит».

Сцена отъезда Тихона — одна из важнейших в пьесе и для раскрытия психологии и характеров героев, и по ее функции в развитии интриги: с отъездом Тихона, с одной стороны, устраняются непреодолимые внешние препятствия для встречи Катерины с Борисом, а с другой — рушится ее надежда найти внутреннюю опору в любви мужа. Изнемогая в борьбе со страстью к Борису, в отчаянии от неминуемого поражения в этой борьбе, она просит Тихона взять ее с собой в поездку. Но Тихон совершенно не понимает, что происходит в душе жены: ему кажется, что это пустые женские страхи, и мысль связать себя семейной поездкой представляется ему совершенной нелепостью. Глубоко обиженная Катерина хватается за последнее, внутренне чуждое ей средство — обряд и принуждение. Она только что была оскорблена официальным наказом, который дает ей под диктовку матери смущенный этой процедурой муж. И вот теперь Катерина сама просит взять с нее страшные клятвы:

Катерина. Ну, так вот что! Возьми ты с меня какую-нибудь клятву страшную...

Кабанов. Какую клятву?

Катерина. Вот какую: чтобы не смела я без тебя ни под каким видом ни говорить ни с кем чужим, ни видаться, чтобы и думать я не смела ни о ком, кроме тебя.

Кабанов. Да на что же это?

Катерина. Успокой ты мою душу, сделай такую милость для меня!

Кабанов. Как можно за себя ручаться, мало ль что может голову прийти.

Катерина. (*Падая на колени.*) Чтоб не видать мне ни отца, ни матери! Умереть мне без покаяния, если я...

Кабанов. (*Поднимая ее.*) Что ты! Что ты! Какой грех-то! Я слушать не хочу!

Но, как это ни парадоксально, именно мягкость Тихона в глазах Катерины не столько достоинство, сколько недостаток. Он не может помочь ей ни тогда, когда она борется с грешной страстью, ни после ее публичного покаяния. И реакция его на измену совсем не такая, какую диктует патриархальная мораль в подобной ситуации: «Вот маменька говорит, что ее надо живую в землю закопать, чтобы она казнилась! А я ее люблю, мне

ее пальцем жаль тронуть». Он не может выполнить совет Кулигина, не может защитить Катерину от гнева матери, от насмешек домочадцев. Он «то ласков, то сердится, да пьет всё». И только над телом мертвой жены Тихон решается на бунт против матери, публично обвиняя ее в гибели Катерины и именно этой публичностью нанося ей страшный удар.

«Гроза» — не трагедия любви. С известной долей условности ее можно назвать скорее трагедией совести. Когда падение Катерины совершилось, подхваченная вихрем освобожденной страсти, сливающейся для нее с понятием воли, она становится смела до дерзости, решившись, — не отступает, не жалеет себя, ничего не хочет скрывать. «Коли я для тебя греха не побоялась, побоюсь ли я людского суда!» — говорит она Борису. Но это как раз и предвещает дальнейшее развитие трагедии — гибель Катерины. Сознание греха сохраняется и в упоении счастьем, и с огромной силой овладевает ею, как только счастье кончилось. Сравним две знаменитые в русской литературе сцены всенародного покаяния героев: признание Катерины и покаяние Раскольникова. Соня Мармеладова уговаривает Раскольникова решиться на этот поступок именно потому, что в таком всенародном признании вины видит первый шаг к ее искуплению и прощению грешника. Катерина кается без надежды, в отчаянии, не в силах дольше скрывать свою неверность.

Она не видит другого исхода, кроме смерти, и именно полное отсутствие надежды на прощение толкает ее на самоубийство — грех еще более тяжкий с точки зрения христианской морали. «...Всё равно, уж душу свою я ведь погубила», — роняет Катерина, когда ей приходит в голову мысль о возможности прожить свою жизнь с Борисом. Но как неуверенно это сказано — целая цепочка уступительных конструкций: «Еще кабы с ним жить, может быть, радость бы какую-нибудь и видела... Что же: уж всё равно, уж душу свою я ведь погубила». Как это не похоже на мечту о счастье! Она и сама не верит, что может теперь узнать какую-нибудь радость. Недаром в сцене прощания с Борисом просьба взять ее с собой в Сибирь лишь мелькает в ее монологе как случайная мысль, с которой и не связано никаких особых надежд (никакого сравнения с той настойчивостью, которую она проявляла, прощаясь с Тихоном). Не отказ Бориса убивает Катерину, а ее безнадежное отчаяние примирить совесть с любовью к Борису и физическое отвращение к домашней тюрьме, к неволе.

Исследователи пишут о характерной для XIX в. коллизии двух типов религиозности: ветхозаветной и новозаветной, Закона и Благодати. Если задуматься над этой проблемой в связи с Островским, то, кажется, можно выдвинуть гипотезу, многое объясняющую в его художественном мире. Оба начала гармонично сосуществуют в патриархальном мире, где скрепы Закона наполнены первоначальным духовным смыслом и являют собой опоры, а не путы. В новое время положение меняется, и требования Закона обнаруживают тенденцию формализовываться, утрачивать духовный, а сохранять исключительно дисциплинирующий или даже устрашающий смысл. Подчеркнем: это не суть ветхозаветной религиозности, а ее болезненное перерождение.

Новозаветное религиозное сознание предполагает и требует от человека гораздо больше личных усилий и личного самостояния и на ранних стадиях развития личностного самосознания, когда человек еще не обрел твердых личных опор, таит возможность трагического исхода. Это определяет один из аспектов трагического конфликта «Грозы».

Катерина появляется на сцене с рассказом об утраченном рае своего детства, мы узнаем и от нее, и от окружающих о ее пылкой лирической религиозности. Ее мучения в мире Кабановых происходят из-за того, что здесь только пустая оболочка Закона. Свое нарушение долга она осознает как грех, но покаяние ее отвергнуто. Калиновский мир — мир без милосердия. Мир Катерины рухнул, и она не осилила, не пережила своего испытания. Трагедия предполагает трагическую вину — эта вина и есть самоубийство Катерины. Но в понимании Островского вина именно трагическая, т.е. неизбежная. Слова Кулигина в финале («...а душа теперь не ваша; она теперь перед судьей, который милосерднее вас!») не означают ни прощения, ни оправдания, но они напоминают о милосердии и о том, что судит Бог, а не люди.

В «Грозе» важна не мотивировка выбора возлюбленного. Ведь, как мы видели, Борис, в сущности, лишь внешним образом отличается от Тихона, да и не знает его человеческих качеств Катерина до того, как решается на свидание. Важно ее свободное волеизъявление, то, что она вдруг внезапно и необъяснимо для себя, вопреки собственным представлениям о морали и порядке полюбила в нем не «функцию» (как это полагается в патриархальном мире, где она должна любить не «личность», не человека, а именно «функцию» — мужа, свекрови и т.п.), а другого, никак с ней не связанного человека. И чем необъ-

яснее ее влечение к Борису, тем яснее, что дело как раз в этом свободном, прихотливом, непредсказуемом своеволии индивидуального чувства. А оно-то и есть признак нового, признак пробуждения личностного начала в этой душе, все нравственные устои и представления которой определены патриархальной моралью. Гибель Катерины предрешена и неотвратима, как бы ни повели себя люди, от которых она зависит. Она неотвратима потому, что ни самосознание героини, ни весь уклад жизни, в котором она существует, не позволяют проснувшемуся в ней личному чувству воплотиться в бытовые формы (она не может даже убежать — ее вернут).

«Маменька, вы ее погубили! Вы, вы, вы...» — в отчаянии кричит Тихон и в ответ на грозный окрик Кабанихи снова повторяет: «Вы ее погубили! Вы! Вы!». Но это — понимание Тихона, любящего и страдающего, над трупом жены решившегося на бунт против матери. Было бы ошибкой думать, что Тихону доверено выразить авторскую точку зрения и оценку событий, определить долю вины героев.

В «Грозе» все причинно-следственные отношения чрезвычайно осложнены, и это отличает ее от предшествующих пьес Островского с их ясной логикой вины и воздаяния. Не считая исторических хроник, «Грозу» надо признать и самой трагедийной, и самой трагичной из пьес Островского, в которой сгущается, нарастает трагическая атмосфера (начиная с названия) и в которой гибель героини переживается с максимальной остротой и, следовательно, с такой же крайней остротой не может не ставиться и вопрос о чьей-то вине за эту гибель. И тем не менее вопрос об этой вине достаточно сложен.

Степень обобщения жизненных явлений перерастает ту, что была достигнута в москвитянинских комедиях. Там как раз связь между поступком и его неизбежными следствиями всегда была прочерчена очень четко, а потому и ясна была непосредственная, прямая вина отрицательных персонажей во всех бедах и злоключениях героев. В «Грозе» всё обстоит гораздо сложнее. Субъективно герои могут кого-то винить, видеть в ком-то из окружающих источник своих бед. Например, Тихон, обсуждая свои семейные дела с Кулигиным, в ответ на его реплику: «Маменька-то у вас больно крутенька» — так и говорит: «Ну, да. Онато всему и причина». Позже и прямо бросает он это обвинение матери. Жалуется на свекровь и Катерина. Но зритель-то видит, что, будь Кабаниха сама кротость, все-таки после измены

мужу Катерина не смогла бы жить в его доме. Ведь Тихон жалеет ее, готов простить, а она говорит о нем: «Да постыл он мне, постыл, ласка-то его мне хуже побоев». В ней самой, в ее любви, в ее душе, нравственных представлениях и высокой моральной требовательности к себе лежит причина трагического исхода ее жизни. Катерина — жертва не столько кого-либо из окружающих персонально, сколько хода жизни. Мир патриархальных отношений и связей умирает, и душа этого мира уходит из жизни в муках и страданиях, задавленная окостенелой, утратившей смысл формой житейских связей. Именно поэтому в центре «Грозы» рядом с Катериной стоит не кто-либо из участников любовного треугольника, не Борис или Тихон — персонажи совсем другого, житейского, бытового масштаба, а Кабаниха.

Катерина — протагонист, а Кабаниха — антагонист трагедии. Если Катерина чувствует по-новому, не по-калиновски, но не отдает себе в этом отчета, лишена рационалистического понимания исчерпанности и обреченности традиционных отношений и форм быта, то Кабаниха, напротив, чувствует еще вполне по-старому, но ясно видит, что ее мир гибнет. Конечно, это осознание облекается во вполне «калиновские», средневековые формы простонародного философствования, преимущественно в апокалипсические ожидания. Ее диалог с Феклушей (д. III, сц.1, явл. 1) не просто комический момент, а очень важный комментарий к общей позиции Кабанихи в пьесе. В связи с этим, казалось бы, второстепенный персонаж, странница Феклуша, обретает очень большое значение.

Странники, юродивые, блаженные — неперменная примета купеческих домов — встречаются у Островского довольно часто, но почти всегда как внесценические персонажи. Наряду со странствующими по религиозным побуждениям (шли по обету поклониться святыням, собирали деньги на строительство храмов и содержание монастырей и т.п.) немало попадалось и просто праздных людей, живших за счет щедрот всегда помогавшего странникам населения. Это были люди, для которых вера являлась лишь предлогом, а рассуждения и рассказы о святынях и чудесах — предметом торговли, своеобразным товаром, которым они расплачивались за подавание и приют. Островский, не любивший суеверий и ханжеских проявлений религиозности, всегда упоминает о странниках и блаженных в иронических тонах, обычно для характеристики среды или кого-либо из персонажей (см. особенно «На всякого мудреца довольно простоты»),

сцены в доме Турусиной). Непосредственно же на сцену такую странницу Островский вывел один раз — в «Грозе». Небольшая по объему текста роль Феклуши стала одной из самых знаменитых в русском комедийном репертуаре, а некоторые реплики вошли в речь.

Феклуша не участвует в действии, не связана непосредственно с фабулой, но значение этого образа в пьесе весьма существенно. Во-первых (и это традиционно для Островского), она важнейший персонаж для характеристики среды в целом и Кабанихи в частности, вообще для создания образа Калинова. Повторяясь, ее диалог с Кабанихой очень важен для понимания отношения Кабанихи к миру, для уяснения присущего ей трагического чувства крушения ее мира.

Впервые появляясь на сцене сразу после рассказа Кулигина о «жестоких нравах» города Калинова и непосредственно перед выходом Кабанихи, нещадно пилящей сопровождающих ее детей, со словами: «Бла-а-лепие, милая, бла-а-лепие!» — Феклуша особо хвалит за щедрость дом Кабановых. Таким образом получает подкрепление характеристика, данная Кабанихе Кулигиным («Ханжа, сударь, нищих оделяет, а домашних заела совсем»).

В следующий раз мы видим Феклушу уже в доме Кабановых. В разговоре с девушкой Глашей она советует присматривать за убогой («не стянула бы чего») и слышит в ответ раздраженную реплику: «Кто вас разберет, все вы друг на друга клеплете». Глаша, неоднократно высказывающая ясное понимание хорошо ей известных людей и обстоятельств, простодушно верит, однако, рассказам Феклуши о странах, где люди с песьими головами «за неверность». Это подкрепляет впечатление, что Калинов являет собой замкнутый, ничего не ведающий о других землях мир. Впечатление это еще более усиливается, когда Феклуша рассказывает Кабановой о Москве и железной дороге. Разговор начинается с утверждения Феклуши, что настают «последние времена». Примета этого — повсеместная суета, спешка, погоня за скоростью. Паровоз Феклуша называет «огненным змием», которого стали запрягать для скорости: «...другие от суеты не видят ничего, так он им машиной показывается, они машиной и называют, а я вижу, как он лапами-то вот так (растопыривает пальцы) делает. Ну и стон, которые люди хорошей жизни, так слышат». Наконец, она сообщает, что и «время в умаление приходит» и за наши грехи «всё короче и короче делается». Апокалипсические рассуждения странницы сочувственно слушает

Кабанова, из реплики которой, завершающей сцену, становится ясно, что она осознает надвигающуюся гибель своего мира. Особенность этого диалога в том, что, хотя характеризует прежде всего Кабаниху и ее мироощущение, «выговаривает» все эти размышления Феклуша, а Кабаниха крепится, важничает, хочет уверить собеседницу, что у них в городе и правда «рай и тишина». Но в самом конце явления ее истинные мысли об этом вполне прорываются, и две ее последние реплики как бы санкционируют и скрепляют апокалипсические рассуждения странницы: «И хуже этого, милая, будет». И в ответ на вздох Феклуши: «Нам-то бы только не дожить до этого» — Кабаниха припечатывает: «Может, и доживем».

У Кабанихи (и в этом они с Катериной похожи) нет никаких сомнений в моральной правоте иерархических отношений патриархального быта, но и уверенности в их нерушимости тоже нет. Напротив, она чувствует себя чуть ли не последней блюстительницей этого «правильного» миропорядка, и ожидание, что с ее смертью наступит хаос, придает трагизм ее фигуре. Она несколько не считает себя и насильницей. «Ведь от любви родители и строги к вам бывают, от любви вас и бранят-то, всё думают добру научить», — говорит она детям, и, возможно, здесь она даже не лицемерит. По мнению Кабанихи, правильный семейный порядок и домашний уклад держатся на страхе младших перед старшими, она говорит Тихону о его отношениях с женой: «Тебя не станет бояться, меня и подавно. Какой же это порядок-то в доме будет?». Таким образом, если ключевые слова в представлениях Катерины о счастливой и благополучной жизни в доме «любовь» и «воля» (см. ее рассказ о жизни в девичестве), то в представлениях Кабанихи это «страх» и «приказ», что особенно ярко видно в сцене отъезда Тихона, когда Кабаниха заставляет сына строго следовать правилам и «приказывать жене», как ей жить без него.

Самодурство не порядок патриархального мира, а разгул своеволия властного человека, тоже по-своему нарушающего порядок и ритуал. Ведь патриархальная мораль, утверждая власть старших, как известно, и на них налагает определенные обязательства, по-своему подчиняя закону. Поэтому Кабаниха и не одобряет самодурства Дикого и даже относится с презрением к его буйству как проявлению слабости. Самой Кабанихе, сколько бы она ни точила детей за непочтение и непослушание, и в голову не придет жаловаться посторонним на непорядки

в собственном доме, как жалуется ей Дикой. И потому для нее публичное признание Катерины — страшный удар, к которому вскоре присоединяется опять-таки открытый, на людях бунт ее сына. В финале «Грозы» не только гибель Катерины, но и крушение Кабанихи. Разумеется, как это и должно быть в трагедии, антагонистка трагической героини не вызывает зрительского сочувствия.

Типичным признаком трагедийной структуры является и чувство катарсиса, переживаемое зрителем во время развязки. Смертью героиня освобождается и от гнета, и от терзающих ее внутренних противоречий.

Под пером Островского социально-бытовая драма из жизни купеческого сословия переросла в трагедию. Через любовно-бытовую коллизию был показан эпохальный перелом, происходящий в простонародном сознании. Просыпающееся чувство личности и новое отношение к миру, основанное на индивидуальном волеизъявлении, оказались в непримиримом антагонизме не только с реальным, житейски достоверным состоянием современного Островскому патриархального уклада, но и с идеальным представлением о нравственности, присущим высокой героине. Это превращение драмы в трагедию произошло и благодаря торжеству лирической стихии в «Грозе».

Лиризм «Грозы», столь специфичный по форме (Ап. Григорьев тонко заметил о нем: «...как будто не поэт, а целый народ создавал тут...»³), возник именно на почве близости мира героя и автора.

Надежды на преодоление социальной розни, разгула индивидуалистических страстей и устремлений, культурного разрыва образованных классов и народа на почве воскрешения идеальной патриархальной нравственности, которые Островский и его друзья питали в 50-е годы, не выдержали испытания реальностью. Прощанием с ними и была «Гроза». Оно только и могло совершиться в трагедии, поскольку утопия эта не была заблуждением частной мысли, она имела глубокий общественно-исторический смысл, выразила состояние народного сознания на переломе.

³ Григорьев Ап. Литературная критика. М., 1967. С.368.

Пореформенная Россия Островского
Комедия «ЛЕС»

Театр Островского по преимуществу комедийный. И это выражается не только в количественном преобладании комедий в его наследии, но и в той важной, мировоззренческой роли, которую смех и комическое играют во всех других, некомедийных в основе, пьесах Островского. Даже в «Грозе» и «Бесприданнице», с их сгущенным драматизмом и гибелью главных героинь, есть комические сцены и персонажи и художественная функция смеха очень существенна.

Уже при вступлении в литературу драматург осознавал свою одаренность именно в этой области: «Согласно понятиям моим об изящном, считая комедию лучшей формой к достижению нравственных целей и признавая в себе способность воспроизводить жизнь преимущественно в этой форме, я должен был написать комедию или ничего не написать» (11, 17).

Островский, возражая тем, кто позднее вхождение театра в русскую культуру связывал с особенностями нашей истории и русского национального склада, не дававших якобы материала для драматической формы воспроизведения жизни, писал: «Как отказать народу в драматической и тем более комической производительности, когда на каждом шагу мы видим опровержение этому и в сатирическом складе русского ума, и в богатом, метком языке; когда нет почти ни одного явления в народной жизни, которое не было бы схвачено народным сознанием и очерчено бойким, живым словом; сословия, местности, народные типы — всё это ярко обозначено в языке и запечатлено навеки. Такой народ должен производить комиков, и писателей, и исполнителей» (10, 36).

Но не только характер одаренности и личный взгляд Островского на значение комедии объясняют его приверженность к ней. К моменту вступления Островского в литературу в глазах русских читателей авторитет высокой общественной комедии, созданной Грибоедовым и Гоголем, был очень велик. Дело в том, что в русской драматургии комедия стала универсальным жанром, средоточием социального критицизма и нравственного самопознания современного человека. Это был жанр, принявший на себя те функции, которые в европейской литературе уже выполняла драма (в узком значении термина). В конечном итоге в художественном мире Островского и драма формировалась в недрах комедии.

Мы уже видели в предшествующих главах, что Островский пришел в литературу как создатель национально-самобытного театрального стиля, опирающегося в поэтике на фольклорную традицию. Это оказалось возможным потому, что начинал драматург с изображения патриархальных слоев русского народа, сохранивших допетровский, в основе своей почти еще не европеизированный семейно-бытовой и культурный уклад. Это была еще «доличностная» среда, для изображения ее могла быть максимально широко использована поэтика фольклора с ее предельной обобщенностью, с устойчивыми типами, как бы сразу узнаваемыми слушателем и зрителем, и даже с повторяющейся основной сюжетной ситуацией — борьбой молодой влюбленной пары за свое счастье. На этой основе был создан тип «народной комедии» Островского, с такой комедии начинался и его путь на сцене: в 1853 г. в Москве впервые пошла пьеса Островского «Не в свои сани не садись».

Но уже в «Грозе» этот с любовью нарисованный молодым Островским мир был показан на историческом переломе. Основой конфликта здесь стало не столкновение «правильного» патриархального мира и европеизированной современности, а перемены, зреющие внутри самого этого замкнутого «калиновского» мира.

До конца жизни Островский будет использовать многие художественные открытия своей творческой молодости. Народнопоэтическая краска сохранится в его творчестве навсегда, но русская жизнь предстанет в самых разных срезах и аспектах, исчезнут границы между патриархальным миром Замоскворечья и всей остальной современной Россией. Да и само понятие современности будет становиться все более универсальным. Эта

новая «современность» Островского длится и сегодня. Тем не менее, как сказал однажды сам драматург, «только те произведения пережили века, которые были истинно народными у себя дома». И можно было бы добавить: «современными своему времени». Таким писателем всегда был Островский. «Лес» тесно связан со своим временем, автор как будто бы совсем не занят тем, чтобы вписать судьбы своих героев в «большое историческое время», но это происходит само собой, органично, поскольку всякая частная судьба связана с общеисторическими и в конечном счете общечеловеческими проблемами.

Островский приходит в литературу как писатель непривилегированных слоев общества, жизнь которых и становится преобладающим предметом изображения в его раннем творчестве, где дворянские герои, всегда сатирически обрисованные, появляются лишь эпизодически.

В «Воспитаннице», не случайно вызвавшей безоговорочную поддержку наиболее радикальной критики (Чернышевский, Добролюбов, Писарев отозвались о ней одобрительно), драматург рисует дворянскую усадьбу с бескомпромиссным осуждением. Здесь для изображения подчеркнуто выбрано не культурное «дворянское гнездо», а поместье темной, жестокой и лицемерной крепостницы.

К типу дворянского интеллигента Островский впервые обратится в конце 60-х годов, но в его мире попытка освоения образа дворянского личностного героя завершится созданием сатирической комедии «На всякого мудреца довольно простоты» и других антидворянских комедий (наиболее яркая из них — сатирическая комедия «Волки и овцы»). Высоким героем в пореформенной драматургии Островского оказывается не благородный дворянин, а нищий провинциальный актер Несчастливцев. И «путь в герои» этот деклассированный дворянин проходит на глазах у зрителей.

Широкая картина сложных социальных процессов, происходивших в России после десятилетия реформ, роднит «Лес» (1870) с великими русскими романами этого времени. Пьеса Островского открывает десятилетие, когда создавались семейные романы, пронизанные мыслью о нерасторжимой связи семьи и общества. Как Толстой и Щедрин, Островский замечательно почувствовал, что в России «всё перевернулось и только укладывается», как сказано в «Анне Карениной». И именно семья отражает эти перемены в обществе в концентрированном виде.

Быстрое разрушение авторитарной (основанной на власти «старших» и незыблемых правилах) морали, характерной для феодального уклада, несет с собой, конечно, освобождение личности, открывает перед индивидуальным человеком гораздо больше возможностей. Но эти же процессы лишают личность тех опор, которые предоставляли ей патриархальные формы организации общества. Эти патриархальные формы, и прежде всего семейная мораль, разумеется, сковывали человека, но они же давали ему и некоторые гарантии существования: как бы ни сложилась его судьба в жизненной борьбе, он оставался членом семейного коллектива, семья брала на себя заботу о его существовании в силу традиции, под давлением общественного мнения среды. Та же патриархальная мораль, основанная на авторитете старших и, главное, традиционных моральных норм, не обсуждаемых и не подвергаемых сомнениям, налагала узду на своеволие личности, вводила отношения людей в известные границы.

Конечно, разложение патриархальной морали и патриархальных форм жизни совершалось постепенно и уже в предреформенный период зашло достаточно далеко. Именно Островский, опозитизировавший в своих первых пьесах идеальную модель патриархальной семьи, как никто другой в русской литературе, показал и процессы разложения этой морали, ярко выразившиеся в открытом им и художественно освоенном явлении — самодурстве. Но с крушением крепостного права процесс разрушения патриархальных устоев и нравственных норм, можно сказать, завершился, во всяком случае в привилегированных классах. Распались последние скрепы. Человек оказался покинутым на самого себя. Достоевский гениально запечатлел нравственные искания и духовную тревогу этих одиночек, членов «случайных семейств», как он говорил. Но в то время как люди с чуткой совестью и привычкой к самоанализу бились над выработкой иных принципов нравственного самостояния, большинство, миллионы людей плыли по течению, не особо задумываясь над сложными проблемами. Вот эти обычные, ни в чем не исключительные люди и были героями Островского. Но разнообразие лиц и судеб здесь ничуть не меньшее, чем среди интеллектуальных героев русского романа.

Старая мораль утрачена, новая не сложилась. Перед каждым решением человек одинок, он сам должен сделать выбор. Нравственные катастрофы, как и медленное сползание в жизнь без

всяких представлений о нравственных нормах, с мыслью лишь о материальных успехах и удовольствиях, происходят на фоне совершенно иных, чем прежде, непривычных экономических отношений в обществе. "Бешеных денег", по выражению Островского, не стало хватать для людей, привыкших жить на доходы от крепостных имений. Дворяне втягивались в борьбу за наживу, а то и за средства существования, ведя ее каждый в соответствии со своими способностями и деловыми качествами: одни становились предпринимателями, другие сводили леса и спускали родовые вотчины, некоторые теряли экономический статус своего класса, пополняя ряды трудовой интеллигенции, а то и люмпен-пролетариата.

Пореформенная драматургия Островского широко отразила все эти процессы. Но в "Лесе", затрагивая и их, драматург всё же сосредоточен на нравственном аспекте происходящих в России перемен. Через семейный конфликт в комедии просвечивают огромные сдвиги, происходящие в русской жизни. В этом "глухом помещищем захолустье" (слова одного из недоброжелательных критиков "Леса") поистине чувствуется ветер истории, сдвинувший с привычных мест, из жестких и прочных ячеек вчерашнего иерархически организованного государства многих и многих людей. И вот они сталкиваются и спорят, воюют друг с другом в гостинной помещицы Гурмыжской, люди, которых раньше немыслимо было представить в каком бы то ни было диалогическом общении: уездная знать, серый неграмотный купчина, бедная (но вовсе не бессловесная) воспитанница, недоучившийся гимназист из разорившегося дворянского семейства, помещик Гурмыжский, ставши провинциальным трагиком Несчастливцевым, беспаспортный актер из мещан Счастливых.

«Лес» — одно из самых совершенных и самых сложных произведений Островского. Эта пьеса вобрала в себя черты трех типов его комедий — народной, сатирической и комедии с высоким героем. В ней гармонично сочетаются многие их жанровые признаки, но в целом она выходит за рамки каждой из этих жанровых разновидностей, как бы являя собой обобщенный образ комедийного театра Островского.

Эта жанровая сложность отразилась в конструкции пьесы, проявилась в сложности ее сюжетного построения, в котором Островский достиг удивительного равновесия. Любовная линия Аксюши и Петра, разработанная автором в форме народной

комедии и живо напоминающая начало пути драматурга, не выдвигается здесь на первый план, хотя развитие действия и драматическая борьба в своем фабульном выражении сосредоточены именно в судьбе этих героев. Можно сказать, что участь Аксюши становится в пьесе поводом для развертывания другой линии действия — борьбы между сатирически обрисованным миром помещичьей усадьбы, центром которой, ее идеологом становится Гурмыжская, и блудным сыном дворянского рода Гурмыжских Несчастливцевым, свободным художником, «благородным артистом».

Несчастливцев, являющийся в усадьбу с самыми мирными намерениями, втягивается в борьбу с большим трудом. Тем блистательнее его нравственная победа в финале. С образом Несчастливцева в пьесе связана героическая, высокая линия. Она как будто бы преобладает в общем балансе жанровых тенденций пьесы, ярче всего окрашивает ее. Но бесспорно, что во всей полноте и духовной значительности эта линия раскрывается на фоне и в тесной связи с сатирической стихией комедии. Здесь в рамках семейного конфликта дается острая социальная (а отчасти и политическая) характеристика общества пореформенной эпохи. Именно в столкновении с такими антагонистами Несчастливцев выглядит подлинно высоким героем.

При своем появлении «Лес» вызвал массу упреков в несовременности и самоповторах, но вскоре стал одной из самых репертуарных пьес Островского, классикой из классики, и упреки критиков забылись еще при жизни автора. А между тем, как это часто бывает, недоброжелатели отметили — правда, в осудительном тоне — существенные стороны театра Островского, блистательно проявившиеся в комедии: тяготение к устойчивым типажам, черты каноничности, эпической устойчивости его мира, глубоко залегающие пласты культурных (прежде всего театрально-культурных) ассоциаций. Простые житейские истории, лежащие в основе фабулы, понятны каждому зрителю, их можно воспринять, опираясь исключительно на свой житейский опыт, но зритель, способный почувствовать литературно-театральный пласт пьес Островского, получит многократно большее художественное наслаждение. В «Лесе» и эти свойства театра Островского выражены особенно ярко. Пожалуй, именно благодаря им «Лес», сохраняя качество характерной для Островского эпичности, широкого, неодностороннего взгляда

на жизнь и человека, оказывается одной из наиболее сатирически острых пьес драматурга, буквально пронизанной злободневностью.

Вместе с тем в комедии хорошо видно многообразие смеха Островского. Здесь и уничтожающий, презрительный смех, граничащий с сарказмом, и лукаво-добродушный, и смешанный с состраданием и жалостью. Но главное — смешное и высокое в мире Островского не противопоставленные понятия, одно не исключает другого. Вдумчиво прочитав «Лес», можно представить себе театр Островского как единое целое.

Топография пьес Островского обладает одним удивительным свойством: это очень конкретное, замкнутое и самодостаточное место. Происходит ли действие в Москве, в вымышленном провинциальном городке, стеснено ли оно до размеров богатого купеческого или маленького мещанского дома, — в любом случае оно незаметно и будто бы ненамеренно, с величайшей естественностью соотнесено со всей Россией, с общерусскими чаяниями и проблемами. И происходит это прежде всего потому, что герои Островского в своих ежедневных заботах и хлопотах, в своих служебных и семейных делах — словом, в своей повседневности оказываются вовсе не чуждыми общих идей и понятий о чести, долге, справедливости и патриотизме. Всё это у Островского проявляется в человеческой жизни ежеминутно и ежечасно — только тут, в живой реальности, всякое слово и общее понятие подтверждают свою истинность и цену. Или нет — не подтверждают. Полемика выяснения самых серьезных истин нередко оказывается комический диалог, как, например, спор о патриотизме в пьесе «Правда — хорошо, а счастье лучше»:

Б а р а б о ш е в. Какой ты можешь быть патриот? Ты не смеешь и произносить, потому это высоко и не тебе понимать.

П л а т о н. Понимаю, очень хорошо понимаю. Всякий человек, что большой, что маленький, — это всё одно, если он живет по правде, как следует, хорошо, честно, благородно, делает свое дело себе и другим на пользу, — вот он и патриот своего отечества.

Какая это, в сущности, основополагающая, фундаментальная истина! И как естественно, без натуги и патетики она преподносится зрителю...

В мире Островского герои побеждают словом, и параллельно борьбе интересов, реализуемой в сюжетно-событийном ряду, идет и борьба слов. Всем героям присуще какое-то почти сакральное, магическое понимание слова. Овладеть им, назвать — значит овладеть обстоятельствами, одержать победу в жизненной битве. Слово для всех важнейшее оружие. Но не все равны в отношении к нему: у одних слово — маска, у других слово честное, такое, за которым стоит правда, которое поддержано и подтверждено поступком, выбором. Как во всей драматургии Островского, в «Лесе» тоже идет сражение слов. Но тут слово особенно сложно и многомерно. Дело в том, что вся эта баталлия слов соотнесена, с одной стороны, с социальной реальностью современной России, отразившейся в этом «глухом помещицьем захолустье», в усадьбе Пеньки. Усадьба эта, однако, стоит на пути из Керчи в Вологду, т.е. на географической оси, соединяющей юг и север России. Образ дороги — один из самых важных в комедии, он вообще тяготеет к символу пути, своего рода вечной метафоре русской истории. Но, как эта тема просто, непатетически разработана Островским, всегда умевшим разглядеть значительное в обыденном, — мы еще увидим. С другой же стороны, словесная битва соотнесена с миром искусства, самая суть которого в том, чтобы расширить границы опыта одной человеческой жизни, вооружить каждого мудростью и опытом, накопленным поколениями до него, и, следовательно, раздвинуть время.

Да, верно широко распространенное мнение, ставшее уже общим местом в работах о «Лесе»: в этой пьесе искусству (и людям искусства) дано судить жизнь, причем жизнь, достаточно далекую от идеалов. «Без такого глубокого и яркого противоречия между душой артиста и невежеством «леса» нет романтизма, нет поэзии»¹, — писал В.И.Немирович-Данченко, критикуя современные ему постановки комедии. Но, думается, всё еще сложнее: само искусство в «Лесе» не парит над жизнью, а несет в себе ее черты. Островский не склонен патетически идеализировать даже глубоко любимый им театр, он и на него смотрит трезво и с усмешкой. Вся война идет на почве искусства и, если можно так выразиться, ведется средствами искусства. И путь к высоте и торжеству нелегок, не легче, чем пешее хождение из Керчи в Вологду.

¹ Немирович-Данченко В.И. Статьи. Речи. Письма. М., 1952. С.164.

«Лес» — театр в театре, потому что основные участники интриги стремятся достичь своих целей, задумывая и ставя каждый свой спектакль. Но прежде чем развернутся и придут в столкновение эти спектакли, драматург готовит сцену и зрителей. Помимо действующих лиц, «актеров» Гурмыжской и Несчастливцева, Улиты и Счастливецца, Островский вводит в пьесу и «зрителей» — соседей Гурмыжской. Не участвуя в интриге, они абсолютно необходимы не только для характеристики того мира, в котором развернутся события (это обычно в театре Островского), но еще и как те, для кого разыграны спектакли.

Сатирические цели комедии требуют точных социальных характеристик, и драматург, конечно, не пренебрегает ими. Каждый из обитателей «Леса», которым противостоит высокий герой, самораскрывается в своих общественных и социальных устремлениях, в собственных обезоруживающе откровенных, как бы наивных рассуждениях.

Особенно выразительны «богатые соседи Гурмыжской» (так в ремарке) — бывший кавалерист Уар Кирилыч Бодаев, так сказать Скалозуб в отставке, кипящий ненавистью к земству; Евгений Аполлонович Милонов, произносящий сладкие речи о добродетели и тоскующий об ушедших временах крепостничества. Его монолог, рисующий «нравственную идиллию» крепостной усадьбы, написан вполне в щедринских тонах: «...Уар Кирилыч, когда были счастливы люди? Под кущами. Как жаль, что мы удалились от первобытной простоты, что наши отеческие отношения и отеческие меры в применении к нашим меньшим братьям прекратились! Строгость в обращении и любовь в душе — как это гармонически изящно! Теперь между нами явился закон, явилась и холодность; прежде, говорят, был произвол, но зато была теплота».

Вообще Милонов — персонаж по видимости второстепенный, по существу же — главный идеологический оппонент автора. В пьесе он выступает в паре с Бодаевым, глуховатым, а иной раз, похоже, и преувеличивающим свою глуховатость ради удовольствия рявкнуть в полный голос что-нибудь неудобное — как это простительно слабослышащим людям. И Раисе Павловне Гурмыжской от Уара Кирилыча время от времени достается более или менее по заслугам. «Какая героиня, просто блажит», — кидает он реплику Милонову, когда тот называет героиней пятидесятилетнюю Гурмыжскую, объявившую о своем решении выйти замуж за гимназиста-недоучку Буланова.

Сам же Евгений Аполлонович Милонов совершенно не таков. Евгений — «благородный» — Аполлонович (отчество комментариёв не требует) со своей типично классицистской фамилией едва ли не большинство реплик, относящихся к Гурмыжской, начинает одними и теми же словами: «Всё высокое и всё прекрасное...». Так же звучит и поздравление хозяйки имения с замужеством. Пара соседей-помещиков Милонов — Бодаев обозначает местную общественность, дворянское собрание и помещичий хор, мнение высшего губернского общества. И, несмотря на меткое и беспардонное, хоть и топорное резонерство Бодаева, за Милоновым в этой паре все-таки последнее слово. Конечно, Милонов моложе и лишен, в отличие от напарника, видимых физических недостатков, но главное всё же в ином: что там ни бурчи Уар Кирилыч, как ни бодайся, а оба они с Милоновым остаются помещиками, людьми привилегированного сословия, и приторное, тошнотворное словоблудие Милонова и призвано охранять его привилегии. Словоблудие ретроградное, обветшалое, несмотря на сравнительную молодость Милонова: его липовые «аркадские куши», конечно, в первую очередь из «золотого» (для дворянства) екатерининского и елизаветинского века, да и весь он с его речами как-то пропах стилизованной эстетикой той эпохи, как и большинство щедринских градоначальников (особенно градоначальниц) или исторические анекдоты Пруткова-деда... Словоблудие обветшало, так ведь обветшали и привилегии, которые оно призвано оправдывать...

Если речи Гурмыжской лишены черт карикатурности, то Милонов — весь острейшая карикатура на некую сверхдворянскую сверхтрадиционность и сверхутонченность. Потому что Гурмыжская — комедиантка чисто практическая, ее дело не выступать, а проскользнуть, выходить сухой из воды в не совсем удобных обстоятельствах. А Милонов берет на себя задачу оправдывать и эстетизировать подобные неудобные обстоятельства и, по сути, весь строй, всю систему, которыми они держатся. Он комедиант идейный, если не сказать идеологический клоун, и тоже в своем роде единственный у Островского.

И хоть первые критики и недоумевали по поводу интереса драматурга к «глухому помещицкому захолустью», но в том-то и дело, что ни о каком «застое» тут и говорить не приходится. В «Лесе» как раз передана атмосфера взволнованного возбуждения переменами, всё сдвинулось со своих мест, все чувствуют

невозвратность прошлого. Недаром в последних сценах по поводу чисто барских прожектов относительно чистки прудов и заведения конного завода Буланова, положение которого внезапно переменилось, Бодаев трезво бросает: «Врет! Всё промотает!». Остальные суетливо стараются сохранить что можно, всеми силами воспрепятствовать переменам (Бодаев о земстве: «Я не заплачу ни копейки, пока жив; пускай описывают имение... Никакой пользы, один грабеж») или хоть скорее взять от жизни побольше.

Спор о причинах дворянского разорения причудливо соединяет все эти тенденции:

Б о д а е вНужна любовнику ермолка с кисточкой, она лес продает строевой, береженный, первому плуту...

М и л о н о вНе от дам разорены имения, а оттого, что свободы много.

Столь же тщательно, как «зрителей», рисует Островский и пассивного участника интриги Буланова, которому на наших глазах суждено возвыситься от двусмысленной роли приживала богатой барыни до почтенного члена уездного дворянского общества, по достижении совершеннолетия ему даже сулят почетную выборную должность. Характеристика Буланова завершается простодушной репликой Гурмыжской, за которой так и чувствуется лукавая усмешка автора: «Ужасно! Он рожден полевая, а его заставляли чему-то учиться в гимназии».

Мотив игры двух разножанровых и разнонаправленных спектаклей скрепляет, собирает воедино все сюжетные линии пьесы.

На первый взгляд, Островский реализует знаменитую метафору Шекспира «мир — театр, люди — актеры». Но возрожденческого взгляда на искусство как абсолютно освобождающую от всех запретов и скреп обычая силу и на человека как в идеале абсолютно свободную индивидуальность нет и не может быть у Островского, человека XIX столетия. «Свобода и неразрывно связанная с ней ответственность», «искусство и нравственность» — эти формулы Аполлона Григорьева, поэта и замечательного критика, друга молодости Островского, безусловно, точнее выражают отношение драматурга к проблеме. Завершается этот мотив предпринятого в «Лесе» испытания жизни театром, но в равной мере и театра жизнью, своеобразной «искусствоведческой формулой» Несчастливцева в его обращении к Гурмыжской и ее гостям: «Комедианты? Нет, мы артисты, а комедианты — вы... Вы комедианты, шуты, а не мы».

Перенесение театра в жизнь, использование игры как маски, скрывающей подлинное лицо и цели, — это, по Островскому, нравственно недоброкачественное комедиантство. Все так, но только к формуле этой и сам Несчастливцев пробивается с трудом, после того как он, актер-профессионал, потерпел поражение в комедиантстве от дилетантки Гурмыжской.

Герои-антагонисты вступают в борьбу, сочиняя и разыгрывая разные в жанровом отношении «пьесы». Гурмыжская — комедию интриги, временами переходящую в фарс. Ее роль-маска — добродетель и благопристойность. При первом же появлении на сцене она подробно раскрывает перед зрителем свое амплуа, выбранную роль, которую играет вот уже шесть лет (о чем мы узнаем несколько позже из ее беседы с Улитой). Затем в разговоре слуг с Аркашкой та же ее роль комментируется Улитой и Карпом. Улита дает официальную версию: деньги Гурмыжской идут на благотворительность, «всё родственникам». Карп говорит правду: барыня проматывает состояние с любовниками.

В речах Гурмыжской и в разговорах о ней все время мелькают слова «роль», «игра», «комедия» и т.п. Ее затея выдать Буланова за жениха Аксюши не вызывает доверия у хорошо знающей ее прислуги: и Карп, и Улита предвидят, что роль, отведенная Буланову, переменится. Аксюша говорит: «Я ведь не выйду за него, так к чему же эта комедия?» «Комедия! — подхватывает ее благодетельница. — Как ты смеешь? Да хоть бы и комедия; я тебя кормлю, одеваю и заставляю играть комедию».

Сама Гурмыжская постоянно говорит о своей жизни как о некоем спектакле. «С чего это я расчувствовалась! Играешь-играешь роль, ну и заиграешься. Ты не поверишь, мой друг, как я не люблю денег отдавать!» — признается она Буланову после того, как Несчастливцев отобрал у Восмибратова и вернул тетке причитающуюся ей за проданный лес тысячу. После того как Гурмыжская решила судьбу Буланова, она оценивает свою прежнюю «игру» так: «Сколько я перенесла неприятностей за эту глупую комедию с родственниками!».

Надо сказать, героиня «Леса» — персонаж, находящийся на особом положении не только в этой пьесе как абсолютный антагонист ее героя трагика Несчастливцева, но, пожалуй, и во всей драматургии Островского как столь же абсолютный антагонист самого автора. Во-первых, автор непримирим к Гурмыжской по-своему, может быть, сильнее, чем даже к Липочке из

«Свои люди — сочтемся!». А во-вторых, такой редкой для Островского непримиримости соответствует совершенно уникальное положение Гурмыжской в важнейшей для Островского системе речевого мира, речевого обличия персонажей.

Буквально отождествлять писателя Островского с героями его пьес — верх наивности, но весь его творческий путь, начиная с молодой редакции «Москвитянина», в сущности, одушевлен одной задачей — полноценной художественной реабилитации русской просторечности. И в мире его пьес у любого героя, из какой среды его ни возьми (будь он из «благородных», «цивилизованных», театральных или даже высокопоставленных), хоть на миг в чем-то да прорежутся черточки, ощутятся следы такой живой просторечности. Кроме Гурмыжской. Ей в этом отказано полностью. Причем речь Гурмыжской никак не назовешь карикатурной. В сущности, этот персонаж показывает, как Островский мог бы писать пьесы в стилистике, скажем, Тургенева, во всяком случае владеть внешне речью, подобной речи его персонажей. Раиса Павловна изъясняется непринужденно, иногда даже по-своему живо («Ах, так он Несчастливцев...»), как бы теперь сказали, — нормально. Но, вслушиваясь в текст, начинаешь понимать, что такая вот стилизованная выдержанность как бы диктуется одним — функциональностью. Речь Гурмыжской именно такая, потому что она никакая, это ловкая — в меру ума Раисы Павловны — речь, нужная ей речь, которая обслуживает ее планы и тайные до поры намерения, ее притворство, ее театр. В мире Островского речь комедиантки Гурмыжской принципиально не художественна, поскольку никогда не бескорыстна, как и все ее поведение и натура.

Здесь надо сказать вот о чем. Видимое отсутствие надрывных нот экологической патетики в «Лесе» не должно вводить в заблуждение относительно широты проблематики пьесы. Островский, автор «Снегурочки», тяжелым трудом приобретший свое лесное Щельково, к деятельности гурмыжских и восмибратовых относился вполне определенно. И одно заданное изначально, доминантное сопоставление слов «Лес» как названия пьесы и «Пеньки» как названия усадьбы Гурмыжской стоит многих дискуссий. Речь ведь идет не о какой-то цивилизованной лесопромышленности, лесном хозяйствовании и т.д. Пеньки — оставленные стоять пни — не признак хозяйственности, и вальяжный Восмибратов, за день поспевший и срубить,

и вывезти фактически уворовавший лес, конечно, рвач и хищник не лучше Гурмыжской. Но речь о разорении и разворовывании, приобретающем национальные масштабы, и именно хозяйка лесного поместья Гурмыжская с ее постыдными прихотями, к своей земле относящаяся не лучше, чем к своей воспитаннице Аксюше, — причина и источник этого зла и воровства в стране, где леса и земли на добрую долю состояли из таких вот поместий с их хозяевами.

Несчастливцев оказывается чуть ли не всю свою жизнь втянутым в ту комедию, которую играет Гурмыжская. Благодаря ей он остался полуграмотным — вспомним сцену чтения письма и разговор о нем с Милоновым и Бодаевым. Гурмыжская, пожалевшая денег на воспитание племянника, прикидывается, что учила его на медные деньги из принципиальных соображений, полагая, что образованность не приносит счастья. Она, видимо, была его опекуной и осталась ему должна тысячу рублей. В той комедии, которую разыгрывает Гурмыжская на протяжении сценического действия «Леса», Несчастливцеву, по верному замечанию Аркашки, отведена роль «простака», а не «благородного героя», каким считает себя сам Геннадий Демьяныч.

Но и Несчастливцев тоже, появляясь в Пеньках, надевает маску и ставит свой спектакль, сочиняя и разыгрывая мелодраму. Островский в общем не щадит героя: трагик постоянно попадает в нелепые положения. Театральные штампы совершенно заслоняют от него реальность, мешают понять происходящее в усадьбе. Невозможно придумать что-нибудь более неподходящее к случаю, чем обратиться к Гурмыжской словами Гамлета, адресованными Офелии, но Несчастливцев совершает такую нелепость. Сочинив себе роль благородного офицера в отставке, герой на протяжении третьего действия как будто вполне успешно обманывает обитателей Пеньков, но на самом деле его речи здесь, по существу, монтаж из сыгранных ролей. Эта игра увенчивается его отказом от наследственной тысячи, которую задолжала ему Гурмыжская и которую она пытается ему вернуть после того, как, можно считать, Несчастливцев все-таки победил Восмибратова своим актерским искусством и заставил его возвратить деньги тетке. И тем не менее зритель видит, что на самом деле герой становится невольным участником той пьесы, которую разыгрывает в жизни его тетка. И в прошлом он покорно принял и выполнял предначертанную ею роль

облагодетельствованного родственника, и сейчас как бы служит живым подтверждением ее репутации благотворительницы. Изображая из себя отставного офицера, рисуясь перед теткой и немного перед Аксюшей, слегка куражась над Булановым, благодушно беседуя с Карпом, Несчастливцев проявляет полную слепоту к тому, что происходит в усадьбе. Сочиненная им самим литературная, условная ситуация совершенно заслонила перед ним подлинную жизнь. В ответ на его великодушные жесты с деньгами Гурмыжская за глаза говорит о племяннике: «Он какой-то восторженный! Просто, мне кажется, он глупый человек». А Несчастливцев надеется, что поражает окружающих великодушием и широтой натуры!

Спектакли главных антагонистов — Гурмыжской и Несчастливцева — имеют свои пародийные варианты, своих снижающих двойников. Аристократ между актерами трагик Несчастливцев изображает и между дворянами если не аристократа, то как никак представителя элиты дворянского сословия — офицера, пусть и отставного. А его двойник Счастливцев, «маленький человек» театрального мира, изображает аристократа между слугами — лакея-иностранца. Стремящаяся к наслаждениям и на склоне лет покупающая их Гурмыжская имеет зеркальное отражение в Улите, которая тоже платит за свои женские радости — наушничеством барыне и настоечкой кавалерам.

Трагик гордится своим амплуа, принципиально третируя комедию и комиков («Комики — шуты, а трагики — люди, братец...»), гордится прямо-таки сословной, дворянской гордостью.

Островский, считавший комедию основой национального репертуара своего общенародного, несословного театра и неоднократно вкладывавший суждения, подобные тем, что произносит здесь Геннадий Демьяныч, в уста героев-ретроградов (например, Крутицкого в комедии «На всякого мудреца довольно простоты»), конечно, понимает эту черту своего героя как комическую и «наказывает» его тем, что именно презренный комик прекрасно разбирается в истинном положении дел в усадьбе и раскрывает на него глаза и Несчастливцеву. Зато после этого герой оказывается вовсе уже не таким беспомощным романтическим идеалистом, а человеком умным и житейски опытным. Отбросив мелодраму, сняв маску и отказавшись от цитат, а точнее, отстранившись от своего театрального реквизита, используя его уже только по мере надобности, Геннадий

Демьяныч Несчастливцев действует четко, прекрасно понимая психологию тетки, точно предугадывая все ее возможные психологические реакции. Он развязывает все узлы интриги и приводит к счастливому концу любовную линию пьесы.

«Тайна» Несчастливцева раскрыта, все узнают о том, что «последний Гурмыжский» — провинциальный актер, и вот здесь-то в нем проявляется настоящее благородство артиста и гордость человека труда. Последний монолог Несчастливцева плавно переходит в монолог Карла Моора из «Разбойников» Шиллера — на помощь актеру приходит как бы само искусство театра, искусство драмы в самых авторитетных его образцах, во всяком случае для зрителей и читателей его эпохи. Примечательно, что, начиная с опоры на роли, причем в этом ряду равны Гамлет, Велизарий и совсем ныне невозстановимые, но современникам театралам прекрасно известные персонажи мелодрам, в конце концов Несчастливцев уже может опереться даже не на Карла Моора, а на самого Шиллера, автора. «Я говорю, как Шиллер, а ты — как подьячий», — презрительно бросает он Милонову.

Как уже говорилось, широкое использование литературных реминисценций, прямых цитат, образных переключек и ассоциаций — одно из важных свойств театра Островского, весьма полно представленное в «Лесе». Мы видели, что в значительной мере оно проявилось и в построении фабулы.

На богатой литературной почве вырастает и характер героя. «Помесь Гамлета с Любимом Торцовым», — неплохо сострил враждебный критик. Ну, точнее было бы с героем знаменитой комедии «Бедность не порок» поставить в ряд не Гамлета, а Чацкого. Чацкий — Гамлет русской сцены, «единственное героическое лицо в нашей литературе», «одно из высоких вдохновений Островского», как сказал Ап. Григорьев, до «Леса» не доживший. Лицо, которому дано выразить авторскую позицию, — вот суть высокого героя драмы. Первым классическим образцом такого героя стал Чацкий, впитавший лирическую стихию грибоедовской пьесы и потому уже не резонер. В Чацком фактура образа героя как бы сложилась в канон, образец, она исполнена цельности, непротиворечива. Островский создает свой вариант высокого героя, функционально сходного с грибоедовским, но с фактурой, прямо противоположной Чацкому. Классическую ясность «героя во фраке» сменяет великое шутовство и юродство. Любим Торцов глубоко отвечал духу

времени: «неблагообразные» герои, открывающие некую истину, приходящие со своим проникновенным словом о мире, в 60-е годы появляются у Некрасова, Достоевского и писателей меньшего масштаба. Островский — открыватель этого типа.

Цитатность речей Несчастливцева реалистически мотивирована сюжетно. Но характеристика героев с помощью литературных реминисценций используется в «Лесе» гораздо шире. Гурмыжскую не раз называли Тартюфом в юбке. Счастливец сам именуется Станарелем, сразу вызывая в памяти зрителей целую группу комедий Мольера с участием этого героя, бытовавших на русской сцене до появления «Леса». Но, несомненно, среди всех западноевропейских наиболее значительны ассоциации с «Дон Кихотом» Сервантеса. Сближение Несчастливцева с героем Сервантеса мелькало уже в современной Островскому критике, правда, там оно было довольно поверхностным, имело скорее метафорический характер: Дон Кихот трактовался как комический безумец, имеющий извращенное понятие об окружающей действительности. При этом Несчастливцева рассматривают, очевидно, как статическую фигуру, не изменяющуюся во время действия, как человека, который от начала до конца остается комическим слепцом.

Параллели между актерами в «Лесе» и комической парой сервантесовского романа проводил, как известно, Вс.Э.Мейерхольд, полагавший, что «Островский высмеивает Счастливец и Несчастливцева, это Дон Кихот и Санчо Панса»².

Наконец, и в рассуждениях В.И.Немировича-Данченко, которые мы здесь уже цитировали, чувствуется отзвук трактовки Несчастливцева как возвышенного идеалиста Дон Кихота.

Все параллели с романом Сервантеса подкрепляются, конечно, не только известным сходством между Несчастливцевым и Дон Кихотом, но и самим наличием такой контрастной пары, какими являются Дон Кихот и Санчо Панса у Сервантеса, Счастливец и Несчастливцев у Островского. Отметим, что «парность» театральных героев Островского подчеркнута почти цирковым приемом — смысловой «парностью» их сценических псевдонимов, почти как у клоунов. При этом «парность» не имеет никакой реально-бытовой мотивировки: ведь герои Островского отнюдь не близкие друзья и не партнеры по какому-нибудь эстраднему номеру. Это чисто гротесковая условная краска в

² Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. Ч.2. С.56.

комедии. Противоположность смысла этих фамилий тоже отнюдь не житейская. В этом отношении оба героя как минимум равны, а может быть, в житейском смысле Несчастливцев и благополучнее: ведь Счастливцев совсем уж неудачливый маленький актеришка, в отличие от пользующегося некоторой известностью трагика. Зато псевдонимы их контрастируют в соответствии с их сценическими амплуа, с излюбленными каждым из героев драматическими жанрами. Эти фамилии — знаки жанровой принадлежности и соответствующего этому поведения.

Но, как ни бесспорна параллель с «Дон Кихотом», хотелось бы подчеркнуть и явное различие. Пропась между Рыцарем Печального Образа и его верным оруженосцем гораздо глубже и непроходимей, чем между Несчастливцевым и Аркашкой. Дон Кихот поистине ничего не ведаёт о том реальном мире, в котором он живёт, точнее, о том мире, в котором существует его тело и который так ясен для Санчо. Несчастливцев и Счастливцев гораздо ближе между собой, у них общий жизненный и житейский опыт, они всё знают друг о друге. Несчастливцев пытается жить в своем амплуа, перенести свой любимый драматический жанр с подмостков в жизнь и по этой модели строить свой облик и поведение. Однако трагический герой, обучающий Буланова карточным «штукам», — герой, конечно, весьма своеобразный. Иными словами, для Геннадия Демьяныча тоже, оказывается, могут подчас мирно уживаться рядышком самые, казалось бы, противоположные жанры и амплуа. Нельзя упускать из виду, что актер Несчастливцев — человек весьма и весьма бывалый, житейски опытный, а если иногда он явно и уступает в этом своему двойнику, то, во-первых, такая изворотливость — именно ведущее амплуа, основная специальность Аркашки (основная же специальность Несчастливцева иная). А во-вторых, похоже, что иной раз Геннадий Демьяныч просто не хочет, до поры не считает нужным как-то обнаруживать свои практические качества: «Комики — шуты, а трагики — люди, братец...». Вообще, некое двуединство пафоса и лукавства представляется очень важным и для интонации всего произведения, и для характера Несчастливцева. Жанровая многослойность пьесы фокусируется в одной точке, оживляется необыкновенно богатым, своеобразным и очень житейски достоверным характером главного героя.

Чрезвычайно живо и интересно пишет о «Лесе» и фигуре Несчастливцева большой знаток и поклонник Островского, некогда очень популярный, а теперь незаслуженно забытый критик А.Р.Кугель: «В «Лесе» Островский нашел самый естественный, самый театральный выход из создавшегося положения — в подлинном театре. Островский вплетает театр в жизнь. Его *deus ex machina* в «Лесе» — сам актер персонально, как действующее лицо. Пришел актер с чарами своего обмана, вечно живущих в нем иллюзий, с бутафорией револьверов, орденов, жестов и вытверженных на память монологов — и у самого края пруда, в который готова броситься Аксюша, история «Леса» завершается благополучным концом»³.

Блестяще сказано, но хочется кое-что уточнить. Может быть, не «пришел актер и все распутал» и вообще не «пришел и что-то сделал», а «пришел и всем показал». Разве не «показывать», в самом деле, профессия актера? Пришел актер и восторжествовал профессионально как актер. Восторжествовал театр, театральность как искусство над театральностью как комедиантством. Причем над комедиантством не только Гурмыжских с Булановыми, но и над комедиантством самого Геннадия Демьяныча Несчастливцева... Не совсем, собственно, понятно, каким способом, какой силой повернул он ход событий. Так, ничем. Разговором. Пришел актер пешком, пешком и ушел. Пришел актер — и тысяча рублей как попала сперва к Восмибратову, так к нему и вернулась. Аксюша же с Петром ни жанровых, ни житейских точек соприкосновения с «братцем» по настоящему не находят, и это недаром. Так что выходит: пришел актер и сочинил всё очень даже благородно...

Вспомним еще раз характернейшую особенность Островского: он не чужд интриге, отнюдь, но силы этой интриги стремится передавать не через механические зубчики ясных причинно-следственных отношений и связей — игру секретками, потерянные и найденные записки, недоразумения и проч., — а больше через нечто неосязаемое, порой и условное — какие-то словесные прения, разговоры, некие непосредственные моменты борьбы за личностное преобладание. Словом, через речь, речь и речь. Речь бывает и мерилем, и способом, и главным результатом. «Лес» — яркий пример речи как результата, вывода,

³ Кугель А.Р. Русские драматурги. М., 1934. С.27.

доминирующего, пожалуй, и над сюжетом как таковым. И разве не видим мы в этом прямого продолжения грибоедовской традиции? Житейски и Чацкий потерпел поражение: потерял возлюбленную, изгнан из общества, к которому принадлежит по рождению. Но прямое слово Чацкого возобладало над ловкими и такими, казалось бы, основательными речами его противников.

Две великие пьесы русского театра в разрешении конфликта, в качестве и смысле финала выявляют саму суть и первооснову классической драмы как рода — выяснение истины через слово.

*Жанр психологической драмы
у Островского*

*«БЕСПРИДАННИЦА»,
«ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ»*

Наряду с жанром сатирической комедии принято говорить о формировании в позднем творчестве Островского жанра психологической драмы. Тем самым создатель национального театра решает задачу поддержания репертуара на уровне современных актуальных художественных открытий, в авангарде которых шли повествовательные прозаические жанры.

Литература всегда стремилась более или менее адекватно в соответствии с определенными представлениями изобразить человека и его внутреннюю жизнь. Возникновение психологизма в прозе связано не просто с ломкой стереотипов в описании героя. В прозе середины XIX в. утверждается ложность всякого рационализирующего начала в понимании его внутреннего мира, отказ от всего «готового» в изображении человеческой личности. Таким образом, человек предстает как проблема, которую необходимо ставить и осмыслять каждый раз заново, в каждом новом тексте, в каждой новой ситуации.

Л.Н.Толстой и Ф.М.Достоевский, чье творчество является вершиной мирового психологического романа, в своих произведениях разработали оригинальную и сложнейшую технику, системы приемов построения характеров таким образом, чтобы они одновременно были и частью целого авторского замысла, и выходили за его пределы, ставя вопрос о сущности человека вообще, т.е. были бы открытыми вовне, в мир эмпирической реальности человеческого существования¹.

¹ Подробнее о понятии психологизма см.: Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л., 1971. Гл. «Проблема психологического романа».

Доминирующим элементом классической драматургии являлось напряженное действие, поэтому воплощение человеческой личности в драме основывалось на системе амплуа. Амплуа — специфически театральный способ изображения, при котором человек, его внутренний мир отождествляется с несколькими качествами или чертами характера («скупой», «болтун» и т.д.). При этом набор таких амплуа в каждой драматургической системе довольно ограничен, и вариации одних и тех же типов кочуют из пьесы в пьесу, из истории в историю, обретая частные новые черты, но по сути оставаясь неизменными.

Подобный принцип подменяет реального человека его упрощенным подобием, дает возможность превратить его в неотъемлемую часть сюжета, драматический персонаж (сочетание набора черт устойчивого амплуа с добавлением дополнительных, не входящих в противоречие с основными, но сообщающих образу новую окраску), поступки которого совпадают с тем, что называется театральными пружинами, двигающими действие.

Театр Островского, как говорилось выше, также основан на системе амплуа. Его своеобразие связано с ее изменением, введением новых типов, но сам принцип отражения человеческой личности остается традиционным. Будучи ограниченной в понимании человека, система амплуа не ограничена в другом отношении: пользуясь повторяющимися типажам, она способна породить бесконечное количество текстов с самым разным кругом проблем и идей. И сам Островский, создавший более 40 оригинальных пьес на ее основе, является тому примером.

Психологическая драма в театре Островского возникает на основе своеобразного компромисса между действием, требующим «редуцирования» сложности человеческой личности, и вниманием к ее проблематичности. Некий зазор между тем амплуа, к которому принадлежит драматический персонаж, его фактурой, и его индивидуальностью всегда существовал у Островского: «В мире Островского все решает гармонизация речевых образов, вписанность индивидуального речевого опыта в общий образ типа, амплуа... Но такая вписанность и гармоничность отнюдь не означают обезлички, уничтожения индивидуальности». Обычно этот зазор в пьесах драматурга стирается тем, что «не только жанр, не только автор типизируют персонажей: персонаж как живой человек, индивидуальность активно в этом участвует»². Задача

² Журавлева А.И., Некрасов В.Н. Театр Островского. М., 1986. С.135.

писателя при создании психологической драмы — выявить этот зазор и рассказать историю, создать динамичный сюжет, обнаружить ограниченность своей собственной художественной системы, ее невозможность справиться с изображением индивидуального внутреннего мира.

Для этой цели Островский использует два приема, заимствованные из прозы: первый — парадоксализация поведения героев, которая ставит под сомнение совершенный амплуа отбор и иерархию свойств персонажа; второй — умолчание, которое, внешне не нарушая целостности амплуа, как бы указывает на существование в персонаже черт и свойств, не укладывающихся в его сценическую роль. Две пьесы, являющиеся вершинами психологизма Островского, — «Бесприданница» и «Таланты и поклонники» — дают нам возможность увидеть, как эти приемы сочетаются с традиционными драматургическими средствами создания действия и изображения его участников. И в той и в другой объектом художественного эксперимента становятся образы центральных героинь.

«Бесприданница» (1878)

Создавая скандальную и трогательную историю, происшедшую в провинциальном городе Бряхимове, где живут «по старине... от поздней обедни все к пирогу да ко щам, а потом, после хлеба-соли, семь часов отдых», Островский выстраивает обычную для его предыдущих пьес фабулу: борьбу за невесту, молодую девушку на выданье, между несколькими соперниками. Проницательный критик и читатель и в главной героине, и в претендентах на ее благосклонность легко рассмотрел видоизменение знакомых по прежним пьесам амплуа: это две разновидности «денежных мешков», «романтический герой» печоринского типа и маленький чиновник, ведущий скромную трудовую жизнь.

Однако, оставаясь узнаваемой, начальная ситуация видоизменяется, чтобы стать новой историей с оригинальной проблематикой. В чем заключается изменение — читатель узнает сразу из экспозиции: внешне борьба уже в прошлом, состоялась помолвка, и рука героини досталась одному из претендентов, маленькому чиновнику, готовящемуся к службе в месте еще более глухом и далеком, чем сам город Бряхимов. Тем, чем заканчивается, например, комедия «Трудовой хлеб» и масса других комедий Островского, драма «Бесприданница» только начинается.

Бедный чиновник Карандышев — единственный, кто оказался способным предложить бедной невесте руку и сердце. Однако внешне согласие Ларисы на брак с ним, сделанное от безнадёжности, выглядит как предпочтение солидным или ярким людям человека, которого все остальные поклонники считают абсолютным ничтожеством, и это согласие задевает их самолюбие. Потому не подвергающаяся сомнению любовь к красавице, не ослабевшее желание обладания ею сочетаются с желанием отомстить сопернику, показав ему его настоящее место, унижить, несмотря на то что вместе с ним унижению подвергнется и Лариса. Само обладание теперь станет одновременно и средством унижения ничтожного соперника.

Так предметом новой истории становится превращение любви из «примера и залога чистых человеческих отношений между людьми в противоположность всему <...> денежному, тщеславному и продажному»³, по словам А.П.Скафтымова, в любовь-унижение. Сюжет будет подчинен противоборству любви и самолюбия. Соответственно и представители традиционных амплуа Островского наделяются такими чертами, чтобы, оставаясь узнаваемыми, стать одновременно участниками этой новой истории. При этом, видоизменяясь, представители амплуа как бы приносят с собой в новую пьесу следы своей жизни из предыдущих пьес, усложняя ее проблематику, внося дополнительные нюансы в действие.

Кнуров и Вожеватов — персонажи, представляющие вариации амплуа влюбленного богача (их можно сравнить, например, с Флором Федулычем или многими деловыми людьми из предыдущих и последующих пьес Островского), причем богача «нового», внешне цивилизованного, читающего иностранные газеты, потенциального поклонника театра или еще какого-нибудь вида искусства. Традиционное для этого типа противоречие между стремлением к настоящему чувству, тягой к прекрасному, благородному и рассудочным стремлением к выгоде, холодностью и рациональностью натуры говорит об отсутствии у таких людей способности к глубокому эмоциональному восприятию мира. Богатство, по Островскому, делая жизнь человека более легкой, одновременно лишает ее глубины и подлинности.

Кнуров («из крупных дельцов последнего времени, пожилой человек, с громадным состоянием; по костюму европеец»)

³ Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.

воплощает власть денег, спокойную, хладнокровную и необычайно расчетливую силу, представляет человека, чье богатство делает его как бы прирожденным хозяином жизни. Кнуров — настоящий делец, внешне наименее эмоциональный из всех героев, наиболее рационально понимает ситуацию и видит ее выгодность для себя. Его меньше других претендентов раздражает связь Ларисы с Карандышевым. Он понимает, что, после того как брак с этим самозванцем приведет ее к разочарованию, можно будет безопасно овладеть ею с помощью денег, и он уже до свадьбы говорит с матерью Ларисы о своих видах на ее дочь после замужества.

В характере Кнурова показано сочетание любви, желания обладать с отсутствием душевного внимания к объекту страсти. Ценящий утонченность, изящество и поэтичность внутреннего мира Ларисы, Кнуров в минуту ее отчаяния прямо обращается к ней с предложением стать содержанкой, аргументируя свой поступок безвыходностью ее положения и тем, что никто не решится публично порицать ее («...я могу предложить вам такое громадное содержание, что самые злые критики чужой нравственности должны будут замолчать и разинуть рты от удивления»). Это страсть, не способная преодолеть эгоизм самоуверенности и веру в расчет.

Современный режиссерский театр начиная со Станиславского научил нас принципу мизансцен, например, размышлять о том, что думает герой, который находится на сцене, во время реплики или монолога другого действующего лица. Отчасти такое видение кажется правомерным при анализе образа Кнурова, который молчит больше других героев и даже характеризуется как наиболее и по праву молчаливый из всех персонажей, как самый богатый человек в городе.

Островский этому не придает дополнительного значения. Молчание Кнурова — признак высокомерия и замкнутости. Заслоняясь газетой, он не подглядывает краешком глаза и не скрывает тем самым каких-либо чувств. Кнуров демонстрирует свое положение, закрывая возможность обращения к нему какого-нибудь профана, недостойного такой чести.

Вожеватова («очень молодой человек, один из представителей богатой фирмы»), который так же, как и Кнуров, «по костюму европеец») характеризуют как человека неопытного по сравнению с Кнуровым и потому более открытого и импульсивного. Эта вариация амплуа тоже воплощает власть денег, но

обладатель власти, будучи более молодым, не полагается в завоевании женского сердца только на сокрушительную силу богатства. Он намного экспансивней Кнурова и сценически более активен, и его ухаживание за Ларисой проявляется не в подкупе ее матери, а в своеобразном совращении, соблазнении бедной девушки дорогими подарками. Потому в нем, в отличие от Кнурова, отсутствует спокойная уверенность, возникает раздвоенность между уязвленным самолюбием и любовью к Ларисе. Он активно участвует в осмеянии и травле Карандышева, очень эмоционально воспринимает все перипетии их отношений с Ларисой, именно ему принадлежит злой и иронический рассказ о предыстории всего происходящего. При этом в нем особенно подчеркнута желанность играть, своеобразная легкость натуры, сочетание расчета и легкомысленного отношения к жизни как удовольствию и к людям как игрушкам, способным ее скрасить (это подчеркнуто радостью, с которой Вожеватов берет в шуты Робинзона). И история с Ларисой для него в какой-то степени игра, естественно завершающаяся игрой в орлянку, в которой он также легко признает свое поражение.

Когда Кнуров и Вожеватов говорят о поездке с Ларисой в Париж на выставку, оба имеют в виду разное: долгую связь — первый и мимолетное удовольствие — второй. Но решение спора, кому достанется Лариса, посредством подбрасывания монеты как бы снова объединяет их в одно целое, демонстрируя и одинаковую природу образов героев, и их равенство в поединке за Ларису: иным путем их соперничество разрешено быть не может.

Наиболее органичен для данной истории образ Сергея Сергеевича Паратова. Показательна относящаяся к нему ремарка: «...блестящий барин, из судовладельцев, лет за 30». Производящий впечатление «блестящего барина» Паратов — персонаж намного более примитивный, чем Лариса, Карандышев и даже Кнуров с Вожеватовым. Этот герой тесно связан с амплуа шикарного прожигателя жизни, красавца мужчины, барина, оказывающегося в финале искателем приданого, претендентом на руку богатой купчихи, чье страстное сердце и привязанность положат конец его жизненным поискам (ср. с такими персонажами Островского, как Дульчин из «Последней жертвы» или Окоемов из «Красавца мужчины»).

Все черты, которые восхищают Ларису в Паратове, не представляют ценности в мире Островского. В «шикарности»,

внешнем блеске таких персонажей драматург видит только позу, в них отсутствует подлинная эмоциональная жизнь, нет гармонии чувств. От героя типа Карандышева они отличаются тем, что именно в этой позе чувствуют себя наиболее удобно. Маска стала второй натурой Паратова, при этом в нем легко сочетаются барская иррациональность (способность сорить деньгами, рискованное пари со стрельбой в любимую женщину и т.д.) и простой неприглядный расчет. Однако умение театрализовать, сделать эффектным и загадочным любой свой поступок, основанное на точном ощущении требований той маски богатого барина и одновременно «рокового героя», которую носит Паратов (и этого ощущения катастрофически не хватает таким «дилетантам», как Карандышев), дает ему способность даже откровенную низость преподнести как что-то необычайно благородное.

За эффектной позой Паратова ничего нет. Он пустое место, человек, ведущий эфемерное, иллюзорное существование, что хорошо понимают Кнуров и Вожеватов, противопоставленные ему как подлинные хозяева жизни. Например, они, люди по настоящему богатые, пьют шампанское из чашек, чтобы не привлекать внимания, в то время как его, промотавшегося барина, встречают пушечными залпами и цыганским пением.

Из предыстории, сообщаемой Вожеватовым, мы видим, что именно Паратову, а не Карандышеву была как бы предназначена Лариса. Он ее настоящий хозяин, внезапно, по непонятным причинам уступивший ее соперникам. По отношению к Ларисе Паратов занимает теперь положение, аналогичное Кнурову и Вожеватову, разделяя их душевное состояние: с одной стороны, осознает, что всё разрешилось к лучшему и помолвка Ларисы с Карандышевым избавляет его от лишних хлопот; с другой — испытывает чувство досады и унижения от ее выбора.

Подробно разработан в пьесе образ Карандышева. Этот «молодой человек, небогатый чиновник» — особенный герой в мире Островского, примыкающий к амплу «маленького человека», типу бедного труженика, обладающего чувством собственного достоинства. В построении характера Карандышева Островский показывает ту же «деградацию» любовного чувства, находящегося в сложном отношении с самолюбием. При этом самолюбие в Карандышеве гипертрофировано настолько, что становится заменой любого другого чувства. «Получить» Ларису для него — значит не просто овладеть любимой девушкой, но и

отнять у раздражающего его Паратова его женщину, восторжествовать над ним хотя бы так, завладев как бы подержанной, но еще обладающей для Паратова ценностью вещью.

Ощущая себя благодетелем, берущим в жены бесприданницу, к тому же отчасти скомпрометированную отношениями с Паратовым, Карандышев в то же время сталкивается с тем, что ему все время дают понять: он избран просто из-за неудачно сложившихся обстоятельств, изменись они — и его не пустили бы в этот дом вовсе. Даже будучи почти официальным женихом, он воспринимается Огудаловыми как «запасной вариант» на тот случай, если не подвернется богатый и красивый «идеал мужчины». И это унижает Карандышева, лишает его чувства победы, торжества, ощущения полноты и подлинности обладания. Карандышев отвергает тот путь к подлинному обладанию, который предлагает ему Лариса: «Вы видите, я стою на распутье; поддержите меня, мне нужно одобрение, сочувствие; отнеситесь ко мне нежно, с лаской! Ловите минуты, не пропустите их!» — путь смирения, старания заслужить любовь кротостью и преданностью, между прочим, тот же способ, которым он завоевал ее руку. Карандышев, как и Лариса, находится в плену фантома, в плену иллюзии величия и блеска Паратова. Его раздраженное, болезненное самолюбие берет верх над любовью, желание выглядеть в глазах других счастливым соперником Паратова оказывается выше стремления по-настоящему обладать и быть любимым. На просьбы Ларисы уехать в глушь от городской жизни он отвечает: «Только венчаться — непременно здесь; чтоб не сказали, что мы прячемся, потому что я не жених вам, не пара, а только та соломинка, за которую хватается утопающий...».

Таким образом, возникает ситуация, когда герой не способен стать настоящим обладателем, он хочет не столько заполучить невесту, сколько сделать этот факт общеизвестным. С поразительным упорством Карандышев как бы предъявляет ее соперникам, словно помолвка не завершает, а только начинает борьбу. И его слабость в подобном поединке все более и более выдвигает саму героиню на первый план.

В ремарке Лариса Дмитриевна Огудалова описана лаконично: «одета богато, но скромно», о ее внешности мы больше узнаем по реакции окружающих. Ее образ примыкает к важнейшему для фабулы пьес Островского амплу бедной невесты, являющейся предметом соперничества между несколькими пре-

тендентами на ее чувство или руку. Представление Островского о женской психологии достаточно просто, если рассматривать его с точки зрения «психологического метода» в литературе. Всех таких невест можно разделить на две группы: либо это девушки с твердым характером, стоящие на своем, и тогда одному из претендентов надо упорством возвыситься до нее, либо это девицы без внутреннего стержня и потому способные попадать под абсолютное влияние поверхностной «красоты» и эксцентричности и совершать ради них безумные поступки. При этом характер такой героини как бы составляется из черт, воплощаемых соперничающими за ее руку и сердце претендентами.

Лариса, конечно, принадлежит ко второму типу. В ее душе идет борьба между чувством высокой любви к «роковому герою» — Паратову и желанием примириться с участью жены бедного чиновника Карандышева.

В отсутствие Паратова его образ трансформируется в ее сознании. Для нее это уже не просто любимый человек, обладающий внешней красотой, но далекий, романтизированный сквозь дымку воспоминаний и в контрасте с серой и скучной реальностью образ. Лариса любит Паратова как человека, воплощающего и способного подарить ей иную жизнь. Она как бы «отравлена» Паратовым, с ним в ее сознание раз и навсегда вошло представление о совсем другом, поэтическом и легком мире, который непременно существует, но запрещен для нее, хотя она предназначена, по мнению окружающих, именно для такого мира: красавица, обладающая неотразимой властью над мужскими сердцами, деликатная и благородная («Ведь в Ларисе Дмитриевне земного этого, этого житейского нет... Ведь это эфир... Она создана для блеску»).

Часто отмечают, что в увлечении Ларисы Паратовым сказывается ее тяга и любовь к роскоши и богатству. Это верно, но лишь отчасти. Островский существенно ограничивает возможность такого понимания характера главной героини, противопоставляя ей Хариту Игнатьевну, в которой как раз уважение и любовь к богатству стирают разницу между положением верной жены и содержанки (напомним, что с намеками о своих видах на Ларису Кнуров сначала обращается именно к Харите и не встречает решительного отказа), для которой нет различия между деловым предложением Кнурова и эксцентрическим бегством с романтическим героем, лишь бы и то и другое прине-

сло богатство. Для Ларисы мир Паратова — это мир фантазии, мир намного более поэтичный, чем он есть на самом деле. Как бы отзвуками этого мира в ее собственной жизни являются произносимые ею стихи, романсы, которые она исполняет, мечты, — всё это придает образу героини привлекательность.

Мир, о котором мечтает Лариса, может подарить сильный и красивый мужчина, всегда торжествующий, гордый, легко побеждающий женские и мужские сердца, совершенно противоположный ее будущему мужу. Выходя за Карандышева, Лариса тем более чувствует себя униженной, несправедливо приговоренной к той жизни, которую ей способен дать мелкий чиновник, постоянно терпящий унижение в попытках сравняться с Паратовым. Для нее всё более и более очевидной становится разница между ними. «С кем вы равняетесь! — обращается она к Карандышеву. — Возможно ли такое ослепление!» Именно его нелепые промахи делают все более и более отвратительной перспективу жизни с ним, в его любви она видит только унижение: «Нет хуже этого стыда, когда приходится за других стыдиться. Вот мы ни в чем не виноваты, а стыдно, стыдно, так бы убежала куда-нибудь». Все это делает ее необычайно органичной участницей разыгравшейся драмы, центром игры тщеславия и соперничества самолюбий. Эта двойственность отражена в речи и поведении Ларисы. Для ее реплик и монологов использована прежде всего стилистика жестокого романса, одновременно обладающая своеобразной поэтичностью и граничащая с пошлостью, фальшью, «красивостью»; цитаты из Лермонтова и Братынского сочетаются в ее речи с высказываниями типа «Сергей Сергеич... это идеал мужчины», «Вы — мой повелитель». В этом отражается свойство самого идеала, привлекающего Ларису, идеала, который по-своему поэтичен, хотя пуст и фальшив. Она пытается увидеть в поэтическом свете и свою будущую жизнь с Карандышевым: «Скоро и лето пройдет, а я хочу гулять по лесам, собирать ягоды, грибы...». Но ей нужен не тот, кто не способен постоять за себя, не тот, кого унижают, а тот, кто с легкостью способен унижить другого.

Так все персонажи, будучи, как всегда, непохожими друг на друга, что обусловлено и их «предыдущей жизнью», и принадлежностью к разным амплуа, варьируют в своем характере одни и те же черты, становясь похожими на части одной фразы, точно и драматически-эмоционально выражающей суждение о мире и человеческой жизни.

После традиционной для Островского обширной экспозиции действие развивается по двум параллельным линиям: унижение и осмеяние Карандышева и завлечение Ларисы, симметрией которых тонко распоряжается драматург. Завязка — возвращение Паратова. Его появление вызывает у главных героев противоположные реакции. Лариса хочет бежать, Карандышев, наоборот, укрепляется в желании остаться. Лариса знает, что борьба заранее проиграна, Карандышев полагает, что она уже выиграна и ему остается только пожать лавры, которые от непосредственного присутствия главного соперника будут еще слаще.

Линия Карандышева трагикомическая. Он раздавлен своим соперником сразу же, при первом же столкновении по пустяковому поводу, и далее в сцене нелепого обеда. Окрыленный иллюзией победы, Карандышев идет не к поражению, а к открытию истины. Для вящего унижения ему придан Робинзон — шут, живая игрушка в руках богатых бар, нанятый играть роль знатного иностранца. Еще одна комическая фигура, появляющаяся на сцене, чтобы унижить маленького чиновника в его претензии на роскошный званый обед, — его тетка со смешным именем Ефросинья Потаповна, своей скупостью пресекающая попытку Карандышева поразить богачей изысканностью блюд и вин: «Опять вино хотел было дорогое покупать в рубль и больше, да купец честный человек попался; берите, говорит, кругом по шести гривен за бутылку, ерлыки наклеим, какие прикажете! Уж и вино отпустил! Можно сказать, что на чести. Попробовала я рюмочку, так и гвоздикой-то пахнет, и розаном пахнет, и еще чем-то. Как ему быть дешевым, когда в него столько дорогих духов кладется!».

В сцене обеда мы видим традиционный драматический прием: супруга дурачат и выставляют на посмешище в то время, когда счастливый соперник соблазняет его жену. Однако для данной истории важен не просто обман якобы «счастливейшего из смертных», вид его унижения — самый верный способ вызвать презрение к нему невесты и покорить ее сердце. Традиционный прием оказывается связующим звеном двух сюжетных линий.

Визит Паратова в дом Огудаловых представляется двусмысленным. С одной стороны, он крайне вызывающий и оскорбителен после внезапного отъезда Паратова, весьма напоминающего бегство от девушки, практически воспринимаемой всеми как его невеста. Однако Паратов — герой, создающий вокруг себя ореол загадочности своими эксцентрическими поступками,

и, с другой стороны, его визит также кажется загадочным: за его поступком все склонны искать какой-то скрытый смысл, и этот затаенный смысл присутствует в разговорах Паратова с Харитой Игнатьевной и с Ларисой.

По сути дела, падение Ларисы предопределено всей сущностью ее амплуа. Одного появления «красавца» достаточно для того, чтобы сделать финал совершенно предсказуемым, независимо даже от наличия у «рокового мужчины» осознанного намерения покорить сердце героини. Первый диалог Ларисы и Паратова написан как бы пунктирно, с недомолвками, легко восстанавливаемыми с помощью контекста. Паратов пришел сюда с не совсем понятной ему целью, из любопытства, и действует как бы автоматически, руководствуясь принципом всегда и везде выглядеть эффектно и в любой ситуации быть победителем. Это еще и специфическое поведение с женщиной донжуана, «рокового мужчины».

Привычный играть женскими чувствами, Паратов наедине с Ларисой стремится уязвить ее и бросить ей вызов почти печоринскими фразами: «Мне хочется знать, скоро ли женщина забывает страстно любимого человека: на другой день после разлуки с ним, через неделю или через месяц... имел ли право Гамлет сказать матери, что она «башмаков еще не износила», и так далее. Он очень тонко оперирует недосказанностью, не раскрывая причины своего возвращения, только атакуя, провоцируя, заставляя разгадывать загадку. Это тоже крайне традиционный для мировой драматургии галантный поединок, результат которого предreshен, но саму ткань словесной игры, чередование «уколов» и защитных маневров можно варьировать бесконечно. Островский в данном случае достаточно лаконичен, как бы экономя риторические ресурсы роли Ларисы для последующих сцен.

Хотелось бы сделать одно замечание. Последний исполнитель роли Паратова в кино Н. Михалков в слова Паратова о Гамлете вносит иронический оттенок. Его Паратов как бы подсмеивается над собственной риторикой, глядя на нее с позиции современного вкуса или же с точки зрения самого Островского, тем самым приглашая к подобной иронии и Ларису. И тем не менее вся эта сцена воспринимается серьезно. Слова Паратова, в которых мы чувствуем пошлость и невыносимую фальшивость, действительно ранят Ларису, но ей и самому Паратову они представляются благородно возвышенными.

Поединок продолжается и в третьем действии достигает кульминации. В сцене позорного обеда в доме Карандышева две сюжетные линии приходят к высшей точке: Карандышев бесконечно унижен, а Паратов на вершине успеха. Игра Ларисы завершается. В ней побеждает паратовское начало, и дальнейшая ее судьба приблизительно ясна зрителю. Она «убедилась», что Паратов приехал за ней, все его недоговоренности расшифровала. Мир Паратова как бы снова внезапно оказывается доступен для нее.

Кажется, что в этот романтический мир путь лежит через такой же сильный, безрассудный (избавленный от мелких расчетов, вроде карандышевского стремления баллотироваться в Заболотье, где нет конкурентов) и эффектный поступок, которым она должна доказать свое равенство с Паратовым (аналог проявленной когда-то готовности встать под его пистолет). И такой верх эксцентрики Лариса совершает, отправляясь на мужской пикник за Волгу.

Этот поступок является продолжением ее роли и весьма традиционен для ее амплуа. Как и всегда, бегство с «роковым мужчиной» никуда не ведет, и легкомысленной девушке приходится возвращаться домой. Этот поступок опрометчив, толкает к пропасти, потому что совершен в погоне за призраком, который в данном случае представляет собой Паратов, за тем миром, который существует только в стихах и романсах. Так же, как и Карандышев, Лариса делает выбор в пользу иллюзии, а не реальности. Для Островского эта попытка получить любовь и счастье сразу, с помощью одного эффектного поступка, выглядит как отказ, бегство от собственной судьбы.

Столкнувшись с ужасной для себя реальностью в финале своего неудачного обеда, Карандышев дожидается возвращения Ларисы с пикника (четвертое действие). Эта новая ситуация — ключевая для понимания его личности.

На первый взгляд, Карандышев подвергается той же процедуре, что и герои Достоевского: пройдя через скандал, выплеснувший наружу всё утаиваемое от посторонних глаз, лишивший человека его оболочки, герой уже не может скрыться за внешностью. Это момент идентичности самому себе, тот единственный момент, когда человек предстает в своей самости.

И здесь мы тоже видим Карандышева как бы в момент срывания маски: если когда-то он грозил Паратову на маскараде, то теперь в его руках настоящий пистолет и в нем кипит насто-

ящий гнев на весь унижающий его мир (отсюда некоторая неопределенность его намерений). Интересно, что в последнем угрожающем монологе (третье действие) Карандышев ни разу не произносит имя Ларисы, он собирается мстить всему миру: «Если мне на белом свете остается только или повеситься от стыда и отчаяния, или мстить, так уж я буду мстить. Для меня нет теперь ни страха, ни закона, ни жалости; только злоба лютая и жажда мести душат меня. Я буду мстить каждому, пока не убьют меня самого».

Однако если в романах Достоевского ситуация скандала, ставя героя перед новыми проблемами, обнаруживает парадоксальные, непредсказуемые ресурсы в человеческой душе, то здесь мы видим иное. Для Карандышева повторяется, но уже на новом витке, та же ситуация унижения человека, которого не любят, но терпят до поры до времени. Эта ситуация характеризуется в двух планах. С одной стороны, Карандышев ощущает, что его страдание и унижение «смешного» человека утвердили его право на Ларису. Это право подкрепляется и ее грехом, и преступлением перед ним. С другой — он сталкивается с Ларисой, не признающей этого права, отвечающей на его слова презрением. С ее точки зрения, всё обстоит иначе: унижение и страдание отнимают у Карандышева это право.

Скандал — обычное средство классической драмы для создания театральных эффектов, позволяющее заставить героев на сцене говорить громче и делать жесты более резко, но не изменяющее представления о них. В результате в ситуации сброшенных масок мы видим того же Карандышева, что и раньше, чей внутренний мир не выходит за очерченные заранее рамки борьбы любви и самолюбия и чьи поступки остаются в пределах стандартных для роли мстителя и защитника поруганной чести — роли, которую он теперь берет на себя, хотя все его чувства демонстрируются как бы на более высоком накале.

В пьесах Островского герою в подобной ситуации предоставлялись две возможности: первая — предложить девушке, несмотря ни на что, руку и сердце, что в данном случае значило отказаться от компенсации за задетое самолюбие, смирением завоевать ее любовь или хотя бы признательность, которая впоследствии могла бы перерасти в любовь. Такое поведение героя обычно воплощает у Островского превосходство скромной, но подлинной любви и жизни над жизнью иллюзорной и любовью эгоистичной. Вторая возможность связана с реакцией обману-

того мужа (на позицию которого имеет некоторое право Карандышев) — позиция жестокого, непреклонного моралиста, прикрывающая жажду удовлетворения уязвленного самолюбия.

Но неоднозначность ситуации, возникающая от специфического поведения Ларисы и напряжения между чувством любви и самолюбием в мотивациях действий самого «маленького человека», «расщепляет» поведение Карандышева на несколько типов реакции одновременно. Он пытается и унижить ее до предела, заняв позицию моралиста («Хороши ваши приятели! Какое уважение к вам! Они не смотрят на вас как на женщину, как на человека — человек сам располагает своей судьбой, они смотрят на вас как на вещь»), и вознаградить себя моральной победой, стать в позицию ее защитника («Я всегда должен быть при вас, чтобы оберегать вас»).

Когда Карандышев бросается на колени и кричит: «Люблю, люблю», этот эффектный жест очевидно бесполезен: возможности победить Ларису силой страсти у него нет. За признанием следует убийство: «Не доставайся же ты никому» — это проявление позы «маленького человека», самоутверждающегося в обладании женщиной, которая ему «не пара». Это поступок и слова, как бы продолжающие и развивающие мотив женщины-вещи, служащей предметом соперничества среди мужчин. Карандышев не может обладать этой женщиной живой и утверждает власть над ней мертвой, единственная оставшаяся у него возможность овладения ею — убийство. У него нет денег Кнурова и Вожеватова, красоты и шика натуры Паратова, дающих право обладания, и он прибегает к оружию как последнему средству.

Карандышев тем самым отличается, например, от Краснова из пьесы «Грех да беда на кого не живет». Поступок Карандышева, внешне схожий с поступком Краснова, имеет под собой иной смысл и мотивацию. Это не вариант на тему Отелло. Совершаемое им убийство не возмездие за поруганные представления о добродетели, но акт присвоения, последняя попытка возторжествовать над соперниками, превосходящими его во всем.

Мы не будем останавливаться на вопросе о том, как маленький, ничтожный человек оказывается способным совершить убийство — поступок, который может совершить только человек сильный. Но такой угол зрения, будучи, разумеется, возможным, уведет нас в сторону от понимания пьесы. Он не адекватен миру Островского именно потому, что убийство у него как писателя театрального не вызывает такого священного

трепета, как, например, у Достоевского. В театре герой, совершающий убийство, — негодяй, злодей и т.д. Убийство здесь не рассматривается как специфическая способность человека, как акт, изолированный от всего остального, т.е. убийство не есть предмет психологического рассмотрения, оно связано с проявлением других аффектов или функций персонажа в качестве их крайнего и наиболее эффектного проявления и является им. Но при этом было бы неверно утверждать, что убийство в театре, по распространенному выражению, — «чистая условность». Это функционально чрезвычайно значимый жест, не обладающий чисто психологической нагрузкой.

В последнем действии Лариса терпит наказание за опрометчивый поступок, расплачиваясь прежде всего утратой идеала, воплощенного для нее в Паратове, от которого она слышит: «Но едва ли вы имеете право быть так требовательными ко мне», бытовых и социальных опор. Унижение усиливается поведением Вожеватова, которое она, не зная его истинной подоплеки, вероятно, принимает за демонстрацию презрения к ее поступку, затем Кнурова, наконец, Карандышев довершает сцену ее унижения сообщением о том, что два богача разыграли ее в орлянку. Островский использует чрезвычайно эффектный театральный по своей природе прием: в заключительном действии все претенденты на Ларису появляются один за другим, чтобы столкнуть ее с проявлением любви-унижения. Крайняя точка унижения — это осознание себя в качестве вещи, предмета купли-продажи.

Ситуация женщины-вещи, приза, достающегося мужчине в борьбе, — неотъемлемая часть театра Островского. Однако в мире писателя такое положение женщины смягчается и компенсируется той любовью, о которой пишет А.П.Скафтымов. Герой, которому достается невеста, не просто присваивает себе женщину, но и берет на себя ответственность за нее. Эта ответственность воплощается прежде всего в готовности к состраданию, которая особенно ярко проявляется в момент ее «падения».

После поездки за Волгу Лариса, уже расплатившаяся за свой поступок падением, полным крахом жизненных иллюзий, выходит за пределы сферы оценки и осуждения и попадает в сферу сострадания и жалости, которая выше справедливости. Но мир «Бесприданницы» устроен так, что среди побудительных причин поступков героев нет жалости и сострадания. Поэтому в монологе Ларисы, следующем за последним объяснением с

Паратовым, преобладает мотив самоубийства как единственно возможного исхода.

Самоубийство в театре — такой же устойчивый прием, как и убийство, такой же способ картинно завершить пришедшее к логическому завершению действие, в данном случае — поставить эффектную точку в истории о бессмысленности и невозможности человеческого существования в мире, где единственным стимулом для человека остается лишь удовлетворение самолюбия, а любовь обманывает и унижает («А ведь так жить холодно. Я не виновата, я искала любви и не нашла... ее нет на свете... нечего и искать»). И кажется, что сам Островский умелой рукой подводит действие именно к такому завершению, очертив вокруг героини замкнутый круг.

Но если только что в разговоре с Паратовым Лариса легко угрожала ему самоубийством («Для несчастных людей много простора в божьем мире: вот сад, вот Волга. Здесь на каждом сучке удавиться можно, на Волге — выбирай любое место. Везде утопиться легко, если желания да сил достанет»), то теперь ее отношение к такому поступку меняется. И хотя выстрел Карандышева все-таки ставит точку в судьбе Ларисы, заменяя самоубийство убийством, ее отказ покончить с собой, парадоксальное желание жить тогда, когда «жить невозможно и незачем», внезапно, в самом конце действия поднимает проблему, совершенно чуждую смыслу всей пьесы.

Этот трепет живого существа, казалось бы решившегося на всё перед ужасом смерти, ведет читательское внимание дальше роли Ларисы в сюжете «Бесприданницы» — к проблеме человеческой личности вообще, к сочетанию в ней силы и слабости, как бы питающих друг друга. И парадоксальным продолжением и следствием этого отказа от самоубийства становится желание бороться на дне падения, отвечать унижением на унижение, готовность противопоставить жестокому и безнравственному миру адекватно жестокое и безнравственное поведение и внезапно возникающее в конце чувство христианского всепрощения и всеобщей любви.

Все эти импульсы внезапно нарушают иерархию черт характера Ларисы, диктуемую ее ролью в системе пьесы, обнаруживают и выводят на первый план обертоны и детали ее поведения, для сюжета не важные и в истории любви и самолюбия роли не сыгравшие. Образ Ларисы оказывается шире просто вариации устойчивого амплуа, показывая его недостаточность, неспособность справиться, подчинить себе цельную и невероятно сложную

человеческую личность. Для того чтобы соединить все элементы поведения героини, создать целостную картину ее внутреннего мира, необходимо понять сущность человека вообще.

При этом одновременно взрывая необычайно точно и тонко построенную систему, образ Ларисы усиливает и основную идею пьесы. Именно ощущение абсолютно живой жизни, взятой во всей ее проблематичности и нерациональности, усиливает ощущение трагизма изображенной на сцене судьбы, враждебность холодного мира подлинно живому, одновременно слабому и мужественному человеческому сердцу, жаждущему любви и сострадания.

«Таланты и поклонники» (1881)

В этом произведении Островский решает задачу создания психологической драмы в другом плане. Говоря о психологической драме применительно к пьесе «Таланты и поклонники», жанр которой сам драматург обозначил как комедию, мы ни в коем случае не хотим оспорить авторскую волю. Наоборот, следует настаивать на принципиальной важности и для Островского, и для понимания смысла пьесы в целом обозначить жанр именно так. Это жанровое обозначение является крайне значимым для понимания той специфической вариации психологического театра, которую Островский создал в рамках своей цельной драматургической системы.

Можно только поразиться, какой необычайной гибкостью обладает традиционная фабула борьбы за невесту, в качестве которой выступает Негина Александра Николаевна. Она представляет собой вариацию устойчивого амплуа бедной невесты с использованием черт, традиционных для типа «провинциальной актрисы». Такая героиня впервые появляется в пьесах Островского (другая вариация на близкую тему — Кручинина из «Без вины виноватые»).

В основе построения этого образа — распространенный стереотип представлений о судьбе провинциальной актрисы как содержанки (см., например, Любиньку и Анниньку из «Господ Головлевых» М.Е.Салтыкова-Щедрина или героиню из рассказа А.П.Чехова «Панихида»). Островский признает долю справедливости в таких взглядах, но видит в этом печальную необходимость, диктуемую средой, условиями существования провинциального театра.

Развитие личности и сценическая судьба Негиной строятся на сопротивлении героини неприглядным требованиям жизни, необходимости разделить общую судьбу актрисы и желании сохранить чистоту, остаться «порядочной». Ее любовь к искусству сталкивается с «поклонниками», антрепренерами, с грязной, развратной, обывательской средой - средой, по сути враждебной искусству, подлинной красоте и вдохновению, жестоко мстящей не желающим соблюдать ее правила. И это противоречие во многом оправдывает для Островского те моральные, нравственные жертвы, которые приносят актрисы, потому что в основе этих жертв бескорыстная, подлинно высокая любовь к сцене. Однако не всё так просто. Причастность к высокому искусству делает героиню более утонченной, более чувствительной к оскорблению, способной отзываться на чистоту и благородство других (например, в отличие от своей матери, Негина способна понять подлинную цену скромных подарков Нарокова: «(Берет письмо Нарокова.) Ах, вот и это! И это надо сохранить на всю жизнь! Уж так меня никто любить не будет»). Она понимает, что не всё решают деньги.

В отличие от Мелузова, Негина экспансивна, ее речь более эффектна, актриса не стесняется высоких или нежных слов (см. ремарки: «обнимает», «бросается на шею»). Ее чувствам присуща подлинная глубина, тонкость и какая-то особенная деликатность и нежность. При этом она всё же недостаточно развита, образованна (как она сама выражается: «...значит, я глупа, значит, ничего не понимаю»), часто оказывается неспособной увидеть и выразить самое важное, подлинный нравственный смысл своих и чужих поступков. Негина много говорит, ярко и театрально, но не о главном, в ее поведении и речах проявляется театральность в чистом виде.

Одновременно закулисная жизнь театра приучает Негину к роскошной и внешне яркой жизни. Одно из ключевых слов в ее лексиконе «удовольствие»: «Ведь и в трудовой жизни есть свои удовольствия, Петя? Ведь бывают?». Уважение и сочувствие к речам молодого проповедника нравственных ценностей сочетаются у нее с желанием иметь, например, таких же лошадей, как у Великатова, а желание «привыкнуть к тихой семейной жизни» перебивается веселой поездкой и ужином.

Это свойство характера актрисы дает Островскому возможность сделать ее объектом борьбы соперников, как бы использующих разные стороны ее личности. Однако эти качества

характера героини предстают не механической суммой прежде всего потому, что театральное призвание, любовь к театру оборачиваются еще одной стороной. Ее талант связан с иррациональным чувством (Нароков говорит о Негиной: «Да ведь у нее страсть, пойми ты, страсть!» — и сама она говорит о себе: «...хотя за маленькое жалованье, да только б на сцене быть»), которое никак не соотносится с моральными ценностями. И всё дело здесь в том, что, увиденное с такой стороны, с точки зрения Негиной и Нарокова, это призвание оказывается неразложимо на составные части, не разводим по разным нравственным полюсам.

Проблема театра становится в пьесе своего рода сквозным мотивом, темой для обсуждения, само действие переносится в театральную среду и атмосферу. Как всегда, Островский точными штрихами создает специфическую сценическую обстановку: за сценой играют пьесы, звучат аплодисменты, на сцене появляются цветы и поклонники. И претенденты на руку молодой актрисы, представляющие снова вариации на традиционные для театра Островского амплуа, наделяются новым, объединяющим их в цельную группу штрихом: легкомысленный псевдоаристократ Дулебов, пылкий разночинец — борец за правду, богатый делец, старый чудац, преданный бескорыстно девушке, оказываются представителями разных точек зрения на театр, ведущими очную и заочную о нем дискуссию. Моделью такой композиции, на наш взгляд, мог послужить Островскому гоголевский «Театральный разъезд...».

Имеют свои представления о театре и действующие лица, не включенные в центральную фабулу. Для трагика театр — воплощение «благородства», выражающегося прежде всего в щедрых и эффектных жестах, потому скромность Мелузова вызывает у него пренебрежение. Для купчика Васи театральная среда и люди театра привлекательны как яркий противовес домашней купеческой обстановке: «...в доме у нас безобразия, а ты талант». Наконец, мать Негиной представляет самый меркантильный и простой взгляд на театр как на непривлекательное ремесло, приносящее плохие доходы. Разделяет эту позицию и антрепренер Мигаев, для которого театр — это коммерческое предприятие, а количество сборов определяет качество артиста: «...но ведь мы судим... извините, ваше сиятельство, по карману: делает сборы большие, так и талант».

Спектр таких позиций очень широк и среди героев, заявляющих свои притязания на руку и сердце Негиной, — от легко-

мысленных и низких представлений Дулебова о театре как о низкопробном и вульгарном развлечении, а об актрисах как о потенциальных содержанках, разврат для которых — своего рода долг перед влиятельной частью публики, крайне откровенной и циничной позиции Бакина, воспринимающего желание молодой актрисы сохранить нравственную чистоту как личное унижение, до несколько комичной и одновременно трогательной любви к театру и Негинной-актрисе Нарокова, такой же страсти, какой охвачена и сама героиня. По отношению к театру сориентированы и основные претенденты на руку молодой актрисы — Мелузов и Великатов.

Великатов — герой, о котором много сказано в ремарке-описании («...очень богатый помещик, владелец отлично устроенных имений и заводов, отставной кавалерист, человек практического ума, ведет себя скромно и сдержанно, постоянно имеет дела с купцами и, видимо, старается подражать их тону и манерам; средних лет»), принадлежит к уже описанному выше амплу дельца нового типа. Если сравнить его с героями «Бесприданницы», воплощающими то же амплу, Кнуровым и Вожеватовым, то он наделен чертами обоих: рационален и невероятно уверен в силе денег, как Кнуров, одновременно довольно эмоционален и коммуникабелен, как Вожеватов (обратим внимание на сходство фамилий, говорящих о вежливости и деликатности).

По отношению к театру и героине-актрисе эти черты Великатова трансформируются, и он превращается в богатого, достаточно тонкого ценителя искусства, всё же больше влюбленного в Негину как женщину, чем как актрису. Островский стремится не давать в данном случае слишком определенных оценок, но в целом, несомненно, Великатов принадлежит к отрицательному полюсу пьесы. Его главное оружие в борьбе за обладание Негинной, конечно, деньги, влияние, власть. Однако он достаточно разумен, чтобы внешне отодвинуть их на второй план, стараясь победить молодую актрису деликатностью, нежностью и благородством. Неизвестно, является ли сам герой носителем понятий о красоте и нравственности, но как минимум он способен понять их и оценить в других. Очень значимо то, что Великатов уважительно и справедливо относится к своему главному сопернику. При этом мы понимаем, что сам герой живет по несколько иным законам и прямой путь к цели для него не самый лучший, в отличие от Мелузова.

В ремарке-описании Мелузов обозначен как «молодой человек, кончивший курс в университете и ожидающий учительского места». Его амплуа — «Чацкий» в его преломлении в творчестве Островского (ср., например, с Жадовым из «Доходного места»). Традиционная для этого персонажа отчужденность от общества («...при твоих гостях я всегда чувствую что-то неприятное, не то смущение, не то досаду, и вообще мне как-то неловко. Все они смотрят на меня или враждебно, или с насмешкой, чего я, как ты сама знаешь, не заслуживаю») представлена в данном случае как типично юношеское недоверие к миру, который априорно представляется враждебным, и потому так легко преодолевается при первом же проявлении доброжелательности со стороны окружающих: в ответ на приветствие Великатова: «Очень приятно с вами познакомиться» — Мелузов отвечает: «Что же тут приятного для вас? Ведь это фраза. Ну, познакомились, так и будем знакомы. Вот и всё», но после уверения в том, что это не дежурная фраза, его поведение моментально меняется: «Да, коли так... благодарю вас!» (Подходит и горячо жмет руку Великатову.).

И его соперничество с Великатовым — это борьба человека практического, трезво понимающего жизнь, с наивным мечтателем, проповедующим благородные идеи, стремящимся воспитать молодую актрису в духе начал нравственности.

Образ Мелузова несет в себе черты, типичные для разночинца: эмоциональная сдержанность, неуклюжесть поведения в обществе, стремление к прямому честному жизненному поведению, как бы к полной «ясности» в словах и поступках. Он ощущает себя чуждым театральной и «аристократической» среде: «А я вторгся, так сказать, в чужое владенье, в область беспечального пребывания, беззаботного времяпрепровождения, в сферу красивых, веселых женщин, в сферу шампанского, букетов, дорогих подарков. Ну как же не смешно! Конечно, смешно». Однако у него свой круг интересов и свой предмет гордости: «...у нас, у горемык, у тружеников, есть свои радости, которые вам недоступны. Дружеские беседы за стаканом чаю, за бутылкой пива о книжках, которые вы не читаете, о движении науки, которую вы не знаете, об успехах цивилизации, которыми вы не интересуетесь. Чего ж нам еще!».

Мелузов умен и, в отличие от Негиной, легко схватывает суть любой ситуации и способен выразить ее в точной афористической форме. При этом для него характерна необычная для

такого типа героя неразговорчивость, скупость на монологи и излияния. Его речь сочетает просторечия («Ну и по этой части я тоже швах. Вот получу место, запрягусь; тогда будем жить безбедно», «Зашагаем ко дворам! Ничего не поделаешь!»), моралистические сентенции («Разве талант и разврат нераздельны?»); «Я просвещаю, а вы развращаете»; «И умней оттого, что я больше думаю, чем говорю; а вы больше говорите, чем думаете»; «Зависть да ревность — опасные чувства: мужчины это знают хорошо и пользуются вашей слабостью. Из зависти да из ревности женщина много дурного способна натворить»; «Какое мне дело до князя! Нравственные законы для всех одинаковы»).

Речи Мелузова несвойственна любовная лексика, во всем связанном с этой сферой герой деликатен и одновременно неловок («Так ты постепенно и улущаешься и со временем будешь... Будешь совсем хорошей женщиной, такой, какой надо, как это нынче требуется от вашего брата»). Сдержанность персонажа отражается в скупости ремарок, описывающих движения и жесты. Мелузов, в отличие от Негиной, говорит о главном, но при этом чрезвычайно скуп.

К театру он относится равнодушно, готовя будущую жену к иной, более простой и честной жизни. Только даваемая сценой возможность проповеди высоких нравственных ценностей не примиряет, а скорее делает для него театр одним из возможных видов человеческой деятельности.

Великатов, Мелузов и Негина как бы воплощают три силы, сосуществующие и борющиеся в мире: силу денег и власти, дающих роскошь и удовольствия; силу свободного и праведного слова и дела и силу искусства, прежде всего искусства театра. Эта борьба и становится содержанием еще одной истории, значительно более камерной и менее скандальной, чем судьба Ларисы Огудаловой.

Действие в пьесах Островского, как мы видели уже в «Бесприданнице», происходит как бы на двух уровнях: претенденты сталкиваются во внешней борьбе, оказываясь в ситуации, требующей от них проявления лучших качеств, и одновременно сама девушка совершает свой выбор между ними, которому помогает одна из черт ее характера. Эти два конфликта практически всегда развиваются параллельно, претерпевая одновременно поворотные и кульминационные моменты, вместе приходя и к развязке. Торжество одного из соперников во внешнем действии совпадает с разрешением конфликта внутреннего.

Внутреннее и внешнее в театре Островского неразделимы и неразличимы, и в этом проявляется фундаментальный закон классической драмы: всё внутреннее должно находить внешнее воплощение в реплике, монологе, поступке персонажа. В «Талантах и поклонниках» Островский впервые для себя разводит внешнее и внутреннее. Внешнюю сторону действия представляет конфликт, соперничество Мелузова и Великатова, соперничество дурного и доброго начал, внутреннее движение души главной героини основывается на страсти к театру.

Внешнее действие пьесы строится на заговоре дурного провинциального общества против молодой актрисы, осмелившейся бросить ему вызов и отказаться от «покровительства» и жизни содержанки. Когда же выясняется, что под давлением «отцов города» администрация отказалась от возобновления ангажемента Негиной (и к тому же сделано это было в крайне неудобный момент, когда актриса, уверенная в возобновлении контракта, отклонила ряд предложений и не может устроиться в другую труппу), а также стало известно, что общество собирается устроить провал ее бенефиса, — на авансцену выходят главные претенденты на ее сердце. Эта ситуация внешне типична для борьбы за невесту, честь, карьера и материальное благосостояние которой поставлены под угрозу. Выигрыш в таком поединке (притом не обязательно материальный, но прежде всего моральный) и дает право на обладание невестой одному из соперников.

Вмешательство Мелузова ничем не заканчивается. Как и положено «Чацкому», он полагает, что, высказав всё прямо, назвав вещи своими именами, можно одержать победу. И, естественно, сталкивается с равнодушием и бессовестностью общества, нечувствительного и к его моральным проповедям, и к его разоблачениям. Может быть, он и одерживает моральную победу, но реального успеха добиться не может. Дело решает вмешательство Великатова, деньги и влияние которого обеспечивают невероятный успех последнему выступлению Негиной.

Однако этот эпизод не играет решающей роли в окончательном выборе Негиной. В соперниках не проявляется ничего нового. Мелузов и не собирался предоставлять молодой актрисе возможность сделать театральную карьеру, его ценой была добродетельная, честная, но очень скромная жизнь, скорее всего не связанная с театром. Великатов, верный своей тактике не выставлять в качестве орудия давления богатство, преподносит свой поступок как чисто коммерческое предприятие, которое должно

принести ему доход, и делает это так, что даже Мелузов, болезненно чувствительный, как всякий «Чацкий», к благотворительности, склонный подозревать в ней скрытый подкуп или унижительную милость, признает, что в происшедшем нет никакого унижения и ничего непристойного.

Решение оставлено для следующей сцены, в которой уже нет реальной борьбы между соперниками, нет эффектных поз и решающих поступков. Именно теперь Негина делает свой выбор. Покупая ее бенефис, Великатов дает молодой актрисе возможность еще раз пережить сладость успеха, почувствовать триумф. Он дает ей возможность сотворить вместе со зрителем чудо искусства.

Говоря о сценической обстановке пьесы, мы упомянули о своеобразной дискуссии на тему театра, ведущейся на протяжении всего действия. Вероятно, слово «дискуссия» не совсем точное в данном случае. Его неточность заключается в том, что оно предполагает победу и справедливость одной точки зрения, в то время как для Островского театр в своих высших проявлениях, во взлетах таланта, соединенных с любовью и восторгом публики, соединяет в себе все: и коммерческое предприятие, и славу, и моральное поучение, и легкомысленное поведение, и роскошь, и внешний блеск, и самоотверженный аскетический труд.

В предпоследнем действии мы видим Негину, которой открылся мир, сочетающий в себе и дорогие подарки Великатова, готового бросить к ее ногам все свои богатства, и скромные, но удивительно искренние приношения Нарокова, и мужественно сдержанное признание Мелузова, интеллигента, неоднозначно относящегося к искусству. И открыть ей этот мир, точнее, позволить удержаться в нем может только Великатов с его деньгами и влиянием. И, выбирая Великатова, она выбирает не роскошь и удовольствия, она выбирает театр.

Всё четвертое действие посвящено принятию героиней решения. Сам прием оттягивания финала, давно предусмотренного, выбора, уже сделанного, не нов, а вполне традиционен для классической драмы. Его можно найти, например, у Шекспира, где подобному замедлению служат риторические монологи, задерживающие решение нагромождением тропов. Такое замедление не психологично, ничего не вносит в ясный заранее характер.

Ново и ведет к подлинному психологизму здесь другое. На протяжении всего действия об этом решении и причинах,

которые его обусловили, не говорится, о нем умалчивается. Диалог Негиной с матерью построен на том, что Домна Пантелеевна на свой вопрос хочет получить от дочери прямой ответ, который для Негиной невозможен: «Разве это «дело»? Ведь это позор... Как тут думать, об чем думать, об чем разговаривать?». От нежелания говорить о своем решении она даже предлагает бросить матери жребий. Только в последней реплике седьмого явления на это почти однозначно намекается: «Ну, я ваша, что хотите со мной делайте, но душа-то у меня своя. Я к Пете. Ведь он меня любит, он меня жалеет, он нас с вами добру учил... Я теперь такая добрая, такая честная, какой никогда еще не была и, может быть, завтра уже не буду. На душе у меня очень хорошо, очень честно, не надо этому мешать».

И это умалчивание, хотя за ним и стоит решение, о котором мы догадываемся, придает новую сложность эмоциям героини. Умолчание вместе с ощущением ясности того, о чем умалчивается, придает качество невыразимости и сложности этому чувству. Все поступки, жесты, реплики этого эпизода, чтение писем, катание на лошадях, цветы, поклонники и подарки — всё приобретает нагрузку и способствует решению задачи косвенно выразить чувство, создавая впечатление его подлинной невыразимости простыми и ясными словами, передать ощущение того, что весь комплекс переживаний Негиной, сопутствующий принятию ею решения, выбора судьбы, не поддается рациональному объяснению.

Прием умалчивания о понятном используется и в сцене прощания на вокзале. Реплики Негиной легко и по-своему справедливо могут быть названы лживыми. Она говорит о театре, о своем призвании и страсти как о причине падения, но ее объяснения, почему же для того, чтобы следовать своему призванию, надо стать содержанкой, подчиниться той участи, которая ее больше всего возмущала, выглядят жалкой попыткой оправдания и легко опровергаются Мелузовым, на чьи вопросы она не находит ответа («Негина. <...> Что ж мне быть укором для других? Вы, мол, вот какие, а я вот какая... честная!.. Да другая, может быть, и не виновата совсем <...> Мелузов. Саша, Саша, да разве хорошая жизнь — укор для других? Честная жизнь — хороший пример для подражания»).

Вероятно, точнее было бы говорить о том, что последний диалог героев является следствием и кульминацией их речевых ролей в пьесе. Негина говорит много, театрально и эмоционально,

но она не способна, как уже было замечено выше, сказать самого важного. Потому ее жесты, отчасти даже комичные и неадекватные ситуации, вносят в этот эпизод типичный для пьес Островского оттенок юмора («Я как сбиралась, всё плакала о тебе. На вот! *(Достает из дорожной сумки волосы, завернутые в бумажку.)* Я у себя отрезала полкосы для тебя. Возьми на память. Мелузов *(кладет в карман)*. Благодарю, Саша. Негина. Если хочешь, я еще отрежу, хоть сейчас. *(Достает из сумки ножни-цы.)* На, отрежь сам! Мелузов. Не надо, не надо»).

Мелузов, как всегда, точно и рационально оценивает ситуацию. Островский явно мотивирует решение Негинной уехать тайно от жениха именно ее боязнью его правдивого, проникающего в душу слова, перед которым трудно оправдаться и невозможно лгать. И Мелузов, действительно, скупыми, сдержанными словами напутствует Негину, как бы давая последнюю оценку ее выбору судьбы: «Живи, как хочешь, как умеешь! Я одного только желаю, чтоб ты была счастлива, Саша! Ты обо мне и об моих словах забудь; а хоть как-нибудь, уж по-своему, сумей найти свое счастье. Вот и всё, и вопрос жизни решен для тебя».

Для героя, воплощающего амплуа проповедника, сурового моралиста, такой поступок может показаться парадоксальным. Нужно, однако, иметь в виду специфическое понимание подобного типа у Островского, ту трансформацию, которую этот мировой тип претерпел в художественном мире драматурга. Это как бы «смягченный» Чацкий, введенный в гуманный, основанный на идее компромисса и терпимости художественный мир Островского. Островский как бы «расщепляет» цельный образ-архетип. Будучи нетерпимым, враждебным всякой подлости (персонажам типа Дулебова и Бакина), предельно жестоким и бескомпромиссным по отношению к самому себе (его сюжетное поражение не ведет к признанию несостоятельности проповедуемых им идей и жизненных принципов; заключительный монолог Мелузова декларирует верность избранной позиции: «Я же свое дело буду делать до конца. А если я перестану учить, перестану верить в возможность улучшать людей или малодушно погружусь в бездействие и махну рукой на всё, тогда покупайте мне пистолет, спасибо скажу»), герой демонстрирует отсутствие ригоризма, жесткости в отношении иного, основанного на другом типе ценностей способа жизни.

Позиция Мелузова, который воздерживается от оценки поступка героини, не отвечая на ее «падение» суровой отповедью

как, например, Цыплунов в «Богатых невестах»), но демонстрируя способность понимания ее позиции, сострадания, удостоверяет нас в том, что за нелепыми и лживыми словами Негиной стоит истинная страсть, истинное чувство, выразить которое недоступно этой все-таки простой и «глупой» девушке, по ее же выражению, но оно и не требует прямого называния.

Подобно лирическому тексту, здесь мы видим апелляцию не к загадочному в поведении героини (как это было в «Бесприданнице»), а к общепонятному. Подразумевается, что всё происходящее доступно и близко всем способным на сердечное участие (это «и так всем ясно») и именно в силу своей общепонятности не до конца выразимо, — этим и достигается внутреннее напряжение. Так Островский подходит к психологизму с другой стороны, сочетая глубину и прозрачность, когда общепонятное чувство не называется прямо и потому обретает глубину и неисчерпаемость. Сам характер героини принимает ощущение невероятной сложности, далеко не исчерпывающейся ее ролью в истории, которая внешне основана на борьбе дурного и доброго, роскошной безнравственной жизни и честного бедного труда и которую нельзя исчерпать никаким точным и афористическим суждением.

Это сочетание глубины и прозрачности, достигаемое с помощью умолчания, паузы, пустого, не относящегося к делу разговора, связывают прежде всего с новаторством драматургии Чехова. Мы не будем здесь ни утверждать приоритет Островского в изобретении этого драматургического приема, ни тем более говорить о нем как о «предшественнике» Чехова. Мы хотели бы подчеркнуть различия между ними.

Психологизм Чехова вырастает из специфической философии, своеобразного понимания времени и пространства человеческой жизни. Внутреннее становится невыразимым через внешние проявления прежде всего потому, что человек как бы отделен от всего внешнего. Мир вещей и событий вместе с временем жизни протекает мимо него, в то время как сам он остается неизменным. Жизнь проходит мимо, оставляя человека с его одиночеством и отчаянием. Время — враг человека, усугубляющий его положение. Сложность и следующая из нее невыразимость внутренней жизни человека потому и ведет к отсутствию контакта между людьми.

В пьесах Островского ощущение времени и пространства играет не менее важную роль, чем у Чехова. Для него в теку-

чести времени, способного приносить в жизнь человека всё новые и новые события, источник надежды и оптимизма. Время — союзник человека, потому что человек принадлежит ему. В мире Островского непоправима только смерть, отказ положиться на ход событий, на естественное течение времени. С точки зрения писателя, всякое убийство или самоубийство — поступок опрометчивый, это не выход из положения. Если в жизни закономерно дурное, то закономерно и хорошее, светлое.

Поэтому если «Бесприданница» — драма, то «Таланты и поклонники» — комедия, хотя, на наш современный взгляд, в финале этой пьесы и звучат необычайно щемящие ноты. Да, жизнь складывается не так, как хотелось бы, и молодой актрисе нельзя осуществить свое призвание, не пожертвовав нравственными принципами, но жизнь продолжается и надежда остается.

Таким образом, и в этой пьесе, подходя, казалось бы, к чеховским принципам психологизма, Островский остается самим собой. Последняя сцена все-таки говорит о бесконечной возможности взаимопонимания, способности человека к общению и умению жить и быть погруженным в смысл, несмотря ни на что. «Таланты и поклонники» несут в себе традиционные, типичные для Островского представления о мире, он не стремится показать трагедию одиночества человеческого существования.

Так созданный в рамках собственной драматургической системы Островского «компромиссный» вариант психологической драмы, сочетающий и принципы традиционных амплуа, включенных в устойчивую фабулу, и обозначение сложности человеческой личности, не укладывающейся в эти рамки, выражает изначальную мысль драматурга о любви и жалости к человеку, который, преодолевая все трудности и парадоксальности жизни, всё более и более в них нуждается.

*Завершение создания
национального театра*

После пика триумфа и популярности Островского в начале 60-х годов, связанного с постановкой «Грозы» и выходом первого двухтомного собрания сочинений писателя, вызвавших полемику и обсуждение ведущих современных критиков (Добролюбов, Писарев, Григорьев, Дружинин и др.), наступает резкое охлаждение критики к творчеству драматурга. Каждая его новая пьеса, имея успех у публики, разочаровывает рецензентов. Вот типичное высказывание: «Читая или слушая на сцене новое произведение г. Островского, невольно приходит на мысль, что слушаешь или читаешь вовсе не новую комедию, что все эти типы, все отношения их между собой, многие сцены не раз уже проходили перед нами, и вы ищете только, в какой комедии или драме встречали вы ту или иную фигуру»¹.

Постепенно в критике укрепляется мысль о том, что Островский «исписался», не способен открывать новые темы, а следовательно, не соответствует современным художественным запросам: «Понятно, что театр, посвященный этой нелепой среде, не только утрачивает всякую занимательность для лучших, образованнейших классов общества, но и приобретает некоторое принижающее действие на публику. Выслушивая круглый год с театральных подмостков пьяную ругань самодуров и приказных или невежественную болтовню замоскворецких свах, эта публика, конечно, не может выносить из театра никаких возвышенных впечатлений»². «Бессилие творческой мысли» — определение, до конца жизни «приставшее» к творчеству Островского.

¹ Утин Е. Современные условия русской сцены // Вестник Европы. 1869. №3.

² А.О. (В.Г.Авсеенко) // Русский мир. 1874. №57.

Мнение критики разошлось с мнением публики, оставшейся на протяжении почти сорока лет верной своему драматургу. Отчего так произошло? Было бы неверно просто обвинить критику в некомпетентности (хотя уровень ее, бесспорно, низкий настолько, что даже Скабичевский выглядит на общем фоне незаурядным талантом) и говорить о том, что публика оказалась более проницательной, чем профессионалы литературной работы. Причины этого расхождения объективны.

Для понимания этого противоречия нам крайне важно затронуть вопрос о противопоставлении «драматической литературы» и «репертуара», которое, конечно же, никак не связано с оценочными характеристиками: «Можно сказать, что русская драматургия как бы разделилась на два потока, условно говоря, литературу и репертуар. И положение это в общем сохранялось на протяжении всего прошлого столетия»³. Речь идет о текстах, принципиально направленных на сценическую жизнь и живущих в театре, а значит, необычайно точно соблюдающих все требования сцены, и текстах, достаточно к современному театру безразличных, предъявляющих к себе только литературные требования. И к тем и другим можно относить первоклассные произведения: к первым — «Недоросль», «Ревизор», ко вторым — «Борис Годунов», «Горе от ума», романтические драмы.

При этом мы не должны забывать, что театр XIX в. по большей части зрелище внеэстетическое. Многообразные функции трибуны, дискуссионного клуба, журнала, политической газеты, которые он брал на себя в то время, описаны А.И.Журавлевой и Е.Н.Пенской⁴. Нужно подчеркнуть, что театр рассматриваемого периода представляет собой элемент быта — его часть, занимающую в нем определенное место, его продолжение и отражение. Театр, когда во время спектакля горел свет, а публика могла свободно вставать и уходить, шумно выражать свои эмоции и мнения по поводу происходящего, был рассчитан на значительно более свободное и бытовое восприятие, чем театр современный.

Поэтому театральная аудитория XIX в. требует не оригинальности каждого театрального зрелища, а способности его вписаться в ее быт и тем самым стать более естественным и

³ Журавлева А.И., Пенская Е.Н. Русская драма и литературный процесс XIX в. М., 1988. С.6.

⁴ Там же.

понятным. Автор, берущийся за создание нового репертуара (а у нас есть много оснований говорить о том, что Островский почти с самого начала сознательно решается осуществить эту задачу), должен создать ряд не просто высокохудожественных текстов, а связанных между собой единой системой художественных приемов, т.е. создать такую совокупность, где целое выше частного, а каждая отдельная пьеса одновременно и оригинальна по замыслу и исполнению, и похожа на другие, когда последовательность спектаклей принимает признаки быта с его повторяемостью, привычностью и одновременно бесконечным разнообразием.

Тексты Островского обладают всеми свойствами «репертуара» (что, как мы уже сказали, ни в коем случае нельзя считать оценкой), оставаясь в то же время и произведениями большого искусства. Его пьесы, будучи достаточно разнообразными, используют привычные, повторяющиеся приемы, устойчивые амплуа и практически всего две варьирующиеся фабулы. При этом, конечно, это «репертуар» новый, оригинальный, точно рассчитанный на большую часть публики.

Прекрасное знание Островским жизни Замоскворечья и любовь к ней сослужили огромную службу в создании им нового репертуара. Эта жизнь, богатая яркими театральными типажам и глубоко национальная по своему образу, сама так и просилась на сцену, и уже в «Записках замоскворецкого жителя» будущий драматург ощутил обитателей Замоскворечья и как потенциальную театральную аудиторию, своего зрителя, который будет жить и развиваться с развитием его драматургии. Поэтому уже с самого начала театральной деятельности Островского привлекает не только экзотичность этого мирка, а затем других, ему подобных, — он стремится выявить и универсальные начала в жизни и мироощущении его обитателей.

Добиваясь классически ясного и «правильного» соотношения между этими сферами, театр Островского становится не просто частью, но наиболее одухотворенной частью быта, местом приобщения человека с помощью простого и в силу этого универсального языка к фундаментальным общечеловеческим проблемам (и в этом смысле, действительно, театр, созданный Островским, своего рода университет).

Мы постарались показать глубокую и разностороннюю проблематику пьес Островского, внимание к экзистенциальным вопросам, к попыткам самоутверждения в мире через осмысление

своего амплуа простым человеком, к конфликту архаического и нового сознания. Театр Островского вбирает в себя также огромное количество злободневных общественных проблем и «вопросов».

И эта проблематика раскрывается через оригинальную технику, сочетающую традиционные приемы с их своеобразным использованием. Всё это делает театр Островского неповторимым явлением в мировой театральной и драматической культуре в отношении как формы, оригинальных принципов поэтики, так и содержания, особой культурной и эмоциональной атмосферы — особого регистра, в котором обсуждаются общечеловеческие проблемы.

Но всё это присутствует в театре Островского как бы изначально, в самой его структуре, в фабуле, типичных развязках, узнаваемых амплуа и открывается уже в самых первых произведениях. Критика же после 60-х годов предъявляла к творчеству Островского требования именно чисто литературные, из которых одним из важнейших является новизна, оригинальность и единственность каждого текста. С этой точки зрения для критики каждая следующая после «Грозы» пьеса не представляла интереса. Наглядной иллюстрацией могут служить схемы развития русской драматургии, вычерчиваемые критиками в своих статьях: сначала Фонвизин, написавший две пьесы, затем Грибоедов (одна известная публике), наконец, Гоголь (три пьесы). Каждый из них представляет что-то новое, и это новое укладывается в пространство двух-трех пьес, что, естественно, делает их шедеврами. Следующим этапом является творчество Островского-новатора, поразившего сначала всё общество. Но если его предшественники написали так мало, то он совершенно одинаково пишет уже двадцатую, двадцать пятую и т.д. пьесу. Для проницательного критика вывод ясен: автор исписался, переживает «бессилие творческой мысли».

Таким образом, критика требует либо слияния «репертуара» и «литературы», либо замены «репертуара» «литературой», «театральной, репертуарной драмы» «литературным театром», как назовет в своих статьях европейскую «новую драму» П.Д.Боборыкин. Осуществить эту задачу в пределах прежней театральной системы было невозможно. Необходимо было совершенно изменить театральный быт и вообще «образ театра». Его нужно было изъять из быта и превратить в «храм искусства», которым он не был в XIX в.

До тех пор, пока такие изменения не произошли, несмотря на недоброжелательность критиков, театр Островского оставался почти единственным сильным наполнителем репертуара и стержнем театральной жизни России до появления МХАТа, с революционными новшествами которого во всем, от театрального быта и репертуарных принципов, начинается новая эпоха в истории театра. Учеников и последователей у Островского практически не было, а те молодые драматурги, которым он стремился передать секреты ремесла, с которыми писал в соавторстве пьесы, не создали ничего равного, оказавшись вполне посредственными поставщиками ходовых однодневок. Точно отмеренный своему театру исторический срок он заполнил сам.

Необходимость театральной и драматургической реформы диктовалась не устарелостью театра Островского, а цельностью и законченностью его принципов, преодолеть которые можно было только путем резкого разрыва. Переворот, давно ожидавшийся, произвели создатели Московского Художественного театра. Запрет публике входить и выходить из зала во время спектакля, выключение света во время представления, исключение музыки, исполнявшейся в антрактах, даже то, что с программ и афиш убиралось слова «г-н» и «г-жа» перед именами актеров, исполняющих роли, — все эти новшества объективно были направлены на выключение театра из быта, на повышение его эстетического статуса. «Театр начинается с вешалки» — формула нового театра, театра эстетического, не являющегося естественным продолжением быта и его частью, но уже с порога включающего публику в выделенное «художественное» пространство. По сути дела, произошла узурпация интеллектуальной элитой самого демократического вида искусства. Теперь простота и жизненность превратились вдруг в проблему, в цель, которой надо достигать с помощью хитроумных фокусов вроде поливальной машины или «настоящего» сверчка за сценой.

Несомненную важность представляет и фигура режиссера-интерпретатора, берущего на себя ответственность за спектакль, его зрелищность, целостное эстетическое оформление и тем самым предоставившего автору большую свободу от требований сцены и простор для формальных поисков. Соответственно, появляется и новая драматургия, главным признаком которой является разностильность и экспериментаторство как принципиальная установка. В потоке «новой драмы» мы видим и проблемную, дискуссионную пьесу, и психологическую драму,

и «пьесу настроения», и «символическую драму», и лубочное представление, и эпическую драму, и чем дальше, тем больше можно обнаружить вариаций, удовлетворяющих самым разнообразным эстетическим вкусам и потребностям. Драматургия XX в. свободно пользуется открытиями прозаических повествовательных жанров, входя с ними в недопустимую с точки зрения классического театра близость. На фоне такого разнообразия, особенно в начале новой эпохи, цельность и устойчивость театра Островского представлялась архаической, принципы его поэтики казались не удовлетворяющими «высоким эстетическим требованиям».

На смену кропотливому собиранию публики неизбежно и закономерно приходит процесс усложнения и дифференциации общества и его вкуса. Тем более очевидным становится особое качество творчества Островского, которое он разделяет со многими другими писателями XIX в. Как для Островского фольклор был кладом народной мудрости и ключом к национальной самоидентификации, так для нас его творчество становится ключом к единому нерасчлененному довкусовому национальному сознанию.

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>ОТ АВТОРОВ</i>	3
Глава 1. Театр Островского как модель национального мира	4
Глава 2. Начало. «Свои люди — сочтемся!»	12
Глава 3. Народная комедия «Бедность не порок»	25
Глава 4. Народная трагедия «Гроза»	35
Глава 5. Пореформенная Россия Островского. Комедия «Лес»	56
Глава 6. Жанр психологической драмы у Островского. «Бесприданница», «Таланты и поклонники»	76
Глава 7. Завершение создания национального театра	105