

ЛЕБЕДЕВ Юрий Владимирович —

профессор Костромского педагогического университета, доктор филологических наук  
y.v.lebedev@yandex.ru

# А.Н.ОСТРОВСКИЙ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА К 190-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А.Н.ОСТРОВСКОГО

**Аннотация.** В статье рассматриваются генетические связи драматургии Островского с литературным процессом 1850–1860-х годов.

**Ключевые слова:** национальный репертуар, гоголевская и пушкинская традиция, христианские мотивы.

**Abstract.** This article discusses genetic links between Ostrovsky's literary drama and the literary process of 1850-60's.

**Tags:** national repertoire, Gogol and Pushkin tradition, Christian themes.

А.Н.Островский считал возникновение национального театра признаком совершеннолетия нации. Это «совершеннолетие» не случайно падает на середину XIX века, когда усилиями национального драматурга и его спутников создавался отечественный репертуар и готовилась почва для появления национального театра, который не мог существовать, имея в запасе лишь несколько драм Фонвизина, Грибоедова, Пушкина и Гоголя. Островский оказался в центре драматического искусства того времени. Он задавал тон, намечал основные пути, по которым пошло развитие русской драмы.

## 1

Наша драматургия обязана Островскому своим неповторимым национальным обликом. Как и во всей русской литературной классике, в ней существенную роль играют начала эпические: драматическим испытаниям подвергается мечта о братстве людей, подобно классическому роману, обличается «всё резко определившееся», «специальное, личное, эгоистически отторгшееся от общечеловеческого»<sup>1</sup>.

Нет ничего удивительного в том, что Островский начинает свой писательский путь с очерка «Записки замоскворецкого жителя» и что первые его пьесы сбиваются на циклы бытовых сцен, обладающих множеством ещё не развёрнутых, но уже созревающих конфликтов, которые захватываются в тяготеющих к эпосу сценах во всей их полноте. Уже в раннем периоде творчества определяется характерная особенность драматургического таланта Островского, которая дала впоследствии Добролюбову повод назвать сцены, комедии и драмы писателя «пьесами жизни».

Генетически раннюю драматургию Островского принято связывать с прозой «натуральной школы», с физиологическим очерком в период кризиса этого жанра. И действительно, к концу 1840-х годов рассказчик в очерках и повестях «натуральной школы» решительно изменяется. Он уже не спешит высказать свою точку зрения на происходящие события, не вмешивается в живой поток жизни. Напротив, он предпочитает «стушеваться», превратиться в хроникёра, объективно и беспристрастно воссоздающего факты. Художественный мир реалистической прозы становится всё более и более драматизиро-



ванным, изменяется соотношение между описанием и сценкой. «Сценки» входили и в традиционные физиологии, но там они играли подчинённую роль. Очеркист-физиолог иллюстрировал ими свои итоговые наблюдения над жизнью, свои типологические характеристики.

К 1850-м годам ситуация изменяется. В повествовательных жанрах сокращается удельный вес эпизодов «от автора» и нарастает собственно художественный, изобразительный, сценический элемент. Например, в цикле Н.Полякова «Москвичи дома, в гостях и на улице. Рассказы из народного быта» ещё довольно ощутима традиция физиологических очерков. Однако стоит присмотреться к сборнику внимательнее, как тотчас обнаружишь в нём веяние нового времени, новой стадии в развитии литературы. Очерк «Сваха», например, открывается рассуждениями автора о назначении свахи на Руси, о её хитростях и повадках. Затем, по традиции, идут живые сценки, призванные проиллюстрировать обобщённую характеристику. Но тут-то и происходит поворот. Сценка непомерно разрас-

тается, превращаясь в самостоятельную драматическую миниатюру. Причём сценический диалог в этой миниатюре теряет иллюстративную установку. Приобретает индивидуально-личностные оттенки и речь персонажей. Автор стремится к максимальной конкретизации, к изображению неповторимой личности этой свахи, Матрёны Артемьевны. Драматизация очеркового жанра заходит в книге Полякова так далеко, что проникает даже в авторский комментарий: «Занавес опускается; подождём, пока время переменит декорации; антракт будет непродолжительный». И сразу же за этой авторской ремаркой начинается следующая глава, причём начинается она с ответной реплики персонажа, столь типичной в поэтике драм Островского: «Ну что, Марья Васильевна, что-с, каково сходствие-то-с? Я живой, да и полно...»<sup>2</sup>.

Однако формирование драматургической системы Островского влиянием «натуральной школы» не ограничивается. Исследователи обратили внимание на связь его драматургии с бытовой комедией второй половины XVIII века, «с Фонвизиним и Капнистом во главе и с их последователями Лукиным, Плавильщиковым и целой плеядой так называемых второстепенных писателей»<sup>3</sup>. В отличие от господствовавшей на русской сцене классицистической традиции, В.И.Лукин, М.И.Верёвкин, П.А.Плавильщиков, А.О.Аблесимов впервые обратились в драматургии к поиску национально-самобытных начал: «Бытовая комедия XVIII века, слабая и робкая в первых своих проявлениях, сыграла крупную роль в развитии нашего театра, подготовив возможность появления Островского, изучение которого получает историческую перспективу только после сопоставления его пьес с первыми попытками в этом направлении, а именно с бытовыми комедиями XVIII века. Несмотря на всю дальность расстояния, между ними существует непосредственная связь, и не будь сделано в XVIII веке этих слабых попыток, и в XIX не было бы возможно появление гораздо более крупных произведений»<sup>4</sup>.

Уже современная Островскому критика указывала также на следование драматурга гоголевской традиции. Первую комедию «Свои люди — сочтёмся!» (1850), принёсшую Островскому славу и заслуженный литературный успех, современники ставили в ряд произведений Гоголя и называли купеческими «Мёртвыми душами». Влияние гоголев-

ской традиции в «Своих людях...» действительно велико. На первых порах ни один из героев комедии не вызывает никакого сочувствия. Кажется, что, подобно «Ревизору» Гоголя, единственным «положительным героем» у Островского является смех.

Однако по мере движения сюжета к развязке появляются новые, не свойственные Гоголю мотивы. В пьесе сталкиваются два купеческих поколения: «отцы» и «дети». Различие между ними сказывается даже в говорящих именах и фамилиях: Большов — от крестьянского *большак*, глава семьи, купец первого поколения, мужик в недалёком прошлом. Он голицами торговал на Балчуге, добрые люди его Самсошкою звали и подзатыльниками кормили. Разбогатев, Большов растратил народный нравственный «капитал».

Но смешной и пошлый в начале комедии, Большов вырастает к её финалу. Когда осквернены детьми родственные чувства, когда единственная дочь жалеет десяти копеек кредиторам и с лёгкой совестью сопровождает отца в тюрьму, — в Большове просыпается страдающий человек: «Уж ты скажи, дочка: ступай, мол, ты, старый чёрт, в яму! Да, в яму! В острог его, старого дурака. И за дело! Не гонись за большим, будь доволен тем, что есть <...> Знаешь, Лазарь, Иуда — ведь он тоже Христа за деньги продал, как мы совесть за деньги продаём...» [I, с. 147]. Сквозь пошлый быт пробиваются в финале комедии трагические мотивы. Поруганный детьми, обманутый и изгнанный, купец Большов напоминает короля Лира из одной из трагедий Шекспировской трагедии.

Наследуя гоголевские традиции, Островский шёл вперёд. Если у Гоголя все персонажи «Ревизора» одинаково бездушны, а их бездушие взрывается изнутри лишь гоголевским смехом, то у Островского в бездушном мире открываются источники живых человеческих чувств<sup>5</sup>.

Реализм Островского движется в общем русле историко-литературного процесса конца 1840-х — начала 1850-х годов. В этот период Тургенев своими «Записками охотника» добавляет к галерее гоголевских «мёртвых душ» галерею душ живых, а Достоевский в романе «Бедные люди», полемизируя с «Шинелью» Гоголя, открывает в бедном чиновнике Макаре Девушкине богатый внутренний мир.

Одновременно со своими литературными собратьями Островский возвращает на сцену сложные человеческие характеры, страдающие души, «горячие сердца». Конфликт «самодура» и «жертвы» даёт возможность Островскому психологически обогатить характеры персонажей. Комедия «Бедная невеста» (1851) перекликается с «Женитьбой» Гоголя — и тут и там осуждение бесчеловечных браков. Но у Островского появляется человек, страдающий от этого бездушия. Драматический конфликт в пьесе изменяется: происходит столкновение чистых желаний людей с тёмными силами, преграждающими путь этим желаниям.

Психологически усложняя характеры действующих лиц, наполняя драму богатым лирическим содержанием, Островский идёт не за Гоголем, не за писателями «натуральной школы», а за Пушкиным и Шекспиром. Великому английскому драматургу эпохи Позднего Возрождения Островский поклонялся на протяжении всего творческого пути. Об этом свидетельствуют письма, театральные заметки, переводы Шекспира, а также отголоски шекспировских приёмов и мотивов в пьесах русского национального драматурга. Символично, что смерть застала Островского за переводом драмы Шекспира «Антоний и Клеопатра».

В «Записке о театральных школах» Островский писал: «Все мы знаем характеры, выведенные Шекспиром. Что же нас манит и вечно будет манить смотреть на сцене эти характеры? Что мы смотреть будем? Мы смотреть будем живую правду» [X, с. 148]. В «Мыслях о драматическом искусстве», выражая сокровенный взгляд на природу драматического творчества, Островский вновь ссылался на авторитет Шекспира: «Изобретение интриги потому трудно, что интрига есть ложь, а дело поэзии — истина. Счастлив Шекспир, который пользовался готовыми легендами: он не только не изобретал лжи, но в ложь сказки влагал правду жизни. Дело поэта не в том, чтобы выдумывать небывалую интригу, а в том, чтобы происшествие даже невероятное объяснить законами жизни. Многие условные правила исчезли, исчезнут и ещё некоторые. Теперь драматические произведения есть не что иное, как драматизированная жизнь» [X, с. 459—460].

Однако творчество Шекспира Островский воспринимал сквозь призму Пушкина. В «Набросках предисловия к «Борису Годунову»» Пушкин утверждал: «Не смущаемый никаким иным влиянием, Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении планов...»<sup>6</sup>. «Я твёрдо уверен, — говорил родоначальник новой русской литературы, — что нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедий Расина...» [VII, с. 165]. Пушкин заимствовал у Шекспира и передал Островскому многогранность раскрытия человеческого характера на сцене. В «Исторических записках» он замечал: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельность развивается перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. У Мольера лицемер волочится за женою своего благодетеля, лицемеря; принимает имение под сохранение, лицемеря; спрашивает стакан воды, лицемеря. У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными,

увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анжело лицемер — потому что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!» [VIII, с. 90—92].

Заимствуя у английского гения многогранность раскрытия человеческого характера, утончённую речевую индивидуализацию героев, авторское беспристрастие и связанное с ним неспешное драматургическое движение, стремящееся охватить всю полноту живой жизни, Островский вслед за Пушкиным существенно перестраивает драматургическую систему Шекспира. Эта перестройка наиболее отчётливо просматривается в исторических хрониках драматурга, в которых он следует не традиции Шекспира, а традиции «Бориса Годунова», хотя в орбиту этой художественной системы попадают и «светские» пьесы Островского, названные Н.А. Добролюбовым «пьесами жизни». В статье «Луч света в тёмном царстве» Добролюбов утверждал: «Уже и в прежних пьесах Островского мы замечали, что это не комедии интриг и не комедии характеров, а нечто новое, чему мы дали бы название «пьес жизни», если бы это не было слишком обширно и потому не совсем определёнno. Мы хотим сказать, что у него на первом плане является всегда общая, не зависящая ни от кого из действующих лиц, обстановка жизни»<sup>7</sup>.

Как и у Пушкина в «Борисе Годунове», в исторических хрониках Островского, помимо воли человеческой, действует сверхчеловеческая Воля, по-своему направляющая развитие действия. Эта Воля невидима, но она принимает решительное участие в центральном событии пьесы. В исторических хрониках она более открыта, чем в пьесах, посвящённых событиям современности. В драмах на современные темы эта Воля, как правило, почти не осознаётся людьми. Но она тем не менее проявляет себя. Над всеми героями и событиями царит у Островского не подвластный им полностью ход живой жизни, вносящий неожиданные и непредвиденные коррективы в действия и поступки героев его драм.

## 2

В середине 1850-х годов взгляд на купеческую жизнь в первой комедии «Свои люди — сочтёмся!» уже кажется Островскому «молодым и слишком жёстким... Пусть лучше русский человек радуется, видя себя на сцене, чем тоскует. Исправители найдутся и без нас. Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее; этим-то я теперь и занимаюсь, соединяя высокое с комическим» [XI, с. 57]. В пьесах «Не в свои сани не садись» (1853), «Бедность не порок» (1854), «Не так живи, как хочешь» (1855) Островский изображает преимущественно светлые, поэтические стороны купеческой жизни.

За социальными переменами в жизни купечества, теряющего связь с коренными устоями народной нравственности, встают

здесь у Островского национальные силы и стихии жизни. Речь идёт о широте русского характера, о двух крайних полюсах его натуры — кротком и уравновешенном, представленном в былинах Ильёю Муромцем, и хищном, своевольном, олицетворяемом Василием Буслаевым. В борьбе между этими полюсами правда в конечном счёте остаётся за первым: русский человек так устроен, что в нём рано или поздно пробуждается спасительное, светлое, умиротворяющее начало. Счастливые развязки в «славянофильских» драмах Островского мотивируются уже не только социальными, но главным образом общенациональными причинами. В русском человеке, вопреки социальным обстоятельствам, есть внутренняя опора, связанная с коренными устоями народной жизни, с тысячелетними православно-христианскими святынями. Моральное решение социальных проблем существенно изменяет композицию пьес Островского этого периода. Она строится по типу притчи, чёткого противопоставления добра и зла, светлого и тёмного начал. Островский убеждён, что такая композиция соответствует национальным особенностям русского человека. Примером этому являются народные спектакли, в которых постоянно присутствует дидактический, морализирующий элемент. Островский сознательно ориентируется в своих пьесах на вкусы демократического зрителя. Саму возможность внезапного просветления души русского человека, замутнённой порочными страстями, Островский объясняет широтой русской натуры. Поэтике внезапных переломов в человеческих характерах он находит подтверждение в народных сказках и народных драмах.

Существует точка зрения, что в пьесах славянофильского периода Островский идеализировал купцов и отступал от реализма. Но художественная ценность этих пьес заключается как раз в том, что Островский, занимая одно из лидирующих мест в литературном процессе своего времени, сделал в них решительный шаг в развитии реализма, уходя от заветов «натуральной школы». Герои его пьес перестают исчерпываться тем, что в них формирует «среда». Ни Русаков, ни Гордей Торцов, ни брат его Любим не умещаются в привычную социальную линию купеческих нравов. Они могут поступать неожиданно. Здесь Островский уловил новые отношения между личностью и средой, которые принесла в русскую литературу эпоха середины XIX века.

Вслед за пьесами «Не в свои сани не садись» и «Бедность не порок» близкий кружок «молодой редакции» «Москвитянина» Алексея Антиповича Потехина (1829—1908) создаёт драмы из крестьянской жизни «Суд людской — не Божий» (1853), «Шуба овечья — душа человечья» (1854), «Чужое добро впрок не идёт» (1855). Широко используя фольклор, Потехин ориентируется на массовое зрелище, тяготеет к поучению в духе народной притчи. Социальный конфликт в его драмах тоже осложнён вопросами нравственными, которые решаются в духе вековой мудрости, православной морали. В них терпит крах

своевольная, впадающая в самодурство широкая русская натура и торжествует смиренный и кроткий, но активно-сострадательный, чуткий к чужому горю и неправде народный тип.

Прямолинейность в расстановке нравственных акцентов, чёткость полюсов добра и зла в драмах Потехина связаны с фольклорностью художественного мироощущения драматурга, с его ориентацией на вкусы демократического зрителя. Вслед за «славянофильскими» драмами Островского Потехин совершает шаг вперёд в развитии реализма. Герои его пьес не исчерпываются тем, что в них принадлежит их кругу, их социальной среде. Живущие в их сознании православные духовные ценности помогают им поступать неожиданно, вопреки собственническим инстинктам. Потехин отстаивает в своих драмах активную личность, способную противостоять окружающей среде, опирающуюся в своих действиях на вековые представления народа о добре и зле, правде и кривде. Не случайно глубокий интерес к драмам Островского и Потехина проявлял Лев Толстой. В работе над характером Акима из драмы «Власть тьмы» (1886) Толстой использовал опыт изображения кротких, чутких к злу и неправде народных героев в их произведениях.

Островский оказался в центре драматического искусства 1860-х годов. Характерен жанровый универсализм национального драматурга, никем тогда не повторённый. Спутники Островского лишь углубляли и разрабатывали те или иные грани его многопланового искусства: «Свои люди — сочтёмся!» открыли дорогу социально-бытовой драме М.Е.Салтыкова-Щедрина («Смерть Пазухина», 1857) и А.В.Сухова-Кобылина («Свадьба Кречинского», 1855); «Гроза» намечала пути национальной трагедии (А.Ф.Писемский — «Горькая судьбина»); «Доходное место» обрисовало контуры социально-политической комедии, развитие которой в творчестве Салтыкова-Щедрина («Тени», 1862) и Сухова-Кобылина («Дело», 1861 и «Смерть Тарелкина», 1869) сопровождалось усилением сатирических начал; исторические хроники Островского дали ход историческим драмам А.К.Толстого, Н.А.Чаева и др.

Широкое распространение в русской литературе шестидесятых годов получила общественная драма, генетически связанная с гоголевским «Ревизором». Однако в новых исторических условиях, на новом этапе развития русского реализма в ней качественно изменился характер основного конфликта. Она ассимилировала в себе жанровые традиции социально-бытовой драмы. В неё вошли страдания от общественной несправедливости силы, оказывающие сопротивление социальным обстоятельствам, окружённые авторским сочувствием, вызывающие зрительское соучастие. Конфликт в общественной драме стал более живым и диалектичным, углубился психологический анализ, сатирические мотивы осложнились лирическими.

В эти годы публикует свои «Губернские очерки» (1856—1857) М.Е.Салтыков-Щедрин, с лёгкой руки которого в литературе развива-

ется «обличительное направление». Оно неоднородно по мировоззренческим установкам. Либеральное его крыло полагает, что причины государственных бед заключаются в нерадивых чиновниках — «законы святы, да исполнители лихие супостаты». Демократическое крыло, напротив, полагает, что корни общественной болезни лежат глубже, в самих основах бюрократической системы, нуждающейся в радикальном изменении.

Своеобразной разновидностью общественной комедии явилась обличительная драма. В центре её оказывался, как правило, конфликт честного чиновника новой формации со старой николаевской бюрократией. Идеальный герой мог быть выходцем из аристократических слоёв общества («Чиновник» В.А.Соллогуба, 1856), «маленьким человеком» из числа чиновников низшего разряда («Свет не без добрых людей» М.Н.Львова, 1857), демократически настроенным земским деятелем («Отрезанный ломоть» А.А.Потехина, 1865). Ключевую роль здесь играл обличительный монолог, в котором герой являлся прямым рупором авторских идей. Сатира в обличительной пьесе сводилась к разоблачению частных пороков и злоупотреблений и не касалась коренных основ государственной системы.

В комедии «Доходное место» (1857) Островский показывает, что надежды русских либералов на просвещённого чиновника преисполнены, что источники взяточничества и казнокрадства заключены не в порочных людях, а в самой общественной системе, порождающей бюрократию. Островский сочувствует честному чиновнику Жадову. В создании образа этого героя он, по мнению А.И.Журавлёвой, опирается на традиции комедии Грибоедова «Горе от ума», на образ Чацкого в ней. Но в то же время Островский оттеняет юношескую восторженность, наивную запальчивость убеждений Жадова. Трезвый реалист, Островский предупреждает либеральную интеллигенцию об иллюзорности наивной веры в то, что просвещённый чиновник может радикально изменить бюрократический мир.

### 3

Народная тема на втором этапе общественного движения шестидесятых годов представлена «русскими трагедиями» Островского («Гроза», 1859) и Писемского («Горькая судьбина», 1859). В отличие от народной драмы, в «Грозе» и «Горькой судьбине» отсутствует прямая ориентация на фольклорные жанры — легенды, сказки, притчи; исчезает связанная с этим дидактическая установка. Произведения Островского и Писемского захватывают эпохальный конфликт трагического накала: распад традиционных социальных и духовных связей в уездном городе и русской деревне, рождение в процессе этого грозового распада сильного народного характера.

На первый взгляд «Гроза» — бытовая драма, продолжающая традицию предшествую-



щих пьес Островского. Но теперь драматург поднимает быт до высот трагедии. Именно потому он поэтизирует язык действующих лиц. Мы присутствуем при самом рождении трагического содержания из глубин русского провинциального быта. Люди «Грозы» живут в особом состоянии мира: пошатнулись опоры, сдерживающие старый порядок. Первое действие вводит нас в предгрозовую атмосферу жизни. Временное торжество старого лишь усиливает напряжённость. Она зреет и сгущается к концу первого действия. Даже природа, как в народной песне, откликается на это: зной, духота сменяются надвигающейся на Калинов грозой.

В русской трагедии Островского сталкиваются, порождая грозовой разряд, две противостоящие друг другу культуры, а противостояние между ними уходит в глубину нашей истории. Совершается трагическое столкновение доведённых до логического конца и самоотрицания двух тенденций в историческом православии — законнической, «мироотречной», и благодатной, «мироприемлющей». Излучающая духовный свет Катерина далека от сурового аскетизма и мёртвого формализма домостроевских правил и предписаний, она пришла в Калинов из семьи, где над законом ещё царит благодать. Богатым же слоям купечества для сохранения своих миллионов выгодно укрепить и довести до крайности именно мироотречный уклон, облегчающий им «под видом благочестия» творить далёкие от святости дела.

Нельзя сводить смысл трагической коллизии в «Грозе» только к социальному конфликту. Национальный драматург уловил в ней симптомы глубочайшего религиозного кризиса, надвигавшегося на Россию, глубинные истоки великой религиозной трагедии русского народа, последствия которой дали свои катастрофические результаты в XX веке. Драматург открывает здесь тему, которая окажется одной из ведущих в русской литературе его времени. Отголоски двух противоположно заряженных полюсов русской жизни, породивших грозовой разряд в «русской трагедии» Островского, пробегает тревожными всполохами по всему полю нашей классической литературы второй половины XIX столетия. Мы чувствуем их в столкновении «болконского» и «каратаевского» начал в «Войне и мире», в конфликте отца Феропонта со старцем Зосимой в «Братьях Карамазовых», в споре с Достоевским религиозного философа Константина Леонтьева, в конфликте Веры с бабушкой и Марком Волоховым в «Обрыве» Гончарова, в христианских мотивах поэзии Некрасова, в «Господах Голвлёвых» и «Сказках» Салтыкова-Щедрина, в религиозной драме Л.Н.Толстого.

В «Братьях Карамазовых» старец Зосима поучает: «Братья, не бойтесь греха людей, любите человека и во грехе его, ибо сие уж подобие Божеской любви и есть верх любви на земле. Любите всё создание Божие, и целое и каждую песчинку. Каждый листик, каждый луч Божий любите. Любите животных, любите растения, любите всякую вещь. Будешь любить

всякую вещь и тайну Божию постигнешь в вещах»<sup>8</sup>. Там же Алёша Карамазов, обращаясь к брату, замечает: «Половина твоего дела сделана, Иван, и приобретена: ты жизнь любишь. Теперь надо постараться тебе о второй твоей половине, и ты спасён» — «<...> А в чём она, вторая твоя половина?» — «В том, что надо воскресить твоих мертвецов, которые, может быть, никогда не умирали» [XIV, с. 210]. Любовь к жизни неотделима от веры в бессмертие души, она инстинктивно питается этой верой.

Однако на пути такой «мироприемлющей» религиозности тоже стоял соблазн — уклон в языческую «прелесть». Порывая с миром Кабановых, Катерина находит спасение в духовно-нравственной атмосфере, которая возникла на Руси еще до принятия христианства. Живущая в русском фольклорном сознании система духовных ценностей, связанная с язычеством и уходящая в доисторические времена, была постоянным источником соблазна и «прельщения». Полного тождества между древним язычеством и христианством быть не могло, а потому отталкивание от несовершенных проявлений христианства историческое порождало всегда опасность выхода народного сознания из круга догматических православно-христианских представлений.

Художественно одарённая натура Катерины как раз и впадает в финале трагедии в этот «русский соблазн». В то же время Островский не мыслит национального характера без этой мощной и плодотворной поэтической первоосновы, являющейся неисчерпаемым источником художественной образности и хранящей в первозданной чистоте сердечные инстинкты русского добротолубия. Вот почему после смерти своей, напоминающей, как отмечает Н.Н.Скатов, добровольный уход в мир природы<sup>9</sup>, Катерина сохраняет все признаки, которые, согласно народным поверьям, отличали святого человека от простого смертного: она и мёртвая, как живая. «А точно, робяты, как живая! Только на виске маленькая такая ранка, и одна только, как есть одна, капелька крови» [II, с. 265]. Гибель Катерины в народном восприятии — это смерть праведницы. «Вот вам ваша Катерина, — говорит Кулигин. — Делайте с ней, что хотите! Тело её здесь, возьмите его; а душа теперь не ваша: она теперь перед Судией, Который милосерднее вас!» [II, с. 265].

О том, что «народное православие» иногда прощало людям грех самоубийства, а порой даже причисляло таких людей к разряду святых великомучеников, свидетельствуют не только факты массового самосожжения старообрядцев, но и то, что один из вологодских страдальцев XVI века блаженный Кирилл Вельский был причислен к лику святых и попал в православные святцы. Он был слугой у жестокого новгородского наместника. Однажды, спасаясь от его несправедного гнева, Кирилл утопился в реке Ваге. Его предали земле не на православном кладбище, а на берегу реки. Но вскоре на могиле Кирилла стали совершаться чудеса. Тело его нашло нетленным, перенесли в специально вы-

строенную часовню и установили местное празднование на 9 июня<sup>10</sup>.

Опасность пробуждения в народном сознании языческой первоосновы острее многих почувствовал в те годы Н.С.Лесков. В повести «Леди Макбет Мценского уезда» (1865), следуя за «Грозой» Островского, он дал своё прочтение аналогичной трагической коллизии. Тематически повесть Лескова перекликается с драмой «Гроза»: и там и тут — судьба молодой купчихи из бедной семьи, отданной в богатую за немалого человека. Перекликаются даже имена: у Островского Катерина Кабанова, у Лескова — Катерина Измайлова. Но если в «Грозе» — трагический раскол двух религиозных культур, то в «Леди Макбет...» — драма губительной языческой страсти.

В любви Катерины Львовны Измайловой к молодому приказчику Сергею отсутствует духовный мотив. В отличие от христианского райского сада, в котором молилась юная Катерина Островского, «райский» сад Катерины Измайловой прельщает языческой красотой. В нём переживает она не воздушные мечты, не духовные окрыления: тут «дышало чем-то томящим, располагающим к лени и к тёмным желаниям». «Посмотри, Сережа, рай-то какой!» — восклицает Катерина «золотой ночью» под «полным погожим месяцем», когда она плещется в лунном свете и, покатываясь по мягкому ковру, резвится и играет с молодым мужниным приказчиком. Неспроста её «рай» сопровождают образы хищных, сладострастных животных<sup>11</sup>.

Своеволие безрассудной страсти, развернувшейся в Катерине Львовне «во всю ширь» её натуры, оборачивается двумя убийствами — свёкра и мужа, совершающимися с какой-то ладнокривой жестокостью. Кульминация эта страсть достигает в сцене убийства ребёнка, где языческий мир сталкивается с миром христианским, от которого душа героини бесконечно далека. В дом, где Катерина Измайлова чувствует себя полновластной хозяйкой, бабушка привозит маленького Федю, племянника убитого мужа и, как оказалось, его наследника. Преступление совершается в повечерии к великому празднику Введения во храм Пресвятой Богородицы. Свидетелями его оказываются прихожане, возвращающиеся от всенощной и заглянувшие в окна дома Измайловых. Их крики и стук подобны Божьей каре за свершённое: «...Стены тихого дома, сокрывшего столько преступлений, затряслись от оглушительных ударов: окна дребезжали, полы качались, цепочки висящих лампад вздрагивали и блуждали по стенам фантастическими тенями... Казалось, неземные силы колыхали грешный дом до основания» [I, с. 128].

С этого момента наступает возмездие, происходит перелом в развитии сюжета. Сперва Катерина Львовна и Сергей судятся земным судом, терпят тяжкое физическое наказание и отправляются по этапу на каторгу. А потом приходит суд иной: те бесовские силы, которым отдавался и служила Катерина Измайлова, восстают против неё же (как Бирнамский лес в трагедии Шекспира,

движущийся на Макбета, чтобы поглотить его). Служба страстному идолу приводит к тому, что этот идол карает Катерину Львовну. Её страсть, жуткая и губительная, столь же гнусно втаптывается в грязь ногами «девочки» Сонетки, новой полюбивницы Сергея.

Трагический финал повести не несёт в себе христианского просветления. Перед тем как увлечь свою обидчицу-соперницу в холодную, свинцовую Волгу, Катерина Измайлова хочет припомнить молитву, но вместо молитвы шепчет слова: «Как мы с тобой погуливали, осенние долги ночи просиживали, лютой смертью с бела света людей спроваживали». Повинуясь им, как языческим заклинаниям, «она вдруг вся закачалась, не сводя глаз с тёмной волны, нагнулась, схватила Сонетку за ноги и одним махом перекинулась с нею за борт парома». А когда Сонетка, вынырнув, вскинула руками, «из другой волны почти по пояс поднялась над водой Катерина Львовна, бросилась на Сонетку, как сильная щука на мягкопёрую плотицу, и обе более уже не показались» [I, с. 143].

Катерине Измайловой не откажешь в шекспировском масштабе характера, в природной мощи натуры. Лесков пишет: «Иной раз в наших местах задают такие характеры, что, как бы много лет ни прошло со встречи с ними, о некоторых из них никогда не вспомнишь без душевного трепета» [I, с. 96]. Но волевое начало в характере Катерины Измайловой имеет разрушительную направленность. Преступления свои она совершает с каким-то наивным бесстыдством. Языческий разгул страстей пугает Лескова: таким страстям в эпоху становления русской буржуазности даётся полный простор. Даже революционеры, зовущие Русь к топору, уповают на эти же тёмные народные инстинкты.

Трагедия молодого купца представлена в драме Лескова «Расточитель» (1867). Автор и здесь спорит с Островским, который предвидел скорый конец «тёмного царства». Самодуры у Лескова, напротив, так уверены в своей силе, а власть их над обществом настолько сильна, что бунт против них не имеет ничего «освежающего и ободряющего».

После «Грозы» своё понимание «шекспировской трагедии страстей на русской почве» Островский представил в драме «Грех да беда на кого не живёт» (1862). Мотив супружеской измены в ней осмыслен по-новому. Купец Лев Краснов, натура сильная, честная и страстная, глубоко любит свою жену Татьяну, дочь отставного приказного, вышедшую за «лавочника» замуж не по любви. Краснов боговторит жену и делает всё возможное, чтобы заслужить её ответную любовь. Но Татьяна увлекается заезжим дворянином Бабаевым, который ухаживал за ней в девичестве, а теперь от нечего делать решил завести «лёгкую интрижку». «От мужа только в гроб, больше никуда» [II, с. 448], — заявляет в порыве ревности и отчаяния Краснов и убивает жену.

Однако из этой трагедии читатель и зритель не выносят мрачного и безотрадного чувства. Слова осуждения приносит над преступником дедушка Архип с позиций пра-

вославия: «Что ты сделал? Кто тебе волю дал! Нешто она перед тобой одним виновата? Она прежде всего перед Богом виновата, а ты, гордый, самовольный человек, ты сам своим судом судить захотел. Не захотел ты подождать милосердного суда Божьего, так и сам ступай теперь на суд человеческий! Вяжите его!» [II, с. 448].

Обращаясь к болезненному внуку Афоне, которому ничего в этой жизни не мило, дед Архип говорит: «Оттого тебе и не мило, что ты сердцем не покоен. А ты гляди чаще да больше на Божий мир, а на людей-то меньше смотри; вот тебе на сердце и легче станет. И ночи будешь спать, и сны тебе хорошие будут сниться <...> Красен, Афоня, красен Божий мир! Вот теперь роса будет падать, от всякого цвета дух пойдёт; а там звёздочки зажгутся, а над звёздочками, Афоня, наш Творец милосердный. Кабы мы получше помнили, что Он милосерд, сами были бы милосерднее» [II, с. 448].

Драма «Грех да беда на кого не живёт» была опубликована в журнале Достоевского «Время» (1863. — № 1.) и, как убедительно показывает И.Л.Альми<sup>12</sup>, оказала заметное влияние на его роман «Подросток» (1875), в котором европейскому «цивилизатору» Версилону, так и не преодолевшему муки раздвоения, противопоставляется человек из народа — Макар Долгорукий. С этим героем связано завершение религиозного и художественного замысла романа. Макар Долгорукий во внешнем и внутреннем, духовном облике воплощает то благообразие, которое утрачено высшим сословием и по которому так томится душа подростка. Образ Макара — очередное воплощение мечты Достоевского о «положительно прекрасном человеке».

Душа Макара, как и душа дедушки Архипа, — весёлая, безгрешная. Она вся выражается в его беззлом, радостном смехе. Таково христианство Достоевского. Все праведники его имеют «весёлое сердце». Жизнь в Боге для них — великая радость. На всё в мире Божиим они взирают с радостным умилением. Здесь Достоевский верен народному идеалу святости, далёкому от византийской строгости, от крайнего монашеского аскетизма. Макар паломничает по монастырям, славословит мать-пустыню. Но «ни в пустыню, ни в монахи он ни за что не пойдёт». Народные святые у Достоевского, включая и последнего из них — старца Зосиму из «Братьев Карамазовых», славословят Бога, благоговейно чтят Божественную основу земного мира. Чистому сердцу их открывается рай на этой земле. «Тайна что? — спрашивает Макар. — Всё есть тайна, друг, во всём тайна Божия. В каждом дереве, в каждой былинке эта самая тайна заключается. Птичка ли малая поёт, али звёзды всем сонмом на небе блещут в ночи — всё одна эта тайна, одинаковая...» [XIII, с. 287]. Мир открывается Макару в первоизданной красоте, таким, каким был он в первый день творения — до грехопадения людей. Праведники Достоевского, замечает Мочульский, не знают ни греха, ни зла: они видят в мире сияние Фаворского света и это сияние закрывает от них Голгофу<sup>13</sup>.

Вместе с тем нельзя не прислушаться к мнению А.Р.Кугеля, проводившего жёсткую разграничительную черту между христианством Островского и христианством Достоевского: «Казалось бы, на первый взгляд, между духом Достоевского и Островского есть то общее, что первый считал себя, и многими по сей день считается проповедником христианства, а во втором, при желании, так же легко найти «евангельский дух». И тем не менее нельзя себе представить более яркого противополжения темпераментов и душ, какое имеется между Достоевским и Островским. Достоевский стремился проповедовать Евангелие — но по-евангельски ли? Островский же и не думал в своих произведениях заниматься учительством и апостольством, однако в произведениях его светятся кротость и радость любви. Достоевский если и христианин, то буйствующий. Он скорее клирик на художественной подкладке, и притом отменно требовательный и заражённый гордыней, подобно Великому инквизитору, в себе ощущавшему полноту истины. Островский же — мирянин, напоминающий те легендарные, чистые времена, когда клира не было, а всякий верующий, глядя на мир детскими глазами, не мудрствуя, излагал своё учение без всякой заботы о законченном круге познания. Поэтому, когда Достоевский творит героев своих, то так и чувствуется, что он себя видит высоко-высоко над ними, как пастырь, стоящий на горе над паствой. А Островский, человек мирской, пишет своих героев, едя с ними одну и ту же кашу, теснясь спинами и стукаясь затылками. Он общинник жизни, живёт с людьми и о людях рассказывает. И потому его театр есть настоящее и подлинное учение о добре, нежной снисходительности и высоком сострадании. <...> У Островского нет ни понуждения, ни трагических угроз; он лишь рисует радостную жизнь, если она проникнута добротой и незлобием»<sup>14</sup>.

На эту же особенность христианских мотивов в драматургии Островского обращает внимание современная исследовательница его творчества Г.В.Мосалёва: «Пьесы Островского — это объяснение драматурга в любви к православным людям. Островский воспроизводит и поэтизирует такие их качества, как милосердие, мужество, радость и сознание собственной бесконечной греховности перед Богом»<sup>15</sup>.

В «Шутниках» (1864) Островский тоже выводит на сцену характеры и коллизии, близкие творчеству Достоевского. Бедный отставной чиновник Оброшенов вынужден играть роль шута у богатых самодуров, чтобы прокормить своих дочерей. В аналогичной ситуации оказывается провинциальный учитель Корпелов в «сценах из жизни захоластья» «Трудовой хлеб» (1874). Но, в отличие от Достоевского, Островский объясняет шутство своих персонажей особыми жизненными обстоятельствами, в которые они попадают. Эти люди сохраняют у драматурга, несмотря на все невзгоды и ужасы своего существования, жизнелюбное мироощущение.

А.М.Скабичевский замечал: «Словно для большей убедительности Островский заставляет проповедовать свою жизнерадостность таких убогих людей, от которых менее всего можно было бы ожидать этого... Нищий пропойца и неудачник Корпелов после того, как потерял единственную радость и утешение своё в лице Наташи, которая, выйдя замуж, сделала уже чужая ему, и ничего ему более не остаётся, как шататься из города в город, прося подаяния, вдруг раздражается целым гимном во славу жизни хотя бы самой что ни на есть нищенской: "Да разве жизнь-то мила только деньгами, разве только и радости, что в деньгах? А птичка-то поёт — чему она рада, деньгам, что ли? Нет, тому она рада, что на свете живёт. Сама жизнь-то есть радость, всякая жизнь — и бедная, и горькая — всё радость. Озяб да согрелся — вот и радость! Голоден да накормили — вот и радость. Вот я теперь бедную племянницу замуж отдаю, на бедной свадьбе пировать буду, — разве это не радость! Потом пойду по белу свету бродить, от города до города, по морозцу, по курным избам ночевать... (Поёт и пляшет.)»

*Пойду ли я по городу гулять,  
Пойду ли я по Бежецкому.  
Куплю ли я покупку себе...*

Это мировоззрение жизнерадостное, всепрощающее и примиряющее вас со всеми частными злами и напастями, во имя веры в вековую Премудрость, ведущую мир ко

всеобщему благу, составляет глубоко народную черту произведений Островского, и одно это ставит его на недосягаемую высоту»<sup>16</sup>.

### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 ОСТРОВСКИЙ А.Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под общ. ред. Г.И.Владыкина, И.В.Ильинского, В.Я.Лакшина и др. — М.: Искусство, 1973. — Т. 10. — С. 8. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.
- 2 ПОЛЯКОВ Н. Москвичи дома, в гостях и на улице. Рассказы из народного быта. — М., 1858. — С. 65.
- 3 ФОМИН А.А. Связь творчества Островского с предшествовавшей драматической литературой // Творчество А.Н.Островского. Юбилейный сборник. — М.; Пг., 1923. — С. 10.
- 4 ВАРНЕКЕ Б.В. История русского театра: Изд. 2-е. — Пб., 1916. — С. 195.
- 5 См.: СКАФТЫМОВ А. Белинский и драматургия А.Н.Островского // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. — М., 1972 — С. 457—526.
- 6 ПУШКИН А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. — М., 1964. — Т. VII. — С. 164. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

- 7 ДОБРОЛЮБОВ Н.А. Собр. соч.: В 9 т. — М.; Л., 1963. — Т. 6. — С. 321.
- 8 ДОСТОЕВСКИЙ Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л., 1976. — Т. 14. — С. 289. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.
- 9 СКАТОВ Н. Далёкое и близкое. М., 1981. — С. 170.
- 10 См.: Жития русских святых: В 2 т. — М., 2004. — Т. 1. — С. 623—627.
- 11 См.: ЛЕСКОВ Н.С. Собр. соч.: В 11 т. — М., 1956. — Т. 1. — С. 109. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.
- 12 АЛЬМИ И.Л. Пьеса «Грех да беда на кого не живёт» в соотносённости с «Грозой» // Щельковские чтения. А.Н.Островский в современном мире. Сборник статей. Кострома, 2003. — С. 107—108.
- 13 См.: МОЧУЛЬСКИЙ К. Гоголь. Соловьёв. Достоевский. — М., 1995. — С. 487—489.
- 14 КУГЕЛЬ А.Р. Русские драматурги. Очерки театрального критика. — М., 1934. — С. 55—56.
- 15 МОСАЛЁВА Г.В. Молитва в драматургии А.Н.Островского // Щельковские чтения—2006. В мире А.Н.Островского: Сб. статей. — Кострома, 2007. — С. 9.
- 16 СКАБИЧЕВСКИЙ А.М. История новейшей литературы (1848—1890). — СПб., 1891. — С. 431.

**МАЛЯЕВА Татьяна Александровна** —

соискатель ИМЛИ им. А.М.Горького, г. Москва  
19712307@mail.ru

## «Я ТОЛЬКО СТИХ, Я ТОЛЬКО ДУША...» РАЗМЫШЛЕНИЯ О ПОЭМЕ В.МАЯКОВСКОГО «ПРО ЭТО»

**Аннотация.** Статья посвящена современному прочтению поэмы В.Маяковского «Про это». Это последнее крупное лирическое произведение поэта обозначило не только кризис его внутреннего мира, но и смену эстетических взглядов. Автор преодолевает прежние стереотипы восприятия поэмы, акцентирует внимание на её нравственном пафосе.

**Ключевые слова:** Маяковский, поэма «Про это», поэма «Человек», НЭП, образ двойника, лирический герой.

**Abstract.** The article is devoted to the modern reading of the Mayakovsky's poem «About That». The poem is the last major work of the poet which marked not only a crisis in his inner world, but also in his aesthetic views. The author reconsiders the stereotypes about the poems and focuses on its moral fervor.

**Tags:** Mayakovsky's poem «About That» and «The Man», NEP, image of the twin, lyrical hero.

«Про это» — одно из наиболее сложных произведений В.Маяковского. По словам Р.Якобсона, оно является «самым литературным, самым цитатным из всех его творений»<sup>1</sup>. Поэма полна аллюзий и реминисценций, отсылающих как к ранним произведениям самого Маяковского, так и к произведениям Достоевского, Блока, Лермонтова, Гейне, Гёте и др. Воплощённые в ней мотивы находят продолжение в более позднем творчестве поэта в обновлённом, временами пародийном качестве («Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви», «Письмо Татьяне Яковлевой», пьесы «Клоп», «Баня»).

Отзывы критиков о поэме были неоднозначны: от восторженных до разгромных. Даже некоторые друзья и соратники поэта не

поняли её. Всё дело в том, что «Про это» вступала в противоречие с теориями производственного искусства, литературы факта, пропагандируемыми группой ЛЕФ, к которой принадлежал Маяковский.

Е.В.Семёнова, в 1920-х годах входившая в ЛЕФ, так описывает атмосферу, царившую тогда в группе: «Удивительной была эта боязнь показать любое непосредственное чувство — восхищение хотя бы природой, пьесой, человеком, наконец. <...> В ЛЕФе утерялись обычные человеческие слова. Они остались, вопреки теории, в поэмах Маяковского»<sup>2</sup>. Будучи вдохновителем Левого фронта искусств, настроивая себя и своих сподвижников на борьбу с «буржуазным искусством» («ямбы и хорей нам не нужны»),

Маяковский вместе с тем в сердцах проносит: искусство «захватить нельзя, оно — воздух». Знаменательно, что в первом номере журнала «ЛЕФ» (март 1923), объявившего войну «идеалистическим излипаниям о вечности и душе» печатается «Про это» — поэма, художественное содержание и строй которой представляют собой метафорически развёрнутое «идеалистическое излипание» о вечности и душе<sup>3</sup>. В биографическом подтексте прослеживаются реальные события из жизни поэта (что характерно для многих его произведений) — история любви Маяковского к Лиле Юрьевне Брик в кризисный период их отношений.

Лейтмотивом первой главы поэмы Маяковского «Про это» послужили строки из про-