РУССКАЯ КЛАССИКА

Исследования и материалы

Выпуск 10

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

А.Н. Островский и время

Коллективная монография

Редактор
доктор филологических наук, доцент
Томского государственного университета *И.О. Волков*

Томск
Издательство Томского государственного университета
2025

УДК 821.161.1.0 + 82-2
ББК 83.3(2)
О-77А

Авторский коллектив:
Э.М. Жилякова, В.В. Мароши, Н.В. Хомук, Е.О. Третьяков, О.Б. Лебедева, И.А. Поплавская, Л.Н. Сарбаш, Н.Л. Ермолаева, Е.В. Александрова, К.К. Павлович, А.М. Сердюк, В.А. Кондратьев, И.В. Панамарёв, Н.В. Жилякова, А.Е. Мазуров, О.И. Губанова, И.О. Волков

А.Н. Островский и время : коллективная монография / ред. И.О. Волков. – О-77А Томск : Издательство Томского государственного университета, 2025. – 396 с. – (Русская классика: Исследования и материалы; вып. 10)

ISBN 978-5-907890-46-6
ISBN 978-5-907890-45-9 (отд. книга)

Монография представляет коллективный опыт осмысления роли и значения личности и творчества Александра Николаевича Островского, создателя русского национального театра.

Наследие драматурга рассматривается в разных гранях мировой литературы и культуры. Исследуются проблемы эстетики и поэтики собственно Островского, анализируется специфика художественного диалога драматурга с традицией и его место в складывании дальнейшего пути развития литературы, освещаются вопросы критического восприятия «отца русского театра» в широком культурном пространстве XIX–XXI вв. В научный оборот вводятся новые материалы из архива А.В. Никитенко.

Для филологов, искусствоведов, преподавателей высшей и средней школы, студентов и всех, интересующихся творчеством А.Н. Островского, историей русской литературы и межлитературными связями, проблемами драматургии и театра.

УДК 821.161.1.0 + 82-2
ББК 83.3(2)

Рецензенты:
доктор филологических наук, профессор кафедры филологии, журналистики и массовых коммуникаций Омской гуманитарной академии *Е.А. Акелькина*;
доктор филологических наук, профессор кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского *А.Н. Зорин*

Издание осуществлено при поддержке Томского государственного университета

ISBN 978-5-907890-46-6
ISBN 978-5-907890-45-9 (отд. книга)

© Авторский коллектив, 2025
© Томский государственный университет, 2025

Оглавление

Предисловие (*И.О. Волков*)..... 7

Глава 1. Творчество А.Н. Островского..... 10
1.1. «Пучина» А.Н. Островского – «пьеса удивительная» (*Э.М. Жилякова*)..... 10
1.2. Между псоглавцем и собакой: к вопросу о роли «людей с песьими головами» в «Грозе» А.Н. Островского (*В.В. Мароши*)..... 28
1.3. Зоологические мотивы в драматургии А.Н. Островского (*Н.В. Хомук*) 42
1.4. «Не нужно огня, в потемках лучше»: мистическое начало в трилогии А.Н. Островского о Бальзаминове (*Е.О. Третьяков*) 112

Глава 2. Творчество А.Н. Островского и мировая литература.....135
2.1. Фразеологизм «метаться как угорелая кошка» в определении жанровой тенденции русской комедии: от В.К. Тредиаковского до А.Н. Островского (*О.Б. Лебедева*).....135
2.2. В.А. Жуковский в художественном мире А.Н. Островского (*И.А. Поплавская*).....144
2.3. А.Н. Островский в оценке И.С. Тургенева: рецепция творческих принципов писателя (*Л.Н. Сарбаш*) 158
2.4. Типы и архетипы в творчестве А.Н. Островского и И.А. Гончарова (*Н.Л. Ермолаева*).....169
2.5. А.Н. Островский и Е.П. Ковалевский как авторы исторических драм (*Е.В. Александрова*).....184
2.6. «Диалог» А.Н. Островского с Чарльзом Диккенсом (*Э.М. Жилякова*).....198
2.7. Две «Грозы»: А.Н. Островский и Цао Юй (*К.К. Павлович*) 206
2.8. «Добиться теплого места и богатой невесты»: Глумов как гоголевский жених без женитьбы (*А.М. Сердюк*).....214

Глава 3. Творчество А.Н. Островского в критике 228

3.1. И.А. Гончаров – критик А.Н. Островского (*В.А. Кондратьев*)...228
3.2. Драматургия А.Н. Островского в театральной критике «Казанского биржевого листка» за 1878–1879 гг. (*И.В. Панамарёв*) 242
3.3. «Пьесы, полные живых типов»: А.Н. Островский на страницах томских дореволюционных газет (*Н.В. Жилякова*).....273
3.4. А.Н. Островский в «Сибирской газете» (1882–1888): фельетоны и рецензии Ф.В. Волховского (*А.Е. Мазуров*).....283
3.5. Рецепция произведений А.Н. Островского в современном театральном дискурсе (*О.И. Губанова*) 296

Глава 4. Творчество А.Н. Островского в восприятии А.В. Никитенко (*И.О. Волков*) 304
4.1. А.В. Никитенко – критик А.Н. Островского (по материалам рукописей).....304
4.2. Отзывы А.В. Никитенко о пьесах А.Н. Островского 324

Указатель произведений А.Н. Островского.....386

Указатель имен.....389

Памяти Анны Ивановны Журавлевой

Предисловие

12 апреля 2023 г. исполнилось 200 лет со дня рождения выдающегося русского драматурга и писателя, основоположника современного отечественного репертуарного театра Александра Николаевича Островского (1823–1886). В научном мире двухвековой юбилей стал поводом для проведения конференций, которые прежде всего задают проблему актуальности и востребованности творчества драматурга в XXI в. у читателя, зрителя и ученого. Не стал исключением и Томск, который давно является местом плодотворного изучения наследия «Колумба Замоскворечья». 18–20 октября 2023 г. в Томском государственном университете состоялась Всероссийская научно-исследовательская конференция «А.Н. ОСТРОВСКИЙ И ВРЕМЯ», поднявшая среди ученых, преподавателей, аспирантов, студентов на широкое обсуждение вопросы как творческого своеобразия, так и включенности драматурга в общемировое культурное пространство.

Настоящая монография является итоговой в двух смыслах. Во-первых, она подводит черту под праздничным чествованием Островского в Томске и включает в себя в том числе те проблемные аспекты, что были заданы на конференции. Во-вторых, в общем плане монография резюмирует последние шесть десятилетий преподавания и исследования художественного наследия драматурга в Томском университете и выводит научные изыскания на новую орбиту, приглашая к диалогу исследователей из разных научных центров: Чебоксары, Новосибирск, Иваново, Москва. Традициям и преемственности изучения творчества Островского Томск во многом обязан доктору филологических наук, профессору Э.М. Жиляковой, защитившей в 1968 г. кандидатскую диссертацию на тему

«Особенности реализма драматургии А.Н. Островского 70–80-х годов», а в 2018 г. выпустившей (в соавторстве с И.Б. Будановой) монографию «А.Н. Островский – переводчик итальянских драматургов».

Представляемая книга, выходящая десятым выпуском продолжающегося издания кафедры русской и зарубежной литературы «Русская классика: Исследования и материалы», состоит из четырех глав, каждая из которых, в свою очередь, делится на параграфы. Первая глава посвящена анализу собственно драматургии Островского с нескольких позиций: социально-психологическое и нравственное мотивирование характера, место зооморфизма в символической и семиотической системе драмы, потенциальная природа возможности мистического начала. Вторая глава исследует творчество Островского в контексте мировой литературы, обращаясь к отдельным аспектам: художественная идиоматика русской высокой комедии, восприятие драматургом наследия В.А. Жуковского и Ч. Диккенса, творческий диалог с И.С. Тургеневым и типологическое сближение с И.А. Гончаровым и Е.П. Ковалевским, гоголевские интенции, китайская драматическая рецепция. Третья глава освещает вопрос критического восприятия наследия Островского в пространстве литературном (И.А. Гончаров), публицистическом (периодика Казани и Томска), сценическом (театральный плакат). В четвертую главу особо выделено отношение А.В. Никитенко к драме Островского, ярко выразившееся в специальных отзывах на конкретные пьесы, которые публикуются здесь же (большинство впервые).

А.Н. Островский в России по масштабу творчества и по эстетическому значению претендует на роль У. Шекспира в Англии, однако русский драматург, в отличие от «эйвонского лебедя», не стал автором мирового уровня (по известности и распространению, читаемости и изучаемости). Такая «ограниченность» (вслед за А.С. Пушкиным) обусловлена, прежде всего, художественной самобытностью, которая связана с уникальной национальной типологией – галерей характеров, неотделимых друг от друга и от той

культурно-исторической почвы, из которой они произросли, и жизненно обусловленных народной речью, языком. При этом в основе каждого выведенного лица лежит универсальное человеческое свойство: под купеческим, дворянским или чиновным костюмом у героев Островского всегда видна естественность натуры. Настоящая монография, не претендуя на всеохватность и исчерпанность, представляет попытку коллективного изучения творчества Островского в аспектах индивидуального и всеобщего.

Все цитаты из произведений Островского, за отдельными особо оговоренными исключениями, приводятся по изданию: Островский А.Н. Полное собрание сочинений: в 12 т. / под общ. ред. Г.И. Владыкина и др. М.: Искусство, 1973–1980.

Указатель имен содержит все личные имена, встречающиеся на страницах монографии, за исключением мифологических, которые не связаны органически с текстом. За рамками указателя остались фамилии авторов работ, цитируемых в подстрочных примечаниях, если по поводу этих персоналий или их работ не сообщается каких-либо сведений, исправлений, дополнений и т.п.

Указатель произведений Островского включает в себя все упомянутые на страницах издания художественные и критические тексты драматурга.

Глава 1
Творчество А.Н. Островского

1.1. «Пучина» А.Н. Островского – «пьеса удивительная»[1]

Пореформенное творчество А.Н. Островского отмечено повышенным вниманием писателя к судьбе обыкновенного человека, к исследованию возможностей его нравственного развития и противостояния самой среде, из которой он вышел.

Пристальный интерес к этой проблеме определил усиление драматического начала. «Сцены» и «картины», связанные с воссозданием быта, отразили новизну – они были сосредоточены на моменте схватки человека и среды («Тяжелые дни», 1863; «Шутники», 1864).

Созданию пьесы «Пучина» (1865) предшествовала статья Д.И. Писарева «Мотивы русской драмы», опубликованная в «Русском вестнике» 15 апреля 1864 г. (№ 3). В ней Писарев подверг критическому анализу «Грозу» (1860) Островского и пересмотру оценку Н.А. Добролюбова, данную в статье «Луч света в темном царстве» (1860) за якобы недостаточное понимание ими слабости национального сознания и характера, выведенного в образе Катерины. По мысли Писарева, в эпоху спада общественного движения недостаток «твердого характера» и «развитого ума» может стать лишь тормозом общественного развития:

> Жестокость семейного деспота, фанатизм старой ханжи, несчастная любовь девушки к негодяю, кротость терпеливой жертвы семейного самовластия, порывы отчаяния, ревность, корыстолюбие, мошенничество, буйный разгул, воспитательная розга, воспитательная ласка, тихая мечтательность, восторженная чувствительность – вся эта пестрая смесь чувств, качеств и поступков, возбуждающих в груди пламенного эстетика целую бурю высоких ощущений, вся эта смесь сводится, по моему мнению, к одному общему

[1] Чехов А.П. Полное собрание сочинений: в 30 т. Письма: в 12 т. М. : Наука, 1977. Т. 5. С. 11.

источнику, который, сколько мне кажется, не может возбуждать в нас ровно никаких ощущений, ни высоких, ни низких[1].

Поэтому «народ нуждается только в одной вещи, в которой заключаются уже все остальные блага человеческой жизни. Нуждается он в движении мысли, а это движение возбуждается и поддерживается приобретением знаний»[2].

Оставляя за собой право на изображение положительных начал русской жизни, проявляющихся в живых порывах естественного чувства (образ Катерины), Островский создает «Пучину», где в столкновениях с косной средой он выводит обыкновенного героя, без «твердого характера» и «развитого ума», и показывает необычайно трудный, но неизбежный процесс возникновения новых отношений человека и среды.

При решении этой проблемы в пьесе «Пучина» внимание Островского привлекла драма французского писателя Виктора Дюканжа (1783–1833) «Тридцать лет, или Жизнь игрока» (1827). Романтическая мелодрама Дюканжа пользовалась огромной популярностью на русской сцене: переведенная с французского в 1828 г.[3], она уже тогда была поставлена. В свое время роль главного героя, Жоржа де Жермани, играл в Москве П.С. Мочалов, в Санкт-Петербурге – В.А. Каратыгин. На протяжении трех действий в мелодраме рассказана история молодого человека, богатого наследника, одержимого пагубной страстью к карточной игре. Под влиянием злого и неверного друга Варнера Жорж проигрывает все свое наследство, а затем деньги верной жены Амалии и сына Альберта. Через 30 лет, нищий, бежавший в Германию, гонимый и из-за денег убивший случайного путешественника, он вновь встречает Варнера, уже опустившегося, снова загорается страстью к игре, покушается на жизнь Альберта, а затем, прозрев, проклинает себя и вовлекает неверного соблазнителя в горящий дом.

---

[1] Писарев Д.И. Сочинения : в 4 т. М. : ГИХЛ, 1956. Т. 2. С. 390.

[2] Там же.

[3] Дюканж В. Тридцать лет, или Жизнь игрока. СПб., 1828. 142 с.

В эпоху русского романтизма в исполнении Мочалова образ Жоржа воспринимался не только как жертва пагубного влечения и влияния неверного друга, но и как человек трагической судьбы, выразивший силу страсти, презрение к обывательскому образу жизни. Именно так воспринял игру московского актера в этой роли 1835 г. В.Г. Белинский (в статье «И мое мнение об игре г. Каратыгина»), объясняя причины его воздействия на современного зрителя:

> Зачем мы ходим в театр, зачем мы так любим театр? Затем, что он освежает нашу душу, завядшую, заплесневелую от сухой и скучной прозы жизни, что он волнует нашу застоявшуюся кровь неземными муками, неземными радостями и открывает нам новый, преображенный и дивный мир страстей и жизни[1].

Островский помнил игру Мочалова и отзыв Белинского, о чем свидетельствует первая строка «Пучины»: «Ай да Мочалов! Уважил»[2]. Однако пьеса «Пучина» создается в новую эпоху, далекую от романтического времени, когда изменившиеся обстоятельства жизни требовали решения новых задач. Суть положения заключалась в том, что важная проблема, выдвинутая романтиками (индивидуальная судьба человека), требовала реалистического осмысления и новых принципов организации художественного текста[3]. Позиция Островского в отношении романтической концепции, в том числе и Дюканжа, оказалась диалектически сложной.

---

[1] Белинский В.Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. М. : АН СССР, 1953. Т. 1. С. 184–185.

[2] Островский А.Н. Полное собрание сочинений: в 12 т. М.: Искусство, 1974. Т. 2. С. 390. Далее все ссылки на «Пучину» даются по этому изданию с указанием после цитаты в скобках номера тома (римской цифрой) и страницы, например: (*II*, 390).

[3] См. о характере осмысления А.Н. Островским традиций романтической мелодрамы В. Дюканжа «Тридцать лет, или жизнь игрока» в пьесе «Пучина»: Кашин Н.П. Этюды об А.Н. Островском. М., 1912. С. 1–29; Купцова О.Н. «Пучина»: «Семнадцать лет, или жизнь семейного человека» (мелодрама в IV действиях) // Щелыковские чтения. 2003: А.Н. Островский в современном мире. Кострома, 2004. С. 214–235.

«Пучина» открывается двумя явлениями, играющими роль экспозиции и прямо как бы не относящимися к сценическому действию. Но, по существу, в них обсуждаются вопросы, исследованию которых посвящена вся пьеса Островского. Две группы героев – купцы и студенты – делятся впечатлениями после просмотра мелодрамы «Тридцать лет, или Жизнь игрока». Приводя мнения героев о достоинствах и недостатках драмы Дюканжа, Островский делает предметом исследования различные социальные грани русского общественного сознания в его движении – от 1830-х гг. (с доминантой купеческого) к 1860-м гг. (появление «студентов» как выражение новой общественной силы).

С поразительной точностью Островский относит начало процесса актуализации проблемы о среде и личности ко времени «натуральной школы»: ремарка «около тридцати лет назад». Именно тогда в пьесах, определяемых как «сцены» или «картины», Островский осуществил опыт прочтения человеческой жизни как отражение в судьбе героя обыденных обстоятельств. Теперь проблема, обсуждаемая не только купцами, но и студентами, не только не утратила своей злободневности, но, напротив, приобрела новую актуальность и поворот, в котором угадывается расстановка сил в 1860-е гг.

В первом явлении купцы, восхищаясь игрой Мочалова, печальную участь героя объясняют дурным влиянием его приятеля (Варнера), увлекающего Жоржа в мир зла. 1-й купец возражает и говорит о недостатке в самом герое чувства достоинства и самостоятельности: «Стой твердо, потому что один отвечать будешь! Ответчика за себя не поставишь! Как жил, что делал? Так и так, мои приятели. А у тебя есть своя голова на плечах? Закон знаешь? <…> Знай края, да не падай. На то человеку разум дан» (*II*, 591).

Во втором явлении Погуляев и студенты, тоже восхищаясь игрой Мочалова, дают отрицательную оценку мелодраме Дюканжа и видят зло в характере самого построения пьесы, в сгущении мрачных красок при описании зла:

> Погуляев. А как хорош был сегодня Мочалов. Только жаль, что пьеса плоха.

1-й студент. Сухая пьеса. Голая мораль.

2-й студент. Все эффекты, все ужасы нарочно прибраны, как на подбор. Вот, мол, если ты возьмешь карты в руки, так убьешь своего отца, потом сделаешься разбойником, да мало этого, убьешь своего сына.

1-й студент. Какая это пьеса! Это вздор, о котором говорить не стоит. «Черт не так страшен, как его пишут». Черта нарочно пишут страшнее, чтоб его боялись. А если черту нужно соблазнить кого-нибудь, так ему вовсе не расчет являться в таком безобразном виде, чтоб его сразу узнали.

Все (смеются). Ха, ха, ха! Да, это правда... (*II*, 591).

Последняя ремарка в этом явлении звучит так: «Входит Кисельников, щегольски одетый» (*II*, 591).

Позиция Островского оказывается сложной: трезвое понимание страшной, гнетущей силы давления «темного царства» сочетается с требованием драматурга к личности, к ее способности активного сопротивления.

Драматический конфликт «Пучины» представляет сложный комплекс. С одной стороны, охватывая всех героев на уровне непосредственной авторской организации текста «сцены» (прямые оценки, высказывания «студентов», не участвующих в собственно драматических действиях), драматург разрабатывает общественно значимый конфликт, отражающий противоречие русской жизни, – это столкновение идеологии «темного царства» и нового поколения России. С другой стороны, всеобщий конфликт обнаруживается постепенно, взрывая и размывая основы «темного царства» и определяя психологические сдвиги в обыкновенном человеке из этой среды.

Перед Островским стояла задача показать «темное царство» со стороны его силы, власти над человеком, но одновременно высмеять его слабость, глупость, невежество. В характерной для автора манере на протяжении трех сцен из четырех создается подвижный облик среды, освещенный с разных сторон, но при этом показано неизменно растущее в своей агрессивности ее отношение к герою.

Это представители старшего поколения, выделенные и объединенные в единую группу, благодаря авторской комической поэтике

имен, транслирующей их необразованность, закоснелость, твердолобость. Это купец *Боровцов Пуд Кузьмич* и его семья, чиновник *Луп Лупыч Переярков*, военный в отставке *Ион Ионович Турунтаев*[1].

В первой сцене Островский создает большую картину, на которой герои «темного царства» свою значимость утверждают и объясняют ее причастностью к важнейшим сторонам русской жизни – национальной, исторической, государственной и культурной. Писатель раскрывает смехотворность и иллюзорность их рассуждений. Развенчание начинается с употребления понятия «патриархальность». «Главное, что мне нравится в семействе моего тестя, – говорит Кисельников, – это патриархальность». Эту реплику сразу принимаются комментировать студенты: «Патриархальность – добродетель первобытных народов. <…> Патриархальность-то хороша под кущами, а в городах нужно пожинать плоды цивилизации» (*II*, 594).

«Патриархальность» как ключевое понятие при обозначении сознания и быта старого, сложившегося уклада жизни употребляет Переярков.

> Переярков. Посмотрите, посмотрите, что за картина! (*Показывает тростью на запад*). Солнце склоняется к западу, мирные поселяне возвращаются в свои хижины, и свирель пастуха… (*Обращаясь к прохожему*) Потише, милостивый государь! Потише, говорю я вам!
>
> Проходящий. Извините.
>
> Переярков. Надо различать людей (показывая на свой орден). Видите, милостивый государь» (*II*, 594).

Переярков использует эпическое слово Карамзина («Бедная Лиза») при описании пейзажа – «*солнце склоняется к западу*», «*мирные поселяне возвращаются в свои хижины*», «*свирель пастуха*», чтобы подтвердить слова героя о его якобы чувствительной натуре. Но его высказывание сопровождается значимой авторской ремаркой: «*Показывает тростью на запад*» (*II*, 594). Эта ремарка

[1] В названной выше статье О.Н. Купцовой тщательно исследована поэтика имен героев «Пучины» в широком литературном контексте.

в сочетании с высокомерным тоном разговора Погуляева с прохожим разрушает сентиментальную идиллию о патриархальности.

Нелепый и неграмотный разговор о «движении солнца» дает толчок теме «предела», которую развивает Турунтаев. Будучи в прошлом военным человеком, он вводит в разговор для мнимой достоверности исторически значимую деталь:

> Переярков. Наверное-то сказать трудно, потому что во многих землях, где у нас запад, там у них восток приходится. Да вот Ион много походов сломал, он нам скажет. Ну, как в Турции, где солнце садится?
>
> Турунтаев. Постойте, постойте. Вот так Шумла (*показывает руками*), вот так наш лагерь, а солнце садится вот так, в эту сторону (*II*, 593).

Упоминаемая Шумла – это название болгарского местечка, около которого русские войска во время Русско-турецкой войны 1806–1812 гг. одержали победу над турками. Реальное название, связанное с историческим событием, не имеет никакого отношения к географической ориентации, лишь подчеркивает нелепость претензий Турунтаева на значимость в русской жизни.

Третий участник разговора о «высоких материях», купец Боровцов, начал было восхвалять радости семейной жизни, но Переярков заставил его обратиться к теме государственной службы. Боровцов, никогда не служивший и абсолютно далекий от содержания этого понятия, говорит Похвальное слово, которое выполнено в стиле мифологических народных сказаний, где море бороздят фантастические корабли, где поет птица Сирен:

> Боровцов. И опять же ваша пешая служба супротив морской много легче. Вы то возьмите: другой раз пошлют с кораблем-то отыскивать, где конец свету; ну и плывут. Видят моря такие, совсем неведомые, морские чудища круг корабля подымаются, дорогу загораживают, вопят разными голосами; птица-Сирен поет; и нет такой души на корабле, говорят, которая бы не ужасалась от страха, в онемение даже приходят. Вот это – служба! (*II*, 593).

Рассуждение Боровцова выдает его желание похвастать своим знанием родных древних корней. Но в контексте разговора о государственной службе оно выдает его необразованность, нелепое представление о службе.

Комическое изображение иллюзорных картин в этой же первой сцене уравновешивается истинными оценками «темного царства»: в разговоре со студентами и Погуляевым Переярков и Боровцов не церемонятся и показывают свое лицо, социально враждебное «разночинцам»:

Боровцов. Состояние имеете?
Погуляев. Нет.
Боровцов. Плохо. Значит, вы моему зятю не компания.
Переярков. Из разночинцев?
Погуляев. Из разночинцев.
Переярков. Из мещан или из разночинцев?
Погуляев. Мой отец был учитель.
Переярков. Ну, все одно, что из приказных (*II*, 596).

Во второй сцене Островский выводит теоретиком «семейственности» купца Боровцова, который дает развернутые наставления своему зятю в форме бытовых очерков о том, как чиновник суда должен обирать купцов во имя блага своей семьи. Заключительными эпизодами в изображении самодуров становятся откровенные взаимные неприятные оценки. Переярков и Турунтаев во время игры в карты нападают с оскорблениями друг на друга, тем самым объективно снимаются все претензии на значимость их в общественной жизни:

Переярков. Говорил бы кто, да не ты. Кащей бессмертный! Ты сирот грабишь, закладами только и живешь; по десяти процентов в месяц берешь. У тебя и квартиры-то нет, чулан один для складу вещей, – ни ложки, ни плошки нет, – ты по должникам пить-есть ходишь.

Турунтаев. Хожу. А ты конкурсами только и живешь, – день-то плутничаешь да фальшивые документы составляешь, а вечером собираешь к себе несостоятельных да садишься с ними по большой в карты играть; они тебе нарочно проигрывают, чтоб только в Сибирь нейти. Тем ты и состояние-то нажил.

Переярков. Процентщик! Кащей! Иуда!

Турунтаев. Вор, денной вор! (*II*, 612).

В третьей сцене самодуры уже от теорий переходят к делу: Боровцов и Переярков, а затем Неизвестный откровенно грабят Кисельникова. Своим вероломством они подтверждают практическую

верность ранее высказанных положений: «Дураки-то и всё так живут! Был я у тебя в руках, так не умел пользоваться. А теперь прощай! Никто тебя, дурака, не неволил, силой тебя не тянули подписывать-то» (*II*, 620). Таким образом, Островский, верный демократическим принципам и своей художественной манере писателя-реалиста, создает законченный образ русского самодура, грубого, необразованного, властного, выводя в нем представление о среде.

Личность, которая подвергается нападению самодуров, выведена в образе чиновника Кисельникова, сначала жениха, а потом зятя Боровцова. Уже в первой сцене выясняется, что главный герой представляет собой противоречивую натуру. Он честен, расположен к студентам, учился в университете, Погуляев приветствует его словами: «Друг любезный». Но, по словам студентов, два года его уже не видели, он не кончил курса и вот теперь собирается жениться, оставив службу на потом, прожигает деньги, завещанные отцом, наслаждается «свободой», напрочь лишен общественных интересов, восхищается «семейственностью» и «патриархальностью» купеческого быта. В первой сцене Кисельников защищает все высказывания старшего поколения от нападок Погуляева, подчеркивая их душевную чистоту. Его оценки буквально кольцом обрамляют их рассуждения: «О, это всё милейшие и самые простые люди!», «Зачем к таким мелочам привязываться? Он – человек отличный: люди семинарского образования всегда склонны к риторике» (*II*, 594–595). По поводу будущих своих родственников, купцов Боровцовых, Кисельников восклицает с восторгом: «Ты что ни говори, лучше этих тихих, семейных удовольствий ничего быть не может», «Какая простота! Какая невинность!» (*II*, 598–599).

Конфликт между Кисельниковым и средой сначала не обозначен, хотя о неизбежности его возникновения говорит Погуляев. Здесь необходимо отметить один факт. За два года до написания «Пучины» в «Тяжелых днях», обозначенных как «Сцены из московской жизни», Островский ввел образ пучины. Герой пьесы Досужев, «чиновник, занимающийся частными делами», раскрывает смысл

этого образа в формах его бытования, показывая нелепость и бессмысленность его существования:

> 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 получаются депеши, но только все больше из Белой Арапии и стран, к ней прилежащих. Одним словом, я живу в пучине (*II*, 450–451).

Досужев с откровенной иронией описывает допотопный духовный мир «темного царства», обращающегося к образам мифов о давно прошедших временах. Этот фрагмент будет использован Островским при характеристике «патриархальных» идей и образов в «Пучине». Слова же Погуляева приобретают новое значение: они направлены прямо Кисельникову, предупреждают о страшной силе и угрозе и требуют от него действия:

> Невежество – ведь это болото, которое засосет тебя! Ты же человек нетвердый, хоть на карачках ползи, хоть царапайся, да только старайся попасть наверх, а то свалишься в пучину, и она тебя поглотит (*II*, 599–600).

В этих словах содержится указание на слабость Кисельникова: отсутствие воли к сопротивлению, при доброте, искренности и честности натуры – все это станет источником трагедии героя.

Во второй сцене (через 7 лет) Кисельников уже выглядит разочарованным, прежде всего в семейном счастье: на сцене перепалка с женой и дочкой, обвинение их в тиранстве, жалобы на нехватку денег (Боровцов прибрал все имущество к себе), на неудачу по службе. Теперь он не восторгается и не заступается за Переяркова и Турунтаева. Но причину недовольства видит только в себе: «Не так был воспитан; оно, знаете ли, как-то совестно. Думаешь: “Что хорошего!” Грабителем будут звать» (*II*, 605).

Вопрос о взятке и совести становится главной темой второй сцены. Купец Боровцов, возражая Кисельникову, скорбит об отсутствии в нем деловой хватки: «Эх, зятек! Я думал, что из тебя барин выдет, ан вышла-то грязь» (*II*, 604–605).

Однако главное заключается в том, что Кисельникова мучит сознание не проходящей бедности и чувство собственной неполноценности, которое он мучительно переживает не только перед самодурами, но даже перед кухаркой Аксиньей. Принимаясь за ее работу (стирая пыль), Кисельников говорит: «Ну, вот и чисто. При большой-то семье как за порядком усмотришь. Сколько людей-то нужно! А вот взял сам да и стер, взял да и стер – не велик барин-то! (*II*, 604).

Третья сцена проходит через пять лет. Кисельников подавлен, растерян: умерла жена, больны дети, денег нет, любящая и сочувствующая мать тоже толкает на взятки. Свое состояние он определяет так: «Знаете, маменька, загоняют почтовую лошадь, плетется она нога за ногу, повеся голову, ни на что не смотрит, только бы ей дотащиться кой-как до станции: вот и я таков стал» (*II*, 399). На словах он готов теперь возражать, «грубить», но пасует перед наглостью и напористостью Боровцова, написав отказную на свои деньги. А затем от отчаяния, от укоров матери («Ты уж очень совестлив, как погляжу я на тебя. Нынче так жить нельзя» (*II*, 622) Кисельников делает служебный подлог и… погружается в пучину. Сознание содеянного греха сводит его с ума: «Кисельников (*в изнеможении опускаясь на колени*). Маменька, ведь я преступник… уголовный преступник!» (*II*, 627).

На этом пьеса – об очередной жертве «темного царства» – могла быть закончена. Но Островский, видевший изменения в русской общественной жизни после 1861 г. и последующие за ними перемены в сознании человека (в том числе из среды), пишет четвертую сцену (через 5 лет). Он использует принцип драмы Дюканжа (каждое действие разделено 15 годами), открывавший возможность углубленного психологического анализа героя, создает новый рисунок отношений героев и среды, когда нечто неявное, но грозное определяет судьбу человека.

Характерно, что роковое падение Кисельникова совершается при участии явившегося к нему чиновника Неизвестного, по словам В.Я. Лакшина, «фигуры грозной и не по-бытовому странной»[1].

[1] Лакшин В.Я. Александр Николаевич Островский. М. : Искусство, 1982. С. 406.

Черт, о котором говорится в прологе пьесы, «когда купцы и студенты обсуждают судьбу игрока в мелодраме Дюканжа и кто-то роняет мысль, что черт является к человеку в “тихом” образе», предстает перед Кисельниковым как «злое, дьяволово начало смиренного замоскворецкого быта»[1]. Действительно, в изображении Островского Неизвестный – московский купец, но наделенный особыми, мефистофельскими чертами[2]. Он нагл, бессердечен, самоуверен, насмешлив и обладает колоссальными знаниями чиновничьего делопроизводства:

> Ведь ты, знаешь ли, ты мне за три тысячи полтораста тысяч продал! Теперь с нас по этому документу немного взыщут. А пойдет следствие о подлоге, так опять-таки нам выгода та, что дело затянется, в Сибирь-то пойдешь все-таки ты, а не мы (*II*, 624).

Образ Неизвестного предсказывает «точного собеседника Ивана Карамазова» – беса, который «утверждал, что ему хочется порой превратиться в “семипудовую московскую купчиху”»[3].

По словам В.Я. Лакшина, «Пучина» развертывает символический образ и подводит «некий итог теме Замоскворечья в 60-е годы»[4]. Но, продолжим мы, она же открывает новую страницу в развитии темы в русской драматургии. Неизвестный корректирует конфликт: он превращается у Островского, при всей реальности черт, в воплощение мирового зла. Третье явление четвертого действия – явление самого Неизвестного – готовит новый поворот в судьбах героев, зависящий не от их воли и желаний, а от общего состояния мира. Эта сцена вносит новую ноту в звучание всего произведения и приближает драматурга к идеям и образам русского реализма конца XIX в.

Конфликт в четвертой сцене меняет свое проявление. Островский выявляет его содержание не в столкновении среды с личностью (это было сделано в предыдущих сценах), а переносит его в

---

[1] Лакшин В.Я. Указ. соч. С. 406.

[2] О.Н. Купцова в цитированной выше статье указывает на возможную связь образа Неизвестного с героем «Маскарада» М.Ю. Лермонтова.

[3] Лакшин В.Я. Указ. соч. С. 406.

[4] Там же. С. 405.

сферу внутренних порывов и противоречий в самой личности героев. Эти переживания различны по своему содержанию, но они похожи, вторят друг другу своим лейтмотивом – сознанием несостоявшейся жизни. Каждый герой говорит по-своему и о своем, но вместе они создают ощущение глубокого кризиса, неблагополучия жизни.

Купец Боровцов, теперь уже обедневший, одет «как Кисельников; к пальто приколоты две миткалевые манишки; через плечо повешены ситцевые и холстинковые рубашки, как у площадных торговцев» (*II*, 628). Тема его бесконечных разговоров – нищенская торговля и описание истории его разорения. Он жалуется на Переяркова и прочих бывших единомышленников («Начали меня судить, начали меня мытарить, – и ямы-то ему мало, и в острог-то его!» (*II*, 629). Его посетило позднее раскаяние («Вас-то я только тогда обидел ни за что ни про что» (*II*, 629), что не отменило зависти к богатому купцу Грознову. Его положение шатко, и ведет он себя уже неуверенно. Судьба Боровцова доказывает неустойчивость мира, в котором он чувствует себя не так крепко, как раньше.

Анна Устиновна, мать Кисельникова, сокрушается о внучке Лизе и помешанном сыне, она близка к отчаянию из-за безденежья и потери нравственной ориентации. На вопрос Лизы о ее судьбе – идти ли в содержанки к купцу Грознову – Анна Устиновна с горечью и сердечной болью отвечает:

> Ох, не спрашивай ты меня, не спрашивай! Что мать, что бабка – обманщицы, лукавые поноровщицы; на добро детей не учат, всяким их шалостям потакают. Вот я раз Кирюшу пожалела, не на добро его научила; словно как от моих слов и сталося. А грех-то на моей душе. Первые-то матери грешницы, первые за детей ответчицы (*II*, 637).

Образ Лизы вводит в пьесу Островского романный сюжет. Общий абрис его: бедная девушка, из когда-то состоятельного сословия, своим неустанным трудом спасает семью, но беспросветная нищета и непосильный труд почти сломили ее, поставив перед выбором: стыд или нужда. Имя героини и определения в характеристиках («кроткая», «бедные люди») указывают на связь этого образа с «Бедной Лизой» Карамзина и русской повествовательной прозой.

Об особом внимании Островского к наследию Карамзина пишет И.Л. Вишневская:

> «Бедная Лиза» одно из многозначительных произведений национальной прозы, несомненно, стоит у истоков драматургического мышления Островского. Эпитет «бедная» означает у Карамзина не только эмоциональную категорию, но и конкретно имущественную, экономическую. Лиза бедна в буквальном смысле этого слова, и обманул ее не просто светский проходимец Ераст, но богатый Ераст, бедность пострадала от богатства. Если понимать заглавие карамзинской повести «Бедная Лиза» расширительно, оно зазвучало бы эпиграфом к новой конфликтности пьес Островского[1].

Содержание образа «Бедной Лизы» обогащалось в русской литературе XIX в., служило способом характеристики судьбы бедной женщины, обретало социально-психологическую сложность и требовало новых способов изображения. Так, И.А. Гончаров, обращаясь к осмыслению этой проблемы, в первой части (глава XV) романа «Обрыв», написанной и опубликованной в середине 1850-х гг., заставляет героя Райского прочесть рукопись создаваемого им романа о своей любви к бедной, безотказной, но рано умершей Наташе. Образ Наташи, как и картина самой любви, создан по мотивам повести Карамзина: «Перед ним было только это угасающее лицо, страдающее без жалобы, с улыбкой любви и покорности; это, не просящее ничего, ни защиты, ни даже немножко сил, существо!»[2] По прочтению рукописи романа Райский делает вывод:

> Бледен этот очерк! – сказал он про себя, – так теперь не пишут. Эта наивность достойна эпохи «Бедной Лизы». <…> Ты и живая была так же бледно окрашена в цвета жизни, как и на полотне моей кистью, а на бумаге пером! Надо переделать и то, и другое! – заключил он[3].

В повести «Записки из подполья», опубликованной в 1864 г., Ф.М. Достоевский рисует исполненный драматизма и противоре-

[1] Вишневская И.Л. Талант и поклонники. А. Островский и его пьесы. М. : Наследие, 1999. С. 187.

[2] Гончаров И.А. Собрание сочинений : в 8 т. М. : ГИХЛ, 1979. Т. 5. С. 120.

[3] Там же. С. 121–122.

чий образ бедной Лизы, павшей из-за тяжелых обстоятельств, но сохранившей чистую душу, милосердие, позволившие ей подняться над оскорбившим ее героем. Вполне возможно, что образ Лизы у Островского, ее решительный и нравственный характер, был навеян героиней Достоевского. «Пучину» Островский писал летом–осенью 1865 г., тогда как 1864 г. был периодом наиболее активного общения писателей. Достоевский в своем журнале «Эпоха» (1864. № 2) печатает статью Д.В. Аверкиева «Значение Островского в нашей литературе» и делает к ней Примечания. Неоднократно (по письмам: 24 августа, 19 сентября, 9 и 30 декабря 1864 г.) писатель обращается к Островскому с просьбой поддержать журнал публикацией, на что драматург отвечал с большой охотой. Очевидно, что Островский внимательно следил за публикациями Достоевского. Созданный писателем образ бедной русской женщины не мог не заинтересовать драматурга.

На сходство героинь указывает отмеченная Достоевским психологическая черта, полная социального содержания и характерная для бедных, но задумывающихся героинь 1860-х гг., – это сочетание простодушия с «серьезностью». Герой «Записок из подполья» (1864) замечает: «Я стал вглядываться пристально и как бы с усилием: мысли еще не собрались. Что-то простодушное и доброе было в этом лице, но как-то до странности серьезное»[1]. Этой же «серьезностью» отмечен духовный мир героини Островского. Драматург вводит ремарки, за которыми угадывается постоянная напряженная душевная работа героини. Так, во втором явлении в разговоре с бабушкой Островский отмечает ее склонность к глубоким размышлениям, в этой же сцене она спрашивает Погуляева об источнике денег. В ее характере уживаются терпение, боль с решительностью: «Вот что: укажите мне работу такую, за которую бы больше платили. А то, посмотрите, вот какая комната, вон бабушка, как она

[1] Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Л. : Наука, 1973. Т. 5. С. 151.

одета! У нас ничего нет, я работаю-работаю и никак из нужды не выбьюсь. (*Плачет*)» (*II*, 633).

В речи «кроткой» Лизы появляются требовательные интонации, заставляющие бабушку заподозрить внучку в «грубости»:

Лиза. Куда же вы? Я еще хотела с вами поговорить.

Погуляев. Мне нужно домой. Вы извините. Я зайду к вам! У меня есть дело.

Лиза Вы не привыкли видеть бедность! Вам тяжело с нами! Ну, ступайте!

Анна Устиновна. Что это, Лиза, как ты груба?

Лиза. А со мною кто ласков, кроме вас? (*II*, 634).

Героиня Островского, как и Лиза Достоевского, испытывает глубокое внутреннее противоречие. Мысль о спасительной силе труда, воспринятая из народной традиции и новых популярных веяний, не дает ей душевного равновесия, так как изнуряющая постоянная работа не решает главной проблемы – бедности.

Погуляев. Да перестаньте же, перестаньте! Ах, боже мой! Потолкуем так, без слез.

Лиза. Легко вам говорить: «без слез»! Да и что толковать! Нам, бедным людям, толковать некогда! Вы мне работу дайте! Пусть она будет вдвое, втрое труднее, только бы мне денег больше вырабатывать, чтоб комнату нанять посветлее да одеться почище.

Погуляев. Я вам найду работу, погодите.

Лиза. Найдите, только поскорей. Мне уж надоела нужда, я выбилась из сил. Если найдете, я вам буду очень благодарна (*Шьет молча*) (*II*, 634).

Самое страшное признание Лиза делает бабушке:

Лиза. Ах, бабушка, я боюсь, я боюсь...

Анна Устиновна. Чего же ты, душенька, боишься?

Лиза. Я боюсь, что надоест мне работа, опостылеет, тогда я ее брошу… (*II*, 635).

Сближение Островского и Достоевского более всего проявилось в их интересе к психологической сложности героинь и в изображении моментов духовного кризиса. Достоевский в повествовательной форме, от имени героя, дает портрет Лизы:

> Нет, никогда, никогда еще я не был свидетелем такого отчаяния! Она лежала ничком, крепко уткнув лицо в подушку и обхватив ее обеими руками. Ей разрывало грудь. Все молодое тело ее вздрагивало, как в судорогах. Спершиеся в груди рыдания теснили, рвали ее и вдруг воплями, криками вырывались наружу[1].

Островский рисует свою героиню в состоянии такого же душевного потрясения, передает ее катастрофическую растерянность в драматической форме: «Кто же мне теперь поможет! Стою я над пропастью, удержаться мне не за что. Ох, спасите меня, люди добрые! Бабушка, да поговорите со мной что-нибудь!» (*II*, 637). Речь героини, построенная на перебивке интонации (обращение к миру, выполненное в форме восклицаний, не имеющих ответа, и простое предложение о грозящей неминуемой пропасти) выражает всю меру отчаяния. Туманность и неопределенность ориентиров Лизы (предложение Погуляева не в счет: Лиза не любит его) в четвертой сцене усиливают атмосферу всеобщего недовольства жизнью.

Последнюю, решительную точку в картине Островский ставит монологом Кисельникова. На протяжении всей четвертой сцены герой находится в состоянии безумия, суетится с продажей мелочей и только к концу действия болезнь отпускает его, тогда он произносит речь, которая исполнена горького осознания своей жизни:

> Знаешь ли ты, кого ты пригреть хочешь?.. Мы с тестем… мошенники! Мы все продали: себя, совесть, я было дочь продал… Мы, пожалуй, еще украдем у тебя что-нибудь. Нам с ним не жить с честными людьми, нам только торговать на площади. Нет! (*II*, 640).

При создании итоговых монологов Кисельникова Островский использует романтический символизм Дюканжа. Последнее слово Жоржа в мелодраме, включающее в себя несколько тем, обращено к семье: герой прощается с жизнью, благословляет детей и жену, проклинает пагубную страсть. Его речь трагически печальна, но преисполнена гордости от сознания правильно сделанного последнего поступка:

---

[1] Достоевский Ф.М. Указ. соч. С. 162.

> Все кончено! Смерть!.. Несчастные!.. вы все страдали за меня. Смерть моя возвратит вам счастие и спокойствие. О, любезный сын мой! беги от игры… она родит все преступления… Боже! Умилосердись надо мною!.. (*Умирает*)[1].

Островский, сохраняя романтическую структуру последнего слова героя мелодрамы Дюканжа, переводит его в реалистический план: резкие переходы в тональности, признание слабости порождают паузы, которые сменяются бойкой бесшабашностью, заканчивающейся восклицанием и неожиданным многоточием: «Вы живите с богом, как люди живут, а мы на площадь торговать, божиться, душу свою проклинать, мошенничать. Ну, что смотришь! Бери товар! (*Сбирает свой товар*). Прощайте! Талан-доля, иди за мной... (*Уходит*)» (*II*, 640).

Прозаические авторские ремарки окончательно приземляют героя и делают его образ реальным, но трагически противоречивым. В последних словах слышны горькие раздумья о его неспособности, неготовности к достойной жизни и в то же время раскрывается высокий благородный строй души, осознавшей меру своего падения.

Четвертая сцена вносит новый штрих в изображение русской жизни: пучина необразованности, власти денег, бессердечия, жестокости засасывает в свои недра слабые души героев. Но нравственная природа их невидимо сопротивляется и разрушает кажущуюся устойчивость. Течением жизни Кисельников приходит к осознанию своего нравственного падения. При этом важно, что он судит себя сам, не отделяя от Борцова, это дает новое качество в определении конфликта, заключающегося не в видимом противоречии героев, а в общечеловеческом плане.

Показателен отзыв А.П. Чехова в письме к А.В. Суворину от 3 марта 1892 г. после просмотра им спектакля «Пучина» в Малом театре в постановке А.П. Ленского:

> Пьеса удивительная. Последний акт – это нечто такое, чего бы я и за миллион не написал. Этот акт – целая пьеса, и когда я буду иметь свой театр, то буду ставить только этот один акт[2].

[1] Дюканж В. Указ. соч. С. 142.
[2] Чехов А.П. Указ. соч. С. 11.

Таким образом, в пьесе «Пучина», написанной Островским в пореформенный период, определился важный сдвиг в творчестве писателя, проявившийся в осмыслении им проблемы отношения среды и личности. Новизна содержания его общественно-социальных взглядов нашла отражение в содержании конфликта и поэтических особенностях пьесы.

«Пучина» составлена из двух частей. Первая часть (первая-третья сцены) выдержана в стиле пьес о конфликте между торжествующими самодурами и бедными зависимыми обитателями этого мира («Шутники»). Вторая часть (четвертая сцена) раскрывает конфликт, переместившийся из сферы отношений «богатых» и «бедных» в план интереса драматурга к общечеловеческим проблемам мироустройства.

Поэтика четвертой сцены демонстрирует сближение пьесы Островского с повествовательными жанрами. Ориентация на прозу (Карамзина и Достоевского) дала возможность раскрыть глубину всеобщего конфликта, охватившего русскую действительность, определила широту психологического анализа, использование новых форм характеристики, опыта романтиков (Дюканж). Характерно, что реализация нового типа конфликта происходит в жанре, озаглавленном как «Сцена» или «Картина». Они оказались той формой, в которой процесс разложения самой среды и рождения в ней новых возможностей запечатлен в наиболее органичном виде как состояние обыкновенной действительности.

1.2. Между псоглавцем и собакой: к вопросу о роли «людей с песьими головами» в «Грозе» А.Н. Островского

В русской классической литературе XIX в., в отличие от древнерусской, псоглавцы – исключительно редко упоминаемые персонажи. Тем не менее диалог о псоглавцах происходит в «Грозе» (1860) А.Н. Островского в первом явлении второго действия между странницей Феклушей и девушкой Глашей:

Глаша. А ты, Феклуша, далеко ходила?

Феклуша. Нет, милая. Я, по своей немощи, далеко не ходила; а слыхать – много слыхала. <...> А то есть еще земля, где все люди с песьими головами.

Глаша. Отчего же так – с песьими?

Феклуша. За неверность. Пойду я, милая девушка, по купечеству поброжу: не будет ли чего на бедность. Прощай покудова!

Глаша. Прощай!

Феклуша уходит.

Вот еще какие земли есть! Каких-то, каких-то чудес на свете нет! А мы тут сидим, ничего не знаем. Еще хорошо, что добрые люди есть; нет, нет да и услышишь, что на белом свету делается; а то бы так дураками и померли[1].

Живой интерес Глаши к «чудесам» сродни любопытству относительно «дивиих людей» древнерусских книжников. Но и в древнерусских переводных текстах («Александрия», «Сказания об Индийском царстве», «Сказании о Макарии Римском»), и в трудах античных космографов и историков более подробных сведений, чем те, которые сообщает Феклуша, как правило, не приводилось:

Древнерусские тексты представляют достаточно лаконичные описания собакоголовых существ <...> Никаких развернутых сюжетов о событиях, связанных с псоглавцами, или об их действиях памятники не содержат. Нет в памятниках книжности и упоминаний о том, что у псоглавцев всего один глаз – а именно этот признак становится основным и даже сюжетообразующим при их характеристике в народных легендах[2].

Таким образом, само содержание сведений Феклуши о псоглавцах сугубо книжного, а не фольклорного происхождения, в них нет тех пугающих и красочных деталей, которые характерны для легенды.

[1] Островский А.Н. Полное собрание сочинений : в 12 т. М. : Искусство, 1974. Т. 2. С. 226–227. Далее все ссылки на сочинения Островского даются по этому изданию с указанием после цитаты в скобках номера тома (римской цифрой) и страницы, например: (*II*, 226–227).

[2] Белова О.В. Псоглавцы: от книжных памятников к фольклорному нарративу // In Umbra. Демонология как семиотическая система: альманах. М. : РГГУ, 2012. С. 379–380.

В обычном для себя прогрессистско-просветительском ключе эту сцену дважды интерпретировал еще Н.А. Добролюбов в статье «Луч света в темном царстве» (1860), тем самым усилив эффект от упоминания псоглавцев в тексте. В его оценке вера в существование псоглавцев предстает и как симптом полного невежества калиновцев («...как курьезная штука»)[1], и как сигнал наметившегося в этой среде стремления к обновлению:

> Но Глаша и тому рада; в томительном однообразии ее жизни и мысли ей приятно услышать сколько-нибудь новое и оригинальное. В ее душе смутно пробуждается уже мысль, «что вот, однако же, живут люди и не так, как мы; оно, конечно, у нас лучше, а впрочем, кто их знает! Ведь и у нас нехорошо; а про те земли-то мы еще и не знаем хорошенько; кое-что только услышишь от добрых людей. Как видите, неправедность и неверность чужих земель не возбуждает в Глаше ужаса и негодования; ее занимают только новые сведения, которые представляются ей чем-то загадочным, – «чудесами», как она выражается[2].

В интерпретации роли мотива псоглавцев в отечественном литературоведении бытуют две основные версии: для А.И. Журавлевой рассказ о песьеглавцах служит одним из средств изображения замкнутости кабановского мира и его неизменных патриархально-мифических представлений, а Ю.В. Доманский выдвигает гипотезу о жанрообразующей и сюжетообразующей роли этого рассказа.

Первая версия восходит к статье Добролюбова. В самом деле, реплики Феклуши и Глаши не столько характеризуют самих псоглавцев, сколько дают представление о крайне ограниченном кругозоре жителей Калинова и тогдашней российской глубинки в целом. Их воззрение на мир сопоставимо с миропониманием авторов древних исторических хроник и средневековых географических описаний:

> Глаша, неоднократно высказывающая ясное понимание хорошо ей известных людей и обстоятельств, простодушно верит, однако, рассказам

[1] Добролюбов Н.А. Собрание сочинений : в 9 т. М. ; Л. : ГИХЛ, 1963. Т. 6. С. 323.

[2] Там же. С. 324.

> Феклуши о странах, где люди с песьими головами наказаны «за неверность». Это подкрепляет впечатление, что Калинов являет собой замкнутый, ничего не ведающий о других землях мир[1].

Ю.В. Доманский акцентирует многозначность мотива «неверности» псоглавцев, который можно понять (и в таком значении он употребляется в подавляющем большинстве контекстов) как предсказания, наряду с пророчествами безумной барыни, о будущей супружеской неверности Катерины: «Такое соотнесение через мотив неверности очевидно, т.е. получается, что Феклуша если и не пророчит будущее Катерины, то, по крайней мере, предупреждает о том, что бывает “за неверность”»[2]. Совет барыни Катерине: «А ты молись богу, чтоб отнял красоту-то! Красота-то ведь погибель наша!» (*II*, 256) – ученый предлагает воспринимать как намек на судьбу святого Христофора, который в тексте не упоминается, но в одном из вариантов легенды о нем меняет песью голову на человечью:

> Легенда о Христофоре, происходившем из страны псоглавцев, выступает своеобразным продолжением «истории» Феклуши. Логика тут может быть, например, такова: людей за неверность наказывают тем, что головы их становятся песьими; однако всегда есть шанс на спасение – стоит только принять крещение, как вернется человеческий облик[3].

Но исследователь допускает и второй смысл, связанный со второй легендой о Христофоре:

> Это легенда, инверсирующая первую уже на том основании, что в первом случае Христофор менял песью голову на человечью, а в случае втором – человечью на песью; но только тут уже не в наказание, как в «истории» Феклуши, а, напротив, во благо – по молитве к Господу[4].

---

[1] Журавлева А.И., Макеев М.С. Александр Николаевич Островский. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. М. : Изд-во МГУ, 1997. С. 53.

[2] Доманский Ю.В. Полусумасшедшая барыня, люди с песьими головами и святой Христофор в «Грозе» Островского (к вопросу о жанре пьесы) // Новый филологический вестник. 2014. № 2 (29). С. 14.

[3] Там же. С. 15.

[4] Там же. С. 16.

Таким образом, «неверность» как супружеская измена и «неверность» псоглавцев оказываются связанными между собой якобы присутствующим в подтексте образом святого Христофора. Гипотеза Ю.В. Доманского красива, но она покоится на современном интересе к иконописным и литературным образам Христофора и на допущении, ничем не подтверждаемом, что Островский знал житие св. Христофора по нескольким источникам. Однако в тексте драмы обозначено существование неопределенного множества нечестивых псоглавцев и нет никаких намеков на их возможное преображение, не говоря уже об отсутствии какой-либо аллюзии на св. Христофора.

Мы попытаемся развить первую версию, опираясь, во-первых, на архаичную символику пса и собаки и, во-вторых, на анализ мотивной и тропеической структуры драматического дискурса Островского. Монолог Феклуши, на первый взгляд, типичен для носителя архаичного сознания, для которого исключительно важно противопоставление «своего» и «чужого» («неправедное», «неверность»). Чужое для него расположено на фронтире привычного мира и за его пределами, оно инверсивно по отношению к своему в моральном и антропологическом измерении настолько, что принимает вид монстра, чуждого человеческому облику.

Похожий монолог есть в «Пучине» (1866), причем гибельное утопление Кисельникова в этой замоскворецкой, купеческой «пучине морской» тем более трагикомично, что ее обитатели имеют те же мифическо-фантастические сведения о чужом пространстве, здесь воображаемом как «море», что и жители провинциального Калинова:

> Боровцова. А как в чужих землях? И там тоже солнце на запад садится? <…>. Хорошо бы побывать в разных землях, чтобы знать, как у них там: как солнце садится, как другое что.
>
> Боровцов. Все это – суемудрие, мечта. Мы на этом свете все равно, что в гостинице; там уж где ты ни живи, всё один конец. Семейный человек живи в своей семье, потому он – глава. Куда я, семейный человек, поеду? Конечно, кто праздношатающий…
>
> <…>

Боровцов. И опять же ваша пешая служба супротив морской много легче. Вы-то возьмите: другой раз пошлют с кораблем-то отыскивать, где конец свету; ну и плывут. Видят моря такие, совсем неведомые, **морские чудища** (здесь и далее в цитатах выделено мной. – *В.М.*) круг корабля подымаются, дорогу загораживают, вопят разными голосами; птица Сирен поет; и нет такой души на корабле, **говорят**, которая бы не ужасалась от страха, в онемение даже приходят. Вот это – служба (*II*, 595–596).

Этому мифогенному миру в драматургии Островского нужен антагонист-разоблачитель в виде просвещенного персонажа:

Погуляев. Да какая ж это семейная жизнь? Это невежество и больше ничего (*II*, 599);

Переярков. Сейчас я его. *(Погуляеву.)* Да-с! За границей! Что же там, реки сытовые, берега кисельные?

Погуляев. Нет, этого нету. И птицы Сирено не видал (*II*, 611).

Диалоги Боровцевых и Феклуши с Глашей объединяет интерес к чужому дальнему пространству («конец света»), ссылки на людскую молву («слыхала» / «говорят» фантазии), вера в существование миксантропических мифологических персонажей: псоглавцам Феклуши соответствует птица Сирин с лицом и грудью женщины. В синтагматической последовательности рассказ о псоглавцах неожиданно прерывается Феклушей на самом интересном месте: «Пойду я, милая девушка, по купечеству поброжу...» (*II*, 226), – перемещением персонажа в купеческую среду. Именно эта среда и является местом обитания настоящих псоглавцев в «Тяжелых днях» (сцены из московской жизни). Биографически близкий Островскому персонаж (юридическая практика, изучение нравов купеческой среды) формулирует мифопоэтический образ этой жизни как морской «пучины», социального дна, где господствуют глубоко архаичные представления «диких племен»:

Молодой человек. Скажи, пожалуйста, где ты пропадаешь? Ты точно сквозь землю провалился. У нас без тебя никакого веселья нет.

Досужев. Какое веселье! Проходи мимо! Я теперь всего себя посвятил на пользу человечества.

Молодой человек. Полно! Я тебя знаю: ты ведь шут гороховый! Какую ты пользу можешь оказать человечеству! У тебя какая-нибудь новая потеха на уме.

Досужев. Вот видишь ты, я теперь изучаю нравы одного **очень дикого племени** и по мере возможности стараюсь быть ему полезным.

Молодой человек. Ничего не понимаю. Ты скажи по крайней мере, где ты живешь теперь?

Досужев. Ну, я объяснюсь проще: я оставил службу и занимаюсь частными делами. 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 получаются депеши, но только все больше из Белой Арапии и стран, к ней прилежащих. Одним словом, я живу в **пучине.**

Молодой человек. Где же эта пучина?

Досужев. Везде; стоит только **опуститься**. Она к северу граничит с северным **океаном**, к востоку с восточным и так далее. Я переехал на **самое дно**. Милости просим. Вот мой адрес. *(Подает адрес.)* Заезжай ко мне, я тебе покажу такие **чудеса**, что останешься доволен.

Молодой человек. Какие выгоды доставляет тебе твое занятие?

Досужев. Выгоды довольно большие; а главное, что ни дело, то комедия (*II*, 450–451).

«Дикое племя» и «чудеса» находятся не на границах обитаемого мира, а в иной социальной страте («сквозь землю провалился»), как бы внутри автономного океана или моря. С этой же «дикостью» сталкивается в Калинове образованный житель Москвы Борис Дикой: «Все на меня как-то дико смотрят, точно я здесь лишний» (*II*, 214), а Кулигин выступает в роли резонера-разоблачителя.

В «Пучине» мифогенный смысл названия оборачивается «болотом» – увязанием слабовольного героя в бедности и в полной зависимости от невежественных и наглых родственников:

Погуляев. <...> Невежество – ведь это болото, которое засосет тебя. Ты же человек нетвердый. Хоть на карачках ползи, хоть царапайся, да только старайся попасть наверх, а то свалишься в пучину[1], и она тебя проглотит (*II*, 599–600).

[1] Ср. «омут», в котором гибнет Катерина: «Барыня. Вот куда красота-то ведет. *(Показывает на Волгу.)* Вот, вот, в самый омут» (*II*, 223); «За все тебе отвечать

Однако в самой пьесе и драматическом мире Островского в целом есть цепочки мотивов и тропов, которые позволяют углубить внутритекстовую семантику мотива псоглавцев и расширить ее межтекстовые смыслы. Согласимся, что, несмотря на свою внефабульность, Феклуша – «важнейший персонаж для характеристики среды в целом и Кабанихи в частности, вообще для создания образа Калинова»[1]. Ее оценки, рассказы и пророчества значимы для сюжета «Грозы», в этом мы можем продолжить интерпретационные усилия Ю.В. Доманского. Например, ее рассказ о «неправедных судьях», который предваряет реплики о псоглавцах, не только связан с мотивами «суда» в самых разных смыслах, от юридического до Божьего, в драматургии Островского в целом, но и отзовется в финале «Грозы»:

> И не могут они, милая, ни одного дела рассудить праведно, такой уж им предел положен. У нас закон праведный, а у них, милая, неправедный; что по нашему закону так выходит, а по ихнему всё напротив. И все судьи у них, в ихних странах, тоже все неправедные (*II*, 226).

> Что ж ты, судиться, что ли, со мной будешь! Так ты знай, что ты червяк. Захочу – помилую, захочу – раздавлю (*II*, 251).

> Тело ее здесь, возьмите его; а душа теперь не ваша; она теперь перед **судией**, который милосерднее вас! (*II*, 265).

По-видимому, этот метатекстовый код нужно распространить на мотивику и символику упоминаемых ею мифических персонажей.

Итак, псоглавцы в ее подаче, – это «люди с песьими головами», существа двойственной природы, соединяющей в себе черты человека и животного. Так же двойственны и предельно прозрачны по смыслу в пьесе зооморфная фамилия и прозвище Кабанихи и символика всего семейства Кабановых в целом, носящих это родовое имя (Марфа, Тихон, Варвара, Катерина), прозрачная по смыслу и мотивировке в пьесе фамилия Дикого, в доме которого его сестра

придется. В омут лучше с красотой-то! Да скорей, скорей!» (*II*, 256); «Тут близехонько, в омуточке у берега...» (*II*, 265).

[1] Журавлева А.И., Макеев М.С. Указ. соч. С. 53.

«...трех дней не могла ужиться с родней, уж очень ей дико казалось» (*II*, 212). Лейтмотив «дикости»[1] мотивирует родовое сообщество «кабанов» как «диких свиней» (ср. имя Кнурова в «Бесприданнице», Боровцевых в «Пучине»), которые гибридны по своей природе:

> ...именно своего рода «параллельность» магической ситуации вепря, существующего в двух ипостасях – домашней и дикой – ситуации волка и пса, а также и то обстоятельство, что вепрь, животное по преимуществу травоядное, может выступать и в роли хищника, причем хищника, опасного в том числе и для человека[2].

Действительно, если Кабаниха еще выступает в роли блюстителя традиции и семейных ценностей и дома («Марфа» – из арамейского – «хозяйка, госпожа»), то все остальные Кабановы/Дикие или состоящие с ними в отношениях персонажи уходят в «загул» (т.е. нарушают норму) при малейшей возможности, а Варвара с Кудряшом и вовсе исчезают неведомо куда:

> Кудряш *(поет под гитару).* Гуляй, млада, до поры,
> До вечерней до зари! (*II*, 249).
>
> Катерина. И все-то десять ночей я гуляла... *(Рыдает.)* (*II*, 257).
>
> Кабанов. Я в Москву ездил, ты знаешь? На дорогу-то маменька читала, читала мне наставления-то, а я как выехал, так загулял (*II*, 258).

С другой стороны, Борис с его именем страстотерпца («Достался ему на жертву Борис Григорьич...» (*II*, 210) и «чистая» Катерина идентифицируют себя с орнитоморфными символами:

> Борис. Что обо мне-то толковать! Я вольная птица (*II*, 262).
>
> Катерина. Я говорю: отчего люди не летают так, как птицы? Знаешь, мне иногда кажется, что я птица. Когда стоишь на горе, так тебя и тянет

[1] Ср. Бориса Дикого: «Точно дикий какой сделался» (*II*, 259), имя Варвары Кабановой (βαρβαρικός βαρβᾰρικός – «варварский, т.е. негреческий, чужеземный» и «варварский, грубый, (полу)дикий» (Дворецкий И.Х. Древнегреческо-русский словарь. М., 1958. Т. 1. С. 288), добавим сюда и хулиганско-озорные повадки ее любовника Кудряша («Я грубиян считаюсь» (*II*, 211)).

[2] Михайлин В.Ю. Тропа звериных слов: Пространственно ориентированные культурные коды в индоевропейской традиции. М. : НЛО, 2005. С. 427.

лететь. Вот так бы разбежалась, подняла руки и полетела. Попробовать нешто теперь? *(Хочет бежать.)* <…> Такая ли я была! Я жила, ни об чем не тужила, точно птичка на воле. <…> А то будто я летаю, так и летаю по воздуху. <…> кто-то так ласково говорит со мной, точно голубит меня, точно голубь воркует (*II*, 221–222).

Несомненно, двойственная природа, очевидная дикость и аномальность псоглавцев идеально соответствуют этому общему для целой группы персонажей двойному ономастико-анималистическому коду.

Давно выяснено, какую значительную роль играет пес/собака в архаических представлениях индоевропейцев[1] в целом и славян в частности[2]. Они изначально связаны с границей хтонического и человеческого миров, т.е. «чужого» и «своего», враждебного внешнего и домашне-семейного пространств. Поэтому им, как и псоглавцам, свойственна двойственность: на первый план может выступать как их звериная дикость и хтонизм (чему соответствует скорее лексема «пса»), так и роль охранителей и друзей человека.

Тексты Островского в отношении собственно «пса» вполне традиционны, он чаще всего выступает в роли нечистого, презираемого животного:

А, веришь ли, так душу и мутит,
Когда **святое дело** осрамляют
Речами праздными. Зело противно!
Как если пес какой **нечистым** рылом
Нанюхает на трапезе хлеб-соль,
Так все одно и это (*V*, 11).

Вас благословить? Стоите ли вы? Нет, вы подождите моего благословения до той поры, пока будете жить хорошо. Порадуй меня, Петр! Лучше совсем не жить, чем жить так, как ты живешь. Благословенье отца нужно: без благословенья пропадешь, **как пес** (*I*, 383–384).

[1] Михайлин В.Ю. Указ. соч. С. 427.

[2] Успенский Б.А. Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии // Исследования по русской литературе, фольклору и мифологии. М. : Common place, 2018. С. 195–268.

С собаками дело обстоит сложнее, в полном соответствии с архаической амбивалентностью этого образа. С одной стороны, в драматических текстах Островского собака прежде всего фигурирует в инвективной лексике и фразеологии, что характерно для всех без исключения индоевропейских инвективных речевых практик. Приведем несколько примеров из обширного набора контекстов:

Аграфена Кондратьевна. Что, что, беспутная! Кто вбил в тебя такие скверности! Владыко милосердый, не могу с духом собраться... Ах ты, **собачий огрызок**! Ну, нечего делать! Видно, придется отца позвать (*I*, 89).

Расположенский. Что, взял, а! Что, взял! Вот тебе, **собака**! Ну, теперь подавись моими деньгами, черт с тобой! *(Уходит)* (*I*, 152).

Большов. …Дождешься, пожалуй, что какой-нибудь свой же брат, **собачий сын**, оберет тебя дочиста, а там, глядишь, сделает сделку по гривне за рубль, да и сидит в миллионе, и плевать на тебя не хочет (*I*, 106).

Не менее часто номинации собаки фигурируют в тропах, вот лишь несколько примеров:

Жмигулина. Теперь ты с мужем, **как кошка с собакой**, так поневоле в его башку-то придет, что, значит, ты его не любишь, а любишь другого (*II*, 427).

Аннушка. Я тебя любила так, что себя не помнила, весь свет забыла, привязалась к тебе **как собака**, ни душой, ни телом перед тобой не была виновата, а ты меня покидать стал, полюбил бабу, чужую жену (*II*, 582).

Краснов. Что ни день, что ни взойдет солнце красное, кроме тычка наотмашь да попрека не дождешься ты от меня весь свой век; разве как-нибудь, под сердитую руку, **убью тебя как собаку**. Да подайте мне ножик! (*II*, 448).

Номинация «собаки» – неотъемлемый элемент пословично-поговорочного и фразеологического дискурса персонажей драматурга:

Аграфена Платоновна. <...> Я-таки, признаться, сорвала с него малую толику. Жаль, что мало! Нам годится, а с паршивой собаки хоть шерсти клок» (*I*, 23).

Еремка. Куда мне идти-то? Я здешний; а тебе пора, делать здесь нечего... Было дело, да собака съела» (*I*, 407).

Красавина. Ну вот когда такой закон от тебя выдет, тогда мы и будем жить по-твоему; а до тех пор, уж ты не взыщи, все будет по старому русскому заведению: «По Сеньке шапка, по Еремке кафтан». А то вот тебе еще другая пословица: «Видит собака молоко, да рыло коротко» (*II*, 355).

Краснов. Да оно так и следует в нашем звании. По-нашему, по-русски: мужик да собака на дворе, а баба да кошка дома (*II*, 415).

Однако с подачи персонажей она становится и значимой частью дискурса автора, например, в названии ранней комедии драматурга «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» (1861), которое мотивировано репликой одного из персонажей: «Пионова. А вы знаете русскую пословицу: свои собаки грызутся, чужая не приставай?» (*II*, 344). Тот же вариант – в комедии «Волки и овцы», где деление на «волков», «овец» и других животных задано в репликах действующих лиц, а собака одного из персонажей становится жертвой реальных волков. Таким образом, действующие лица в смысловом плане как бы приравнены собакам и другим животным, для жанра комедии подобная снижающая дезантропоморфизация вполне естественна: «Степанида Трофимовна. Великая важность! – купчиха та! Видали и почище вас. Я и сама от семи собак **отгрызусь**...» (*I*, 71).

Собаки входят в систему действующих или упоминаемых «лиц» на правах бессловесных сценических и внесценических персонажей, – как друзей человека, так и предельно опасных для него злых и «лихих» персонажей. В первом варианте это друг и спаситель охотника-дворянина или разбойника:

Мурзавецкий. А дальше – малёр. Мало того, что не пустила, а еще поставила засаду из лакеев. И если бы не мой Тамерлан – ну, адьё, мон плезир! Только бы вы меня и видели, ма тант. Лев, а не собака: того за горло, другого за горло, ну и разбежались, и я жив. Собака – друг. *(Свищет.)* Тамерлан, иси! Друг единственный! (*III*, 189).

Дубровин.
В сиротской нашей доле
До ласки ли, Олёна? А взгрустнется,
Бывало, мне, – присядешь, горько всплакнешь,
Придет ко мне, бывало, пожалеет,

Приластится, лицо и руки лижет
Мой верный пес, лохматая собака,
Кобель борзой. В глаза ко мне глядит
И плачет сам, как будто он прочуял,
Что на уме моем.
Олена *(бросается к нему на шею).*
Роман, сердечный!
(Плачет.)
Так прогони ж свою собаку, злую
Разлучницу. Возьми меня. Собакой
Служить тебе я буду, злое горе
С тобой делить; в глаза глядеть, и плакать,
И ластиться (*V*, 227).

Во втором варианте это злые стражи купеческого, мещанского или крестьянского быта, опасные внутри и за пределами двора:

Устинька. У них собаки злые (*I*, 130).

2-я гостья. Пора, пора! Ночи темные, собаки по переулкам лихие (*I*, 357).

Бальзаминов. Почти у всяких ворот кучера сидят, толстые, как мясники какие, только и дела что собак гладят да играют с ними; а собаки-то, маменька, как львы (*II*, 349).

Даже в роли охранителей двора собаки опасны для человека, если они спущены с цепи:

Матрена *(Градобоеву)*. Ты свое средствие, а я свое средствие знаю. Запру вороты на запор да собак выпущу, вот тебе и средствие (*III*, 106).

Бальзаминов. …Ведь по нашему делу иногда нужно раз десять мимо окон-то пройти, чтобы заметили тебя, а они разве дадут! Сейчас засвищут, да и давай **собаками травить** (*II*, 348–349).

Счастливцев. …Ушел бы сейчас, да **боюсь**; по деревне **собак пропасть**. Экой народ проклятой! Самим есть нечего, а собак развели (*III*, 306).

Семейно-бытовая сфера обнаруживает в «Грозе» свою архаическую подоплеку:

Кулигин. <...> А богатые-то что делают? Ну, что бы, кажется, им не гулять, не дышать свежим воздухом? Так нет. У всех давно ворота, сударь,

> заперты и **собаки спущены**. <…> Ты, говорит, смотри в людях меня да на улице, а до **семьи** моей тебе дела нет; на это, говорит, у меня есть замки, да запоры, да **собаки злые**. Семья, говорит, дело тайное, секретное! Знаем мы эти секреты-то! От этих секретов-то, сударь, ему только одному весело, а остальные – **волком воют** (*II*, 241).

«Жестокие нравы» жителей Калинова актуализируются в речевой идиоматике как практика каннибализма: «...как они своих домашних **едят поедом** да семью тиранят» (*II*, 241); «Как можно, сударь! **Съедят**, живого проглотят» (*II*, 215); «А ведь здесь какой народ! Сами знаете. **Съедят**, в гроб вколотят» (*II*, 244); «Маменька ее **поедом ест**, а она как тень какая ходит, безответная. Только плачет да тает как воск» (*II*, 258). Ничего сопоставимого с этой пугающей людоедской семантикой нет в других пьесах Островского.

Напомним, что в мифических представлениях древности и Средних веков псоглавцы не только страшны и дики видом, они обычно еще и каннибалы. Свидетельства об антропофагии псоглавцев содержатся как в многочисленных фольклорных источниках украинского и южнорусского происхождения («в легендах о собакоголовых объединены представления о циклопах и людоедах»[1]; «откармливают людей для поедания»[2]), так и в некоторых европейских средневековых космографиях[3]. Знал ли какие-то из них Островский – на этот вопрос мы пока не можем ответить однозначно, для этого нужно пристальнее изучить круг его чтения. Но мифообразующий потенциал псоглавцев, восполняющий минимализм их буквального словесного присутствия в «Грозе», представляется нам несомненным. Смысловая лакуна, недоговоренность, оставленная Феклушей, заполнялась и читателями, и автором, а в XX и XXI вв. –

[1] Белова О.В. Указ. соч. С. 380.

[2] Там же. С. 382.

[3] Коцуй Э. Пугающие и… святые. Вера в псоглавцев в давней и современной традиции византийско-славянского пограничья // Уникальное и типичное в славянском фольклоре М. : РГГУ, 2019. С. 47.

и другими литераторами (В. Ходасевичем, М. Галиной, В. Сорокиным, А. Ивановым, В. Залотухой и др.).

Некоторые внесценические персонажи в пьесе и на людей не похожи, они утратили человеческий облик:

> Кулигин. <...> Враждуют друг на друга; залучают в свои высокие-то хоромы пьяных приказных, таких, сударь, приказных, что и виду-то человеческого на нем нет, обличье-то человеческое истеряно (*II*, 215).

Но наиболее интересна в этой сборной зооморфной, «дикой» компании характеристика купца Дикого как сорвавшегося с цепи пса: «...а этот как с цепи сорвался!» (*II*, 210).

Таким образом, псоглавцы в своей амбивалентной гибридности соответствуют нравам большинства обитателей Калинова и купеческой среды в изображении Островского. Они представляют не «чудеса» чужого дальнего мира, а глубинную сущность наиболее архаичных и изолированных укладов российской жизни. Их гротескная природа актуализируется в имплицитном или явном зооморфизме других персонажей как в самой драме «Гроза», так и, в особенности, в комедиях Островского.

1.3. Зоологические мотивы в драматургии А.Н. Островского

I

Животное – это природное существо, признаки которого метафорически или метонимически могут относиться к человеку как к отдельному существу. И животное – метонимия природного пространства, медиатор отношений человека с пространством. Последнее позволяет не только сочетать природу и культуру, но и выходить к выражению бытийного положения человека. И здесь также существенна антиномия «своего» и «чужого» как граница антропологического и трансцендентного, или антропологического и онто-

логического. Архаический тип, актуализируемый в народной культуре через зооним, маркирует «чужого», относя его к низшему миру (хтоническому).

Животный маркер определяет границу «своего/чужого». Она может быть: 1) культурно-сословной; 2) морально-дидактической; 3) внутренне-духовной (религия-мистерия-страсти индивида через верх/низ); 4) природно-антропологической.

Зоомаркер отделяет и показывает «чужое». Например, в пьесе А.Н. Островского «Утро молодого человека» (1850) приезжают родные в город к молодому родственнику-петиметру:

> Смуров. …его как хошь тормоши; да за что же обезьяной-то наряжать!
> <…>
> Вася. Дяденька! Точно он физик какой галанский. На птицу похож[1].

Обязательный зоомаркер, задающий границы «свое/чужое», является уже основой для разветвленной системы кодов, через которую он как общий принцип проявляется. Тема животного представляет собой систему разнообразных культурно-семиотических кодификаций. Таковыми кодами могут быть: празднично-карнавальный, религиозно-аллегорический, мистериальный (относящийся к средневековой или же романтической мистерии), готический, морально-аллегорический, пословичный, фольклорно-песенный, субстанциально-зооморфный и т.д. Но в используемых кодах, в их сочетании и различии, задается собственная культурно-семантическая контраверза. И тогда актуализируется зоологическая тема – подтекст для общей архитектоники отдельной пьесы Островского.

Тенденции художественного использования зоонимов Островским корректируют общую систему его драматургии, т.е. влияют на архитектонику метадрамы Островского.

---

[1] Островский А.Н. Полное собрание сочинений : в 12 т. М. : Искусство, 1978. Т. 1. С. 165. Далее все ссылки на сочинения и письма Островского даются по этому изданию с указанием после цитаты в скобках номера тома (римской цифрой) и страницы, например: (*I*, 165).

Поскольку мы затронули понятие «метадрама», то сделаем отступление для прояснения того, что мы понимаем под метадрамой.

Метадрама в литературоведении понимается как экспликация средств оформления художественной формы в их соотношении, введенная непосредственно в изобразительный план произведения, т.е. как выражение саморефлексии художественного построения, эксплицируемой сюжетно в самом построении (с возможным указанием иных произведений и авторов)[1]. И тогда к метароману относятся вступительные главы частей в «Томе Джонсе» (1749) Г. Филдинга, а пьесу Мольера «Критика “Школы жен”» (1663) в этом ключе можно тоже назвать метадрамой, что, по нашему мнению, некорректно и даже ошибочно.

Мы используем понятие «метадрама» как обозначение внутренней парадигмы семиотических отношений пьес Островского, составляющих единую систему, представляющих в своем единстве семиосферу, которую мы определяем как метадраму Островского. Через принадлежность к этой «внутренней» семиосфере образ или мотив отдельного произведения, входящего в общий комплекс пьес, артикулирует функцию «кода», что принципиально отличается от композиционного единства цикла или ряда, обусловливающего синтагматически содержательное соотношение по принципу инварианта. Самодур Тит Титыч Брусков или Дикой – инвариант социального типа самодура, они, как характер, взаимно сравниваются между собой, что показывает развитие темы самодурства в драматургии Островского. В этом случае драматургия не представляет собой метадраму, потому что от инварианта

[1] См.: Жиличев П.Е. Метадрама в творчестве В. Мирзоева // Критика и семиотика. 2022. № 1. С. 380–399; Политько Е.Н. Метадрама в современном театре (к постановке проблемы) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. № 5 (11). С. 165–174; Соколова Е.В. Игровые концепции в драматургии эпохи модернизма. Метадрама : автореф. дис. … канд. искусствоведения. СПб., 2009. 23 с.; Ставицкий А.В. Метадрама Г. Бюхнера и проблемы ее сценического воплощения: автореф. дис. … канд. искусствоведения. СПб., 2012. 27 с.; Шилова Е.Н. Метадрама в творчестве Кэрил Черчилл: автореф. дис. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2009. 19 с.

не переносятся значения или семиотический контекст на другой инвариант, они просто сравниваются как художественные величины, и сравнение ведет к обобщающему заключению.

В контексте метадрамы возникает соотношение Самсона Большова и Тита Титыча Брускова через мотив «медведя» (который в «Своих людях» может отсылать к пьесе «Тяжелые дни» (1863), а в «Тяжелых днях» – к «Своим людям»); т.е. «медведь» здесь не просто мотив, а «внутренний код» метадрамы Островского. Что же отличает его от мотива «медведя» как инварианта? Мотив через свои инварианты складывается в цепочку, показывая тенденции своего использования. Мотив как код изнутри расширяет, подключая один семиотический контекст к другому, и между ними складываются своеобразные отношения (взаимное обогащение смысла), что и составляет внутренние связи семиосферы и дает исключительное смысловое расширение. В метадраме как варианте метатекста делаются сквозными границы жанровой архитектоники, открывая возможность семиотических связей «сквозь» и «через» произведение в любых координатах и направлениях, задавая семиосферу метатекста. То есть художественный мир не соотносится с внешней трансценденцией, а порождает ее «из себя» своими внутренними семиотическими отношениями[1].

Метадрама не тождественна понятию внутренней семиосферы драматургии Островского: понятие «метадрама» объединяет семиосферу (с ее внутренними принципами смыслообогащения) с синтагматическим принципом единства и поступательности развертывания драматургии Островского.

Что касается драмы «риторического» периода культуры[2] (до середины XIX в.), то для «контраверзы» кодов, которые несет об-

[1] Пример анализа в контексте метадрамы см.: Барт Р. Расиновский человек // Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М. : Прогресс, 1989. С. 146–209.

[2] См. работы: Михайлов А.В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Языки культуры : учеб. пособие по культурологии. М. : ЯСК, 1997. С. 43–111; Михайлов А.В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII–XIX веков // Обратный перевод. М. : ЯРК, 2000. С. 19–33.

разно-мотивная система драмы рубежа XVIII–XIX вв., важно соотношение драматической презентации со сферой идеологически интерпретационных систем (мифологической, религиозной, культурно-философской, морально-философской и пр.). Здесь заметен принцип явной присоединительной и полемической проекции. Проще говоря, образ (или мотив), за которым виделась идея-смысл, систему своих кодов (принципиально явных) ориентировал на систему идей-смыслов (тоже явных).

В реалистической драме через Островского происходит эстетический переворот, своего рода «взрыв», расширивший внутреннюю семиосферу его метадрамы. Во-первых, меняется характер соотношения образа (мотива) с кодами (т.е. разного рода семиотическими системами культуры). Расширяется диапазон этих кодов, потому что, помимо традиционного «риторического» (готового) комплекса семиотических сфер (мифологических, фольклорных, культурно-философских), присоединяется (через литературный код) комплекс синхронного литературного контекста. А русская литература от начала к середине XIX в. задала исключительную многомерность эпико-реалистического выражения реальности. «Романизацию» драмы Островского воспринимали или через специфику эпического расширения – присоединение материала «большой жизни» к сценическому (явному) через разного рода связи (речь персонажей, расширение ремарки и пр.).

Таким образом, в самой системе кодов возникает различие между «реалистической семиосферой» и риторическим составом семантики.

Однако главным является принцип зазора между реалистическим образом и культурно-семиотическим багажом кодов. Личность в реалистическом образе таит по отношению к собственной внешней выраженности некий избыток своего личностного «корня», у нее неэкстериоризируемый избыток, который и придает явленому образу человека особую аутентичность (и этим, например, крестьяне «Записок охотника» (1852) отличаются от крестьян

«Мертвых душ» (1842)). Этот зазор становится главным условием расширения коннотативного плана, т.е. тех лакун смысла, которые в историческом развитии интерпретации и расширения явного содержания могут присоединять дополнительные смыслы: уже даже не как идеи-сущности (как в риторической культуре), а как дополнительные «реальности» или семиосферы.

Приведем весьма схематичный пример. Образ Бальзаминова можно сравнивать с образом гоголевского Манилова по комплексу идей-смыслов, как можно сравнивать образ Чацкого с правдолюбцами высокой комедии XVIII в. или мольеровским «Мизантропом» (1666). Но Бальзаминов избыточен в собственной непосредственности (он живой человек) по отношению к своему эстетическому выражению. Чтобы сильнее акцентировать эту непосредственность, и вводится интимизация «внутреннего» через разговор Бальзаминова с маменькой (особенно в конце комедии «За чем пойдешь, то и найдешь» (1861).

За реалистическим образом синхронного литературного контекста видятся культурно-исторические координаты, а не только спектр идей, несущих образы, к которым отсылает своими кодами образ драмы. За этим образом стоит историко-культурный контекст, своя семиотическая «среда», и это дает расширение жизни; это соотношение образа драмы с образом литературы через код задает условие трансцендирования не только смысла, но и других культурно-исторических структур в семиотике образа. Шпоньку понимали как образ человека с определенными чертами, и тогда сравнение Бальзаминова со Шпонькой касается типа мировосприятия, характера отношений этих героев с жизнью и пр. Но когда гоголевед раскрывает семиосферу «Ивана Фёдоровича Шпоньки и его тетушки»[1] (1832), то это задает другие семиотические координаты соотношения трилогии о Бальзаминове с повестью Н.В. Гоголя. Для трилогии о Бальзаминове во многом актуален и ибсеновский код

[1] См.: Гончаров С.А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1997. С. 64–98.

«Пер Гюнта» (1867) (если опять-таки следовать не только синтагматической линии сравнения жанровых мотивов, философско-тематического и жанрового комплекса и пр., а принципу «присоединительности» семиотических структур того и другого произведения). Или же подобное перекоординирование возможно в «Пучине» (1866) через «гончаровский» код (Обломов–Штольц) пары Кисельников–Погуляев.

Но речь ведь идет о зоологических мотивах. Какое тут может быть расширение кодов? Ведь животные не эволюционизируют. Семиосфера животного не меняется, меняется внутренний контекст произведения, семиосфера драмы, в которую включен этот образ/мотив.

Таким образом, исключительность Островского для реалистической драмы заключается не только в богатстве реалистического материала (художественного содержания русской жизни, ее типов культуры и пр.) и социально-исторической и культурно-аксиологической многомерности, не только в развитии построения драмы – поиске новых средств, новых жанровых сочетаний и пр., но и в ориентации драмы на новые семиотические способы расширения смысла (которые были до Островского художественно реализованы Гоголем, но в эпическом роде). А в «новой драме» метадрама достигает другого уровня (прежде всего у Г. Гауптмана).

Однако Островский первый и, может быть, единственный драматург-реалист в русской и даже в мировой литературе создал метадраму на почве реалистической драмы XIX в., и в этом его исключительная заслуга. Ведь в Европе драма в середине века переживает кризис, а в русской драме через Островского обретается эпизация, синкретизм и пр. И все это только через Островского.

II

«Свое/чужое» в системе художественных отношений персонажей может выражать не только пространственную и культурную (внешнюю) принадлежность, но и внутренние начала. И в данном

случае «звериное» может относиться к атавистическому (до-культурному) пласту натуры человека и в аллегорико-этическом аспекте может маркировать социальные амплуа по аналогии с царством зверей как табели о рангах («звериное» чаще относится к социально низшему).

Эти аспекты через коды могут сталкиваться, экстериоризируя у Островского внутренний конфликт персонажа, который он в своей демократической «простоте» не способен переживать психологически и не может рефлектировать.

Например, то, что Большов – «медведь», относит его к миру народной культуры. Но при этом «звериное» в контексте пьесы выражает подавление, унификацию человеческого социальным (Большов груб, потому что целиком занят делами, и человеческое отношение к родным в нем «сворачивается»). Но «медведь» – это и грубая натура Большова, вернее, его недочеловечность, «натуральность» его внутреннего мира, опирающегося на инстинкты. У Гоголя Собакевич-«медведь» включает человека в онтологию. У Островского активизирован план точки зрения: оценки и самооценки. Это служит проблематизации соотношения персонажа с разными семиосферами, актуализируя его самоопределение.

Если мы говорим о драме как о литературном роде, то очевидны и границы возможностей и поэтологических стратегий, в которые упирается этот род, в отличие от эпического и лирического. В лирике зоологический мотив – это выражение духовного содержания. Для эпического рода животное – маркер природного бытия в его непосредственной данности. Именно в связи с Гоголем активно прописан пласт зоологических мотивов по всевозможным аспектам, потому что персонаж включен в мир, его образ оплотнен непосредственным взаимодействием с реальностью вещественной, природной, пространственной и пр. А в драме персонаж включен только в межчеловеческую коммуникацию, которая опосредует собой все. Поэтому слово героя как форма презентации значительно ограничивает использование зоологических мотивов.

В драме редко непосредственно на сцену выводится животное. Но если это требуется, то все равно оно – знак.

В комедии «На всякого мудреца довольно простоты» (1868) Глумов заявляет: «я бы ей носил собачку» (*III*, 29), почти цитируя грибоедовского Молчалина[1], и в четверотом явлении третьего действия одна из приживалок «с собачкой на руках». «Турусина: Они люди. Не урони собачку» (*III*, 48). Собака – в данном случае образ-цитата из А.С. Грибоедова.

В комедии Островского «Не в свои сани не садись» (1852) на сцену выводится медведь, но зритель знает, что это человек в шкуре медведя. Выводится козел. Перед нами участники фольклорного театра. В данном случае зоологический персонаж презентирует код народной культуры, связанный с праздничным ритуалом, выражая принцип зооморфности персонажей ранних пьес Островского как театра «ряженых».

Или животное как внесценический персонаж: в пьесе «Не в свои сани не садись» антагонисту, собирающемуся увезти девушку из родного дома («патриархального гнезда»), в кульминационный момент не находят лошадей (повторы создают напряжение *неслучайности* этого бытового факта). Но в аспекте народно-патриархальной культуры лошади «не явились», выражая провиденциальную справедливость этого ценностного мира в сопротивлении произволу дворянского ловеласа, жаждущего через девушку заполучить богатое приданое.

В драме источником миромоделирования являются словесные контакты людей, через которые проходит контраверза идеального и

[1] В «Горе от ума» (действие III, явление 10): Хлёстова: «От скуки я взяла с собой / Арапку-девку да собачку. – / Вели их накормить, ужо, дружочек мой; / От ужина сошли подачку»; Молчалин: «Ваш шпиц, прелестный шпиц; не более наперстка; Я гладил всё его; как шелковая шерстка!»; о Молчалине: «Молчалин! – Кто другой так мирно всё уладит! / Там моську вовремя погладит, / Тут в пору карточку вотрет» (Грибоедов А.С. Полное собрание сочинений : в 3 т. СПб. : Нотабене, 1995. Т. 1. С. 81, 85).

реального[1]. У Островского идеальное – единство народного мира, народной культуры:

> Его герои – прежде всего рядовые, типические представители своей социальной среды, живущие одной материальной жизнью, одними интересами с своим сословием и разделяющие присущие этому сословию взгляды и предрассудки[2].

Драматург обращается «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»[3]. У Островского исследователями акцентировалась объектность социального характера, за ним и избыточнось метаисторического архитипического национального[4].

Общее впечатление от реальности в пьесах Островского безотрадное. Даже в случае обрисованной примирительной утопии в пьесах «москвитянинского» периода мы не чувствуем почвы порядка, а перед нами лишь декларация, почти «лубок», временный праздник-картинка. Социальная необеспеченность ведет к более глубокой необеспеченности человека, связанной с несформированной внутренней личностью демократического героя и отсутствием в связи с этим подлинных личностно-гуманистических контактов. Человек зависим от мира. Но, прежде всего, человек оказывается

---

[1] Драма с ее топосом сцены на пересечении «горизонтали» и «вертикали» хранит память мистерии в своей установке на презентацию сущностного.

[2] Лотман Л.М. А.Н. Островский и русская драматургия его времени. М. ; Л. : АН СССР, 1961. С. 26.

[3] Журавлева А.И., Макеев М.С. Александр Николаевич Островский. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. М. : Изд-во МГУ, 1997. С. 7.

[4] «Одни и те же коллизии соединяют текущую современность с царствованием Алексея Михайловича, с эпохой Смутного времени, с временем Иоанна Грозного, уходят в мифопоэтические глубины Берендеева царства» (Шалимова Н.А. Антропологические проблемы театра А.Н. Островского (опыт постижения художественной реальности): автореф. дис. … д-ра искусствоведения. М., 2000. С. 1).

зависим от другого человека (хама). Этика ослаблена хищничеством, материальными целями обеспечения жизни. Человеческое общежитие не несет порядок.

Тема дружбы, любви, коллективное признание – все это расшатано и зыбко. Родственные связи легко ломаются материальными жесткими обстоятельствами, условиями борьбы за существование. Мужской вариант слабый, подневольный или же это «хищник» (хорошо, если явный, но более опасно, если завуалированный под человеческую «заботу»).

Сказывается духовно-латентная степень суверенной личности, которая идентифицирует себя через отношение окружающего и перед окружающим, поэтому она – часть реальных условий, на нее давит сила жизненной включенности (инертность самой этой толщи обстоятельств и рутины). Женщина-жертва может отдать себя хаму; женщина продается, мужчина предает, легко идет на преступление; его «самость» есть готовность к такому «выбросу» Я из общего («готов загрызть всех зубами» (II, 460), как говорит один из молодых персонажей Островского). Со стороны мира для человека нет ничего укрепляющего и поддерживающего: он один среди своих миражей, обмана и силы внешней власти, глумящейся над ним.

Общая значимость человека задавалась ценностными сферами: семейно-родовой – социальной – индивидуальной – личностно-духовной – бытийной. Но Островский, обращаясь к «обывателю» (купцу или мещанину), показывает, что исторически и социокультурно происходит расщепление этих сфер, их девальвация, что актуализирует более глубинный извечный «атавистический» слой жизни. Если классицизм (наиболее влиятельный для «драмы») выражал сущность человека через «идею», то у Островского это докультурная сущность человеческого существа, более коренная, доличностная, глубинная, через которую драматург «кристаллизует» подручными культурными средствами «национальный характер» в условиях расщепления сословных и межсословных отношений и унификации человека к «среднему обывателю».

Всегда в пьесах речь о *целом* жизни (не только в ее временном измерении), потому что в действии определяется та сущность человека и бытия, которая заключает это целое. У Островского трансформируются отношения антагонист – протагонист: подчиненность жизни задает для них общий знаменатель, так сказать «усредняет». Даже в поздних пьесах соседство дурных персонажей бросает свой отсвет и на хороших.

Тенденция эпического рода середины XIX в. – «роман без героя», – как видим, коснулась и драмы в лице Островского, у которого действует средний и слабый человек:

> За стремлением Островского соединить в пьесах «высокое с комическим» обнаруживается характерный для литературы реализма августинский взгляд на природу человека, согласно которому «…человек признается онтологически слабым существом, младенцем, субстанцией которого является скорее то *nihil*, из которого он был сотворен, нежели сущность Божества». Это представление о человеке как онтологически слабом по природе своей, а следственно, подверженном падениям и ошибкам, остро нуждающемся в Божьем спасении и благодати[1].

Как отмечалось исследователями, «отсутствие в его пьесах характерного для русской классической литературы интеллектуального героя, героя-идеолога бросается в глаза»[2]. Если в персонажах прежней драмы определяющей является иерархия духовных позиций, поскольку герой соотносился с духовной вертикалью (трансцендентным началом), то персонаж Островского связан с коллективным феноменом.

Обычно коллизия у Островского разворачивается в границах семьи; внешне задается контраверза домашнего (патриархально-родовая семья). Но семейно-бытовой топос, помимо связи с народной

[1] Созина Е.К. Драматургическое письмо А.Н. Островского // Критика и семиотика. 2004. Вып. 7. С. 158.

[2] Журавлева А.И. А.Н. Островский – комедиограф. М. : Изд-во МГУ, 1981. С. 71.

культурой, является общественной ячейкой, разъедаемой денежными (буржуазными) отношениями. В любом случае человек принадлежит общему, не являясь духовно-суверенной личностью. Реалистическая драма Островского показывает человека в системе общественных отношений. Купечество отражает, с одной стороны, основы патриархально-родовой культуры, с другой – эти нравы определяются принципами торга и выгоды, т.е. меняются социально-исторически[1]. Именно в ответ на этот процесс (заявленный в первой пьесе «Свои люди – сочтемся» (1850) Островский усиливает презентацию празднично-патриархального единства, выражаемого через формы фольклорного театра (театр ряженых)[2] и фольклорно-лирические жанры (песни, пословицы и пр.).

В комедии «Бедность не порок» (1853) на сцене в доме Торцовых непосредственно представлены ряженые, в центре которых – вожак с медведем и козой: «Вожак. Кланяйся Мишка. *Медведь кланяется*»; «*Вожак водит медведя, коза пляшет*» (*I*, 355). Затем следует песня старика про козла. Медведю уделяется довольно значительный объем текста. Далее Арина о сватовстве Коршунова, столичного купца-хищника, пропевает такую «заплачку»: «Налетел ястребом, как снег на голову, вырвал нашу лебедушку из стада лебединого, от батюшки, от матушки, от родных, от подруженек – как птичку какую в хлопочках берегла!..» (*I*, 362).

---

[1] Из того же процесса исходит М.Ю. Лучников в интерпретации новеллы П. Мериме «Маттео Фальконе» (1829): «Дело в том, что Маттео Фальконе – единственный в произведении герой, сознание и поведение которого не противоречат друг другу, который и думает, и живет по законам родовой чести. Поведение же остальных героев находится в разладе с их сознанием. В их поступках нормы родовой чести уживаются рядом с совсем другой системой ценностей, указывающей на разобществленное, индивидуалистическое сознание, рассматривающее другого человека как средство» (Лучников М.Ю. Новеллы П. Мериме в контексте развития европейской литературы первой половины XIX столетия // Циклизация литературных произведений. Системность и целостность. Кемерово, 1994. С. 89).

[2] См. о специфике этого театра и места в нем «медвежьей потехи»: Некрылова А.Ф., Савушкина Н.И. Русский фольклорный театр // Фольклорный театр. М. : Современник, 1988. С. 6–37.

Помимо празднично-карнавального и лирически-песенного кода народной культуры, важен код пословичного дидактизма, примеров которого множество, и это стало общим местом характеристики драмы Островского.

Зоологические мотивы часто присутствуют в пословично-фразеологическом комплексе пьес Островского, внося свои коннотации в дидактику афоризма и смысловое поле иронического соотношения дидактики названия, или в речах персонажей со смысловым целым. За животной метафорой в народной культуре всегда стоит фамильярная снисходительность в отношении субъекта, низводимого до животной маски как приложения природно-бытийного фатализма, бытийной закономерности. В отличие от басни и притчи здесь снимается духовная ответственность. Животное в пословице выражает релятивизм субъектно-объектной вины. Дается метафорическая акцентировка ответственности (дела) отдельного существа, с другой стороны, через него проявляется неведомая закономерность, констатируется «закон», реализующийся через отдельное. Животные в пословицах – орудие закона, они его исполнители.

Речевые оценки друг друга и самооценки у персонажей включают животные метафоры, задающие связь природы и культуры. Пейоративный смысл (прозвище, ругательство) в границах карнавального «развенчания» предстает как очищение от ложного, мертвого, как освобождение человека. Зоонимы играют важнейшую роль в доличностной стадии народной культуры в пьесах Островского. Использование зоонимов, как индивидуальное словотворчество и самооценка, дает возможность праздничной альтернативы для возникающего расхождения мира и индивида в их ценностном «расщеплении».

Зоонимы в драме Островского активизируются на границе перехода от риторического типа культуры к другому, «реалистическому», и для их совмещения определяющим условием является редукция человека к «существу». Эта редукция «остраняет» социокультурную презентацию. Это та необходимая «нулевая точка», от

которой и в соотношении с которой разворачиваются линии идентификации: 1) народная культура (празднично-карнавальная, фольклорно-лирическая и религиозно-мистериальная); 2) социально-критическая; 3) субъектное позицирование, личностный «произвол»; 4) высокая дидактика.

В «риторическом» типе культуры (до XIX в.) зоологическая метафора оценочно относилась к отдельному человеку, являлась морально-дидактическим маркером его духовных и моральных качеств. У Островского «зоологизация» человека актуализирована характеристикой материальных целей общественных связей, основой которой является «борьба». У Островского тема властных отношений представлена в таком целостно-последовательном социокультурном развороте, каковой мировая драма не знала и чему аналогов мы не имеем. Именно философский контекст властных отношений задает особую плотность, экспрессию, художественную изощренность зоологическим мотивам именно как системе в драматургии Островского.

III

Существенным для драмы Островского является зазор (люфт) между персонажем и его самопрезентацией: «человек как бы с удовольствием, весело себя стилизует и типизирует»[1]. Этот зазор может быть бóльшим или меньшим, но он существен и не исчерпывается антиномией реального и идеального: «…промежуток между экспликацией персонажем себя и его реальной проявленностью в действии, который в драме не обговаривается, но показывается, изображается через речь, дает очевидный “прирост” смысла, углубляющий содержательную перспективу самой комедии Островского»[2]. Это открывает необычайные возможности широкого диапазона кодирования образа человека с общим (культурой, или цен-

[1] Журавлева А.И., Макеев М.С. Указ. соч. С. 9.
[2] Созина Е.К. Указ. соч. С. 162.

ностно-тематической сферой). Причем в этом участвует сам персонаж, что дает возможность его образу иметь ядро, не перекрытое внешней оценкой (подобное видим в прозе Гоголя, но не в его драматургии). Зоологический мотив имеет отношение к внешней оценке. Но тем не менее усиливается влияние зоологического на оттенение внутреннего, которое может выразить себя лишь опосредованно.

Зоологические мотивы активно задействуются Островским с 1850-х до средины 1860-х гг., а затем бросается в глаза редукция животной мотивики в тексте. Для объяснения этого нужно обратиться к периодам творчества драматурга.

От пьесы «Свои люди – сочтемся» начинается первый этап (1850–1855) – «москвитянинский период», который определяет народная культура: «…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»[1]. Здесь превалирует карнавально-праздничное единство, но в пьесах этого периода присутствует в слабом виде и мистериальное начало.

В следующий период (1855–1865) драматург создает «пьесы, объединенные темой «маленьких людей»[2]. Мы уточним характеристику А.И. Журавлевой, которую она относит к определенному тематическому разряду пьес. В драме этого периода обнаруживается «лиминальность» героя, для которого невозможно восстановление

[1] Журавлева А.И., Макеев М.С. Указ. соч. С. 57.

[2] Журавлева А.И. Драматургия А.Н. Островского : учеб. пособие к спецкурсу. М. : Изд-во МГУ, 1974. С. 10.

в кругу единства с общим, с народной культурой. И жанрово-тематическое напряжение конфликта в метадраме этого периода задают два жанровых полюса (так сказать, предела): трагедия «Гроза» (1859) и водевильная трилогия о Бальзаминове.

В пьесах этого периода открывается выход на картину «большого мира», поэтому животная метафора исходит из общеприродного и глобального. Историческая проективность включается в семиотические границы образа; заложена проблема встречи с историческим временем. Модель замкнутого круга, в котором разворачивается коллизия, проецируется на состояние мира, поэтому в драме усложняется «топос»: помимо внешних характеристик он обретает символический подтекст. Отмечалось, что «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»[1]. К «Грозе» примыкает и «Пучина», завершающая этот период: «в высшей степени принципиальна “Пучина”, где патриархальная, замкнутая в себе, враждебно ощетинившаяся против внешнего мира жизнь оборачивается мрачной, засасывающей человека бездной, топью-пучиной»[2]. Универсально-метафорическая маркировка этих двух пьес (Гроза, Пучина) ориентирует конфликтную природу за антропологические границы. Но в «Пучине» получает свое трагическое развитие тип «маленького человека», наивного и примитивного, который был заявлен в трилогии о Бальзаминове.

Далее следует период драматургии (1868–1884), в котором человек показан уже через свое социальное место, он оторван от коллективной культуры (светской или народной) и унифицирован. При спаде зоологических мотивов в драматургии этого периода выделяются их концентрацией пьесы «Лес» (1870) и «Волки и овцы»

[1] Журавлева А.И., Макеев М.С. Указ. соч. С. 10.
[2] Там же.

(1875). Таким образом, условно можно обозначить три этапа, каждый из которых по-своему выражает контраверзу идеально-ценностного и исторического: 1) народная культура (культура и ее социально-историческая деформация); 2) лиминальная фаза героя: «Гроза» – высокий вариант (трагедия); трилогия о Бальзаминове – водевильно-травестийный вариант; сходятся они в «Пучине»; 3) социальная стадия, на которой индивид не поддерживаем культурой, а самоопределяется изнутри социальной группы, в которой происходит выворачивание и фальсификация высоких ориентиров.

IV

Первая пьеса, выдвинувшая Островского, «Свои люди – сочтемся» в контексте темы животных мотивов особая: здесь плотное соседство зоометафорической образности в отличие от всех последующих пьес.

Начинается комедия с монолога Липочки, который исключительно важен эстетически. Если бы этого монолога не было, то последующие женские диалогические партии воспринимались бы иначе. Он задает ауру удовольствия и симпатии, через которую пропускаются последующие натурально-речевые и карнавально-гротескно-речевые партии «кумушек» Островского (матери, Липочки и свахи). Монолог Липочки показывает, что через эту «речевую душу» (подход к ее монологу с точки зрения сатиры крайне односторонен) мир способен к самоэстетизации, что исключает формы его внешней оценки (с позиции героя-резонера или через авторские внутренние элементы универсальной структуры). Поэтому от зрителя требуется только сопереживание «миру своих», который сам приходит через коллизию к самооценке и показу своего изменения (расщепления). Возникает своего рода зооантропный синкретизм, как в фольклорном театре «ряженых»: животные = «свои люди», и для реципиентов отчасти задается позиция зрителей как в театрально-фольклорном действе.

Однако финальная Липочка подчинилась тенденции социальной формализации и редукции. И «речевая душа» этой замоскворецкой жизни, выраженная через женский персонаж, к концу пьесы, через замужество Липочки, как ее вхождение в социальное и меркантильное, угасает.

От речевой «Аркадии» экспозиции остаются лишь обещанные Подхалюзиным на потолке нарисованные голубочки. И в этой линии тоже заключается эстетический конфликт народно-речевого и социально-нивелирующего. Если Самсон Силыч Большов в своей «натуральности» культурного самопредъявления рычит как медведь и сплошь оплотнен хороводом бестиального миметизма народного театра «ряженых», то о своем двойнике-банкроте, т.е. жертве социального поглощения и унификации, он читает в газете как о некоем нейтральном «Енотове».

Формат индивидуально-креативного купеческого речевого «остроумия» несет отзвуки народного площадного слова, о котором писал М.М. Бахтин в своей монографии о Рабле. Фамильярное слово включает животные метафоры, которые касаются не столько выразительности или оценки, сколько подрыва-развенчания (уподобление как комическая смерть-очищение).

Через два имени персонажей задаются два полюса как рамка для лагеря «своих»: начально хтонический полюс – «Псович» (Расположенский) и «имя» купца – Енотов (о банкротстве которого сообщается в газете) как вариант наказующего стирания-унификации.

> Расположенский. Сысой Псоич, матушка Аграфена Кондратьевна.
>
> Устинья Наумовна. Как же это так: Псович, серебряный? По-каковски же это?
>
> Расположенский. Не умею вам сказать доподлинно; отца звали Псой – ну, стало быть, я Псоич и выхожу.
>
> Устинья Наумовна. А Псович, так Псович; что ж, это ничего, и хуже бывает, бралиянтовый (*I*, 96)[1].

[1] «Причудливое отчество, которое в купеческих домах переиначивают на “Псович”, подчёркивает мотив прислужничества и ничтожности» (А.Н. Островский.

«Псович» – знак природной хтоники. Поэтому это имя вызывает некоторое удивление у «своих». В таком имени отражена как бы поглощенность антропоморфного зооморфным (отец – как зооморфный первопредок). Ведь через имя именуется индивидуальная душа перед Богом: имя – это мое лицо, а фамилия – перед обществом, это «имя» общественного поведения, поэтому в зооморфной метафоризации фамилий персонажей выражается точка зрения извне через просветительскую морально-дидактическую аллегорию. Поэтому приписывание логики просветительской аллегорики «собачьему» маркеру Расположенского – предвзятое клише. Метафора собаки становится всеобщей для простого люда (не обязательно прозябающего). Она выступает как отсылка к гоголевскому миру: «Дождешься, пожалуй, что какой-нибудь свой же брат, собачий сын, оберет тебя дочиста» (*I*, 106); «Устинья Наумовна… у меня женихов-то, что кобелей борзых» (*I*, 113), «Сам, серебряный, не хочешь, – приятелю удружу. У тебя ведь, чай, знакомых-то по городу, что собак» (*I*, 114). В этом жестко регламентированном патриархально-купеческом мире каждый начинает «рулить» по-своему, и метафорой этого «руля» является хвост: «Только, Сысой Псоич, уж хвостом не вертеть туда и сюда» (*I*, 112); сваха о Липочке: «Вот я, чем хуже ее, а за ее же хвостом наблюдай» (*I*, 117).

Зоологическая антропоморфность лагеря «своих» развертывается в границах театра ряженых, когда «звериное» показывает «свое» – миметическое родство с человеческим:

> *Сваха Устинья Наумовна*:
>
> А тебе что за печаль! За чем бы я ни ходила. Я ведь не краденая какая, не овца без имени» (*I*, 115).
>
> Воспитанья-то тоже не бог знает какого: пишет-то, как слон брюхом ползает, по-французскому али на фортопьянах тоже сям, тям, да и нет ничего; ну а танец-то отколоть – я и сама пыли в нос пущу (*I*, 117).
>
> А, лягушка его заклюй, нешто мы другого не найдем? (*I*, 127).

Энциклопедия / гл. ред. и сост. И.А. Овчинина. Кострома : Костромаиздат ; Шуя : ШГПУ, 2012. С. 392).

Уперся, как лошадь, – ни тпру, ни ну; слова от него не добьешься путного (*I*, 127).

Скорей зажмурюсь да на лошадь наткнусь, чем стану глядеть на ваше логовище! (*I*, 143).

Фоминишна:
Холодной-то поросенок совсем из ума выскочил (*I*, 120).

Отсутствует внешняя этическо-аллегорическая маркировка (лиса, осел, змея и пр.), поэтому в зоометафоре – признак действия – энергетика изъявления жизни: муха кашляет, слон брюхом ползает-пишет, медведь голубит свою человеческую дочь. Даже взгляд Большова на внешний общественный мир дается через этот животно-человеческий план: «Только вот что беда-то: как закрепишь на чужого дом-то, а он, пожалуй, там и застрянет, как блоха на войне» (*I*, 100); «Ты думаешь, что! Так вот даром и бери деньги. Как не деньги, скажет, видал, как лягушки прыгают» (*I*, 104).

Перед нами действительность народной культуры, запечатленная в языке. В «Своих людях – сочтемся» – словесно-креативный план метафоризации, свидетельствующий об игровой релятивной точке зрения, которая предполагает свободу отделяющегося индивида к самопрезентациям как выражению своей культурной связи с общим коллективным. Зоологическая метафора не только оценочна по отношению к ложным социальным и культурным претензиям индивида на верховенство, но и создает для него внутреннее дистанцирование по отношению как к готовым формам связи с миром, так и к формам разрыва с миром. Это празднично-нулевая точка «свободы» карнавального «увенчания-развенчания», позволяющая сохранять баланс народного единства и индивида в его самости.

В этом поле выстраиваются уже иные отношения людей – контрапункт по отношению к социальным конвенциям или коллективно-культурным. Это создает прецедент «театра в театре», который обращен к характеру или стратегии внешней самопрезентации персонажа (принцип «увенчания-развенчания»); этот «театр» становится зеркалом или передразниванием того, что человек утверждает себя через

внешнюю форму презентации, которая довлеет над человеком как ложная значительность.

В отличие от пьес «москвитянинского периода», в этой первой сатирической комедии мы видим расслоение речевых стратегий персонажей, которые в целом тяготеют к народной культуре.

В пьесе «Свои люди – сочтемся» присутствует речевой формальный этикет (в речах Рисположенского и Подхалюзина). Степень разобществленности сознания Я ведет к формализации отношения. Зоонимы в речи Подхалюзина: «…а еще, пожалуй, и имение-то всё отнимут: должны будут они-с голод и холод терпеть и без всякого призрения, как птенцы какие беззащитные» (*I*, 121); «А нешто я вас не люблю, Самсон Силыч, больше отца родного? Да накажи меня бог!.. Да что я за скотина!» (*I*, 123); «на потолках это райских птиц нарисуем, сиренов, капидонов разных» (*I*, 134). Это ханжеское использование речевых формул с позиции квазикультурной этики. Здесь нет игрового уподобления, как в «театре животно-человеческих действий», создающего праздничность преодоления разделения.

И лишь когда Большов переживает «гражданскую смерть», с его стороны на действия детей-предателей задается этическая оценка обобщающего характера – «звери»:

> Большов. Что вы! Что вы! Опомнитесь! Ведь я у вас не милостыню прошу, а свое же добро. Люди ли вы?..
>
> Олимпиада Самсоновна. Известное дело, тятенька, люди, а не звери же (*I*, 146).

Интересный нюанс: окончательную характеристику – «звери» – Большов в своем вопросе не произносит, а подхватывает его «формулу» именно его дочь, отрицательно завершая ее. Эта семейно-родовая «эстафета» реплик «разбавляет» мрачность «шекспиро-лировского» финала. И завершает Большов уже более конкретным религиозным зоонимом, выражающим подлую хитрость: «Большов. Змеи вы подколодные! *(Опускается головой на стол)»* (*I*, 148).

Зооним «зверь/звери» отличается от метафорических разрядов, он дистанцирует к тому антропологическому кругу, к которому принадлежал герой. Сведение человека к «зверю» вообще сопровождает «выход» Большова из социального круга, регресс его социального статуса, его семейно-родовых и гуманистических связей, приводящий его в конечном счете в долговую яму, т.е. в «могилу», дает Большову позицию «суда»: сведение своего прежнего человеческого окружения к «зверю». Это ценностная аннигиляция всех отношений через «оборотничество» к «зверю».

«Скоты» в речах Подхалюзина – это другой вариант, это маркер нравов, уровень взаимных отношений: «скоты» – это домашние животные, поэтому это расхожая речевая формула в кругу «своих людей», а «звери» – это оценка перед Богом: она касается духовной природы в целом. Но требовался катарсис сглаживания; и органично было обращение Подхалюзина к зрителям (не с позиции «судии», как у гоголевского Городничего, а в русле народной комедии).

Даже на ранней стадии в первой комедии живое начало, живое единство, в конце концов разъедается официально-предметным формализмом (формализующее отчуждение, внешняя форма как предписание). В системе презентации зоологического выражается как тенденция расширения (народный мифологический ритуальный и пр.), так и тенденция сужения (рокально-лубочный, фикционально-эмблематический; см. голубки на потолке в мечтах Подхалюзина)[1].

[1] Последнее объясняет роль формализованно эмблематичных микротекстов. «Голубки на потолке» в чем-то аналогичны бальзаминовской «башне-голубятне» как претензии на выражение демиургического превосходства и одновременно пространственного подчинения-поглощения. В «Пучине»: «Погуляев. Что ж вы вышиваете? Глафира. Что на узоре нарисовано: два голубя» (*II*, 598). Или другой вариант переключения зоонима в план «картинки», позволяющей образу персонажа формализовать «код» как живую связь с контекстом и дистанцироваться от него. Например, в пьесе «Не в свои сани не садись» (1852) слуга Степан (ремарка) «ест селедку на синей сахарной бумаге» (*I*, 281). Для чего такое уточнение в ремарке, если показать это со сцены невозможно? – зритель не увидит ни селедки, ни

На первой стадии театра Островского зоонимы используются в границах карнавальной тенденции увенчания-развенчания, корректируя фольклорно-метафорически или морально-аллегорически социологизацию патриархально-родового мира и социально-культурных претензий индивида. Эта корректировка сохраняет основу единства природы и культуры, народного мира и человека.

V

Важное значение для введения в речь зоологических мотивов имеет мистериальное переживание персонажа, мистерия. В последнее время углубляется тема христианской религиозности как ценностной основы народной драмы Островского. Это имеет свои основания. Но мистериальный код зоологических мотивов не сводится к аллегорической эмблематизации средневекового типа.

Мистериальное связано с чудесным противостоянием души враждебности окружающего, неизбежной порче и гибели. Так, в пьесе «Не в свои сани не садись» (1852) Русаков, вспоминая жену, дает такую характеристику своей дочери:

> Да как пожил! Тридцать лет слова неласкового друг от друга не слыхали! Она, голубка, бывало, куда придет, там и радость. Вот и Дуня такая же: *пусти ее к лютым зверям, и те ее не тронут* (курсив мой. – *Н.Х.*) (*I*, 287).

В словах героя отражается мистериальный сюжет: схождения святого к кровожадным зверям. В данном случае метафора соотносима с апокрифическими историями: первомученицы Фёклы, святой Евфимии Всехвальной, Кириакии и т.д.

тем более, что бумага не только синяя, но и «сахарная». В таком сочетании «селедка и сахарная синяя бумага» – оксюморонная изысканность соединения различного. Слуга (подобно Сганарелю при мольеровском Дон Жуане) – буферный персонаж между низким миром прозы (селедка) и миром книжно-отвлеченным (бумага). Но «селедка» оказывается более существенной, а «бумага» – декоративный аксессуар (не тарелка), и она «сахарная» (коннотации услащения). Этот мелькнувший экфрастично-эмблематичный натюрморт имеет свое значение для сословно-культурного столкновения в сюжете пьесы.

Модель «праведник спускается к хищным зверям» дает новый поворот маркировке через зооним границы свое/чужое. «Русаков. Да что ж, разве здесь звери живут?.. чай, тоже люди» (*I*, 304).

Дворянчик Вихорев, собирающийся сманить от отца Дуню, говорит ей о нем: «Давеча он на меня зарычал, как медведь!» (*I*, 313). Русаков сравнивается с медведем, но с точки зрения Вихорева (зооним – маркер межкультурной границы сословий). Сам же Вихорев в финале слугой сравнивается со львом: «Эх, жизнь, жизнь! Теперь злой сделается, аки лев» (*I*, 316). Здесь через народное сознание слуги прослеживается традиция аллегорики, которая от мистерии повлияет на аллегорику Просвещения. Возникает ироничная параллель народной эмблемы «медведя» и книжно-выспренной «аки лев», соответствующей дворянскому щеголю. Но эти варианты зоонимов наращивают внутренний апокрифический сюжет «праведник – дикие звери». За патриархальным отцом, блюдущим нравственно-религиозные устои, через его маркировку «медведя» сохраняется угроза наказания (терзания) сбежавшей к полюбовнику, но вернувшейся назад дочери. И окончательное восстановление статуса Дуни в патриархально-родовом кругу проистекает со стороны разболтанного попивающего купчика Бородкина, который берет ее в жены, выражая в своей любви и вере в ее чистоту собственную не столько родовую, сколько личную этическую ответственность и силу души: «Помилуйте, Авдотья Максимовна, есть же во мне какое-нибудь чувство; я ведь не зверь, и во мне есть искра божья!» (*I*, 326).

Жанр мистерии стал популярен в романтизме. В.М. Жирмунский писал:

> Смысл всякой мистерии, как уже было отмечено, – во взаимодействии планов или миров, на этих планах представленных: духовного (горнего и преисподнего) и человеческого; это взаимодействие и есть действие мистерии, по крайней мере, оно определяет ее развитие[1].

[1] Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л. : Наука, 1982. С. 113.

И в этом жанровом аспекте интерпретировалась, например, «Снегурочка» (1873) Островского[1]. В мистерии акцентируется метафизическая сторона реальности; за душу человека борются небесные и демонические силы. Образы персонажей, окружающие героя, могут коннотативно акцентировать эту экстериоризацию неземных сил. Но в отношении зоологических мотивов речь идет не о жанровой маркировке, а о коде или мистериальных коннотациях. Метафора не просто оценочно маркирует «греховную» природу человека. Она в своей экстериоризации внутреннего (страсти, грехи) ориентирует на силу роковую, высшую. Это сопровождается мрачной атмосферой морока, обреченности, чувством скрытого *иного* – не явно враждебного, но как бы «оборотнического». Персонажи предстают как искусители, провокаторы, наушники, визионеры зла, что подчеркивается «животными» чертами образа, которые лишены у Островского романтического «демонизма», потому что он согласует точку зрения героя с традиционно-народной.

Мистериальный план может кодироваться в пьесах Островского как обозначение через зоонимы греховных страстей, обостряющихся в отпадающем индивиде. И в этом случае апокрифический вариант может пересекаться с романтическим, выражая через зоологические мотивы внутреннее напряжение сознания индивида, заостряя субъективное видение потерявшего внешние опоры человека. В драме «Не так живи, как хочется» (1854): «…а то как червь погибнешь!..» (*I*, 383); «Купец, а купец! Видно, мы с тобой здесь с тараканами остались» (*I*, 407); «Вон завыли… вон, вон собаки завыли. Это они на мою голову воют, моей погибели ждут…» (*I*, 412).

В более поздней драме «Грех да беда на кого не живет» (1862) мистериальная атмосфера страстей, которые приведут героя к убийству неверной жены, сгущается: «Козел да приказной – бесова родня» (*II*, 411); «Пожалуй, дьявол под руку-то толкнет» (*II*, 412).

[1] См.: Маньковский А.В. «Снегурочка» А.Н. Островского и поэтика жанра романтической мистерии // А.Н. Островский в движении времени : материалы всерос. конф. : в 2 т. Шуя, 2003. Т. 2. С. 44–54.

Лев Краснов ощущает искушение дьявола: «Близко он, окоянный, подле меня ходил (*II*, 432); «зверем смотришь» (*II*, 443).

Точка зрения героини на чувства героя и их форму выражена через животную метафору. У Льва Краснова «медвежьи ласки»: сочетание «льва» и «медведя» в одном герое (редкий случай у Островского) служит эффекту умножения бестиального начала, не только как знака «сословной грубости» мужика в отношениях с «благородной», но через внутреннее восприятие героиней выражения внутреннего в герое; возникает субъективная интенциональность оценки. Зоонимы в своей семиотической функции не совпадают с целостно-аллегорической маркировкой, которую они задают для выражения внутреннего, и намечают драматическое начало в самой природе этого внутреннего. «Как собака руки лизал» (*II*, 421) – это выражение нас рецептивно сильно задевает. Это своего рода «зверо-превращенная» форма внутреннего – противоречие содержания и формы его выражения, которое «умаляет» само это содержание, выступает не только внешней характеристикой характера и его проявления, но касается внутреннего важного стержня личности, т.е. лишает ее этого стержня как собственного личностного горизонта. Сама мучительность этой коллизии души Краснова через животные маркеры задает «достоевско-рогожинский» вариант внутренней коллизии героя, который после станет внутренним «ингредиентом» образа Вукола Бессудного в комедии (!) «На бойком месте» (1865).

Высокая степень плотности употребления зоонимов в их аллегорической функции порождает эффект субстанциально-природной захваченности души. Выражая свою любовь именно в такой форме, которая ее искажает захватывающей природно-субстанциальной силой, страсть одновременно заряжается агрессивностью по отношению к Другому как объекту страсти и через это – агрессивным напряжением по отношению к самой себе.

Чувство задано в напряжении деформирующей его в самом себе стесненности, изворота от искажающего субстанциально-природ-

ного выражения, и тем самым его обостряющего в силе уничижительности. В отношении внутренней природы страсти Островским задается напряжение «притяжения-погубления», которое отражалось А.А. Григорьевым в специфике лирической экстериоризации, а у Островского сохраняет свой природно-субстанциальный укром, как бы опосредующий через зоологические маркеры явно метафорическое выражение в одном плане (аллегория – лев, лиса, собака и пр.) и феноменологически избыточное – в другом.

У Островского в пьесах после «Грозы» намечается существенное несовпадение двух планов означивания, которое проводится зоомаркером. Инверсия этих планов в динамике фабульно-сюжетного контекста становится условием семиотического расширения значений, коннотаций, подтекста, которое касается ценностной соотнесенности точек зрения (народной, личностно-психологической, социально-регламентированной, религиозной, природно-субстанциальной и пр.). Функционально-семиотическая роль маркера заключается в динамически сложной демаркации соотношения этих аксиологических полей.

В драме «Грех да беда на кого не живет» наиболее развернуто выражен комплекс зоонимов «змеи»: «Ну, не змея ли ты теперича подколодная!» (*II*, 412); «Шипишь ты, как змея» (*II*, 414); «Отогрели мы змею на своей груди» (*II*, 441). «Змея» – наиболее частотный вариант зоонимической акцентировки религиозно-мистериальных коннотаций. Часто у Островского звуковая акцентуация мистериальных коннотаций связана не только с метафорическим эмблематическим выражением зла и грехов, получающих трансцендентно-инфернальный подтекст. Она касается экспрессии «иного», «страшного», зловещего, аффектированного, связанного как бы с субъективным усиленным впечатлением: в «Воспитаннице» (1859) прислуга отзывается про религиозную ханжу Уланбекову: «Василиса Перегриновна. …как сама-то зарычала? Слышал, как зашипела?» (*II*, 189).

В дальнейшем мотив «змеи», не являясь зоонимом (т.е. «змея» не обозначена явно), может включаться в другие речевые формы имплицитно. Так, когда Мамаева в «На всякого мудреца довольно простоты» с мстительно-торжествующей уверенностью восклицает о Глумове: «Какой кроткой овечкой он приползет ко мне» (*III*, 64) – этот бестиальный жест кажется и комичен своей странностью (овечки ведь не ползают), и оправдан – и как фигура речи, и самим характером Глумова, выражение в пьесе которого разделялось на внешнее (притворство) и на внутреннее (самолюбивое тщеславие, предприимчивость и пр.). «Приползет» – это жест заданного унижения, в которое Глумова ставит среда, но которое он преодолевает, разыгрывая перед средой униженность. В обиженной Мамаевой эти интенции героя и рождают по отношению к нему такую фигурально-речевую «антиномию». Но «приползет» сохраняет змеиные коннотации, которые соприродны изворотливому Глумову, действующему в отношении других как обманщик-соблазнитель (т.е. змий-искуситель).

Мистериальный вариант активизируется через сюжетную модель героя в его соотношении со средой: отпадение – страдание – воссоединение. При этом через «внутреннее» героя возникает переключение ценностного императива со среды (религия рода) на универсализм мира.

В «Федре» Ипполита растерзали чудовища. Через этот претекст античной трагедии архетип растерзания человека зверями может пересекаться с русским вариантом мистерии, соединяющей средневековый тип жанра с романтическим.

Имя может быть маркером кода (задавать аллюзии и коннотации)[1]. Модель «праведник спускается к хищным зверям» может соотноситься с более обширным вариантом «святой и звери» (в его

[1] Например, герой комедии «На бойком месте» Павлин Ипполитович появляется в «логове» людей-зверей (поскольку зоонимы густо сопровождают речи хозяев «бойкого места») за своей возлюбленной с убитой им же душой-«пташечкой»

апокрифическом виде или модифицированном – «просветительском»)[1]. Внешнее выражение традиции касается ситуации «святой – дикие звери» (жертвоприношение и чудесное избавление), которая не исключает инверсию: звери как орудие смерти и выражение сил зла (дьявола, рока) становятся «помощниками». И при такой инверсии возможны две направленности развертывания: мистерия/сказка (в сказке – как положительные начала низкого мира, а в мистерии – внутренние начала духа).

«Растерзание зверями», или силы, толкающие к уподоблению зверям, – этот сюжетный архетип мистерии проходит через все пьесы Островского, специфически модифицируясь и задавая разные варианты семиосферы почти каждой пьесы.

Начинает Островский с того, что следует жанровому традиционному образцу, потому что его герой еще принадлежит народному миру с его религиозной традицией, для которой в выражении «чужого» не может быть никаких но. Но в пьесах «Не так живи, как хочется» (1854), «Грех да беда на кого не живет» уже можно заметить амбивалентность маркировки антагонистов. Это подводит метадраму Островского к «Грозе», в которой через эпистему символа-экзистенциала («гроза») этот сюжетный архетип поднимается на новый уровень соотношения антропологического с онтологическим.

Например, через кинокефалов, т.е. «псиглавцев», от «Грозы» модель «святой и его растерзание зверями» проецируется на «темное царство» и скрыто присутствует в «Тяжелых днях», эксплицируется в «Пучине» и в «Шутниках» (1864) (Анна Павловна – Хрюкин, с присоединением «бестиария» мотивов, сопровождающих образ ее

(см. песню Аннушки) (*II*, 555), брат которой – «лесной хозяин» – может рассматриваться через мифологический архетип русских сказок, но и не исключает античного архетипа Минотавра.

[1] Например, в пьесе «Тяжелые дни» чиновник Досужев, собирающийся к купцу-самодуру Брускову: «*Посмотрю, что это за зверь, Тит Титыч* <…> а уж к нему-то прийти, *все равно что к медведю в берлогу*. Главное, не робеть! (курсив мой. – *Н.Х.*) (*II*, 484).

отца); и даже в «Женитьбе Бальзаминова» чувствуются ее отголоски в рокайльном преломлении.

Маркировка среды через архетип «растерзания зверями» задает новые жанрово-архитектонические проекции для метадрамы Островского: от театра «ряженых» (мир «своих людей») к мистерии, в которой апокрифический вариант «звери – эмблемы “грехов”» и вариант античный «звери – эмблемы субстанциально-природных сил». В художественном выражении возможно коннотативное совмещение этого.

Даже в «На всякого мудреца довольно простоты» через частный, казалось бы, зоологический мотив рисунка-карикатуры «петуха-Мамаева» маркировка «растерзания зверями» имплицитно сказывается в финале. Да и в самом действии эта импликация опосредует фабульную интригу, задавая ей существенный подтекст «семиотической игры», – когда к внешним социальным отношениям героя и среды подключается момент продуцирования каждой из этих сторон разного рода «текстов», «глумящимся» (т.е. игровым) искусителем чего является «мудрец»-Глумов.

В начале действия Курчаев (двойник Глумова) рисует карикатуру на Мамаева (петух-Мамаев). Но этот рисунок соотносится с глумовским дневником как словесными портретами-карикатурами. Но в каком смысловом соотношении этот рисунок как зоотекст (зооэмблема) находится с текстом пьесы? Публичные тексты-фальсификации – это ханжеское продуцирование соединения Я с формой (доксой), выхолащивающее Я. Дневник Глумова служит прорыву Я (см. в пьесе «Тяжелые дни»: «готов загрызть всех зубами» (*II*, 460)) – это речевая компенсация, а во втором случае – животно-стихийная. Компенсация со стороны Я того, что это Я нивелируется (опредмечивается, усредняется) общественными конвенциями; теряет лицо. Поэтому животная метафора восстанавливает Я и одновременно отчуждает (лиминирует), уподобляя биологическому-стихийному.

А зоорисунок содержательно обращен к осмеиваемому функционеру, но для самого Глумова (хоть он и не рисовал его непосредственно), для самого Глумова-создателя «текстов» он является своего рода маской; так, шуты имели бестиальные знаки, и подобно этому образ Глумова представляет «масочное» сознание. И дневник, как фабульная форма восстановления цельности Я, разыгрывающего себя перед другими, в архитектоническом ключе является одной из масок (т.е. инвариантен «петушиному рисунку). Можно было бы исходить из мифосемиотического плана, спроецировав семантику петуха на сюжетную роль Глумова. У Островского «птичье» чаще относится к женскому «высокому» плану, а собственно «звериное» – к плану низкому. Петух презентирует претензии низшего плана к возвышению, но он не летает, он кукарекает, что травестийно имплицитно соответствует роли слова в пьесе «На всякого мудреца». Эта призма порождения персонажем нарративного объекта включается в «театральный ревизионизм» фабульного поведения каждого персонажа. Все они немножко «мудрецы»; как после в «Волках и овцах» почти каждый примерит на себя в фабульном хороводе «ряженых» «шкуру» каждого животного статуса («волка» или «овцы»), помимо иных коннотаций (например, птичьих, кошачьих, собачьих).

VI

Аспект явного или скрытого кодирования мистерии и шире – мистериального обостряется в драматургии Островского соответственно степени отпадения героя от патриархально-родовой культуры, что ведет к обострению интенциональности и сопровождается специфическим использованием зоологических мотивов.

Один уровень интенциональности (назовем ее фабульно-целевой), когда она выражается в напряжении обращенности персонажа к чему-либо или кому-либо. Но есть интенциональность (назовем ее репрезентативно-сюжетной), заключающаяся в системе художественных средств обострения рецептивного внимания читателя к персонажу, который предстает своего рода «загадкой», предполагая

в себе некую потаенность или инаковость к внешней форме своего проявления (завершения). Как животные используются в жанре загадки, так, но только в своем ключе, зоонимы входят в систему загадочной многомерности образа персонажа и в атмосферу напряженной человеческой коммуникации драмы Островского. И иллюстрация тому – необычная пьеса Островского «На бойком месте» как пример усиления напряженности (внутренней и внешней) коммуникации персонажей, разгадывания друг друга в ключе скрытой борьбы, обаяния и этической неуловимости и переливчатости. Этому способствуют не только зоонимы (как внешний фактор речи), но вся система элементов драмы, создающих сжатую и динамичную соотнесенность или, опять же, адресованность, т.е. интенциональность.

Интенциональность связана с неожиданным проявлением натуры, которое усиливает наш интерес (сосредоточенно-напряженное внимание к образу). Зооморфная метафоризация становится своеобразной меткой природной потаенности натуры человека, вдруг неожиданно вырывающейся в сопротивлении социально-культурным конвенциям и даже границам своего характера. Так, в пьесе «Лес» пренебрежительное «Брысь!» со стороны дворецкого в адрес наушницы Улиты художественно привязывает кошачий мотив к этому образу. Можно было бы поддаться литературному стереотипу и увидеть в этом что-то от метонимии старой ведьмы (черная кошка ведь сопровождает ведьму, которая сама порой превращается в это животное). И даже одним словом, таким, вроде, простым, Улита в ответ на это «Брысь!» выражает такой скрытый заряд комизма, что забыть это слово-ответ невозможно.

Однако «кошка» как зоомаркер соответствует женской натуре. В кошке – проказы, капризность произвольной привязанности/непривязанности, вольная прихоть удовольствий, ленивая нега самоудовлетворенности, выставляющая себя напоказ и т.д. Обычно этот комплекс мы чувствуем, когда метафорически сравнивают женщину с кошкой. У Островского кошачья тема принимает в силу бестиального характера прихотливый семиотический маршрут своего изъявления.

В дальнейшем Улита *вдруг* (т.е. по-кошачьи неожиданно) выражает свою любовь-симпатию к Счастливцеву. И это бескорыстно. И это не только комично (как следовало бы для ее амплуа). Ситуация приюта несчастного актера Аркадия Счастливцева, сопровождающего Несчастливцева в его театрально-стереотипном сюжете «блудного сына», точнее «блудного племянника», и эти странные контакты «маленьких людей» за кулисами основного действия… Так, воин приходит на постой, и у хозяйки к нему возникает платоническое (или больше) чувство, а точнее, забота симпатии, засиявшей на тусклой поверхности обыденной жизни.

Не имея возможности проследить все варианты кошачьего мотива в драматургии Островского, обратимся к отдельному примеру. О Мамаевой в «Мудреце», еще до ее появления, Курчаев бросает Глумову: «Тетка в вас влюблена как кошка» (*III*, 11). Это опять-таки расхожая формула, объяснить которую можно, вспомнив о специфике такой кошачьей привязанности. Но вся последующая игра Мамаевой (и ее самой, и актрисы, ее играющей) несет этот миметический заряд «внутреннего», который обтекает и искрится в ее шарме, мурлычет в ее интонациях, проявляется кошачьей плавностью в ее жестах.

Мы уже упоминали «грибоедовско-молчалинскую» собачку, которая выносится на сцену в «Мудреце» Островского. Это готовность Глумова («я бы ей носил собачку» (*III*, 29)) – услужить обществу – делает собачку литературным кодом, отсылающим к претексту. В контексте метадрамы Островского этот код сохраняет другие, резонирующие в образе Глумова, черты («человека-собаки»)[1]: ожесточившийся изгой, киник поневоле, «облаивающий» в своем дневнике своих благодетелей и пр. Собака, которую герой намеревается

[1] Достаточно подробно мифопоэтическая семантика пса/собаки раскрывается у И.П. Смирнова (Смирнов И.П. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой» // Миф – фольклор – литература. Л. : Наука, 1978. С. 186–203).

«поддержать/погладить» (см.: *III*, 46) – внешний жест Глумова в отношении к Турусиной. И Мамаева (которая любит «как кошка») вступает, можно сказать, в «бестиальную» конкуренцию с этим глумовским собачьим политесом. В прихотливом поединке-игре комедийной (а ведь все другие персонажи серьезны) коммуникации Мамаевой и Глумова через внешние границы должно проявиться, одновременно таясь, их внутреннее, и к этому подключается животная миметическая эпистема «кошка–собака», т.е. «женское–мужское».

Коль речь идет о театре, игре, исполнении, то, разумеется, зоонимы так или иначе проникают как маркеры и в эту область у Островского. Если Большова называют за его грубость «медведем», то актер-Большов должен принять это в расчет, да и читатель сразу же настраивает свое рецептивное воображение на этот мимесис образа.

Если о Кисельникове мать говорит: «Все бегает да суетится как зверок какой, прости господи!» (*II*, 632), то здесь нет эмоции матери к сыну, здесь удивление по отношению к тому, что перестало выглядеть как человек. В данном случае читатель представляет больше, чем возможно для актера на сцене. Это почти «кафкианское превращение».

VII

В «онтологических» пьесах «Гроза» и «Пучина» природная стихия, акцентированная в названии, достигает глобального масштаба.

«Гроза» уникальна. Она соединяет классический образец трагедии (например, «Федра» (1677) Ж. Расина) и народной драмы. Воля Катерины достигает уровня шекспировских героев. В «Грозе» Катерина своим живым чувством выражает поэтически духовные ценности народного мира, который внешне «омертвел». Она является в пьесе единственной носительницей души народного мира. Поэтому ее гибель – это трагедия. «Темное царство», его удушливая атмосфера толкают ее к «греху» – проявлению запретной страсти, любви к другому человеку. И своим самоубийством как пантеистическим

возвращением души в мир она восстанавливает единство с природным миром. «Тяжелые нравы Калинова убивают женщину-птицу с поэтической душой»[1]. Зоологическая метафора выступает как фольклорно-поэтический конструкт созерцания личности, включенной в единство природно-культурного бытия.

Но в сознании героини проявляется напряжение «лиминальности» как выражение кризиса его социальной и культурной самоидентичности. Вспомним известный диалог:

> Катерина. Отчего люди не летают!
>
> Варвара. Я не понимаю, что ты говоришь.
>
> Катерина. Я говорю: отчего люди не летают так, как птицы? Знаешь, мне иногда кажется, что я птица. Когда стоишь на горе, так тебя и тянет лететь. Вот так бы разбежалась, подняла руки и полетела (*II*, 221).

«Отчего люди не летают!» – это не вопрос, а именно восклицание. Принцип остранения возникает через переключение метафорического варианта в буквальное. Если в фольклоре поэтический параллелизм («полечу я птицею»), то в восклицании Катерины сразу какое-то «поперечное» остранение – очевидное воспринимается странным: «Отчего люди не летают?». Здесь нагрузка не на «птице», а на полете. Акцентируется граница не только человеческого и природного (вспомним кальдероновского Сехизмундо: «Свободы меньше нужно мне?»[2]), но индивидуального и всеобщего. Душа-птица с обрезанными действительностью крыльями. «Падение» лиминального героя – это одновременно и полет взывающей к небу души.

Или пассаж про «голос-голубя», который чудится Катерине:

> Ночью, Варя, не спится мне, все мерещится шепот какой-то: кто-то так ласково говорит со мной, точно голубит меня, точно голубь воркует. Уж не снятся мне, Варя, как прежде, райские деревья да горы; а точно меня кто-то обнимает так горячо-горячо, и ведет меня куда-то, и я иду за ним, иду... (*II*, 222).

---

[1] Сухих И.Н. Русский литературный канон (XIX–XX вв.). СПб. : РХГА, 2016. С. 147.

[2] Кальдерон П. Драмы : в 2 т. М. : Наука, 1989. С. 11–12.

Здесь и откровение, и искушение. Коннотации «птичьего» относятся и к ангельскому, и к демонскому, и к языческому. «Свое» (страсть, искушение, чувство собственного суверенного Я) воспринимается как «другое». Границу «своего/другого» Я стремится перекрыть любовью, а затем страданием и жертвой, и из этого проистекает «странная», почти аффектированная патетика.

«Мир во мне» расходится с ситуацией «Я в мире», и преодолевается это расхождение мистериальным жертвоприношением. Этот момент нарушает некоторую благостную определенность привязки героини к идеальной сфере природного мира, к чему некоторые исследователи стремятся свести трагизм положения Катерины в мире и ее финальный акт. В силу лиминальности героини – пространственной, социокультурной, духовной и пр. – сознание Катерины подвергает инверсии – внутреннее с внешним, а внешнее с внутренним (в силу этого граница своего/чужого, которую маркирует зооним, становится «плавающей»), это способствует не воссоединению, а трагически обратному процессу. Соответственно, возникает исключительное расширение художественной семиосферы этой драмы. Каждый из героев несет контраверзу трех планов семиотического означивания в их инверсии или «складке»: 1) прозаический; 2) мифологический (христианство–язычество); 3) план историко-культурной проективности (т.е. представление развития мира и Я – во времени).

Другой значимый вариант зоологического мотива – Кабаниха. Ее имя как специфичный семантической концентрат – особый случай в мире Островского. Кабаниха выражает консерватизм. Семантика «кабана», или «вепря», несет коннотации агрессии (поэтому культурно-этимологически привязана к образу властителя). Здесь, казалось бы, все ясно: это маркер очерствелости, диктаторского догматизма. В подобной рецепции улавливается направленность как бы вспять, усилия этой направленности перед лицом эсхатологии настоящего. Зооморфность образа Кабанихи, как знак атавизма, дает «лицо» этому обращенному назад времени; так древние жрецы

облачились в зооморфные формы и маски, выражая полноту и волю извечных устоев природно-родового мира.

Если искать соответствия в мифосемантическом комплексе кабана/вепря[1] – важной мировоззренческой образно-мотивной линии Кабанихи, то мы упустим нечто существенное – основание кардинальной модификации мотива-метафоры в имя-символ. Мифологический базис бестиальной образности в данном случае обновляется. Мифопоэтический универсализм растворяет в себе сатирически-гротескный план и делает относительными идеологические трактовки пьесы, что, в свою очередь, инициировало обилие таковых.

Этический план характеров снят (добрый/злой, хороший/плохой – подобный критерий озвучивают маргинальные персонажи пьесы). Этот критерий снят глобальным представительством главных антагонистов – Катерины и Кабанихи. В этом отражается не только антагонизм их характеров (позиций), но то состояние мира, который они представительствуют. Такого представительства в литературе мы не встретим, это уникальный случай эпической драмы. Катерина – душа народа; образ Кабанихи тоже неслучайно относится к женскому началу. Она – олицетворение всего установившегося порядка. В ней через сему «власть» (власть, трагически обосновывающая свою основу по мере ее потери) объединяются семья–государство–церковь. Превращение живых начал, зиждящихся на любви, которыми жива душа, в косную форму, в мертвый порядок, которому нужно следовать – «доксу» – внешний властный императив[2].

---

[1] См.: «У восточных народов свинья была символом ночного мрака и разрушения» (Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу : в 3 т. М. : Современный писатель, 1995. Т. 1. С. 404); «В ряде традиций вепрь выступает как вторичный демиург (Топоров В.Н. Мифология. Статьи для мифологических энциклопедий : в 2 т. М. : ЯСК, 2014. Т. 2. С. 321).

[2] Вольтеровское «если бы Бога не было, его следовало бы выдумать» и дает определение такой «доксе», которая держится своим усилием и больше ничем, замещая собой потерявшийся мир (ценностно ставший «темным», «грозовым»).

И третий зоологический вариант, концептуально важный для «Грозы», – это «люди с песьими головами», о которых сообщает странница Феклуша, или, если использовать более краткую форму, «псиглавцы»:

> Феклуша. А то есть еще земля, где все люди с песьими головами.
> Глаша. Отчего ж так, с песьими?
> Феклуша. За неверность (*II*, 226).

Псиглавцы – мифологический пласт маркировки «антимира»: мира чужих как антижизни. Псиглавцы – средневековый маркер «иного», чужака, который становится в пьесе «складкой» «своего». Это метафора «обратности» (оборотничества) мира «своих» и указание на извод установки индивида к миру и к своим ценностям («неверность») как предательство, как слабость, неустойчивость, бытийная «подвешенность», зыбкость.

Монструозность, задаваемая такой маркировкой, – индекс того, что внутренняя экзистенциальная пограничность человека соотносится с зоологической эмблематикой греха, искушения, демонического подчинения, преступления. Это заострение «мистериального» аспекта. Другой аспект, касающийся «унификации», усреднения человека как выражения упадка мира, акцентирован в речах Кабанихи и неоднократно повторяется в других пьесах Островского о современности[1]. Это более широкое понимание «оборотничества»: человек/люди могут верить или не верить – одно стоит другого. Я во что-то верю или о чем-то думаю, но это имеет то же значение, что я не верю или думаю иначе. Тем самым, это не настоящее. Кудряш – уже не настоящий «лихой парень», Кулигин – это не Кулибин. Да, они очень похожи на ту сущность, которую выражают, но до «настоящего» не дотягивают. Это неведомо среднее – масса лиц,

[1] Ср. в «Доходном месте»: «Прежние-то чиновники были орлы… орлы, а теперь молодежь, верхогляды, пустота какая-то» (*II*, 65).

имеющих видимость лица (лицо же выражает силу и волю уникальности). В каждом из них остаточность, выпадение из состояния, когда уникальное лицо ощущает в себе сущность всеобщего порядка.

Таким образом, в «Грозе» зоологическое включается в образы, которые можно определить как символы-экзистенциалы бытийного порядка. Для символа-экзистенциала[1], который в нашем случае относится к пограничному положению человека (в мире «грозы»), как кажется, важно следующее. На такую форму влияет состояние мира, его символический «горизонт»: как соотношение мифологической, культурной и экзистенциальной перспектив; человек в своем ценностном *целом* судьбы – жертва, заложник этого состояния. Он должен вмещать целое, а не просто быть внешней частью целого. То, какой я есть, или то, чем является нечто для меня, – это единственная возможность «быть» (следовательно, экзистенциал касается бытийной формы). В таком характере этой символической формы (или концепта) нераздельна граница между тем, что Я несет установку на такую форму, и тем, что бытийное состояние властно определяет для человека такую форму. Неизвестная воля/судьба и состояние мира сливаются с тем, что я следую себе и не могу иначе, следую своей идее-сущности, которую воплощаю собой только я.

Система-триада зоологических полюсов: фольклорно-метафорический – птица; аллегорический – Кабаниха; мифологический – псоглавцы. Или триада зоонимов-концептов: «птица» – «пес» – «кабан».

[1] «Для того чтобы символ приобрел статус ЭС, он должен выполнить ряд условий, важнейшими из которых являются следующие: 1) уподобление человеку по внешнему сходству и вследствие этого наличие семантики двойничества, 2) способность выявлять отрицательное начало в человеке, 3) связь с внутренним миром и душой человека и заключение в ЭС части души связанного с ним человека, 4) связь с понятием границы между двумя мирами или двумя пространствами, 5) текстовый характер, 6) ситуативность и 7) образование ЭС определенной картины видения, которая подвергается динамичному развитию и развертке и подчиняется законам перспективирования» (Корнеева Ю.Б. Семантическая перспектива экзистенциальных символов в художественном тексте (на материале произведений русско-, немецко- и англоязычных авторов : автореф. дис. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005. С. 6).

«Птица» – полет, стремление вырваться, освобождение и чаяние нового единства, уязвимость, малость самоизъявляющейся, поющей себя перед миром души.

«Пес» – песья голова – «обратность» лика, помутнение, печать искажения, наказания, агрессии, гримаса жизни, печать страдания, претерпевания. Не в неверии заключается отпадение, а в самодостаточности (аналог – «тролли» в «Пер Гюнте» Г. Ибсена), ограниченности внешним; извечная бестиальность человека. Тут ведь сказывается весь «собачий» комплекс самоумаления человека в метадраме Островского. Душа, льнущая к миру, питающаяся его зримым и очевидным и теряющая самое себя, пожирающая себя в страстях.

Открывается горизонт символических проекций, поддерживаемый особым состоянием мира (и историческим, и мистериально-сверхисторическим – «гроза»). А.А. Блок говорил об этом произведении как о примере «великой символической драмы Островского»[1]: возникая в истории, сила грозы «окрылит или погубит». В горизонте символа-экзистенциала «грозы» выражается имманентная эсхатологичность русской жизни.

Прослеживается двуплановость означивания через зооним: один вариант – чисто метафорический (отвлеченно-аллегорический), и второй – природно-субстанциальный (субстанциально-миметический). Эта внутренняя дихотомичность означивания через зоомаркер усиливается, поскольку в пьесах 1855–1865 гг. через зооним отражается не только антропологическая точка зрения (т.е. культура), но он вводится от лица онтологического мира: в антропологической сфере люди – враги, а в онтологической – инварианты проявления единой силы (от которой проистекает субстанциально-уподобляющая воля по отношению к герою). И в этом плане возникает равенство «разного»: зоонимы птица-Катерина, кабан-Кабаниха, «люди с песьими головами» – не только метафорически (аллегорически) разделяют эти позиции, но в

[1] Блок А.А. Собрание сочинений : в 9 т. М. : Гослитиздат, 1962. Т. 5. С. 276.

общей «зоологичности» маркера субстанциально их объединяют, и тогда они – части общего природного состояния мира. Уровни этой дихотомичности: 1) интенциональность, связанная с обозначенным внутренним конфликтом самой природы человека (антропологическая точка зрения); 2) онтологическое уравнивание конфликта разностей и различий переключает их в статус онтологических инвариантов.

VIII

Мир «Грозы» исключительно серьезен и трагедиен. Перед нами невосполнимость лиминальности человека, отпавшего от своей сущностной метонимичности бытию и делающего попытки восполнить это «кодированием»:

– мифологического характера индивидуально-драматического аффектного воссоздания связи (Катерина);

– идеологического характера формализации императива (Кабаниха).

Эти попытки сопровождаются эффектом невозвратности: порыв Катерины вовне – в даль, в смерть – не может обратиться вспять – к дому-укрому, а Кабаниха не может быть другой; и смерть Катерины как факт невозвратности дублируется в усилении «омертвелости» Кабанихи – в отдаче своего «человеческого» (сын, невестка) высшей силе надличностного императива (женщина-статуя[1]).

После «Грозы» вариант мифологического жертвоприношения получает редуцирующую тенденцию возможного самоубийства для отчаявшейся героини («На бойком месте», «Пучина», «Лес»): внешне это будет иметь отношение к фольклорно-национальному варианту, но, по существу, будет замещаться книжным («карамзинским») или даже рокайльным вариантом фантазийного отталкивания от реальности.

[1] Подобный извод для другого участника «близнечной пары» при финальном отпадении женщины-двойника отражается, например, в положении застывшей Елизаветы после казни Марии Стюарт в одноименной трагедии Ф. Шиллера.

В связи с семиотической функцией, которая маркируется зоонимами, уместно обратиться к следующим замечаниям общего характера. Семиосфера метатекста не исключает совмещения различных, даже противоположных стратегий смыслопорождения. В одних координатах перед нами противоположности, в других – две стороны общего как более глубинного смыслового слоя.

Через «близнечный миф» герой-трикстер (вариант «ряженого» или шута) – амбивалентный двойник «высокого» персонажа. Человеческая природа двойственна: центростремительный вектор телесного обращен как бы внутрь замыкания телесного, защитного свертывания и укрепления (уплотнения), а центробежный вектор духовного направлен вовне. И основной зооним, маркирующий это стремление человека к соответствию всему пространству в его высшем духовном пределе, – птица. Возможны срединные («сниженные») варианты, маркирующие баланс телесно-инертного и духовного («пословичные» птицы: ворона, курица/петух и пр.).

Женский персонаж в мифоархаическом контексте оказывается релевантен по функции «порождения» человеческой природе в целом. Поэтому уже в «Своих людях» интермедиальная пара женских персонажей травестийно разыгрывает в своих речах топосно-ценностную дихотомию «дома» (направленность внутрь) и «общества» (направленность вовне). С первой связана речевая активность матери, со второй – сваха. Мать маркирует масочно-зоологическими элементами круг отступления человека (дочери, мужа) от домашнего регламента отношений (патриархально-природного). То, что дочь – «собачий огрызок» – маркер ее отрыва (собака – изгой между мирами-топосами), отец – «медведь», потому что в нем сворачивается к животному центру человечески-домашние обязанности (обращенный вовне он забыл дом и «озверился»). А сваха травестирует стремление человека к соответствию с внешним публичным (она выступает как бы от лица этого внешнего), и в этом случае речевое «ряженье» в животное или инверсия этого (животное имитирует человеческое) обыгрывают центробежные силы представительства. Обе семиотические тактики исходят из «театра ряженых».

От «Своих людей – сочтемся» эта антиномия телесного Я в стремлении своей природы «внутрь» (животное оплотнение) и «вовне» (зооним «птица» – метафора/аллегория «улегчения» – полета) выражается через дихотомичную в духовно-аллегорическом ключе (кабан/птица), но «близнечную» по сути парность героинь «Грозы» (номинативно женские персонажи объединены фамилией Кабанова). И этот мифологический аспект женской позиции как метонимического выражения самопорождающих начал природы (имманентных, внутренних) относится к лиминальной, ослабленной мужской позиции в драме Островского. Эта позиция в сущностном несоответствии природным векторам (внутрь/вовне) человеческой природы в своем стремлении к демиургическому единству с творением создает социально-культурный искусственный аналог «верховенства» и противопоставляет это сущностной своей уязвимости, компенсирует природную недостачу социально-культурными формами. И тогда, например, в пьесе «На бойком месте» Анна как загубленная «пташечка» (птица-душа) – аналог «Павлина» (имя героя, ее возлюбленного) как телесно-театральной презентации души. А другой женский вариант – Евгения – как «Цирцея» этого «лесного логова» удерживает, уподобляет Миловидова плотскому варианту.

Близнечная пара, как глубинная мифо-архаическая основа и принцип, сказывается в соотношении персонажей у Островского и в тенденции нейтрализации антагонизма (противоположности в чем-то оказываются двойниками). И этот принцип внутреннего (спрятанного) соответствия (прямого и обратного) проявляется в различных семиотических направлениях художественной презентации и кодирования. В «Лесе» Улита – животно-травестийный двойник Гурмыжской, Счастливцев – двойник Несчастливцева, поэтому они представляют травестийный дубль галантно-прециозной модели «Аркадии» через театральные тотальные тенденции «Леса», для которого эта модель является существенной.

Матримониальный сюжет включает функцию семиотического усиления через мифоархаический подтекст – согласования женского начала (порождающая природа внешнего и человеческого) и мужского (деятельность). Варвара – инвариант Катерины в другом (не мифологическом) ключе, но типологически можно увидеть сходство с парностью Анна/Евгения («На бойком месте») или Негина/Смельская («Таланты и поклонники», 1882). Мамаева-кошка – «близнечный» мифологически «обратный» двойник Турусиной (но за которой тоже обнаруживается зоологический маркер). То есть одна «Цирцея» в своем сюжетном миметизме уподобляет (ориентирует) человеческую природу мужского персонажа к телесно-природной имманентности, а другая ориентирует на снятие и переключение имманентности в «трансцендентное» (религиозность Турусиной как поиск «знаков» Промысла). Дихотомия не исключает инверсию в парадигме парности персонажей в драматургии Островского. Это «переключение» работает с индексами разных культур – фольклорной или светской (условной, книжной, фальсифицирующей и опирающейся на формально-пустой симулякр: например, голубки, нарисованные на потолке). В отношения героя с обоими типами героинь подключается (в связи с их мифосемиотической нагрузкой) интенциональность разгадывания (как в сказке или загадке), для которого зоологически-образная опосредованность является ведущей.

А «женщина-кошка» (или маркер «кошки» сам по себе) – извилисто-капризный компромисс, зоологически-игровой инвариант динамичного («танцующего») баланса векторов вверх/вниз (духовное/телесно-материальное). Например, дворник в «Своих людях»: «…у нас он с котятами на печке лежит либо с кухаркой проклажается» (*I*, 107). Дворник как выражение внешней направленности границы дома и мира несет в данном случае инверсию, выражает переключение, и в результате – эта граница аннигилируется, сворачивается внутрь, к печке. Намечается и аберрация мужской позиции к театрально-детскому инварианту (в котором «котята» уравнены с

«кухаркой»), за которым скрыты взаимоисключающие формы внешнего/внутреннего как социальная деятельность/матримониальность. И детское (рокайльное) кодирование-замещение осуществляет как Липочка, так и Бальзаминов, а после них эта установка имеет место в варианте Кисельникова или Мурзавецкого.

Таким образом, зоологический мотив в семиосфере драматургии Островского маркирует разного рода инверсии природы и культуры в ценностном самоопределении человека и бытия в кризисно-проблемном контексте исторического движения и смены социально-культурной парадигмы.

IX

В своем системном единстве в контексте символико-архитектонического целого «Гроза» и «Пучина» приобретают взаимосвязь, смысловое взаимонапряжение (это грани, относящиеся к единому глобальному кризисному состоянию мира).

Понятие «пучина», вынесенное в название пьесы, упоминалось в предшествующих ей «Тяжелых днях»: «Одним словом, я живу в пучине» (*II*, 451). «Пучина» соединяет враждебность «темного царства» (как маркер антропологической сферы через архетип «псиглавцев») с враждебностью стихии жизни[1]; здесь нет карающе-«вертикального» вектора «грозы» как гнева божьего и апокрифической рамки эсхатологизма.

В начале действия описывается «мифологическая» картинка – героическое преодоление внешних враждебных обстоятельств в

[1] В одном, социокультурном аспекте «пучина» – это «…метонимическая символогема *пучина*, означивающая беспросветную жизнь купеческого сословия, полную невежества, эгоизма и стяжательства», а в другом, онтологическом: «За пределами мотивировок, антропологических и средовых факторов всегда остается нечто бóльшее, превышающее наше знание о жизни, обáривающее конкретную индивидуальность и мешающее ее счастью. Это “бóльшее” и получает имя “пучины”: так, чисто рациональным путем – с помощью вербализации – Островский пытается объяснить нечто сугубо иррациональное, как оно представляется нашему уму» (Созина Е.К. Указ. соч. С. 172, 173).

фикциональном «сказании» будущего тестя Кисельникова – Боровцова[1]:

> Вы то возьмите: другой раз пошлют с кораблем-то отыскивать, где конец свету; ну и плывут. Видят моря такие, совсем неведомые, морские чудища круг корабля подымаются, дорогу загораживают, вопят разными голосами; птица Сирен поет; и нет такой души на корабле, говорят, которая бы не ужасалась от страха, в онемение даже приходят. Вот это – служба (*II*, 595–596).

Эти «чудовища», как маркер далевого мира «чужих», задают для внутренней философской темы пространства мира в пьесе коннотации выверта природы и жизни, глумящейся над человеком.

Образ эпического странствия, как пародийная стилизация от лица Боровцова, касается аспекта фикционально-формальной эмблематизации (поэтому оказывается типологически сходен с теми «голубками», которых тут же вышивает его дочь). Голубки – маркер квазилюбовной идиллии – в единстве эпизода становятся через инвариантный мотив «птицы Сирен» в рассказе – инвариантом чудовищ в мифологической картинке, транслируемой Бровцовым (a la Феклуша). Птица Сирен имеет отношение к идеальному плану «птицы» и одновременно к «сиренам», которые искушают, завлекают и губят путников. Это переключает аллегорическую картинку с плана внешней борьбы человека с препятствиями на внутренний план преодоления соблазнов мира, губящих человека.

Фамилия Кисельников заключает литературный код «Овсяного киселя» В.А. Жуковского (идиллия домашнего очага). То есть герой несет в своем образе этот мироидиллический «корень» рая, а не только в своей сентиментальной мечтательности в начале пьесы. Эта мотивика через рокайльно-пародийные «кисельные берега» в

[1] Боровцов через сему свиньи/борова перекликается с образом Кабанихи, а через данный рассказ – с образом Феклуши. Боровцов (резонер-антагонист) становится почти водевильной инверсией Кабанихи, что создает смещение сатирической оценки этого персонажа.

речах одного из персонажей (в русле народной формулы) проецируется на пространство внешнее. Кисельников, претерпевая жизнь в качестве жертвы, через коннотативный план «кодов» как бы совершает свое «хожение», получающее религиозные коннотации духовного опыта-испытания: схождение вниз, показывающее иррациональное зло мира и внутреннюю уязвимость человека.

По отношению к такой морально-назидательной модели «маленького человека» Погуляев выступает как «высокий» резонер (в духе просветительского стереотипа) в конфликте с «низким» резонерством среды («гуси» (*II*, 611). Но это внешняя установка схождения «праведника к диким зверям», при которой пара Кисельников-Погуляев функционально выражает две стороны – «растерзанной жертвы» и «морального назидания».

Существование в социальной среде, борьба за жизнь усиливаются зловещим колоритом редукции/порчи Мира, который как бы сворачивается, свет которого погашается, т.е. пространственно презентируется движение мира к «могиле».

Сам Кисельников в этом претерпевании все сильнее лиминизируется силой антиномии двух полюсов собственной презентации, вытесняющих его человеческое начало: это зоонимы ничтожества[1] и юродский «жест» смирения, уподобления этому ничтожению.

Что касается времени, то «Пучина» – единственный у Островского случай, когда между действиями большие промежутки времени. Характер семиотических связок образа Кисельникова с персонажами меняется по ходу пьесы. А временные разрывы между действиями аннигилируют те варианты межличностных позиций, которые возникают внутри каждого действия и оборачиваются в другом действии на противоположные. Это «переворачивание» семантико-типологического и функционально-фабульного статуса

[1] «Кисельников. Эх, маменька! А я-то что! Я лучше-то и не стою. Знаете, маменька, загоняют почтовую лошадь, плетется она нога за ногу, повеся голову, ни на что не смотрит, только бы ей дотащиться кой-как до станции: вот и я таков стал» (*II*, 615).

каждого персонажа переакцентирует природу конфликта с антропологического на онтологический уровень. Ход времени против человека. Это задает зловещую, пугающую деградацию не только Кисельникова, его домашнего уклада, но античеловечной природы внешнего мира, отчего возникает «эффект скоротечности и бессмысленности человеческой жизни»[1].

На каждом сюжетно-временном отрезке появляется друг-резонер Погуляев: для Кисельникова он «свой среди чужих» и одновременно «чужой среди своих». Имя персонажа – Погуляев – заключает «бальзаминовские» коннотации «гуляния», службы, стремления к культурным впечатлениям и элемент «хожения». Боровцов, так же как Погуляев, сопровождает Кисельникова в каждом действии. Боровцов – образ идейного антагониста Кисельникова, но в последнем действии они оказываются вместе в статусе интермедиальной пары, подобно Счастливцеву и Несчастливцеву[2].

Погуляев контрастен среде, которая окружает Кисельникова, но через замечание Кисельникову: «Друг мой, в уме ли ты?» (*II*, 613) – указывается скрытый параллелизм к внешнему зооморфному снижению Кисельникова со стороны «темного царства», где солирует Боровцов: «Эх, зятек! Я думал, что из тебя барин выдет, ан вышла-то грязь. <…> Ты вот глядишь, словно мокрая курица, а ты гляди строже» (*II*, 605).

От круга «гостей» через Неизвестного к Грознову (ложные спасители как губители, но и они – марионетки или жертвы «пучины») сюжет проводит Кисельникова от варианта пропускания всех зол через себя к складке двух позиций расподобления его человечности:

[1] Доманский Ю.В. «Пучина» А.Н. Островского: специфика паратекстуальной организации // Наследие А.А. Скафтымова и актуальные проблемы изучение отечественной драматургии и прозы : материалы Вторых междунар. Скафтымовских чтений (Саратов, 7–9 октября 2014 г.). М. : ГУТМ им. А.А. Бахрушина, 2015. С. 89.

[2] Или подобно вольтеровским Панглосу и Кандиду. Литературный код вольтеровской философской повести акцентирует новые внутренние координаты пьесы Островского как философской драмы или драмы-притчи, что тесно связывает ее с «новой драмой».

«зверка» и юродивого. Подчеркивается зоологическая редукция социально-культурной коннотации – расподобление человека до животного существа в борьбе за жизнь: «Все бегает да суетится, точно зверок какой, прости господи! (*II*, 632).

Момент искушения внешним поддерживает в каждом действии для Кисельникова подтекст грешника и юродивого, например:

> Кисельников. Детки мои, детки! Что я с вами сделал! Вы – больные, вы – голодные; вас грабят, а отец помогает. Пришли грабители, отняли последний кусок хлеба, а я не дрался с ними, не резался, не грыз их зубами; а сам отдал, своими руками отдал последнюю вашу пищу. Мне бы самому людей грабить да вас кормить; меня бы и люди простили, и бог простил; а я вместе, заодно с грабителями, вас же ограбил» (*II*, 620–621).

Специфически сочетаются два архетипа зооморфизации среды: «свои» как «ряженые» и «дикие звери темного царства», и в соотношении с ними проигрываются внутренние ипостаси героя (явные и скрытые): мудрец – простак – человек, переживающий животный аффект – «зверок», т.е. человек как «нуль» биологического существа, – и юродивый.

> Кисельников. Конура, конура...
> Анна Устиновна. Что, что ты?
> Кисельников. Конура, говорит, собачья конура... (*II*, 635).

Кисельников повторяет слова Грознова:

> «Ты, говорит, в конуре живешь... И дочь, говорит, держишь в собачьей конуре... Вот, говорит, ей флигель, хороший, хороший. И тебе, говорит, и всем вам. Хочешь, говорит?» Я хочу, я пойду; вот я все возьму, я пойду. <…> Как он сказал? Дочь твоя в конуре живет? Кисельников. Да, в конуре... (*II*, 636).

В таком финале можно заметить влияние традиционного мифологического мотива: превращения людей в зверей как форма их наказания.

С другой стороны, Кисельников как падший грешник получает ощутимый подтекст «юродивого», и тогда мотив «собачьей конуры» предстает как чужая оценка, повторяемая героем, и в этих его повторениях сигнализируется о «юродском» подтексте. И эти два коннотативных статуса находятся между собой в инверсии или точнее, «складке».

В первом действии Кисельников – как Бальзаминов, а в финале – антиномия двух возможностей, двух символических «футляров» прошлого и возможного будущего: «собачья конура» и «дом-дворец» Грознова (который можно функционально соотнести с башней-голубятней Бальзаминова)[1].

Кульминация расчеловечивания наступает, когда герой, автоматически повторяет про «собачью конуру» и воспринимает предложение Грознова насчет Лизы как приманивание «зверка» едой. Но эта вот крайняя точка ничтожения оттеняет катарсис на фоне *deus ex machine* – брака дочери с новым благодетелем – Погуляевым. Катарсис происходит, когда Кисельников заявляет, что он недостоин предложения новобрачных жить у них и уходит продолжать побираться и прозябать. Это особый внутренний акт. Не суд над собой (суд без Бога), не моральный уже суд. Это момент истины, как что-то, не убиваемое ничем; живой жест почти мертвой души в почти мертвом теле.

Нарастает тенденция отчуждения человека, его ценностного вытеснения, инициируемого его социальной необеспеченностью и дефицитом личностно-духовной культуры. Это приводит мир и человека к предельной и тотальной аннигиляции, тотальной ценностной необеспеченности онтологии и аннулированию возможностей антропоцентрического. «Пучина» в некотором роде вариант той тенденции, которая отражается в творчестве Г. Флобера в 1870-х гг.: взаимоотчуждение и распад (кризис) онтологического и антропологического (это затрагивает и позднего И.С. Тургенева).

[1] Бальзаминов как жених становится жертвенным «тельцом», т.е. заложником этого проекта соединения человека, земли и неба, но проекта «фикционального».

В пьесах Островского (1849–1855 гг.) зоонимы играют важнейшую роль в до-личностной стадии народной культуры. Зоонимы (как индивидуальное словотворчество и самооценка) дают возможность праздничной альтернативы для возникающего расхождения мира и индивида в их ценностном «расщеплении». В критически переходной ситуации отчуждения «полого Я» (т.е. не-личностного индивида) возрастает философско-онтологическая знаковость зоонимов. Они – сигналы редукции индивида к «существу» с его простейшими до-культурными проявлениями (подобная тенденция – у Флобера 1870-х гг.)[1].

Уподобление миру и расподобление человеческого в герое открывают в его образе другой вектор к духовной презентации или «святости», но святости не в религиозном или морально-дидактическом ключе (который девальвируется образом Погуляева как недейственный) и, конечно, не через культурно-ортодоксальный вариант юродства. Он в данном случае смещается в сторону флоберовского варианта (повести «Легенда о святом Юлиане Милостивом» (1977), и особенно – «Простая душа» (1877). Но «Пучина» написана раньше флоберовских повестей и тургеневских «Живых мощей» (1874). Однако для полемического диалога французской и русской «реплик» Флобера и Тургенева («святость» в ее парадоксальной модификации, проистекающей из снятия для человека абсолютности внешней трансцендентной системы ценностей) реплика Островского становится существенной корректировкой этого диалога.

X

Бальзаминов – «типичный “маленький человек” из пьес Островского о “людях захолустья”. Только все характерные мотивы этих пьес, все основные свойства их героев и даже многие приемы поэтики в бальзаминовской трилогии даны в виде карикатуры»[2]. Фик-

[1] См.: Бахтин М.М. О Флобере // М.М. Бахтин Собр. соч. : в 7 т. М. : Русские словари, 1997. Т. 5. С. 130–137.

[2] Журавлева А.И., Некрасов В.Н. Театр А.Н. Островского : книга для учителя. М. : Просвещение, 1986. С. 69.

циональность – выдумка мира и себя в нем, уже отпавшего «остаточного» человека (Бальзаминов) – способствует активизации в этой комедийной трилогии рокайльных мотивов. Слабо отражен мольеровский код «Смешных жеманниц»[1] (1659), с которыми перекликается основная тема трилогии: «вся “карьера” Миши, к которой он стремится, в значительной мере воспринимается им как овладение этой более «престижной» культурой»[2]. Поиск невесты затрагивает коды «охотника», «воина», даже «миннезингера». Но это подается в тенденции травестийной редукции.

Таковому «нулевому» человеку (т.е. человеку вне родства с патриархально-родовым, без социально-культурной обеспеченности и личностных компетенций) остаются «нулевые знаки», опустошенные коды. Происходит манипуляция или игра с таковой зыбкой свернутой семантикой. Возникает прецедент рокайльной примитивизации. Поэтому Бальзаминов предстает как квази-мечтатель; онирическое видение лишь удваивает путаницу и сложность мира для инфантильного героя.

Акцентируется, в границах инфантильного образа, андрогинность. Собственное мужское одиночество Бальзаминов компенсирует своими фантазиями о брачном союзе, т.е. фикционально строит идеал себя, своего мужского/женского единства. Это андрогинное начало позволяет ему быть в вечном автоматическом блуждании (в поисках невесты), «хожении», которое представляет собой то ли времяпрепровождение фланера, то ли поиск-службу или движение по кругу (как круг гоголевского Хомы или Шпоньки, если

[1] Н.Е. Музалевский отмечал, что «в творческой биографии А.Н. Островского наиболее существенное значение имеет обращение к наследию Мольера. <…> рассмотрение двух авторов на объемном пространстве комедийной традиции предоставляет материал для конкретных сближений их жанровых, характерологических принципов и установления драматургической новизны пьес Островского» (Музалевский Н.Е. Ранняя драматургия А.Н. Островского и традиции комедийного жанра : автореф. дис. … канд. филол. наук. Саратов, 2013. С. 6).

[2] Журавлева А.И., Некрасов В.Н. Указ. соч. С. 69.

понимать круг как некое пространство для сохранения или капсулирования во времени своего эмбрионального мирка «дитяти», не готового к истории). «Полу-культурность» и становится условием такого компромисса для построения из реальности и фантазии промежуточного буферного варианта единства Я и мира. И такой философский подтекст объединяет через инверсию (боязнь брака / стремление к браку) гоголевского Шпоньку[1] с, казалось бы, противоположным ему по матримониальному изводу Бальзаминовым.

В трилогии налицо тенденция расширения и усложнения системы зоонимов от пьесы к пьесе.

Первая пьеса «Праздничный сон до обеда» (1857): при внешней нейтральности превалирует негативно-прозаическое представительство зоонимов: они – от прозаической реальности, от которой проистекает снижение, умаление.

Вторая пьеса «Свои собаки грызутся, чужая не приставай» (1861): в центре – отношения людей (любовное соперничество). Зоонимы прилагаются к их представительству. Бальзаминова называют «сокол с вороньими крыльями» (*II*, 326). И в этом определении подчеркнута оксюморонность: дихотомия культурной позы (маски), претензий и обывательской сущности унификации. В пьесе активно упоминается метафора волка. Волк – «чужой» (возвышенно героический маркер, связанный с охотой/поединком, с «чужим»). Но данная демаркация оборачивается «грызней собак». Анфиса Антрыгина и Павлин Устрашимов как «свой/чужой» «грызутся» – выясняют отношения, но за этим скрыта инверсия: любовь/размолвка (между дамой и Устрашимовым) оттеняет прозаическую аннигиляцию гуманистического духовного содержания.

Сложная природа действительного и «фантазмического» в третьей пьесе. Во-первых, присоединяется прежний зоологический комплекс. Но возникает текст-форма – записка Чебакова и развер-

[1] См.: Гончаров С.А. Указ. соч. С. 64–98.

нутые рассказы Бальзаминова перед матерью с кумушками. В записке – аберрация топоса: «медвежья сторона» – «чужая» и «Бальзаминов» как человеческий маркер «своего». Через нивелировку *медведь / Миша* Бальзаминов задается зооморфное опрощение через характер пространства, в котором живет тот, кто опрощен до «медведя».

Дешифруя адресанта записки, сам Бальзаминов задает многозначительное переключение через названия букв кириллицы: Лукьян – Люди, Чебаков – Червь (человек, который есть червь (Иов 25; 6)) задает многозначительную инволюцию.

Один круг культуртрегерских визионеров-двойников (Чебаков/ Бальзаминов) налагается на круг зооморфной инволюции: «Миша» – к «медведю» (Бальзаминов) и от «людей» – к «червям» (Чебаков), но за «медведем» все же сохраняется код и сказки, и национальной культуры.

В финале в голове у Бальзаминова все смешивается – реальное и воображаемое, и действительность предстает абсурдно-фантастической. Какая картинка-рецепция в результате образуется и что она значит? Это уже внутренний топос сложения реального и воображаемого (фантазмического). Одно спорит с другим. Несоответствие Я этому внутреннему наложению-смешению как бы гипертрофируется «головой» помимо воли самого Бальзаминова:

> Сейчас я думал об доме, ну и представился мне в уме дом, большой, каменный, и львы на воротах; только лев будто и разевает рот, каменный-то, да и залаял, а я об этом и думать не хотел, обо льве-то. Хочу его из головы-то выкинуть, никак нейдет. А отчего это? Оттого, что я не привык думать, как богатые люди думают; все думал так, как бедные думают; вот оно теперь богатство-то в голове и не помещается. <…> Если башню бы строить, большую, чтобы всю Москву видно было! Можно будет там и голубей держать... (*II*, 379).

Артефакты оживают, как химеры (см. ЛЕВ – инвариант «ожившей статуи»). Замещением этого несоответствия становится башня-

голубятня (травестийный аналог «Мирового древа» как форма пространственного возмещения позиции Я с прозрачными религиозными коннотациями «лествицы Иакова»). Позиция Я (его природа) не соответствует хаотическому сложению реальности и «реальности в воображении». Возникает эффект захваченности и отчуждения лиминального героя. Собственно Бальзаминов переживает ту властную захваченность со стороны и мира, и воображения (культуры) по аналогии с Катериной, которая становится заложницей неразличения своего личного с внешним сакрально-инфернальным, после чего поглощается в самоубийстве водой, а Бальзаминов «выскакивает» в брак.

XI

В пьесе «Шутники»[1] продолжается тема театральной девальвации значения мира и лиминального человека, которая берет начало от трилогии и развертывается в пьесах 1870-х гг.

Чиновник Оброшенов так себя характеризует: «Исказил себя всего, и рожа-то какая-то обезьянья сделалась» (*II*, 493). Прежний мотив глупого подражательства (см. «Утро молодого человека») здесь выступает как коверканье своей человеческой природы, своей личности, как добровольное самоуничижение ради куска хлеба. Но это оправдывается тем, что Оброшенов все нес в семью, как птица в гнездышко: «Они смеются, а я, как птица, в гнездо таскаю…» (*II*, 493). Готовая формула присоединяет личностный драматизм, за которым – *целое* жизни (т.е. тенденции «экзистенциала»). Символ-экзистенциал и напряжение интенциональности (я нес, как птица в гнездо). То есть не общее является знаменателем внутреннего, а наоборот, внутреннее – знаменатель общего – новый

[1] Соловьёва Л.А. Принципы изображения характеров в пьесе А.Н. Островского «Шутники» // Проблемы изучения творчества А.Н. Островского. Куйбышев, 1973. С. 100–111; Хромова И.А. «Шутники» А.Н. Островского: нравственная проблематика и жанровое своеобразие пьесы // Духовно-нравственные основы русской литературы : сб. науч. статей : в 2 ч. Кострома, 2007. Ч. 1. С. 210–217.

круг сопереживания человеку-птице, человеку-обезьяне; гуманизм рецепции не романтического или сентименталистского типа. Это проявляется у Достоевского в прозе. «Обезьяна» и «гнездо», казалось бы, касаются только человека, но они имеют пространственную привязку: обезьяна подражает (гримаса обезьяны) и соответствует точке зрения толпы (площадной топос, а напротив – топос семьи).

Оброшенов в «Шутниках» зооморфен; его драма жертвы имеет и высокие, и низкие черты (материальные интересы и человеческий апломб, для подбадривания дочерей). Резкость смены положений сродни метаморфозам – они застают Оброшенова врасплох, опережают его знание и душу, ввергают в аффект.

Когда в финале Оброшенов возвращается к дочерям с радостной вестью, он восклицает: «Ну, козы, прыгайте!» (*II*, 528), в этом зооним отражается код фольклорного театра – «медвежьей потехи» – в которой и коза среди «ряженых». Это не просто внешняя метафора образа действия[1]. Это то, что касается непосредственности, «аутентичности». Называя дочерей «козами», отец проецирует на них свое «живое», но это все равно «маска» (театральная форма жеста). Не случайно в речах Оброшева – повелительное наклонение глаголов, в которых спутываются разные формы и превалирует театрально-«шутовское» смешение: «прыгайте, как козы», и тут же: «падайте на колени».

Человек вовлекается в «обманку», фабульно мир им играет (отец-шут, дочери – «товар», к ним используется шантаж). Мир втискивает его в границы амплуа-судьбы. Этому противостоит гуманизм узкого круга семьи (отец и дочери – это единство дружески-личностное). Шутка фабульно касается обмана-провокации, из-за которого герой уверен в обретении спасения.

[1] Ср.: у Л.Н. Толстого в «Войне и мире» Наташа Ростова прыгает, как коза: «Наташа, после того как она, пригнув его к себе, расцеловала все его лицо, отскочила от него и, держась за полу его венгерки, прыгала, как коза, все на одном месте и пронзительно визжала» (Толстой Л.Н. Собрание сочинений : в 20 т. М. : ГИХЛ, 1962. Т. 2. С. 9).

Первый уровень заключается в «скверном анекдоте» с найденным Оброшеновым конвертом, где указана крупная сумма денег, которой можно помочь выпутаться жениху одной из дочерей – выплатить долг чести. Найденное «богатство» ввергает отца в эйфорию спасения и благополучия. Но в конверте оказывается нарезанная бумага. Этот конверт был специально подброшен молодыми разгульными вертопрахами, которых ранее публично урезонивал Оброшенов.

Внешние обстоятельства становятся для человека ловушкой. Социальная его вовлеченность создает цепочку гуманистических «ловушек» межчеловеческой зависимости.

Второй уровень шутки-оборотничества касается межсословной коммуникации. Богатый купец Хрюкин ведет себя грубо и оскорбительно, но в финале оказывается, что тем самым он проверял терпеливое послушание понравившейся ему девушки (старшей сестры), которую готов вознаградить браком и состоянием. У Островского речь идет о людях, которые глумятся в своем социальном превосходстве, еще опаснее – толкают к выбору и провоцируют ложный выбор, но что гораздо страшнее – близкие в лице отца идут на сентиментальный шантаж, гуманистически-нравственное манипулирование. Последний оборот «шутки» – когда отец готов на коленях (религиозный жест) умолять дочь выйти замуж за богатого старика Хрюкина ради спасения семейства и благополучия ее младшей сестры с женихом. То, что являлось идеальным источником гуманистической поддержки – любовь близких, любовь отца – внешне сохраняя свою благорасположенность, обернулось сентиментальным шантажом. Героиня, подобно Ифигении, идет на самопожертвование (или ее склоняют к этому), и речь не только о теле, но и о душе, о судьбе молодой прекрасной женщины. Брак выглядит как проституирование (и вариант Островского оставляет безотрадно гнетущее впечатление). Речь идет об оборотничестве смысла, который оправдывал ценность существования отдельного человека, составлял гуманистическое ядро его существа (и это ядро, в результате, как «конверт с нарезанной бумагой»).

«Скотина не узнала своего господина» (*II*, 538) – в этой фразе Хрюкова в адрес Оброшенова при их разговоре tet-a-tet выражается социальное превосходство, грубость и пр. Однако глубоко уязвляет проводимое в этой фразе тотальное уничижение человеческого Я. Однако рифма дает возможность нейтрализации до уровня формальной речевой фигуры (подтекст «шутки»).

Дочери Оброшенова (в частности Анна) остаются в неведении в отношении этого конкретного выражения (отец характеризует встречу с Хрюкиным лишь в общем виде). Тем самым для Анны Павловны, соглашающейся выйти замуж за Хрюкина ради спасения семьи, он остается в этических границах грубого человека. Но фраза Хрюкина в реципиенте вызывает болезненную реакцию тотальности уже экзистенциального уничтожения человека, и это выходит за границы этики. И последующее согласие Хрюкина на брак с Анной (милость deus ex mahina) не случайно вынесено за границы сцены. Оно не показано. Об этом согласии говорит Оброшенов, вроде бы проявляя внутреннее великодушие к своему обидчику, как бы мгновенно забывая о том, что вербально было сделано Хрюкиным. Таким образом, отец в некоторой степени вводит в заблуждение дочь. Это утаивание является составляющим «шутки» как концепта пьесы. И катарсис финала, и великодушный поступок дочери тоже входят в концепт «шутки», что создает важную и ранящую зрителя двусмысленность. Причины этого эффекта в том, что, с одной стороны, сохраняет свою важность ценностно-этический комплекс человека в противостоянии миру, который глумится («шутит») над ним. И с этим связана «победа» души дочерей и отца. Но другой план связан с тем, что человеческое проявление личностно-ценностного, его внешнее выражение при таком состоянии мира (в котором нет императива национально-объединяющей культуры) подрывает самое себя. Когда мать бьет ребенка и, видя его страдания, говорит: «Ну, подойди ко мне – я тебя поцелую!», то и «битье», и «ласка» как выражение отношения теряют свою подлинность, ста-

новятся формально-относительными, смыкаются с театральным характером презентации внутреннего, который девальвирует для человека это внутреннее. И это тоже касается унификации антагонистов в «Шутниках», которые все в равной мере относятся к данному разряду, но уже от лица состояния обесцененного мира.

В последующих пьесах становится важна тема театра, который оказывается для персонажа замещением идентичности. Сочетание полюсов («кодов») через «двутелость образа» (М.М. Бахтин) задавало напряжение самоизъявления (определения) человека. Сами культурные сферы, к которым адресован код, были незыблемы. В поздних пьесах задается напряжение иронии при ценностной фиктивности или релятивности как мира, так и человека.

Исход для такого «нулевого» индивида – игровая самоидентичность через осколочность и упрощенность культурных кодов-сигналов. Отсюда проистекает своего рода рокайльно-театральное манипулирование знаками-осколками: мелодраматическое в «Лесе» и однозначно травестийное в пьесе «Волки и овцы» (Мурзавецкий).

XII

В «Лесе» зоонимы опосредуют культурный претекст (например, «Разбойники» (1781) Шиллера, транслятором которого является Несчастливцев): «Несчастный! Не становись между львом и его...» (*III*, 295).

В «Лесе» два «шута»-киника, нарушителя: Несчастливцев, за которым театральный образец трагедии, и Счастливцев, который следует образцу комедии. Для образа последнего задаются ценностные полюса кодов: «счастливая Аркадия», т.е. культурный «рай» и зооморфный полюс (у героя вместо бороды «перья растут» (*III*, 274)). Обращает на себя внимание комический момент, когда Счастливцев называет дворецкого Карпа то Сазаном Савельичем, то Окунем Савельичем, то Налимом Савельичем:

Счастливцев. Сганарель.
Карп. Вы кто же будете? Иностранец, что ли?
Счастливцев. Иностранец буду. А вас как?

Карп. Карп Савельич.

Счастливцев. Не может быть.

Карп. Верно.

Счастливцев. Да ведь карп – рыба.

Карп. То карпия.

Счастливцев. Да что карпия, что карп – все равно. Уж лучше бы вас Сазаном Савельичем звали.

<…>

Счастливцев. Потрудитесь, Окунь Савельич!

Карп. Да не окунь, Карп.

Карп. Да уж постараюсь для вас.

Счастливцев. Постарайтесь, Налим Савельич! *(Кланяется и уходит.)*

Карп. Ах, шут гороховый! Откуда его вывезли, из каких таких земель? (*III*, 285).

Такой произвол зоологического склонения имени человека (имя – достоинство) – это своего рода нонконформистский акт против «знаковости» культуры: или социальных, или личностных конвенций. Акт безоценочный и не метафорический. В этом заключается игровая ирония со стороны «трикстера-актера», у которого «вместо бороды перья растут» (*III*, 274). Сам Счастливцев находится в теневой зоне релятивности, в роли актерского «агнца» (искусство требует жертв), игровой жертвы.

Параллельно вариантам отношений в основной сюжетной линии мужских персонажей с женскими возникают комические отношения Счастливцева и старой Улиты. И своим присутствием он ее «оживляет», ведь по существу (через код имени) Улита – зоологическая «литота». Функционально-типологически она – что-то вроде Феклуши (с «песьей головой») при Кабанихе. Улита, которой Карп до этого говорит: «Брысь!» (слабые коннотации «кошки-ведьмы»). Но в лице Счастливцева один зооморфный мизерабль обратился к другому подобному мизераблю (поскольку побывал в его «шкуре», зоологически «умалился»). Ведь Улита – живое существо, и в ней возможна «божья искра».

При характеристике Несчастливцева как высокого идеального героя все же нужно учитывать, что высокое слово театрального репертуара (театральщина в самопрезентации) задает двойственность

его образа. Театральная форма – внешняя (филиппики Несчастливцева) – это не просто рупор для внутреннего. Она оттеняет, отделяет человеческое, которое уже не имеет для себя слов, и ему остается только поступок милосердия. Ведь сам театр публичен, и в нем Я определяется для публики и через публику.

XIII

В аспекте зоологической тематики в поздней драматургии Островского исключительное положение занимает пьеса с экспликацией зоологичности в названии: «Волки и овцы», в которой «еще более отчетливо проявляется процесс “зоологизации” образа <…>. Он начинается в поэтике заглавия и завершается только в финале (“Вот они волки-то! Вот эти сразу по многу глотают”), охватывая почти все художественное пространство пьесы. Из этого процесса вытекает всеобъемлющий сатирический гротеск, содержащий столь характерную для него “амбивалентность” (человек – волк)»[1].

Обобщение формулы «волки–овцы» сталкивается с рокировкой (в сюжете «овцы» становятся «волками», а «волки» – «овцами»), и в результате – релятивность. Просветительская по типу морально-этическая аллегорика через тотальность и высокую степень обобщения уже выполняет функцию натуралистического интеграла или коррелята «хищник–жертва» как для социальной активности, так и для человеческих отношений в целом. «На всех “волков” в пьесе, на всех “мудрецов” оказывается “довольно простоты”, и в какой-то момент каждый из них терпит поражение, превращается в “овцу”»[2].

Однако животные маркеры названия мистифицируют, оттеняют смысловую релятивность. «Волки и овцы» как название захватывает всех, но помимо внешней кодификации (дидактический морализм) тут действует и другой механизм.

[1] А.Н. Островский. Энциклопедия... С. 131.
[2] Там же. С. 89.

И своеобразным полемическим контрапунктом к морально-дидактическому подходу аллегоризации является зоологизация в системах любовных пар, в их «двойственности». Это своего рода интенциальный контрапункт к формуле «волков–овец», в которой резюмируется борьба материальных интересов.

Линия Ульяна–Беркутов (как Ильинская–Штольц) оказывается ложно формализованной. Символов-экзистенциалов здесь нет, интенциональности тоже.

К Лыняеву Мурзавецкая применяет зоометафору «распетушье» (т.е. не курица и не петух: «распетушье какое-то» (*IV*, 135)). Сам он о себе говорит: «я старый воробей» (*IV*, 135). Отдаленно отзываются коды народного театра в контаминации с ослабленной просветительской аллегоричностью человека: Глафира – Лыняеву: «Мы в Париж поедем, ведь самому будет совестно таким медведем приехать» (*IV*, 206).

Однако в этой интересной паре Лыняев–Глафира важен момент, когда Глафира глядит на собирающегося поспать Лыняева: *«Глафира из-за портьеры смотрит на него страстным*, *хищническим взглядом*, *как кошка на мышь»* (*IV*, 185). Это редкий случай использования Островским зоологического сравнения в ремарке, и поэтому оно несет важнейшую смысловую нагрузку, иронично полемичную в игровом ключе по отношению к дидактически обобщающей формуле «волков и овец». Здесь явно заостряется психологическая интериоризация. Кошка «играет с мышью», что в данном случае неназванным подтекстом присоединяется и к «страстности», и к «хищничеству». Пейоративность сравнения нейтрализуется театрально-игровым зарядом метафоры, и дальнейшая сцена между персонажами разыгрывается с учетом этой «зоологически-миметической» подсказки, исходящей из того, что «кошке полюбилась мышь или «птица» – воробей/распетушье).

В результате распределения репрезентативных функций зоологических сравнений в пьесе намечается такая схема: «дидактический

центр», в котором через зоологизм проводится рассудочно-аллегорическое обобщение. И к этому морально-дидактическому центру, с одной стороны, полемически относится Мурзавецкий с псом Тамерланом, а с другой – это самая авторская ремарка (что-то вроде трюизма инварианта «кошка съедает мышь, как волки съедают овец», но и дополнительный коннотативный план – «кошка играет с мышью»). Животные мотивы и настраивают на аллегорическую дидактику (*хищники*) и интенциональность (*любовный захват*), и оттеняют их недостаточность и односторонность (через юмор-иронию).

Словесные партии Мурзавецкого составляют противоположный полюс косноязычию старухи Анфусы. Оба этих персонажа оттеняют словесную прагматически-ролевую «неподлинность» или «формальность» всех рассудочных персонажей, статусы которых в сюжете меняются. Перед нами, с одной стороны, аллегорические презентанты животной дидактики, а с другой – персонажи, миметически противопоставленные ей близостью к животному началу. Мурзавецкий и Анфуса предстают в пьесе как главные источники шутовского комизма.

Мурзавецкий навязывает человеческому коммуникационному порядку своего конфидента – пса Тамерлана[1]. «Ноздревская стихия» оборачивается не «скандалом», а культурным смешением – словом, за которым ничего нет. Индивид оказывается между народной и светской культурой, лиминален по отношению к ним и часто предстает как травестийный «нарушитель» и той и другой. Характерен эпизод (действие I, явление 5), когда он кричит в окно:

> Мурзавецкий *(растворяя окно).* Фу, духота какая! *(Высовывается в окно и свищет.)* Тамерлан! Ах, проклятый! Ну, погоди ж! Человек, приведи сюда Тамерлана да подай мне арапник! (*IV*, 121).

[1] Ср. в «Мертвых душах»: Ноздрев заставляет Чичикова потрогать мокрый нос своего пса. Но в системе эпического рода это реальный план пластической включенности, обновление ощущений.

Происходит нарушение ценности центра сцены, патетически-игровое вторжение возможного антропоморфного зверя как ее равноправного участника. И на протяжении всей пьесы происходят, при появлении Мурзавецкого с его внесценическим напарником-Тамерланом, подобные «вываливания» из коммуникационно-культурного круга с непременностью его конвенций, подобно тому как эту функцию в другом ключе выполняет шут или юродивый.

Тамерлан и в дальнейшем претендует быть «героем», вторгаясь в словесно-объяснительную картину действия – как пример (фикционально-шутовской) эпического атропоморфного помощника Мурзавецкого, который так объясняет тетушке результаты своего решительного любовного свидания с Евлампией Николаевной в саду:

> Мало того, что не пустила, а еще поставила засаду из лакеев. И если бы не мой Тамерлан – ну, адьё, мон плезир! Только бы вы меня и видели, ма тант. *Лев, а не собака* (курсив мой. – *Н.Х.*): того за горло, другого за горло, ну и разбежались, и я жив. Собака – друг. *(Свищет.)* Тамерлан, иси! Друг единственный! (*IV*, 189).

И кульминация такого контрапункта – финал:

> Чугунов. Золотой-то он – точно золотой; а я вам вот что скажу! За что нас Лыняев волками-то называл? Какие мы с вами волки? Мы куры, голуби... по зернышку клюем, да никогда сыты не бываем. Вот они волки-то! Вот эти сразу помногу глотают.
>
> *За сценой слышен крик:* «*Тамерлан*, *Тамерлан*!» *Вбегает Мурзавецкий в отчаянии.*
>
> Мурзавецкий. Нет, ма тант, нет! Я не переживу.
>
> Мурзавецкая. Успокойся, Аполлоша, успокойся!
>
> Мурзавецкий *(опускаясь на стул).* Нет, ма тант, лучшего друга моего...
>
> Мурзавецкая. Ну, что ж делать-то?
>
> Мурзавецкий. Лучшего друга, ма тант... Где пистолеты?
>
> <…>
>
> Мурзавецкий. Да, ма тант, лучшего друга... Близ города, среди белого дня, лучшего друга... Тамерлана... волки съели!
>
> Мурзавецкая. Тьфу ты! А я думала...
>
> <…>
>
> Чугунов. Близ города, среди белого дня! Есть чему удивляться!.. Нет... Тут не то что Тамерлана, а вот сейчас, перед нашими глазами, и невесту вашу с приданым, и Михайла Борисыча с его имением волки съели,

да и мы с вашей тетенькой чуть живы остались! Вот это подиковинней будет (*IV*, 206–207).

«Плач» Мурзавецкого о Тамерлане – это своего рода комический извод аллегорического посыла темы «волков-хищников», но и в чем-то он выражает свой «катарсис», полемичный к дидактическому резюме Чугунова.

Пес *Тамерлан* имеет «эпическое» имя (высокий код завоевателя резонирует в занятии Мурзавецкого охотой). Тамерлан несет восточные коннотации, отражаемые в фамилии «*Мурза*вецкие» (в сюжете выступают в лице интригантки Мурзавецкой примитивные силы, а против них – дипломатия столичного Беркутова). И к этой антагонистичности присоединяется низший полюс – в амбивалентности ценностных полюсов презентации: «герой Тамерлан» и он же – «волчья котлетка». Потенциальный победитель волков оказывается их жертвой. Но я оплакиваю его как друга и в этом – вопль человечности, и одновременно в этом заложено развенчание «собаки-Тамерлана» как претенциозной метонимии героико-эпических претензий Мурзавецкого.

Зооморфный «шут» всегда имеет отношение к жертве. Это и жертва (назидательный показ уничтожающей необоримой силы, имеющей сверхчеловеческий характер), и то, что замещает жертву. Зооморфное служит замещению человеческого «целиком» в ритуале жертвоприношения для исторического хода Жизни, для освобождения (обновления).

Собака Тамерлан – эпико-прециозное орудие: «боевой товарищ» – форма любых антропологических притязаний хозяина-человека. Перед нами экспликация чистого комизма. Вдруг – хлоп и все. Потому что к фабульной развязке зритель подводится, а тут дополнительный финал мгновенного вмешательства судьбы в виде волков.

Мурзавецкий представляет собой пародию эпистемы, в которой «волки/овцы» выражают общую морально-рассудочную дидактику расчета, а шире – рассудка. И пародийность любви Мурзавецкого к Тамерлану затрагивает любовную линию в пьесе, которая выражает

ожидаемую силу чувств (гуманизм–душа). Поэтому матримониальная линия обязательна для каждой пьесы Островского. Это две составляющие – главное, чем живет человеческая коммуникация, тот идеал, на который она уповает в отношении к миру. И в этой пародии выражен свой катарсис комического наказания судьбы – карточного домика человеческих построений и расчетов. Но возникает и комическое снижение самого «рока» подобно катарсическому восклицанию мольеровского Сганареля в финале «Дон Жуана»: «Мое жалованье, мое жалованье, мое жалованье!»[1]

XIV

После «Волков и овец» в использовании зоонимов преобладает пародийно-театральная тенденция, которую можно охарактеризовать на примере пьесы «Правда – хорошо, а счастье лучше» (1876). Пьеса по характеру напоминает народные комедии раннего периода. Но в этой стилизации отражены тенденции развития метадрамы Островского от 1850-х к 1870-м гг. Прежний купеческий «домострой» социализируется, становится «предприятием». Тип Дикого в лице Барабошева обретает черты «делового» человека, масштаб этого характера – водевильный.

Приказчик Платон, когда над ним устраивает показательный суд-наказание его хозяин купец Барабошев, в запальчивости восклицает: «самому лютому зверю – льву и тому в глаза правду скажу» (*IV*, 303). В используемом в этой речи зооними сохраняется функция маркера «темного царства» через архетип «диких зверей», но «лев» пародийно персонифицирован, т.е. в зооними пересекаются линии аллегорически-метафорического кодирования этических качеств человека и народная линия «театра ряженых», в результате чего возникает комический эффект пародийно-театральной имитации, вторичности. Коды народной культуры сняты. В сцене любовного свидания на сцену матерью героя выносится котенок, чтобы подать сигнал. Зооним формализован как театральный

[1] Мольер. Полное собрание сочинений : в 3 т. М. : Искусство, 1986. Т. 2. С. 160.

элемент сочетанием разного рода кодов, не способствующих выстраиванию подлинной связи с ценностной сферой онтологического и культурно-всеобщего порядка. Поэтому такое использование следует приему аппликации: зооним, как своего рода эмблема, аккумулирует в себе разные коды-указатели.

Литературный код в линии Грознова – «явление гостя с того света» – ориентирует на балладный архетип. В связи с этим присоединяются и коннотации «грозы» в фамилии Грознов – он предстает как наказующий гость свыше. Грознов назван приказчиком Мухояровым «орангутантом» (*IV*, 287): через экзотический зооним возникает эффект остранения (странности). В плане относительности других значений «разнослойного» образа Грознова: он и воин (эпическое), и старик-развалина, и даже в некотором смысле юродивый-сумасшедший, «мертвец», «помощник» – в каждой ипостаси отражена «инаковость», но их сочетание оборачивается усреднением, театрально-показательной вторичностью.

В пьесах позднего периода, тяготеющих к жанру мелодрамы, зоонимы употребляются редко. Это показатель того, что они теряют связь с морально-дидактическим выражением качеств человека по линии аллегорически-метафорического кодирования (наследие риторической культуры XVIII в.). Например, фамилия персонажа «Бесприданницы» Кнуров включает сему «свинья» («кнур» – значит «хряк»), но это завуалировано, «спрятано» за «цивильным» типом нового купца-капиталиста. Также предельно редуцирована линия метонимического кодирования природно-субстанциального начала человека, связывающего его с широкой национально-культурной или природно-онтологической сферой. Ценностную актуальность в поздних пьесах обретают отношения Я с Другим (женщины с мужчиной), призванные восстановить в человеке гуманистическое начало, духовную целостность и независимость от социально-ролевого и культурного давления корпоративной группы (среды). Но эти стремления рушатся и ведут действие к мелодраматической развязке.

В связи с этими обстоятельствами зоонимы как знаки вводятся драматургом по принципу аппликации (например, в «Бесприданнице» – пароход «Ласточка»). Или актрисе Негиной персонаж делает следующий комплимент: «Вы белый голубь в черной стае грачей, вот они и клюют вас. Белизна, чистота ваша им обидна» (*V*, 237). В этой эмблеме голубь не является выражением духовного начала, некой природно-идеальной сущности, на первом плане – цветовой контраст, подчеркивающий характер соотношения положительной героини со своей корпоративной театральной группой.

Человеческое индивидуальное не получает выхода к жизни непосредственно, и значит – к своей подлинности, оно опосредованно внешне. Общественные конвенции через «театр» и зрительскую публичность становятся иными. Прежде в театре требовалось сопереживание («мы тебе верим»), а здесь (например, в «Лесе») непосредственное сопереживание редуцируется. Тогда для чего это?

Среда – как собрание социальных участников – выступает (это предполагается в ситуации «театр в театре») в роли зрителей, переживающих свою вину и очищающихся, а сами зрители в зале отчасти освобождаются от захваченности таким переживанием (хоть как люди они ей остаются причастны). Но в ослаблении позиции сопереживания намечается позиция точки зрения мира в его надличностной закономерности (как телеологии нерелигиозного или романтико-мистического порядка).

Зоонимы вводятся по принципу аппликации[1] т.е. вторичных знаков-указателей, а не как выражение непосредственной онтологической цельности или культурного кода. Выдвинут непосредственный человеческий план и непосредственный план природы, и через это они указывают на некую открытую проективность мира (т.е. горизонт не духовно-метафизической сферы, а мира, открытого вре-

[1] Причем эта форма предметной аппликации может кардинально варьироваться, но она не претендует быть символом.

менному порядку, он вне порядка вещественной или метафизической реальности). Это то, к чему будет ориентировать в художественной конструкции модернизм («новая драма»). Но, разумеется, эта тенденция неявна у Островского, и она свидетельствует не о перекличках с модернизмом, а о поисках обновления в границах реалистической драмы.

Если несколько упрощенно обозначить «сюжет» функционально-смыслового развертывания зоологических мотивов у Островского в аспекте его метадрамы, то этот сюжет складывается из следующих поворотов (соотношение аспектов и тенденций «зоологического» в семиосфере метадрамы Островского, конечно, гораздо сложнее). Мир зооморфных «своих людей» (праздничное присвоение мира) через героя-жертву, как часть этого мира «своих», оборачивается в «диких зверей», «темное царство», которое презентирует иной универсализм через «мистерию» (растерзание как наказание-инициация святого), в которой герой – падший грешник и одновременно «жертвенный телец» (ср. к Большову: «холодный поросенок из ума выскочил» (I, 120)). Сопровождают такую жертву импликации «собаки-изгоя» и «кабана» как альтернативного демиурга/спасителя-губителя, также добавляется инвариант души-птицы (отлетающей), или получающей варианты плотской травестии («курицы», «вороны» и даже «павлина»). Усиливающаяся лиминальность человека определяется его специфическим положением между миром «своих» (ряженые) и миром «чужих» (терзающие звери), что создает условие сложения или инверсии проекций из каждой из этих антиномий зооморфизма на лиминального человека-жертву. В результате это предполагает вариант театральной показательности (пародии-загадки) героя-шута с бестиальными маркерами (в чем видится извод «театра ряженых»): это, например, прослеживается от «Шутников» через «Лес» – к «Волкам и овцам», или же иначе – от Бальзаминова к Мурзавецкому. В таком возвращении типа «ряженых» в «Своих людях» через зооморфность «темного царства» (растерзание-инициация) герой находит театрально-

игровую альтернативу своей неизбывности земной жертвы. Но в результате образуется ассимиляция и двоение театра и реальности, и от тотального релятивизма сущности в такой модели мира и героя они начинают играть-морочить друг друга. И это меняет категорию подтекста (важную для поздних пьес Островского) и семиотическую функцию мифопоэтических и культурных зооморфизмов (которые прежде несли в себе коды как указание-привязку к культурно-аксиологической сфере). Для них в поздних пьесах задается принцип аппликации, что подводит драму Островского к тому, что будет решать уже модернизм, определяющийся через период «новой драмы».

1.4. «Не нужно огня, в потемках лучше»: мистическое начало в трилогии А.Н. Островского о Бальзаминове

Принято считать, что именно А.Н. Островскому отечественная драматургия обязана неповторимым национальным обликом, в основе которого доскональное знание жизни, которая, по выражению И.А. Гончарова, «одним концом <…> упирается в доисторическое время (Снегурочка), другим – останавливается у первой станции железной дороги, с самодурами, поникшими головой перед гласным судом <…> Островский пропитался воздухом этой жизни и полюбил ее, как любят родной дом, берег, поле. И никакая другая жизнь и другие герои не заменят Островскому этого его царства…»[1]. Это позволило С.А. Юрьеву охарактеризовать одно из известнейших произведений драматурга красивой и глубоко верной метафорой: «Разве “Грозу” Островский написал? “Грозу” Волга написала»[2].

[1] Гончаров И.А. Литературно-критические статьи и письма. Л. : Гослитиздат, 1938. С. 96, 100.

[2] Цит. по: Ревякин А.И. «Гроза» Островского. М. : Просвещение, 1962. С. 214.

Другими словами, к настоящему времени укоренилось отношение к Островскому как к несравненному бытописателю жизни старой Москвы – «не города Москвы, а жизни Московского, т.е. великороссийского государства», – создавшему «Тысячелетний памятник России»[1]. Это находит отражение и в отклике Ф.М. Достоевского на одну из «картин московской жизни». Островский преподносил ему комедию «За чем пойдешь, то и найдешь» для напечатания в журнале «Время», на которую тот отозвался в ответном письме:

> Что сказать Вам о Ваших «Сценах»? Вы требуете моего мнения совершенно искреннего и бесцеремонного. Одно могу отвечать: прелесть. Уголок Москвы, на который Вы взглянули, передан так типично, что будто сам сидел и разговаривал с Белотеловой. Вообще, эта Белотелова, девица, *сваха*, маменька и, наконец, сам герой – это до того живо и, действительно, до того *целая* (курсив автора. – *Е.Т.*) картина, что теперь, кажется, у меня она ввек не потускнеет в уме[2].

Достоевский, почитаемый ныне как писатель-мистик[3], неслучайно сразу высоко оценил «За чем пойдешь, то и найдешь» (1861), театральная судьба которой поначалу сложилась неудачно. Литературно-театральный комитет постановил: «Не одобряется к представлению», и лишь в результате общественной огласки пьеса была допущена с оговоркой, что автор будет сам отвечать за свое произведение. Закономерно и то, что уже первую пьесу Островского «Свои люди – сочтемся!» современники ставили в один ряд с гоголевскими творениями и называли «купеческими “Мертвыми душами”»[4], а в наследии Н.В. Гоголя мистическое же начало всегда

---

[1] Гончаров И.А. Указ. соч. С. 96.

[2] Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений : в 30 т. Л. : Наука, 1985. Т. 28, кн. 2. С. 23.

[3] По мнению Вяч. Иванова, это являлось возможным благодаря мировоззрению Достоевского: «онтологический реализм, исходящий из мистического проникновения в чужое я, как некую в ens realissimum утвержденную реальность» (Иванов Вяч.И. Собрание сочинений : в 4 т. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 485).

[4] Писемский А.Ф. Письма. М. ; Л. : АН СССР, 1936. С. 26.

играло одну из определяющих ролей. И Островский, наследуя гоголевские традиции, вряд ли мог не освоить и эту линию, придавая ей присущее собственной авторской самобытности преломление.

Безусловно, Островский на протяжении всего творческого пути оставался «реалистом-слуховиком» (как сам себя называл драматург), однако место между оригинальными поисками Гоголя и модернистскими исканиями А.П. Чехова, в текстах которых присутствует мистический дух, зачастую подчеркивающий трагическую безысходность существования героев, обусловливает возможность посмотреть на его пьесы под иным, не столь ортодоксальным углом, не отрицающим, но дополняющим традиционные критические и исследовательские воззрения.

Таким образом посмотрел на трилогию пьес о бедном чиновнике Бальзаминове, мечтающем о богатой невесте, художественный руководитель пермского театра «У Моста» («первого мистического») С.П. Федотов, в версии которого «водевильная история о недотепе-Бальзаминове как будто бы становится перевертышем гоголевской “Женитьбы” – и воздушные, сказочные мечты героя могут в любой момент обернуться для него чертовски нелепым обманом»[1]. А в «Женитьбе» режиссер, по определению Н.Н. Карповой, «отказался от бытового течения чиновничьей и купеческой жизни и придал спектаклю, как и всем своим постановкам, стиль и характер вполне инфернальный»[2]. В результате «вместо бытовой комедии на сцене возникает фантасмагория с чудесами, невероятной логикой и неожиданными поступками», где «Кочкарев – черт, который крутит на сцене “бесовские штучки”», и «гоголевский мистицизм соединяется со щемящей – гоголевской же – темой одиночества и беззащитности человека перед миром, перед жизнью, перед вечными ее искусами и противоречиями»[3].

[1] Пермский Театр «У Моста». URL: https://www.teatr-umosta.ru/wedding-balzaminova.html (дата обращения: 23.08.2023).

[2] Театр «У Моста». Время мистики. СПб. : Маматов, 2018. С. 133.

[3] Там же.

Характеризуя русскую психологическую театральную школу, режиссер В.А. Берзин замечает, что ее «иногда называют реалистической», причем «реализм надо понимать как способ рассказа о метафизической картине мира средствами видимой реальности, и это очень сложное искусство»:

> Яркие характеры, точно выстроенная психология интересны не сами по себе, но служат достижению большей цели – желанию постигнуть истину. Актеры берут энергию не в социальной или психологической ситуации, а в русском космосе, но воплощают через психологию и отношения, и у них это реально происходит на сцене[1].

Безусловно, эту атрибуцию можно перенести и на литературу, и эту-то метафизическую основу жизни, явленную художественными средствами вне зависимости от творческого метода, в русле которого создан текст, мы именуем мистикой, не вкладывая в это понятие значение, связанное со сверхъестественным. Позволим себе еще одну цитату из высказывания В.А. Берзина:

> Эфрос не любил философских рассуждений, но его режиссерский показ был «предельным» – там был человек в «метафизических координатах», человек между жизнью и смертью, между Богом и дьяволом, его эмоции были не от мира сего. Зритель не думал об идеях и концепциях, он был заворожен происходящим на сцене[2].

Заменив фамилию великого режиссера А.В. Эфроса на фамилию великого драматурга Островского, а слово «зритель» (с известными оговорками – создавая пьесы, автор всегда учитывал их сценическую будущность, возможное своеобразие их постановочного воплощения, впечатление, которое произведут они именно на зрителя) – на «читатель», мы получим сентенцию, вполне эквивалентную высказанной. «Метафизические координаты», очевидно, наличествующие в каждой пьесе литератора, будь то комедии, сцены,

[1] Театр «У Моста». Время мистики. СПб. : Маматов, 2018. С. 50.
[2] Там же. С. 49.

картины, этюд, драмы, драматические хроники или «весенняя сказка», мы и называем мистикой, неизменно присутствующей в произведениях Островского. Нельзя не обозначить, что сформулированная исследовательская установка обнаруживает очевидные корреляции с задачей В.И. Мильдона, на решении которой базируется его монография «Философия русской драмы: мир Островского», – раскрыть неповторимую философию русской драмы, под которой «разумеются представления о смысле бытия, о назначении человека, его природе, которые не исчерпываются сиюминутными задачами…»[1].

Казалось бы, уже в начале инициальной «картины из московской жизни» «Праздничный сон – до обеда» (1857) «зритель (как и читатель. – *Е.Т.*) буквально погружается в неспешную размеренную жизнь летнего Замоскворечья середины XIX в. с его солидными купеческими домами, прекрасными тенистыми садами, романтичными беседками и, конечно, колоритными местными жителями»[2]. Так и есть, однако пьеса открывается пространным рассуждением Павлы Петровны, которая, «припечатав» умственные способности сына («…разумом-то он у меня больно плох»[3]), задается вопросом относительно его внешности: «И диковина это, что случилось! В кого это он родился так белокур?» (112), что опосредованно вводит мотив всеобъемлющей подчиненности человека энигматическим внешним силам. Это подтверждается рефренным завершением двух фрагментов размышления Бальзаминовой: «Может, Мише и посчастливится по их глупости. Умишком-то его очень бог обидел» (112) и «А ведь, может быть, и счастлив будет. Говорят, таким-то бог счастье дает» (113) соответственно. И эхом отзывается

[1] Мильдон В.И. Философия русской драмы: мир Островского. М. : РОССПЭН, 2007. С. 8.

[2] Малютина И. Замоскворецкий мечтатель // Особая: тот самый журнал. URL: https://ocoba-ya.ru/zamoskvoretskiy-mechtatel (дата обращения: 23.08.2023).

[3] Островский А.Н. Полное собрание сочинений : в 12 т. М. : Искусство, 1974. Т. 2. С. 112. Далее все ссылки на трилогию Островского даются по этому изданию с указанием после цитаты в скобках номера страницы, например: (112).

во второй пьесе трилогии в словах: «Кому бог пошлет, того и счастье» (319), тогда как зарекавшийся верить снам Бальзаминов убежденно провозглашает:

> Конечно, маменька, если рассуждать правильно <…> приметы – бабья болтовня, вздор; только всё-таки в нашем деле нельзя приметам не верить. Потому что, маменька, в нашем деле всё от счастья, решительно всё. <…> У нас всё от случая, всё от счастья. <…> И может быть, маменька, мне это счастье суждено; может, оно ждет меня где-нибудь; я только не знаю, где оно: там, или там, или там. Я только не знаю, куда идти, где его искать-то… и вдруг судьба… (320–321)

Налицо подобное и в заключительной части триптиха: «Потому, маменька, вы рассудите сами, в нашем деле без счастья ничего не сделаешь. Ничего не нужно, только будь счастье» (350). Как резюмирует В.И. Мильдон, «…от своей судьбы не уйдешь, предназначенного не избежишь, поэтому всё от случая: вдруг богат, вдруг счастлив. Если некуда деваться из навсегда очерченного житейского круга, то на что надеяться?»[1], и потому «многие герои Островского исповедуют философию “вдруг” – некий фундамент их существования в мире, где личные усилия мало что значат и все зависит от неясной судьбы, которой ты вдруг приглянешься»[2].

Это неудивительно, поскольку человек – неразрешимая тайна для себя самого, и его внутреннее и внешнее бытование не подчиняется велению рассудка и не совпадает с желаемым: именно это заключено в бессмысленных вроде бы разглагольствованиях Бальзаминова:

> Нет, маменька, сам чувствую, что начинает все путаться в голове, так даже страшно делается. <…> Сейчас я думал об доме, ну и представился мне в уме дом, большой, каменный, и львы на воротах; только лев будто и разевает рот, каменный-то, да и залаял, а я об этом и думать не хотел, обо льве-то. Хочу его из головы-то выкинуть, никак нейдет (378).

[1] Мильдон В.И. Указ. соч. С. 28.
[2] Там же. С. 61.

В мечтах я себя представляю, маменька, что я высокого роста, полный и брюнет (380).

Помимо этого, еще одно из ярких проявлений несамостоятельности, беспомощности человека в жизни – многочисленные ссылки на услышанное от кого-то другого (без малого 50 случаев употребления слова «говорят» на протяжении составляющих трилогии), но главное – «пролитературенность» в виде прямых цитат[1] как попытка оправдать собственную непутевую жизнь сказанностью и оформленностью бытования, освященными веками. Свойственная Островскому традиция называть пьесы пословицами в данном случае может быть понята как своего рода «минус-прием», «втягивающий» самого автора в творимый в повествовании мирообраз, и дискурс последнего распространяется во внетекстовую явь.

Таинственные эманации, пронизывающие все бытование человека, сгущаются во втором явлении, в котором Бальзаминов повествует о привидевшемся ему сне – субстанциально не отличающемся от бесплодных утопий, в которых герой проводит свое пустое существование: в обоих фигурирует одежда («…сшил бы себе голубой плащ на черной бархатной подкладке» (114) – «…одет, будто, я очень хорошо, со вкусом: жилетка, будто, на мне, маменька, черная, с мелкими золотыми полосками…» (115), экипаж («купил бы себе <…> беговые дрожки…» (114) – «…вдруг я вижу, будто я еду в хорошей коляске…» (115)) и серая лошадь («купил бы себе серую лошадь…» (114) – «…лошади, будто, серые…» (115)). Все это возникнет вновь, когда перед Бальзаминовым замаячит реальная (реальная ли?) предпосылка женитьбы на богатой невесте, знаменуя предел его мечтаний: «Еще как благополучно-то! Так,

[1] Персонажи в своей речи очень часто прибегают к народной мудрости, что особенно характерно для Красавиной – это неспроста, так как ни одна из поставленных одинокой, по всей видимости, женщиной целей не достигается в итоге ее усилий, а если все же реализуется, то исключительно вследствие сложившихся обстоятельств; на это указывает финал триптиха – «сваха становится в позу», выполняя приказ Бальзаминова, которого ранее она и в грош не ставила и который после удачного сватовства «теперь точно новый человек стал»: «Ну, давай плясать! Становись!» (388).

маменька, что я думаю, что не переживу от радости. Теперь, маменька, и дрожки беговые, и лошадь серая, и все…» (377). Сон же привидится герою и в третьей пьесе – он увидит даму «красоты необыкновенной», говорящую ему: «Господин Бальзаминов, я вас люблю и обожаю!» (348). Хотя, по остроумному замечанию маменьки:

> …какой странный сон! Уж очень прямо; так что-то даже неловко: «я вас люблю и обожаю»… Хорошо, как так и наяву выдет, а то ведь сны-то больше все наоборот выходят. Если бы она ему сказала: «Господин Бальзаминов, я вас не люблю и вашего знакомства не желаю» – это было бы гораздо лучше (350–351).

В дальнейшем ей и самой «сны все такие снились страшные. Все Мишу во сне видела» (374) – любопытная оговорка ввиду того, что при пересказе этих снов ничего страшного в них не обнаруживается. Так жизнь Бальзаминова, выродившаяся в тщетное мечтательство и умозрительные построения, оборачивается своей противоположностью; он потому и попадает беспрестанно в неловкие положения и становится жертвой мистификаций, что ничего не знает о реальности, пребывая в фантасмагорическом мире несбыточных желаний. Об этом говорит и его представление о смерти, сводящееся к сентиментальным штампам[1]: «Скажи, что я умираю от любви, что, может быть, умру к вечеру», «Нет, нет, пускай сберут все розы и лилеи и насыплют на гроб мой» (119), «Умерла моя надежда и скончалася любовь!» (133), и расчеты, в соответствии с которыми трехсот тысяч приданого «мне на триста лет хватит» (120). Правда, опамятовавшись после слов матери: «Неужели ж ты триста лет хочешь прожить!..», Бальзаминов, предпочтя количество качеству, решает, что «если по две в год <…> все на полтораста лет хватит» (120). А на справедливый диагноз: «Ты рехнулся совсем» он с уверенностью отвечает: «Что ж, маменька, при хорошей-то жизни, может быть и проживешь» (121).

[1] В следующей части триптиха в аналогичной ситуации герой реагирует подобным же образом: «Маменька! Что же это такое, я вас спрашиваю! Умереть! Больше ничего не остается. Да я когда-нибудь и умру от этого» (324).

Когда же перед ним возникает перспектива жениться не то на Раисе Пеженовой, не то на Домне Белотеловой, сделать выбор между которыми не может, на вопрос матери: «Да ты никак в самом деле на обеих хочешь жениться?» – он отвечает: «Вот вы меня, маменька, всегда останавливаете! Никогда не дадите помечтать. <…> Коли нельзя жениться на обеих, я бы хоть помечтал, по крайней мере, а вы меня расстроили» (378). При этом герой вовсе не единственный в своем роде; так, маменька увещевает сына: «А вот подождем. Праздничный сон – до обеда сбывается…», и, подобно Бальзаминову, тешит себя надеждой: «А сон-то в самом деле хорош. Чего не бывает на свете! Может быть, и ему счастье выйдет» (115). Капочка столь же театрально, как ее неслучившийся возлюбленный, вздыхает: «Ох! Ох! Я умру!» (129).

Даже Матрена, что очень конкретна и олицетворяет трезвый взгляд на жизнь простого человека, на заявления Бальзаминова о том, что «хорошая жизнь» продлевает годы, соглашается: «Как не прожить!» (121). Впрочем, это свидетельство истовой веры в целебную силу больших денег с той же вероятностью может быть прочитано и как проявление нескрываемой иронии. Так или иначе, Михайло Дмитрич, по мнению Е.К. Соколинского, – герой и нашего времени, герой русской жизни ввиду того, что ему присуща «жуткая национальная черта – мечтательность на пустом месте. Поиски больших денег путем блуждания в неизвестном направлении с разинутым ртом»[1].

Бальзаминова с полным на то основанием можно счесть измельчавшим подобием гоголевского Хлестакова (и сюжет самозванства, и головокружение от успехов прилагаются, правда, ничтожного героя Островского они пугают, хотя на эту «полноту» – в метафорическом смысле – он и претендует, и предполагаемый «праздник» обращается чем-то крайне жалким) вследствие того, что и он – «это

[1] Театр «У Моста». Время мистики. СПб. : Маматов, 2018. С. 97.

глубоко общественное явление, феномен русской действительности»[1], оказавшийся в некой «универсальной и внеисторической ситуации»[2]. Можно говорить о нем как о «широком социальном явлении, о его типологической сущности», за которой также «кроется жажда самоутверждения и мелочность духовных запросов»[3]. Так, от жестокой существенности он пытается спастись в мире столь же жестоких фантазий: «Если б я был царь, я бы издал такой закон, чтоб богатый женился на бедной, а бедный – на богатой; а кто не послушается, тому смертная казнь» (354). Жизнь не меняется в фантазмах Бальзаминова – он лишь занимает в ней несопоставимо более значимое, чем в реальности, место, не притязая ни на что большее.

Столь же оторваны от действительности и богатая вдовая купчиха Ничкина, в соответствии с гоголевской традицией носящая нелепое имя Клеопатра Ивановна, слепо верящая в абсурдные эсхатологические пророчества свахи Красавиной о том, что «царь Фараон стал по ночам из моря выходить, и с войском; покажется и опять уйдет. Говорят, это перед последним концом» (125), и не менее апокалиптические откровения, согласно которым «белый арап на нас подымается, двести миллионтов войска ведет» (125), а «какая-то комета ли, планида ли идет; так ученые в митроскоп смотрели на небо и рассчитали по цифрам, в который день и в котором часу она на землю сядет» (126), и ее дочь Капитолина, от скуки выдумавшая, будто влюблена в Бальзаминова.

В итоге же и первая и вторая препоручают свою участь брату Ничкиной купцу Неуеденову, т.е. отдаются воле внешней силы. Неуеденов же, подобно кухарке Бальзаминовых Матрене, воплощает иную крайность – его практичность и расчетливость есть проявления сугубой материальности, означающей полное отсутствие духовности. Здравые и резонные суждения о том, что «да ведь деньги-то ее муж

[1] Янушкевич А.С. История русской литературы первой трети XIX века : учеб. пособие. М. : Флинта, 2013. С. 657.

[2] Мильдон В.И. Указ. соч. С. 97.

[3] Янушкевич А.С. Указ. соч. С. 655, 657.

наживал не для того, чтоб она их мотала да проживала с разными прожектерами. На деньги-то надо дело делать» (137), и прозорливая инвектива в адрес неудачливого жениха его племянницы: «…пойдет бродить по улицам да по гуляньям, – не объявится ли какая дура с деньгами» (138) соседствуют с безжалостным и бесчеловечным в своей циничности приговором: «А по-моему – такому человеку, который не умеет достать ничего, не то что в богатстве жить, а и вовсе жить незачем» (137). И этот дикий, атавистический в своей беспощадности постулат о власти, даруемой статусом («Ну, вам до генерала еще далеко» (137)) и деньгами, включая право унижать того, кто стоит ниже на лестнице социальной и материальной иерархии, делает опытного и здравомыслящего Неуеденова в определенной степени духовным «братом» хрестоматийных самодуров Островского – Кабановой и Дикого из драмы «Гроза» (1860) с заявленной в их фамилиях семантикой звериного. Неуеденов не зверь, он напоминает скорее пещерного человека со своей немудреной хитростью и грубой прямолинейностью, сополагающими с инстинктивной смекалкой и устойчивым социальным положением, укореняет Неуеденова, твердо стоящего на ногах, в первобытной земности национального бытия, незыблемого, невзирая на течение времени. С этим согласуется то, что, по одной из версий, имя Нил, которым наделяет автор этого героя, является переводом древнеиндийского слова «Nīla», имеющего значение «мутный», «темный». Эта первозданная темнота, варварская дремучесть, неизменная в русской жизни и обусловливающая преуспевание в ней, и торжествует в финале, когда Капочка, потупившись – обращая взгляд на землю, символически предпочитая нахождение под «корой земности», по слову Гоголя, парению в эмпиреях мечтаний, пусть и вульгарно заурядных, – соглашается на предложение дядюшки устроить ее свадьбу: «Посватайте»[1] (140). Однако и образ Неуеденова дополнительно осложнен тем, что

[1] Высказанный в ответ на справедливое опасение Капочки по поводу того, что «маленькая» борода ее будущего мужа вырастет, посул «пока она вырастет, так уж ты привыкнешь…» (140) приобретает очевидно зловещий смысл.

его имя может восходить к гэльскому neall или nél, одно из значений которого – «облако»; любопытно при этом, что брат и сестра Неуеденов и Ничкина имеют разные отчества – Борисыч и Ивановна, – что может трактоваться как родство всех носителей национального менталитета.

И ввиду сказанного выше нельзя вновь не согласиться с В.И. Мильдоном, заметившим, что Островский – «единственный русский драматург, с одной стороны, изобразивший эти семейные нравы в их вечно текущей каждодневности», а с другой – «никто из русских классиков не сумел проникнуть в ту атмосферу почти доисторического существования, где закладывались и формировались упомянутые взаимоотношения»[1]. Заметим в скобках, что Островский вернется к жестокой архаике национального бытия в поздней своей пьесе, «весенней сказке» «Снегурочка» (1873), в которой восстановление счастливой жизни насельников волшебного царства Берендея оплачивается неизбежным жертвоприношением – гибелью самой Снегурочки и самоубийством любящего ее Мизгиря, после чего весь народ запевает хвалебный гимн Солнцу. Триптих пьес о Бальзаминове комедийно легкомыслен, но и он пронизан драматичным ощущением утраты чего-то важного, чего безотчетно алчут персонажи и что, не сознавая того, теряют – и приветствуют эту потерю.

Все это происходит в пространстве, охваченном жарой, что метафорически уподобляет место пребывания и спиритуализирующихся вплоть до полного отсутствия в жизни и укорененных в ней без малого не зооморфных персонажей (которым, впрочем, автор никогда не отказывает в человеческом облике, лишь просматривая за бытовой, социальной природой их природную сущность) аду, от нахождения в котором больше всех страдает разрывающаяся между фантасмагорической иррациональностью мира и иллюзорной недвусмысленностью социального устройства Ничкина[2]. Неуеденов

[1] Мильдон В.И. Указ. соч. С. 12.

[2] «Как жарко!», «Ну вас, и так жарко» (121), «Да жарко, Капочка» (122), «…да и жарко-то… Батюшки!.. говорить-то, и то тяжело…», «Батюшки, жарко!» (123),

же своим появлением, подобно гоголевскому Вию, «сливает» два качества сестры воедино и затягивает и ее, и племянницу исключительно в земное существование; в свете этой аналогии примечание автора, которым он снабжает заглавие («По народному поверью, сон, виденный под праздник, сбывается только до обеда» (111)), обнаруживает преемственность от аналогичного пояснения Гоголя: «Вий – есть колоссальное создание простонародного воображения…»[1], и эта косвенная связь «картины» Островского с фантастической повестью, определенной А.С. Янушкевичем как «гоголевский триллер», краеугольный камень которого – «глубинный интерес к нравственным проблемам личности в их экзистенциальном преломлении», «поиск человеческого в человеке, гибель живой души в погоне за суетными благами и ложными страстями…»[2], тоже проявляет мистический потенциал как будто непритязательной комедии.

Названием «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» (1861) заявляется и вовсе отождествление героев с животными – и Павлина Устрашимова, который в согласии с фамилией «лицом мрачен и рябоват» (316), и влюбленной в него кокетливой вдовы Анфисы Антрыгиной, и, наконец, самого Михайло Бальзаминова. Любопытно при этом, что имена мужских персонажей ассоциативно от-

«Ах, отстаньте от меня, и без вас тошно! Куда деться-то от жару? Батюшки!», «Садись… только подальше, а то жарко…» (124), «Батюшки, как жарко!», «Батюшки! В такой жар…» (126), «И то, братец, жарко» (128), «Да… вот… такая жара, а мы сватовство затеяли… какая теперь свадьба… в такой жар…» (129), «Сядемте… жарко», «Ишь, как тебя стянули… в такой жар» (134), «Какая уж мода в такую жару?.. Чай, вам жарко… ну, а по улице-то ходить в таком платье, просто угореть можно» (135) (Ничкина), «Кто ж виноват, что вам жарко» (122) (Капочка), «Жарко» (122) (Устинька), «А ведь и то, сестра, жарко» (128) (Неуеденов), Устинька целует Юшу «с жаром» (133). О жаре упоминается и в «Женитьбе Бальзаминова»: на предложение чая сваха Красавина отвечает: «И без него жарко» (352), формируя единство пространства трех текстов.

[1] Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений : в 14 т. М. ; Л. : АН СССР, 1937. Т. 2. С. 175.

[2] Янушкевич А.С. Указ. соч. С. 623.

сылают к представителям животного царства, тогда как имя героини значит «цветущая» – а между тем, как это вообще свойственно произведениям драматурга, активным действующим лицом выступает именно женщина, мужчины же пассивны и лишь подчиняются дамским прихотям и становятся жертвами ее интриг. Также обращает на себя внимание, что все героини трилогии Островского – либо вдовы, либо одинокие женщины (кроме Пионовой, отличающейся, впрочем, свободным нравом, проявлению коего отнюдь не мешает наличие мужа). Забегая вперед, приведем мнение уже цитировавшегося Е.К. Соколинского о режиссерском решении, реализованном в спектакле театра «У Моста» и дающем представление о возможных причинах такового положения дел: «Белотелова боится разбойников на ходулях, но в последней сцене сама встает на ходули и возвышается над малышом Мишенькой. Она его и засосет»[1]. При том что подавляющее большинство мужских персонажей Островского отличаются безрелигиозностью, замененной глупой суеверностью, нежеланием и неумением разумно обустроить быт, неукорененностью в нем, предрасположенностью к ролевому поведению – это «шатуны», герои, которые оторвали себя от внешних опор существования и страдают от архаической неразвитости психики и социальности, – миссию актора в жизни берет на себя женщина (за исключением «Праздничного сна – до обеда», написанного до ключевого события эпохи – отмены крепостного права, обусловившего кризисное состояние русского национального мира в его патриархальном изводе). Об этом же говорит В.И. Мильдон, отмечая, что в пьесах Островского мужчины, лишенные всякого порыва, проигрывают женщинам, так как «мужской дух – энергия косная и холодная; его пафос – оставить все как есть, в нетронутом виде, *заморозить*»[2] (курсив автора. – *Е.Т.*). Впрочем, это «переворачивание» традиционных гендерных функций не имеет безоговорочного характера, и

[1] Театр «У Моста». Время мистики. СПб. : Маматов, 2018. С. 100.
[2] Мильдон В.И. Указ. соч. С. 159.

женщины у драматурга также зачастую оказываются захвачены неуправляемым течением жизни – таков удел всех героинь «Праздничного сна…» и многих – «Женитьбы Бальзаминова». Таким образом, автор выходит к общечеловеческим, экзистенциальным коллизиям – при явной значимости для него проблемы отношений полов.

На звероподобие людей будет сетовать сам Бальзаминов в «За чем пойдешь, то и найдешь»:

> Какое необразование свирепствует в нашей стороне, страсть! Обращения не понимают, человечества нет никакого! <…> Почти у всяких ворот кучера сидят, толстые, как мясники какие, только и дела что собак гладят да играют с ними; а собаки-то, маменька, как львы. <…> Сейчас засвищут, да и давай собаками травить (348).

отвечая на ошеломленный вопрос пришедшей в ужас матери «Как же это можно живого человека собаками травить?»: «Ему бы только хохотать, дураку, благо горло широко, а там, хоть человека до смерти загрызи, ему все равно. <…> Меня раза три травили» (349), не замечая, что стремится примкнуть к «дуракам».

Так или иначе, Устрашимов, мало чем отличающийся от Бальзаминова – неслучайно он сослуживец последнего, сидящий с ним «за одним столом-с» (339), – играет целый спектр ролей, типичных для искаженного, выродившегося в мертвую оболочку, пустую форму романтизма: сначала предстает задумчивым незнакомцем, облик и modus operandi которого овеяны некой таинственностью. Впоследствии он – и измученный капризами ветреной красавицы возлюбленный, готовый свести счеты с жизнью (потому что в отсутствие любви жизнь непредставима)[1], и трефовый король, на которого гадают вдове горничная Маша и ее знакомая Пионова, и, согласно ат-

[1] Пошлейший пассаж из его письма к Антрыгиной: «Мрачную душу мою стерегут злые демоны; я отдал ее им на жертву; я чувствую их приближение. Пистолет заряжен и ждет меня; я с радостию встречу смерть и с адским хохотом закрою глаза свои» (341).

рибуции Бальзаминова, «разбойник-с», «душегубец-с» (340) и вообще – «человек самой черной души» (340), и, наконец, сам демон[1]. Образ же Бальзаминова дополнен новыми чертами, скажем, пристрастием к «жестоким» романсам; в остальном он все так же «постоянно пребывает во сне, поэтому несколько заторможен»[2]. Все это концентрирует ситуацию роковой предопределенности, зависимости человека от воли трансцендентных сил, отраженную в названии комедии с его метафорически оборотническим посылом, подразумевающим нахождение человека между телесным и социальным существованием – и прозябанием в эфемерных миражах, с очевидным превалированием первого. Все персонажи, не чуждые грезовидчеству, в результате приходят к таковому существованию, и лишь маменька Бальзаминова, которая составляет с Матреной «прелестный контраст», ибо «в глазах у Матрены есть нечто волчье»[3] (во всяком случае, в исполнении актеров не раз уже упоминавшегося пермского театра «У Моста»), и сам герой неукоснительно «отвечают» за второе – как бы ни стремились они изменить сложившееся положение вещей и присоединиться к достигшей успеха в жизни толпе. Впрочем, в конечном итоге толпа – целостный образ, нерасчлененный[4], постоянно пребывающий в праздности, занятый едой и питьем (см. первую же реплику Белотеловой: «Вот мы тут посидим, потом пойдем в беседку, там закусим, посидим. Там закуска приготовлена. Да потом опять сюда придем, посидим»

[1] Например, впервые он характеризуется Матреной как «черный, долговязый такой» (318), на это указывает и его смутно пугающее обещание: «Бывает, иногда *(многозначительно)* прячутся. Ну, да ведь это не поможет. Нет, шалишь!» (318).

[2] Театр «У Моста». Время мистики. СПб. : Маматов, 2018. С. 100.

[3] Там же.

[4] Об этом позволяет говорить, помимо прочего, поэтика всеобщего двойничества, одно из проявлений которого в том, что многие героини – вдовы, или выявленное ранее сходство между Устрашимовым и Бальзаминовым, или замеченное критиками соотношение последнего и Чебакова, которые при бросающихся в глаза внешних различиях на самом деле – «две стороны одной медали. Только Бальзаминов – пассивный идиот, а Чебаков – активный» (Там же).

(361)), – «засосет» обоих: констатацией этого служит хрестоматийная фраза Бальзаминовой «С деньгами-то мы и без ума проживем» (388), а фамилия обретенной героем невесты Белотелова в свете вскрытых закономерностей обретает концептуальное значение.

Действительно, в пьесе 1861 г., завершающей цикл комедий о Бальзаминове, – «За чем пойдешь, то и найдешь», название которой знаково имеет вторую часть – «Женитьба Бальзаминова», что изначально «ломает» сюжетный интерес и замыкает героя в неминуемости предначертанного, матримониальные намерения последнего наконец осуществляются, правда, случайным образом, а вовсе не в результате предпринимаемых им или Красавиной действий. Скрытый мистический колорит подчеркивается уже в «Картине первой», помимо означенного ранее, чертыханием персонажей, что свойственно Гоголю, но не Островскому: «Ну вас к черту!» (357) (Бальзаминов), «…черт их возьми, живут очень крепко!» (359) (Чебаков) (впоследствии – «Чем черт не шутит!» (375) (Матрена)), а также возможностью полисемантичного прочтения фраз Чебакова «Уж будьте покойны!» («Уж ты будь покойна» (361), – станет успокаивать Белотелову и сваха), Бальзаминова «Покоен-то я покоен, а все-таки…» (360) и, наконец, Красавиной, приобретающей характер диагноза, который невольно ставится ею всем персонажам трилогии: «Уж чего лучше на свете, коли аппекит хорош! Значит, весь человек здоров и душой покоен» (363). Истинно нечаянный, но меткий каламбур.

«Картина вторая» открывается ремаркой, из которой читатель узнает, что сад Белотеловой расположен от зрителя слева, т.е. с «адской» стороны, что при этом отнюдь не значит, что успех притязаний Бальзаминова на младшую из сестер Пеженовых был бы хоть в какой-то степени более верной альтернативой. Просто в случае Белотеловой «проблема в том, что она хочет иметь желаемое на расстоянии вытянутых верхних конечностей. Бальзаминов свалился к ее ногам, его можно за грудки взять. Не надо тратить время на объяснение. Анфису, напротив, влечет ветер дальних странствий. Скажи ей: надо бежать до Галапагосских островов – побежит. Совершенно не думая, что из этого

выйдет. В конечном итоге, всем главным персонажам (тем, кто не спит) свойственен идиотический авантюризм»[1] – очередное проявление присущего поэтике Островского приема пусть изломанного, но двойничества. Впрочем, в отличие от колоритной вдовы «лет тридцати шести», что «очень полная женщина, приятного лица», «девицы лет под тридцать» подобны безликому Бальзаминову – «ни хороши, ни дурны, ни худы, ни толсты»; как и бедно одетый, но не упускающий возможности завиться герой, сестры «одеты в простых ситцевых блузах, но в огромной величины кринолинах» (360). И, как и Бальзаминов, Анфиса ропщет на то, что «невежество-то мне и дома надоело» (363), а Раиса лелеет предвкушение того, что «по всем гуляньям, по всем дачам будем ездить» (364).

Гораздо более любопытен сюжет и самый образ Белотеловой. У Островского она, как и Н.В. Мордюкова в классическом фильме К.Н. Воинова, снятого по мотивам трилогии драматурга, или И. Ушакова в спектакле С.П. Федотова, не глупа, как обычно исполняется эта роль, напротив, это «живая, веселая, зубастая женщина»[2]. При этом, вопреки властности и обладанию огромным состоянием, Домна Евстигневна, подобно остальным, дезориентирована в жизни, о чем свидетельствует разговор:

> Красавина. …Земля трясется местами, об этом слух есть; местах в трех трясение было.
>
> Белотелова. Нехорошо.
>
> Красавина. Что хорошего! Сама знаешь, писано есть об этом. Да вот еще, для всякой осторожности, надобно тебе сказать: шайка разбойников объявилась.
>
> Белотелова. Откуда ж они?
>
> Красавина. Из диких лесов, говорят. Днем под Каменным мостом живут, а ночью ходят по Москве, железные когти у них надеты на руки и все на ходулях; по семи аршин ходули-то, а атаман в турецком платье.
>
> Белотелова. Зачем на ходулях?
>
> Красавина. Для скорости, ну и для страху (362).

[1] Театр «У Моста». Время мистики. СПб. : Маматов, 2018. С. 100.

[2] Там же.

Абсурдный обмен репликами увенчивается сакраментальным: «Пойдем в беседку, посидим, закусим!» (362). Нерушимое спокойствие купчихи, обусловленное единственно телесным ее существованием, контрастно оттеняется суетливым мельтешением перманентно испуганной горничной девочки Пеженовых Химки, которая впервые «вбегает, дрожа от страха и запыхавшись» (364), а после то и дело повторяет: «Батюшки, страсти!», «Ах, страсти!», «Вот страсти-то!» (365). Впрочем, и оно оказывается разрушено, когда Бальзаминов преодолевает забор, разделяющий имения Пеженовых и Белотеловой, и последняя принимает его за одного из кровожадных разбойников на ходулях. Тем самым вдова уподобляется Красавиной, выступающей по отношению к Бальзаминову в качестве некой внешней силы, покушающейся устроить его судьбу, но на самом деле столь же бессильной, как и он сам, ибо таково – поистине мизерно – место любого человека в бытии: «Ах ты, батюшки мои, как перепугал, окаянный! Все сердце оторвалось» (370) (Красавина) – «Как я испугалась, думала, умру» (372) (Белотелова), обе – «дамы тучные, долго ли до греха! Оборвется сердце – и конец» (371). Предполагающийся в финале брачный союз Бальзаминова и Белотеловой означает для героя духовную гибель – именно в таком ключе решено завершение фильма Воинова, когда на агрессивный жест будущей жены Бальзаминов реагирует жестом, отождествляющим его с покойником: он складывает руки на груди и закрывает глаза. С другой стороны, обратим внимание на то, что собственно сюжета свадьбы нет в комедии, что подразумевает допустимость прочтения пьесы как еще одной «виртуальной» ситуации, сконструированной окончательно погрузившимся в мир бредовых фантазий воображением героя, – и это тоже смерть, крушение разума в погоне за тем, чтобы быть «как все», это потеря жизненных принципов, человеческого достоинства, самого себя.

Показательно в этой связи, что действие всей «Картины третьей», подводящей итог трилогии, происходит, когда «уж смеркается» (374), а Бальзаминов не желает, чтобы зажигали огонь: «Не

нужно огня, в потемках лучше», потому что «впотьмах <…> мечтать лучше. Оно можно и при огне, только надобно зажмуриться, а в потемках можно и так, с открытыми глазами» (379). Это равно может быть рассмотрено как подтверждение и первой, и второй гипотез. И во тьме разворачивается сюжет, предваряющий финал: вместе с Чебаковым Бальзаминов собирается выкрасть возлюбленную отставного офицера Анфису, а заодно и увезти ее младшую сестру Раису, однако после бегства влюбленных Раиса прогоняет его. Перед неудачным «похищением невесты» Бальзаминова интересуется у сына: «Разве уж ты решился?», на что получает по-детски наивный и простодушный ответ, подтверждающий справедливость восприятия его окружающими как дурачка, против чего тщетно протестует сам Бальзаминов: «Нет, маменька, как можно решиться! Да вот Лукьян Лукьяныч говорит, что надо идти» (382), но главное – вновь предающий героя во власть внешних императивов, подчиняющих его себе:

> Только один раз мы встречаемся с Лукьян Лукьянычем (я еще его не знал тогда), он и говорит: «За кем вы здесь волочитесь?» Я говорю: «Я за старшей». А и сказал-то так, наобум. «Влюбитесь, говорит, в младшую, лучше будет». Что ж, маменька, разве мне не все равно? (385).

Недалеко ушла и его мать, по убеждению которой «теперь одно только и нужно»:

> …хорошую ворожею найти. <…> Что без ворожеи сделаешь? И будешь ходить как впотьмах. Почем мы знаем с Мишей, которую теперь невесту выбрать? Почем мы знаем, где Мишу счастье ожидает в будущем? С одной может быть счастье, а с другой – несчастье; опять же и дом: иной счастлив, а другой нет; в одном всё ко двору, а в другом ничего не держится. А какой – нам неизвестно (383).

В качестве аргументации этого отнюдь не очевидного вердикта она проводит чрезвычайно забавную параллель: «Солидные-то люди, которые себе добра-то желают, за всякой малостью ездят к Ивану Яковличу, в сумасшедший дом, спрашиваться…» (383); затем следует уморительнейшая беседа с Матреной, которая при этом

«незанимательная женщина: ни к чему <…> любопытства нет», на что кухарка резонно возражает: «А на что мне? Мне ворожить не об чем: гор золотых я ниоткуда не ожидаю» (384).

Завершается же судьба титульного персонажа символической смертью («Батюшки, умираю! Чувствую, что умираю!»), на что Красавина отрезает: «Не умрешь! А и умрешь, так и опять встанешь» (387) и возрождением («Ожил! Ожил!» (388)) уже в новом качестве – либо одного из тех, кто «мертв душою, хотя и жив по телу»[1], либо явного сумасшедшего; в любом случае верна его самохарактеристика «Я теперь точно новый человек стал. Маменька, я теперь не Бальзаминов, я кто-нибудь другой!» (388). И отвечая на вопрос, чем же столь примечателен недалекий и слабовольный Михайло Дмитрич Бальзаминов, что он становится ключевой фигурой трех комедий Островского, объединенных именно конструированием автором его матримониальной судьбы, повествованием о неудачных и в конце концов увенчавшихся успехом планах героя жениться на богатой невесте, констатируем: ничем – тем лишь, что со всей полнотой воплощает безрадостную мысль драматурга, таящуюся среди исполненных веселости реалий комедий о бедном глупце, обретшем наконец искомое. Подпись Чебакова «Люди, Червь» (367) есть атрибуция каждого человека, исчезающе малого в своей незначительности перед лицом иррациональности бытия. С учетом того что на «ничего» основывается антропологическая система эпохи Островского, к чему приходит В.И. Мильдон в процессе философского анализа русской драмы, Бальзаминов со своей инфантильностью олицетворяет «трагическое мироощущение человека, догадывающегося, что его нет, и потому цепляющегося за других», в чем заключается «своеобразное психологическое (и гносеологическое) основание русской семейности»[2], явленной в произведениях Островского.

[1] Полное собрание творений святителя Игнатия Брянчанинова : в 5 т. М. : Паломник, 2006. Т. 2. С. 134.

[2] Мильдон В.И. Указ. соч. С. 22–23.

И поэтому обоснованными видятся в кинокартине К.Н. Воинова и процессия слепых, и образ попугая в клетке, который в быту «символизирует неискренность и недалекий ум, что выражается в бессмысленном повторении чужих слов» и одновременно «повсеместно считается вестником, посредником между человеческим и потусторонним мирами – символика, отражающая способность этой птицы имитировать речь человека»[1], и кликушество, и бесчисленные вороны в эпизоде, когда Бальзаминов мнит себя царем, и, конечно, карнавально амбивалентное окончание (не выдуманное ли?): самозабвенный танец персонажа эксцентрично сочетается с признанием – осознанным или нет – им себя мертвецом. Подлинно безошибочно утверждение, что «русская комедия едва ли не трагичнее трагедии»[2].

Вот и получается, что совершенно прав был пермский режиссер С.П. Федотов, назвавший свой спектакль по трилогии Островского «Свадьба Бальзаминова» и аргументировавший переименование тем, что «сделано это для того, чтобы у зрителей не возникло путаницы. Ведь здесь уже более четверти века идет другая “Женитьба” – по пьесе Николая Гоголя»; и вопреки мнению И.В. Суворовой, утверждавшей, что «в принципе, человеку, побывавшему на том и другом показе, перепутать постановки сложно. Несмотря на общую тему, они даже представлены в разных жанрах. Гоголевский сюжет – фантасмагория, пьеса же Островского обозначена как “ЗамАсквАрецкая кАмедия”»[3], оба произведения обнаруживают черты

[1] Megabook: Универсальная энциклопедия Кирилла и Мефодия. URL: https://megabook.ru/article/Попугай (символ) (дата обращения: 04.09.2023).

[2] Мильдон В.И. Указ. соч. С. 30.

[3] Суворова И.В. А за заборами… В театре «У Моста» вновь доказали: классика – это то, что вне времени // Российская газета. URL: https://rg.ru/2020/03/18/reg-pfo/v-permskom-teatre-u-mosta-postavili-zamaskvareckuiu-kamediiu.html (дата обращения: 23.08.2023).

того, что Гоголь обозначил как «совершенно невероятное событие»[1], обусловленное вторжением в жизнь безвольного человека непостижимых сил, превращающих его и вовсе в беспомощную марионетку. Тонко уловленное деятелями театра, это углубляет представление об Островском.

Действительно как некогда тот же режиссер С.П. Федотов, получивший на одном из театральных фестивалей приз «За расшинеливание “Женитьбы”» сказал:

> Безграничные возможности интерпретации классических произведений открываются <…> за счет внимательного вчитывания в великие тексты. Магическая формула классики как раз в слиянии места, времени и образов. И потеря хотя бы одного из этих элементов приводит к разрушению художественного мира, идеального равновесия составляющих[2].

И потому классическое прочтение пьес Островского с бережным отношением, прежде всего, к исторической эпохе вовсе не входит в противоречие с обращением к возможностям иных, в чем-то экспериментальных парадигм восприятия наследия великого драматурга, что любопытным образом «рифмуется» с номинацией одной из «картин московской жизни» – «За чем пойдешь, то и найдешь», – и в этом видится свидетельство того, что у театра Островского есть будущее.

[1] Гоголь Н.В. Указ. соч. Т. 5. С. 5.

[2] Театр «У Моста». Время мистики. СПб. : Маматов, 2018. С. 141.

Глава 2
Творчество А.Н. Островского и мировая литература

2.1. Фразеологизм «метаться как угорелая кошка» в определении жанровой тенденции русской комедии: от В.К. Тредиаковского до А.Н. Островского

Фразеологизм «метаться как угорелая кошка» встречается в трех пьесах Островского:

«Бедная невеста» (1851), сцена I, явление 9:

Дарья. О, чтоб вас! Сбилась с ног нынче день-то деньской… Барышня, а барышня! Где вы тут?

Марья Андреевна. А! Что?

Дарья. Ищу, матушка, *засовалась совсем, как угорелая кошка*[1]. Кто-то приехал, маменька вас спрашивает.

Марья Андреевна. Приехал! Ах, боже мой![2]

«Лес» (1870), действие I, явление 2:

Карп. Что вы шмыгаете взад и вперед? Не видали вас тут? Здесь комнаты чистые.

Улита. Уж и войти нельзя!

Карп. Как это вы себе покою не найдете? *Мечетесь вы, как угорелая кошка*. Позовут вас, тогда другое дело. <...>

Карп. Брысь ты, окаянная![3]

«Не всё коту масленица» (1871), сцена IV, явление 3:

---

[1] Здесь и далее в цитатах, кроме особо оговоренных случаев, курсив мой. – *О.Л.*

[2] Островский А.Н. Полное собрание сочинений : в 12 т. М. : Искусство, 1973. Т. 1. С. 220–221.

[3] Там же. Т. 3. С. 253.

Ахов. От меня поклону ждешь, так не дождешься. Что ты, как статуй, стоишь! Головы у вас в доме нет, некому вас прибодрить-то хорошенько, чтобы вы поворачивались попроворней. Кабы муж твой был жив, так вы бы давно уж *метались по дому-то, как кошки угорелые*. Что вы переминаетесь? Стыдно тебе кланяться, так не кланяйся: а все ж таки благослови нас как следует. Будешь икону в руках держать, так и я тебе поклонюсь, дождешься этой чести[1].

Конечно, на это обстоятельство вполне можно было бы не обратить внимания и счесть его просто речевой краской драматургического стиля Островского, если бы у этого фразеологизма не было бы длинной и весьма любопытной истории в русской критике и комедиографии – и об этой истории Островский, скорее всего, был осведомлен. В 1750 г. угорелую кошку впервые выпустил на поприще печатной русской словесности В.К. Тредиаковский, смертельно обиженный на А.П. Сумарокова за его памфлетную комедию «Тресотиниус», где он был осмеян в образе одноименного комического псевдоученого педанта (антропоним означает «трижды дурак»). Тредиаковский в долгу не остался, и в «Письме, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух Од, двух Трагедий и двух Эпистол, писанное от приятеля к приятелю», в котором он заодно в пух и временами не совсем цензурно разнес трагедию «Хорев», заметил о «Двух эпистолах» Сумарокова буквально следующее: «И хотя ж оды свойство есть такое, по мнению Авторову, что она взлетает к небесам и свергается во ад <...>, однако де сие не значит, чтоб ей *соваться во все стороны, как угорелой кошке* <...>»[2]. Сумароков, в свою очередь, не оставил этот пассаж без ответа: «Я как угорелая кошка не суюсь, а подлому изъяснению, *как угорелой кошке* (курсив автора. – *О.Л.*),

[1] Островский А.Н. Полное собрание сочинений : в 12 т. М. : Искусство, 1973. Т. 1. С. 385.

[2] Тредиаковский В.К. Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух Од, двух Трагедий и двух Эпистол, писанное от приятеля к приятелю // Куник А.А. Сборник материалов для истории Императорской Академии наук в XVIII в. СПб., 1865. Ч. 2. С. 473.

кроме его [Тредиаковского] сочинений, ни в какой критике места не нахожу»[1].

Может быть, этой перебранкой все бы и закончилось, если бы угорелая кошка в критическом пассаже Тредиаковского не оцарапала Сумарокова так глубоко, что он не забыл ее и через 20 лет, впустив это низменное животное в одну из своих лучших комедий, «Рогоносец по воображению», написанную в 1772 г., т.е. через три года после смерти обидчика (сильна же, однако, была эта обида!). Причем сделал он это весьма своеобразным способом: вложив в уста комической дуры, провинциальной помещицы Хавроньи автопародию на свою собственную первую трагедию «Хорев»:

> Хавронья. <...> вышли какие-то и почали всякую всячину говорить, и уж махали, махали руками как самые куклы, потом вышел какой-то, а к нему какую-то на цепи привели женщину, у которой он просил не знаю какого письма, а она отвечала, что она его изодрала; вышла, ему подали золоченый кубок, а с каким напитком, этого я не знаю; этот кубок отослал он к ней, и все было хорошо; потом какой-то еще пришел, поговорили немного, и что-то на него нашло; как он, батька, закричит, шапка с него полетела, а он и почал *метаться, как угорелая кошка*, да выняв нож, как прыснул себя, так я и обмерла[2].

Таким образом, Сумароков не только благословил Тредиаковского на вечную жизнь в русской литературе, обозвав его свиньей (Хавронья), но и произвел весьма нетипичную для XVIII в. операцию соединения трагического и комического (замечу, более чем продуктивную в комедиографии XIX в.) в автопародии на свою собственную некогда обруганную трагедию, а также ввел угорелую кошку в персонажный состав русской комедиографии, где она довольно быстро расположилась со всеми удобствами, обнаружив

[1] Сумароков А.П. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе : в 10 ч. М., 1782. Ч. 10. С. 107.

[2] Сумароков А.П. Указ. соч. Ч. 6. С. 9–10.

свою склонность появляться и, соответственно, метаться, в осложненной драматическими и даже трагическими обстоятельствами любовной интриге, сигнализируя тем самым о ее потенциальной катастрофичности. В частности, в 1776 г. угорелая кошка вновь возникла в «драме с голосами» (т.е. в комической опере) Н.П. Николева «Розана и Любим», которую можно назвать комической только потому, что у нее благополучная развязка – похищенная барином Щедровым крестьянка Розана, которой ничего хорошего это мероприятие барина не сулит, в финале все же воссоединяется со своим возлюбленным Любимом, однако действие в целом характеризуется неуклонным нарастанием драматизма и даже трагизма:

> Лесник. Виноват ли я, что ты бестолков?.. Вот-те наотрез, Розану подтетерили, да и полно.
>
> Излет. Как!..
>
> Лесник. Ощо как? Так, как водится: взволили на плеча, да и след простыл.
>
> Излет. Что я слышу? <...> А Любим?
>
> Лесник. А Любим твой *совался, совался, как угорелая кошка*, да и сам провалился к чорту[1].

Между прочим, само словесное оформление этого фразеологизма, «совался как угорелая кошка», свидетельствует о том, что Николев был осведомлен о полемической перепалке Тредиаковского и Сумарокова, поскольку в ней фразеологизм употреблен именно в этой форме.

К сожалению, Д.И. Фонвизин в своих комедиях угорелую кошку не упоминает, однако хлопоты госпожи Простаковой по ведению домашнего хозяйства («С утра до вечера, как за язык повешена, рук не покладываю: то бранюсь, то дерусь»[2]), а также ее усилия по устройству счастливого брака сначала Скотинина, а потом Митрофана с Софьей вполне можно оценить этим фразеологизмом в том

[1] Русская комедия и комическая опера XVIII века. М. ; Л., 1950. С. 202.

[2] Фонвизин Д.И. Собрание сочинений : в 2 т. М. ; Л., 1959. Т. 1. С. 124.

значении, которое он приобрел с течением времени: бессмысленная, бесцельная, безрезультатная суета.

И в комедии «Горе от ума» угорелая кошка собственной персоной тоже не появляется, однако ее возможное незримое присутствие за сценой позволяет предположить еле заметная речевая заминка Фамусова в одной из его первых реплик, произнесенных в тот драматический момент, когда он застал Софью и Молчалина в весьма двусмысленном положении после проведенной ими наедине ночи:

> Благодарю покорно,
> Я скоро к ним вбежал!
> Я помешал!
> Я испужал!
> Я, Софья Павловна, расстроен сам, день целый
> Нет отдыха, *мечусь как словно угорелый*[1].

Здесь можно обратить внимание на абсолютно нетипичное словосочетание «как словно». Вероятно, комедия Грибоедова – это единственный прецедент его употребления при том, что никакие ритмические требования стиха не мешали драматургу использовать обычное стандартное словосочетание «как будто». И необычная речевая конструкция как раз и позволяет предположить некоторую запинку и интонационную паузу между «мечусь как» (по неотменной фразеологической ассоциации далее должна была бы последовать «угорелая кошка», что для солидного и положительного Фамусова совершенно невозможно, даже несмотря на его склонность к просторечию, очевидную в этой реплике) и «словно угорелый» – а это уже вполне нормальная речевая конструкция. Но если вспомнить, какой грандиозной общественной катастрофой для Фамусова и его домочадцев увенчивается любовная интрига «Горя от ума», завязывающаяся именно в этот момент действия, то внесценическая угорелая кошка, так и не помянутая Фамусовым, становится первым еле слышным намеком на грядущие несчастья.

[1] Грибоедов А.С. Полное собрание сочинений : в 3 т. СПб., 1995. С. 18.

Зато в комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» угорелая кошка появляется с неизбежной необходимостью: лишенная любовной интриги как таковой, комедия Гоголя тем не менее содержит стремительную пародию на этот элемент драматического действия, которая инвертирует ее стандартную конструкцию двух претендентов на руку и сердце девушки на выданье в абсолютно абсурдной ситуации одного претендента на две руки и два сердца, причем одна из этих пар принадлежит замужней женщине (впрочем, это обстоятельство нисколько не смущает ни Хлестакова, ни жену Городничего): застигнутая дочерью в момент любовной декларации Хлестакова, Анна Андреевна обращается к ней со следующим увещанием:

> Анна Андреевна. Ну что ты? к чему? зачем? Что за ветреность такая! Вдруг вбежала, *как угорелая кошка*. Ну что ты нашла такого удивительного? Ну что тебе вздумалось? Право, как дитя какое-нибудь трехлетнее. Не похоже, не похоже, совершенно не похоже на то, чтобы ей было восемнадцать лет. Я не знаю, когда ты будешь благоразумнее, когда ты будешь вести себя, как прилично благовоспитанной девице; когда ты будешь знать, что такое хорошие правила и солидность в поступках[1].

Здесь тоже есть возможность заподозрить трагическую пророческую функцию этого комического животного – если не для зрителей, которым изначально видно, к какой катастрофе движется действие и чем закончится для чиновников уездного города явление Хлестакова в роли очень значительного лица, то для не осведомленных об этом персонажей комедии: падение Городничего с высот того положения, которого он, кажется, уже вот-вот достигнет благодаря браку дочери с мнимым ревизором, особенно убийственно именно потому, что он в своих мечтах взлетел слишком высоко. И прибывший настоящий ревизор для него – это не только убийца его служебной карьеры, но и гробовщик выстроенных на пустом месте матримониальных планов, осуществление которых должно было вознести Городничего в высшие сферы петербургской жизни.

[1] Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений : в 14 т. Л. : АН СССР, 1951. Т. 4. С. 76.

И, наконец, В.Г. Белинский в своей статье 1842 г. «Речь о критике… А. Никитенко» процитировал прелестную полемику Тредиаковского и Сумарокова, сохранив авторский курсив лишь в некоторых местах, включая фразеологизм:

> «И хотя оды свойство, – говорит он, – по мнению авторову, что она
> Взлетает к небесам, свергается во ад,
> И мчася в быстроте во все края вселенны,
> Врата и путь везде имеет отворенны,
> *Вторая из двух моих епистол.* Однако *де* сие не значит, чтоб ей соваться во все стороны, как угорелой кошке». Я, как угорелая кошка, не суюсь, а подлому изъяснению, *как угорелой кошке*, кроме его сочинений ни в какой критике места не нахожу[1].

И далее Белинский не без иронии уточняет:

Из последнего возражения ясно видно, что г. Т., написавший на Сумарокова такую грозную критику, есть не кто иной, как профессор элоквенции, а паче всего хитростей пиитических, бессмертный Василий Кириллович Тредиаковский[2].

Все вышеприведенные контексты объединяет одно общее свойство: они не только вибрируют на грани высокого и низкого, смешного и серьезного, комического и трагического, но и предельно эмоционально насыщены, маркируя моменты высокого накала страсти, как полемической, так и драматической. Это свойство вибрации на грани комики и трагики в высшей степени присуще такому специфически русскому драматургическому жанру, как высокая комедия, все действие которой расположено на этой грани, удерживаясь на всем своем протяжении в пространстве того самого одного шага, отделяющего великое от смешного.

Вернемся теперь к Островскому, прекрасно знавшему «Горе от ума» и «Ревизора» и, вполне возможно, осведомленному о полемике Сумарокова с Тредиаковским, если не по первоисточнику, то

[1] Белинский В.Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. М. : АН СССР, 1955. Т. 6. С. 305.

[2] Там же.

хотя бы по статье Белинского. Кстати же, эта полемика была впервые обнародована А.А. Куником в 1865 г.[1] – как раз между «Бедной невестой» и комедиями начала 1870-х гг. Три вышеназванные пьесы Островского, в которых мечется угорелая кошка, имеют весьма сложную жанровую природу. «Бедной невесте» и «Лесу» предпослано авторское жанровое определение «комедия», пьеса «Не всё коту масленица» названа Островским «сцены из московской жизни». При этом все три, особенно «Лес» и «Не всё коту масленица», помимо элементов комики и даже фарса, основаны на очень драматичной любовной интриге, в которой буквально один шаг отделяет бедных невест Аксюшу и Агнию от несчастного брака, а развязку «Бедной невесты» крайне сложно назвать благополучной, поскольку влюбленность Марьи Андреевны в Мерича только чудом не заканчивается катастрофой для прозревшей, хотя и поздно, девушки, а ее брак с жуиром и карьеристом Беневоленским трудно назвать счастливым для бедной невесты исходом.

Анализируя жанровую специфику комедий Островского, А.И. Журавлева сочла ее характерным признаком «стремления соединить высокое с комическим», что и «определило новую структуру комедий Островского, которая стала у него преобладающей начиная с “Бедной невесты”»[2], сопоставив это свойство жанра комедии Островского с определением комизма, данным А.А. Григорьевым: «Комизм есть отношение высшего к низшему, отношение к неправде со смехом во имя оскорбляемой ею и твердо сознаваемой поэтом правды»[3]. В сущности, это положение – смысловой стержень всей концепции ее монографии «Островский-комедиограф», не случайно в ней уделено такое большое внимание проблеме высокого героя русской драматургии и драматургии Островского. И в этом отношении

[1] Куник А.А. Сборник материалов для истории Имп. АН в XVIII в. СПб., 1865. Ч. 2. С. 435–500.

[2] Журавлева А.И. А.Н. Островский – комедиограф. М. : Изд-во МГУ, 1981. С. 37.

[3] Григорьев А.А. Собрание сочинений / под ред. В.Ф. Саводника. М., 1915. Вып. 7. С. 15–16.

комичная и низкая сама по себе угорелая кошка, которая с первого момента своего появления на поприще русской словесности мечется на грани торжественной оды и оскорбительной критики, трагедии, комедии и пародии, является одним из очень на первый взгляд, мелких и частных, но тем не менее верных и точных индикаторов жанрового своеобразия как русской комедии вообще, так и комедий Островского. И вот здесь наступает самое время подумать о денотате этого фразеологизма, который сильно отличается от вышеупомянутого современного значения – бессмысленная, бесцельная, безрезультатная суета.

Совершенно очевидно, что изначально этот фразеологизм был связан с бытовой опасностью печного угара, потенциально смертельной. Замечу здесь, что отравившийся угарным газом человек по определению не может метаться – он чувствует сильную головную боль, задыхается и теряет сознание, так что применительно к человеку фразеологизм «метаться как угорелая кошка» не может быть применен в своем денотативном смысле. Но кошка, которая обитает в основном на нижних уровнях жилища, чувствует угар первой, раньше людей, поскольку тяжелый углекислый газ опускается вниз, – и начинает метаться от удушья. Но вот вопрос, в какой плоскости она мечется – в горизонтальной или вертикальной? Думается, что вернее будет предположить второе: спасаясь от удушья, кошка начинает метаться снизу вверх в поисках чистого воздуха, и ее стремительные прыжки повыше становятся сигналом опасности угара для людей. И если теперь вспомнить, какой именно стих Сумарокова навел Тредиаковского на мысль об угорелой кошке применительно к сумароковской характеристике высокого жанра оды, то мы найдем в нем тот же вектор движения:

> Творец таких стихов вскидает всюду взгляд:
> *Взлетает к небесам, свергается во ад*,
> И мчася в быстроте во все края вселенны,
> Врата и путь везде имеет отворенны[1].

[1] Сумароков А.П. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. 2-е изд. М., 1787. Т. 1. С. 340.

Из персонажей трех пьес Островского, уподобленных угорелой кошке, мечущейся снизу вверх, на эту роль, лучше всего подходит наушница Улита, которая шпионит, так сказать, внизу, за бедными обитателями дома Гурмыжской, после чего совершает стремительный прыжок вверх, к хозяйке, с докладом о том, что происходит на нижних уровнях социальной иерархии усадьбы Пеньки, причем ее наушничество постоянно подвергает опасности несчастного брака сироту Аксюшу.

Таким образом, можно сказать, что комичный сам по себе и с точки зрения нормативного эстетического сознания низкий бытовой фразеологизм (не забудем, что Сумароков назвал его «подлым изъяснением») на самом деле денотативно является маркером потенциальной опасности, возможно даже смертельной, – и в этом своем качестве вполне способен быть лексическим сигналом глубокого трагизма, скрытого за русским комедийным действием.

2.2. В.А. Жуковский в художественном мире А.Н. Островского

Театральная, литературная, критическая деятельность А.Н. Островского тесно связана с проблемами строительства национальной культуры и нациестроительства второй половины XIX в. Исключительная заслуга его видится в том, что Островскому «удалось создать свой театр как целостный художественный организм, воплотивший модель национального мира»[1]. Имя В.А. Жуковского в художественном мире Островского соотносится с важнейшими направлениями общественной и эстетической деятельности русского драматурга и находит отражение в его критических статьях, в возглавляемом им Обществе русских драматических писателей и

[1] Журавлева А.И., Макеев М.С. Александр Николаевич Островский: в помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. М. : Изд-во МГУ, 2001. С. 4.

оперных композиторов, в творческой рецепции произведений «первого русского романтика» в его пьесах.

Творчество Жуковского осмысляется Островским прежде всего в контексте становления отечественной литературы и культуры XVIII – первой половины XIX в. Одно из первых упоминаний имени поэта встречается в его ранней критической статье под названием «“Ошибка”, повесть г-жи Тур», напечатанной в журнале «Москвитянин» (1850. № 7) за подписью «А.О.». Анализу повести Евгении Тур предшествуют размышления писателя об основных этапах становления и национальном своеобразии русской литературы. Так, в истории русской литературы Островский выделяет две ветви: «высокую» и комическую. Первая восходит к переводной и заимствованной литературе, связанной с именами М.В. Ломоносова, А.П. Сумарокова, Н.М. Карамзина, К.Н. Батюшкова, В.А. Жуковского и других писателей, предшествовавших А.С. Пушкину. Другая идет от А.Д. Кантемира через комедии А.П. Сумарокова, Д.И. Фонвизина, В.В. Капниста, А.С. Грибоедова до Н.В. Гоголя, в котором обе эти ветви «совершенно слились»[1]. Оценивая роль первой ветви, писатель отмечает: «Россия как будто в одно и то же время в лице лучших своих писателей проживала период за периодом жизнь иностранных литератур и воспитывала свою до общечеловеческого значения» (*X*, 9). В этом контексте имя Жуковского соотносится Островским с важнейшими периодами в истории западноевропейской культуры и литературы, которые русская литература художественно осваивала прежде всего через его переводы. При этом отличительная особенность русской литературы видится Островскому в том, что в ней обличительные, комические тенденции преобладают над идеальными, «высокими». В контексте этих размышлений он пишет: «Чем произведение изящнее, чем оно

[1] Островский А.Н. Полное собрание сочинений : в 12 т. М. : Искусство, 1978. Т. 10. С. 8. Далее все ссылки на сочинения и письма Островского даются по этому изданию с указанием после цитаты в скобках номера тома (римской цифрой) и страницы, например: (*X*, 8).

народнее, тем больше в нем этого обличительного элемента» (*X*, 8). Важно отметить, что сам драматург в этот период воспринимает себя прежде всего как комического автора, чье творчество продолжает вторую линию в истории отечественной словесности. Данная характеристика органично соотносится с эстетическими принципами «молодой редакции» журнала «Москвитянин», сформулированными А.А. Григорьевым, Островским, А.Ф. Писемским, Б.Н. Алмазовым и др. Согласно их представлениям, чрезмерное сочувствие автора к герою в художественном произведении, лирическое отношение к нему являлось нарушением принципа комизма, который все члены «молодой редакции» считали высшим принципом современного русского искусства[1]. В этой связи важно отметить, что, по верному замечанию А.И. Журавлевой, в художественной системе Островского «драма формируется в недрах комедии»[2].

Спустя тридцать лет в другом тексте – «Записке по поводу проекта “Правил о премиях императорских театров за драматические произведения”», написанной в 1884 г. и при жизни автора неопубликованной, речь идет о кризисе императорских театров в период 1870–1880-х гг. Его преодоление видится Островскому в особом единстве труппы, которая должна иметь собственные традиции и свою школу, а также отличаться полнотой актерского состава, чтобы иметь возможность ставить бытовые пьесы из русской народной жизни, воплощать на сцене яркие национальные типы, которые должны составить основу русского театрального репертуара. В конце записки писатель разбирает постановки его пьес «Без вины виноватые» (1884), «Гроза» (1860), «Бедность не порок» (1854) на петербургской сцене.

[1] Зубков К.Ю. «Молодая редакция» журнала «Москвитянин»: Эстетика. Поэтика. Полемика. М. : Биосфера, 2012. С. 34.

[2] Журавлева А.И. Русская драма и литературный процесс XIX века. М. : Изд-во МГУ, 1988. С. 125.

Говоря в этой записке о сценических чтениях на литературно-музыкальных вечерах, Островский, наряду со стихотворениями Пушкина и М.Ю. Лермонтова, считает нужным включать в них и монологи из «Орлеанской девы» (1824) Жуковского. Здесь, вероятно, имеется в виду и монолог Иоанны из пролога к драматической поэме:

Досталось мне пасти иное стадо
На пажитях кровавыя войны.
Так вышнее назначило избранье;
Меня стремит не суетных желанье.
<…>
Кто пастырям всегда благоволил,
Тот здесь вещал ко мне из сени древа:
«Иди о Мне свидетельствовать, дева!»[1]

Известно, что драматическая поэма Жуковского «Орлеанская дева», являющаяся переводом одноименной романтической трагедии Ф. Шиллера (1801), впервые полностью была опубликована в 1824 г. в первом томе третьего прижизненного издания «Стихотворений» поэта. Премьера же «Орлеанской девы» на сцене состоялась в московском Малом театре 29 января 1884 г., в сто первую годовщину со дня рождения поэта.

«Орлеанская дева» Жуковского является одним из первых крупных историософских произведений, в основу которого положена мысль о том, что судьбоносные события человеческой истории совершаются не одними человеческими усилиями, а волей Божией, Ее непосредственным чудесным вмешательством в ход событий, а также через промыслительную встречу Божественной воли и человеческой воли[2]. В переводе «Орлеанской девы» поэт сумел соединить две равновеликие идеи: идею личности, изображенной во всей сложности психологического процесса, и народно-патриотическую

[1] Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. М. : ЯСК, 2011. Т. 7. С. 237.

[2] Киселева Л.Н. «Орлеанская дева» Жуковского как национальная трагедия // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia VIII: История и историософия в литературном преломлении. Тарту, 2002. С. 134, 138, 139.

идею[1], а также использовал белый пятистопный ямб и стилистический полифонизм, вбирающий в себя элегические, мистические, торжественные одические интонации[2]. Все это позволило Островскому органично вписать творчество Жуковского-переводчика и Жуковского-драматурга в свою концепцию русской литературы и рассматривать его «Орлеанскую деву», как и трагедию «Борис Годунов» (1831) Пушкина, в качестве образца исторической национальной трагедии.

В последних числах января 1883 г. Россия отметила столетний юбилей Жуковского. В рамках юбилееведения как специальной предметной области гуманитарных исследований юбилей понимается как социокультурное явление и как форма культурной памяти, создающей «символически переработанный образ прошлого»[3]. Юбилеи известных писателей, ученых, общественных и культурных деятелей становятся «рубежными праздниками», подтверждающими статус человека в обществе, его значимость в социокультурном пространстве и воспринимаются как механизм формирования и трансляции ценностей, необходимых для гармонизации и идентичности социума[4]. Юбилейные мероприятия, посвященные отдельному известному лицу, предполагают конструирование биографии этого лица, его творческой и общественной деятельности с учетом сложившихся к моменту юбилея доминирующих идеологических и культурных парадигм, связанных с общенациональной идентичностью[5]. Празднование персонального юбилея не только

[1] Лебедева О.Б. Драматургические опыты В.А. Жуковского. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1992. С. 92.

[2] Лебедева О.Б. Жуковский В.А. Орлеанская дева. Комментарий // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем : в 20 т. М. : ЯСК, 2011. Т. 7. С. 600–603.

[3] Евтушенко А.Г. Юбилей как социокультурный феномен : автореф. дис. … канд. культурологии. М., 2012. С. 8.

[4] Солдаткин В.Е. Юбилей: исторический аспект праздника // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусства. 2011. № 2 (26). С. 125, 127.

[5] Васильева О.Ю., Ляпина А.В., Пономарева Л.Г. Литературные юбилеи как явление национальной и региональной идентичности (к постановке проблемы) // Гуманитарные исследования. 2017. № 3 (16). С. 95.

раскрывает единство личности с нацией и ее ценностями, но и воспринимается как своего рода резервная система культурно-исторической памяти общества[1]. В таком контексте празднование столетнего юбилея Жуковского рассматривается как способ конструирования его личности в русском общественном сознании конца XIX в. В этой связи можно сказать, что само имя и творчество Жуковского воспринимались в это время как особый жизнестроительный проект, направленный на воссоздание его биографического и художественного нарративов, в которых реализуется концепция «благой жизни»[2], а также на сохранение и развитие отечественной культуры.

В письме Островского к драматургу и секретарю Общества русских драматических писателей и оперных композиторов В.И. Родиславскому (1828–1885) от 24 января 1883 г. речь шла о праздновании юбилея Жуковского и о возложении венка от имени Общества на памятник поэту в Александро-Невской лавре 29 января. Островский пишет: «Насчет венка Жуковскому, сделайте одолжение, распорядитесь, как признаете нужным» (*XII*, 156). В другом письме к Родиславскому от 26 января 1883 г. драматург сообщает: «В воскресенье <30 января> в Большом театре празднуется столетие рождения Жуковского. Сегодня у меня был Погожев[3] и просил моего участия в апотеозе» (*XII*, 157). В отчете о деятельности Общества сообщается:

> В начале 1883 года, в день памяти В.А. Жуковского, 29 января, был возложен в Петербурге венок на памятник поэта в Невской Лавре, а в Москве 30 января, во время спектакля в Большом театре, был увенчан от Общества бюст поэта[4].

---

[1] Орлов О.В. Российский праздник как феномен культуры // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2011. № 1 (6). С. 32.

[2] Калугин Д.Я. Русские биографические нарративы XIX века: от биографии частного лица к истории общества // История и повествование: сб. статей. М., 2006. С. 179.

[3] Погожев Владимир Петрович (1851–1935), управляющий Петербургской конторой императорских театров.

[4] Обзор деятельности Общества русских драматургов и оперных композиторов за 25-летие его существования. 1874–1899 г. М., 1899. С. 29.

Островский принимал непосредственное участие в юбилейных торжествах в Большом театре в Москве. Сохранилась программа этого праздника, которая включала в себя шесть частей. Вначале исполнялся народный гимн на слова Жуковского «Боже, Царя храни!», затем отрывки из оперы П.И. Чайковского «Орлеанская дева» (первое действие и вторая картина третьего действия), потом разыгрывалась драматическая поэма «Камоэнс» (1839), а в заключение исполнялась живая картина «Явление поэзии». Второе отделение открывалось чтением баллады «Светлана» (1813) в исполнении М.Г. Савиной (1854–1915), которое сопровождалось четырьмя живыми картинами: «Святочные песни», «Гаданье», «В степи» и «Пробуждение». Затем следовало музыкальное исполнение произведений Жуковского «Ночной смотр» (1836) и «Дубрава шумит» (1808) на музыку М.И. Глинки, а также баллады «Лесной царь» (1818), стихотворений «Весеннее чувство» (1821) и «Ночь» («Уже утомившийся день», 1824) на музыку А.Г. Рубинштейна. В завершающей части под названием «Апофеоз» были прочитаны стихотворения Я.П. Полонского «В.А. Жуковский» («Две музы на пути его сопровождали», 1883) и П.И. Вейнберга (1831–1908) «30-е января 1883 г.» (1883). В конце во время чтения стихотворения Пушкина «К портрету Жуковского» (1818) в исполнении писателя А.А. Потехина (1829–1908) состоялось возложение венков к бюсту поэта, в котором участвовал и Островский.

Можно сказать, что юбилейные торжества в Большом театре позволили современникам осмыслить творчество Жуковского как эстетически целостный интермедиальный текст, в котором лирика, драматургия и переводы поэта, ставшие предметом оперного, театрального, музыкального, балетного воплощений, раскрывали внутреннюю динамику и взаимодействие русской и западноевропейской культуры на протяжении всего XIX в. Юбилей поэта повлиял и на процессы институциализации его личности. В частности, в программе празднования сообщалось, что «сбор от этого спектакля

назначается на составление, при Обществе для пособия нуждающимся литераторам и ученым, неприкосновенного капитала имени Жуковского»[1].

Юбилей Жуковского широко освещался в столичной и в провинциальной периодической печати. Все поздравительные материалы условно можно разделить на три части. К первой относятся публикации, напоминающие читателю о круглой дате и восхваляющие юбиляра «через его символическое приобщение к «полю власти»[2]. Так, например, в журнале «Нива» за 1883 г. был дан краткий анализ наиболее известных произведений поэта и сообщалось о подготовке к столетию со дня его рождения. Здесь же приводились воспоминания о праздновании пятидесятилетия его творческой деятельности, которое отмечалось 29 января 1849 г. Автор пишет:

> В квартиру князя П.А. Вяземского приглашены были все друзья поэта, бывшие тогда в столице; кроме того, собрание было осчастливлено присутствием Государя Великого Князя Наследника. <…> Поэт был награжден от Государя орденом Белого Орла, сопровождаемым самой милостивой грамотой[3].

Ко второй группе можно причислить новые материалы, обнародованные в связи с юбилейной датой. В частности, редактор журнала «Русский архив» П.И. Бартенев в № 1 и № 2 за 1883 г. опубликовал письма Жуковского к императору Александру II. В заметке, предшествующей публикации писем, акцентировалось внимание на эстетике жизнетворчества поэта. В ней говорилось: «У Жуковского прекрасное слово не рознилось с делом, и жизнь его была также чиста и безупречна, как его поэзия»[4]. В третьей группе помещались

[1] Программа празднования столетия со дня рождения В.А. Жуковского (1783–1883), состоявшегося 30 января 1883 г. в Большом театре // ГИМ. № 52090/368. Инв. № И-III-в 452.

[2] Анисимова Е.Е. Творчество В.А. Жуковского в рецептивном сознании русской литературы первой половины XX века. Красноярск: СФУ, 2016. С. 48.

[3] Нива. 1883. Т. 27, № 1. С. 90.

[4] Русский архив. 1883. Вып. 1. С. II.

материалы, относящиеся к личности Жуковского и раскрывающие его роль в отечественном историко-литературном процессе. Например, в московской газете «Русь» (1883, № 3) была напечатана заметка И.С. Аксакова под названием «О столетнем юбилее Жуковского». В ней автор выделил основные моменты в творческой биографии поэта, подчеркивая, что отличительной чертой и поэзии, и жизни Жуковского «была человечность – в настоящем, христианском значении слова…»[1]. Газета «Новое время» от 10 февраля 1883 г. вышла с подзаголовком «К юбилею Жуковского». В материалах этого номера говорилось о том, что Жуковский «прежде других наших художников – прежде Пушкина и Гоголя – своими стихами внес в общество самый высокий и чистый, самый изящный гуманизм. <…> У него горячо и ярко выражалось одно заветное стремление: указать русскому обществу тот путь к идеалу, без которого никакое общество не может достигнуть истинного человеческого развития»[2].

Отзвуки юбилея Жуковского получили отражение и на страницах томской периодической печати. Так, в газете «Томские губернские ведомости» от 3 февраля 1883 г. была помещена следующая информация:

> 29 января. По случаю юбилея В.А. Жуковского газеты посвящают памяти поэта статьи, стихотворения, приводят его мысли, перечисляют добрые дела. Завтра в Большом театре в конце спектакля, составленного из произведений поэта, произойдет венчание его бюста. Юбилей празднуется также в Одессе, Дерпте, Самаре, Новгороде и Кронштадте[3].

В «Сибирской газете» от 8 февраля 1883 г. была опубликована заметка из Красноярска. В ней сообщалось:

[1] Русь. 1883. № 3 (3 февраля). С. 2.

[2] Новая газета. 1883. № 2486 (10 февраля). С. 1.

[3] Томские губернские ведомости. Неофициальная часть. 1883. № 5 (3 февраля). С. 4.

> В память столетней годовщины дня рождения великого поэта В.А. Жуковского любители наши 29 января устроили в зале общественного собрания литературно-музыкальный вечер, на который собралось довольно много публики[1].

В рецепции Островским творчества Жуковского выделим еще один аспект. В 1874 г. в № 1 журнала «Отечественные записки» была опубликована пьеса драматурга «Поздняя любовь». Еще до публикации пьеса впервые была поставлена на сцене Малого театра 22 ноября 1873 г., а в Александринском театре в Петербурге премьера ее состоялась 28 ноября того же года. В уже упоминавшейся записке о премиях за драматические произведения Островский, говоря об игре Елены Павловны Струйской (1845–1903) в «Поздней любви», дает авторский и одновременно театральный комментарий к своей пьесе. Он пишет:

> У меня есть комедия «Поздняя любовь» – пьеса очень простая и доступная для исполнения. Содержание ее следующее: пожилая девушка, дочь старого чиновника, честного и гордого своей честностью, полюбила страстно молодого человека не безукоризненного поведения. Борьба в ее душе происходит между любовью к старому отцу, для которого она составляет единственное утешение, и страстью к молодому человеку. В последнем акте пропадает у старика важный документ; ему грозит бесчестье, позор; он подозревает, что документ похищен и продан молодым человеком; убитый горем старик осыпает его упреками, оскорблениями и, в порыве отчаяния, обращается к дочери, которая присутствует при этой сцене: «Дитя мое, поди ко мне!». Дочь, инстинктивно предчувствуя, что обвинения отца несправедливы, после долгой борьбы с собой, бросая умоляющий взгляд на отца, говорит: «Нет, я к нему пойду» (*X*, 211).

В «Поздней любви» автор цитирует известную песню Жуковского «Кольцо души-девицы» (1817). В действии IV, явлении 4 Дормедонт, младший сын хозяйки дома Шабловой, который служит писарем у отставного адвоката Маргаритова и влюблен в его дочь Людмилу, произносит:

[1] Сибирская газета. 1883. № 8 (20 февраля). С. 3–4.

> Мечтать мне невозможно. Все, что есть в голове, все и напишешь. Вот недавно гербовый лист в сорок копеек испортил <…> Надо копию с купчей, «лета такого-то» выводить, а я: «Кольцо души-девицы я в море уронил», да уж на четвертом стихе только опомнился да себя по лбу-то ударил (*IV*, 52).

Этот комический эпизод раскрывает внутреннее состояние безответно влюбленного героя и органично вписывается в жанровую стратегию пьесы, которая в окончательном варианте определяется автором как «сцены из жизни захолустья». Это самостоятельный и специфичный драматургический жанр в творчестве позднего Островского[1], который в данном случае включает в себя четыре ключевых эпизода из жизни московской окраины.

В пьесе две главные сюжетные линии: любовная и юридическая. Первая линия представлена любовью Людмилы к Николаю, любовью Дормедонта к Людмиле и любовью Николая к богатой вдове Лебёдкиной. Вторая связана с иском купца Дороднова к Лебёдкиной по поводу заемного письма. Обе эти линии развиваются параллельно и достигают кульминации в заключительном четвертом действии. Анализ черновиков Островского показывает, что в процессе работы над текстом пьесы роль Людмилы и любовной линии в целом усиливалась и становилась центральной[2]. По замечанию исследователей, эта пьеса обладает развитой сюжетной структурой, в ней соблюдаются единство места, времени и действия, при этом концентрация действия достигается не в ущерб эпическому течению драмы[3].

Любовь Людмилы к Николаю Шаблову, старшему сыну хозяйки дома, адвокату, определяет единство действия в пьесе. Это находит

[1] Чайкина Т.В. Пьеса А.Н. Островского «Поздняя любовь»: специфика жанра // Вестник Костромского государственного университета. 2009. Т. 15, № 2. С. 147.

[2] Овчинина И.А., Виноградов А.А. Пьеса А.Н. Островского «Поздняя любовь»: от замысла к воплощению // Вестник Костромского государственного университета. 2021. Т. 27, № 4. С. 111.

[3] Холодов Е.Г. А.Н. Островский в 1873–1877 годах // Островский А.Н. Полн. собр. соч. : в 12 т. М. : Искусство, 1975. Т. 4. С. 460, 469.

отражение и в ее номинации – «Поздняя любовь», задающей характерную психологическую «стратегию» текста, и в диалогах-исповедях героини, как, например, в диалоге Людмилы с Николаем в действии II, явлении 3:

> Людмила. Я прожила свою молодость без любви, с одной только потребностью любить <…> я, может быть, с болью сердца отказалась даже от мечты быть любимой. <…> Ваш только один намек на любовь опять поднял в душе моей и мечты, и надежды, разбудил и жажду любви, и готовность самопожертвования… Ведь это поздняя, быть может, последняя любовь; вы знаете, на что она способна… (*IV*, 28).

Также сюда относятся и испытания героини любовью к Николаю и к отцу. «О, если б я могла жить для вас двоих!» (*IV*, 55) – говорит Людмила в финале пьесы.

Младший брат Николая Дормедонт, служащий писарем у отца Людмилы, адвоката Герасима Порфирьича Маргаритова, воспринимается как трагикомический персонаж. Стихи из песни Жуковского, которые произносит герой, образуют «музыкальный» метасюжет в пьесе, включающий в себя также фрагменты из оперы Ж. Оффенбаха (1819–1880) «Перикола» и известную песню «Пьяная улица» композитора А.И. Дюбюка (1812–1897), исполняемые Лебедкиной. Этот метасюжет развивается в пьесе параллельно с драматическим[1] и формирует ее психологическую основу.

Если обратиться к самой песне Жуковского «Кольцо души-девицы», то следует отметить, что она была написана в 1817 г. и впервые опубликована в сборнике «Für wenige. Для немногих» в № 1 за 1818 г. Как отмечает Р.Ю. Данилевский, эта песня является переложением стихотворения «Утонувшее кольцо. Подражание литовской» (Der versunkene Brautring. Litthauisch, 1808) немецкого поэта-романтика Г.Ф.М. фон Шенкендорфа (1783–1817), который заимствовал ее из сборника И.Г. Гердера «Голоса народов в песнях» (1807).

[1] Мосалева Г.В. Поэзия народной жизни в пьесах А.Н. Островского: мир русской глубинки // Вестник Удмуртского университета. История и филология. 2015. Т. 25, вып. 5. С. 110.

Гердер же опубликовал эту песню как образец литовской фольклорной поэзии. Можно сказать, что «песня Жуковского – через посредничество Шенкендорфа и Гердера – сохранила литовский народный мотив утерянного кольца как причины размолвки между женихом и невестой», воспринимаемый у немецкого и русского поэтов как аллегория утраченной любви[1]. В этой связи не случайно данная песня выполняет в сюжете пьесы прогностическую функцию: в конце герой узнает, что Людмила любит не его, а его старшего брата. Ср.:

> Шаблова *(Дормедонту).* А ты говорил, что она тебя любит.
>
> Дормедонт *(утирая слезы).* Что ж, маменька, ничего, пущай! Я для дому. Ему хлопот будет много, по судам бегать, а я по домашней части; я, маменька, детей его буду нянчить» (*IV*, 58).

По мнению И.М. Семенко, песенное начало в лирике Жуковского связано с тем, что анализу, расчленению, детализации русский поэт предпочитает суммарное изображение чувства, скрытую эмоциональность, использование семантического резерва в словоупотреблении. «Тип лирической эмоциональности в поэзии Жуковского родствен музыке», зачастую лиризм Жуковского – «лиризм песенного типа»[2]. Не случайно эта песня впоследствии была положена на музыку композитором А.А. Алябьевым (1787–1851) и публиковалась как народная песня.

Данная песня Жуковского входила в многочисленные русские песенники, издаваемые с 1827 г. В одном из них – сборнике «Русские песни XIX века», составленном известным библиографом И.Н. Розановым (1874–1959), говорится о том, что «Кольцо души-девицы» является самой популярной песней Жуковского, которая проникла в лубок[3]. Здесь также важно отметить, что и сам драма-

[1] Данилевский Р.Ю. Об источнике стихотворения Жуковского «Кольцо души-девицы» // Жуковский и русская культура. Л. : Наука, 1987. С. 327.

[2] Семенко И.М. Жизнь и поэзия Жуковского. М. : Худож. лит., 1975. С. 82, 83, 85, 86.

[3] Русские песни XIX века / сост. И.Н. Розанов. М.: ГИХЛ, 1944. С. 212.

тург во время путешествия по Волге в 1856 г. вместе с композитором К.П. Вильбоа (1817–1881) и астрономом В.П. Энгельгардтом (1828–1915) собирал русские народные песни. В результате появилось два сборника, изданных Вильбоа. Один из них, «Русские народные песни»[1], вышел в 1860 г., другой под названием «100 русских песен»[2] был напечатан в 1894 г. Как отмечают современные исследователи, во время путешествия Островский «настолько «напитался» звучанием песен, что они немедленно стали появляться в его пьесах», передавая «атмосферу и звучание живого языка представителей из народа»[3]. Второй раз Островский упоминает эту песню Жуковского в «Материалах для словаря русского народного языка». Так, к словам «наигрывать», «наигрыш» он приводит пример: «Наиграй мне “Кольцо души-девицы…”. Я забыл» (*X*, 489).

Можно сказать, что «тип лирической эмоциональности» в пьесах Островского, как и у Жуковского, во многом был связан с фольклорным началом. Лиризм как точка зрения автора на героя в драматургии писателя, как момент речевой характеристики персонажа, как взаимодействие прозаического и стихотворного слова в диалогах и монологах действующих лиц, как актуализация психологической линии в развитии сюжета – все это находит отражение во многих сочинениях драматурга конца 1850–1870-х гг., в частности в пьесах «Гроза», «Горячее сердце» (1869), «Снегурочка» (1873), «Трудовой хлеб» (1874), «Бесприданница» (1878) и др. Вместе с тем

---

[1] Вильбоа К.П. Русские народные песни, записанные с народного напева и аранжированные для одного голоса с аккомпанементом фортепиано. СПб., 1860. 158 с.

[2] Вильбоа К.П. 100 русских песен, записанных с народного напева и аранжированных для одного голоса с аккомпанементом фортепиано К. Вильбоа. М., 1894. 158 с.

[3] Татаринова Т.Л. Сборник К.П. Вильбоа «100 русских народных песен»: мнемонический способ передачи песенного материала А.Н. Островским // Н.А. Добролюбов: уроки наставничества в преданности высоким нравственным идеалам и служению отчизне посредством сохранения материальной и нематериальной культуры : сб. докладов. Н. Новгород, 2023. С. 190.

лирическое начало в произведениях Островского эстетически соединяется с их эпической полнотой, обусловленной тем, что театр русского драматурга «создавался на фоне и во взаимодействии с расцветом русского классического романа», с преобладанием «романного сознания и романного понимания человека»[1], с утверждением такой жанровой разновидности его произведений, как пьеса-роман[2].

Итак, творчество Жуковского осмыслялось Островским в контексте авторской концепции русской литературы, в которой поэт воспринимался по преимуществу как выразитель античной и западноевропейской традиций, эстетически и органически усвоенных отечественной литературой. Островский высоко оценивал Жуковского и как переводчика западноевропейской драмы, считая его перевод «Орлеанской девы» лучшим на русском языке. Широкое празднование столетнего юбилея поэта в 1883 г. позволило воспринять его жизнь и творческое наследие как особый жизнестроительный проект, направленный на актуализацию романтического наследия в русской литературе и культурной памяти нации. Песня Жуковского «Кольцо души-девицы» в творческой рецепции Островского раскрывала свой текстопорождающий потенциал, а также природу фольклорного начала в его произведениях, связанного с созданием и осознанием особенностей национального мира и национальных типов в отечественной драматургии.

2.3. А.Н. Островский в оценке И.С. Тургенева: рецепция творческих принципов писателя

Тема «И.С. Тургенев и А.Н. Островский» относится к числу основополагающих в современной филологической науке: она при-

[1] Журавлева А.И., Макеев М.С. Указ. соч. С. 11.

[2] Сухих И.Н. Островский: драма как мир и драма как повод // Новый мир. 2023. № 3. С. 175.

влекает внимание исследователей в историко-литературном и сравнительно-сопоставительном плане, что позволяет вести речь о своеобразии каждого писателя, их влиянии на развитие русской литературы и на творческую динамику становления драматургии XIX в. Статья Тургенева «Несколько слов о новой комедии г. Островского “Бедная невеста”» рассматривается учеными во многих аспектах: в русле творческой полемики и диалога[1], развития русского драматургического искусства, в становлении психологической пьесы, в том числе и психологической драмы самого Тургенева[2]. Несомненно, критические наблюдения Тургенева не только представляют собой анализ художественного текста, но и формулируют определенные положения о принципах русского психологического театра в середине XIX в. Тургенев испытывал несомненный интерес к творчеству Островского, называя его «новой величиной» в русском драматическом мире, писателем «замечательным и даровитым». Пьеса драматурга «Свои люди – сочтемся» (1850) произвела на Тургенева большое впечатление.

В начале 1850-х гг. произведения Островского, как известно, были предметом оживленных литературных споров. Молодая редакция «Москвитянина» рассматривала драматурга, как отмечает Л.М. Лотман, в роли «главы нового направления, долженствующего сменить гоголевское»[3]. А.А. Григорьев в четвертой статье критического обзора «Русская литература в 1851 году» пишет, что от Островского ждут «нового слова», пьеса же «Бедная невеста» квалифицируется критиком как «новые надежды для искусства»[4].

---

[1] Лебедев Ю.В. Творческий диалог А.Н. Островского с И.С. Тургеневым в комедии «Бедная невеста» // Вестник Костромского государственного университета. 2014. № 5. С. 127–130.

[2] Беляева И.А. Островский в оценке Тургенева: размышления о перспективах социально-психологического театра // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2023. № 2. С. 66–75.

[3] Лотман Л.М. Сопроводительная статья // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. М. : Наука, 1980. Т. 4. С. 664.

[4] Григорьев А.А. Полное собрание сочинений и писем : в 12 т. Петроград, 1918. Т. 1. С. 140.

В статье-обзоре «Русская изящная литература в 1852 году» Григорьев однозначно заявляет, что «Бедная невеста» Островского – «замечательное произведение», которое и определяет автора в главу «современного литературного движения»[1]. С этим высказыванием Григорьева принципиально не соглашается А.В. Дружинин: драматург, как представляется критику, «подражает» Гоголю, связан с ним и никакого «нового направления» Островскому «сыскать» не удалось[2]. В этой полемической рефлексии времени чрезвычайно интересен отзыв Тургенева.

В статье о «Бедной невесте» Тургенев отмечает отход драматурга от традиций комедии «Свои люди – сочтемся!», что приводит Островского не к «новым принципам» и не к «новому слову», а к поэтическому несовершенству, снижению художественной стороны произведения. Писатель считает, что Островский в новой комедии переживает своеобразный творческий кризис: он констатирует «ложную манеру» драматурга, которой не было в пьесе «Свои люди – сочтемся!»[3]. И единственный выход из этого «ложного направления» – вернуться на прежний творческий путь (396).

Рецензия на комедию Островского значима не только в русле драматургических исканий писателя, но и в аспекте общего творческого развития Тургенева: поиска так называемой новой манеры, типологии повествовательных форм в прозе писателя 1850-х гг.[4] Статья Тургенева о «Бедной невесте» – своеобразный проблемный фокус в литературно-критическом диалоге Тургенева с Островским. Она важна как рецепция основных творческих принципов,

[1] Григорьев А.А. Указ. соч. С.167.

[2] Дружинин А.В. Собрание сочинений : в 8 т. СПб., 1865. Т. 6. С. 639.

[3] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 28 т. Сочинения : в 15 т. М. ; Л. : Наука, 1963. Т. 5. С. 388. Далее все ссылки на статью Тургенева даются по этому изданию с указанием после цитаты в скобках номера страницы, например: (390).

[4] См. об этом: Сарбаш Л.Н. Изучение поэтики романов И.С. Тургенева 50–60-х годов. Чебоксары, 1988. С. 3–20.

как поэтическая декларация Тургенева в аспекте его художественных исканий – становлении «новой манеры» повествования, поиски которой активно заявлены в прозе писателя во второй половине 1840-х – первой половине 1850-х гг. Это нашло непосредственное отражение в рецензии на «Бедную невесту» Островского, в которой Тургенев ставит важные литературно-эстетические проблемы творчества вообще и своего поэтического развития в частности.

Один из значимых аспектов тургеневской критической рефлексии – проблема воплощения характера, в «излишнем раздроблении» которого писатель упрекает драматурга. «Мелочная копотливая манера» неуместна в сочинении: она заключается в «подробном до крайности и утомительном воспроизведении всех частностей и мелочей каждого отдельного характера», что приводит Островского к «ложно тонкому психологическому анализу», который писатель даже определяет как «куриоз» (390).

В статье весьма характерна оговорка Тургенева-критика, свидетельствующая о том, что он рассуждает о художественных принципах творчества, не связывая их однозначно с тем или иным родом литературы: «особенно невозможна», по его мнению, эта манера в драматическом произведении, когда она замедляет и «охлаждает» развитие действия (392). Следует отметить, что далеко не случайна в тургеневской рецензии акцентуация именно на творческом воплощении характера.

Проблема изображения личности персонажа чрезвычайно занимает Тургенева во второй половине 1840-х – начале 1850-х гг. Для писателя вопрос реализации характера в художественном сочинении – принципы создания и формы воплощения – один из основных и главных, определяющих идейно-поэтическую систему произведения. Весьма показательна в этом отношении критическая оценка своего творчества в переписке с П.В. Анненковым и другими корреспондентами. Тургенев соглашается с замечаниями, касающимися «Записок охотника». Всесторонне оценивая свой прозаический цикл, писатель отмечает, что ему превосходно удаются от-

дельные детали, частности – «иные звуки точно верны, не фальшивы». Однако цельность и масштабность, как ему представляется, еще не достигнута: «до полноты созданья еще далеко»[1]. В очерках и рассказах отсутствует последовательное развитие характеров и наблюдается их полная «готовность» при первом же появлении на страницах произведения; как замечает на этот счет Анненков, персонажи появляются сразу же «совсем цельные и обделанные как статуя, с которой сдернули покрывало»[2]. Не удовлетворяет Тургенева в произведениях цикла изображение характера – максимально «сгущенное», концентрированное, о чем он и сообщает в одном из писем к Анненкову:

> Надобно пойти другой дорогой – надобно найти ее – и раскланяться навсегда с старой манерой. Довольно я старался извлекать из людских характеров разводные эссенции – triples extraits – чтобы влить их потом в маленькие стклянночки – нюхайте, мол, почтенные читатели – откупорьте и нюхайте – не правда ли пахнет русским типом? Довольно – довольно! Но вот вопрос: способен ли я к чему-нибудь большому, спокойному! Дадутся ли мне простые, ясные линии... (*II*, 77).

Критически анализируя «Записки охотника», Тургенев настойчиво говорит о необходимости пойти «другой дорогой», которая в первую очередь связывается с иным пониманием сущности литературного характера и его художественным воплощением. В критической оценке «Бедной невесты» Островского этот аспект творческих раздумий более всего и будет занимать писателя.

Поиски новых повествовательных путей связаны с рассказами и повестями 1850-х гг., которые квалифицируются самим Турге-

---

[1] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем : в 28 т. Письма : в 13 т. М. ; Л. : Наука, 1961. Т. 2. С. 77. Далее все ссылки на письма Тургенева даются по этому изданию с указанием после цитаты в скобках номера тома (римской цифрой) и страницы, например: (*II*, 7).

[2] Анненков П.В. О мысли в произведениях изящной словесности: (Заметки по поводу последних произведений гг. Тургенева и Л.Н.Т.) // Современник. 1855. № 1. С. 10.

невым как новый этап в его творческом развитии. Повесть «Постоялый двор» писатель расценивает как «значительный шаг вперед», что отмечается в одном из писем к И.С. Аксакову в 1852 г.: «…я иду прямее и проще к цели – не кокетничаю и не умничаю – а стараюсь дельно высказать то, что почитаю делом» (*II*, 99). «Новая манера» письма максимально полно проявилась, по мнению писателя, в произведениях «Бретер», «Петушков», «Муму», «Постоялый двор», «Два приятеля», «Затишье», в которых он пошел «по другому пути». В письме к Е.М. Феоктистову от 14 апреля 1851 г. Тургенев сообщает, что «Записки охотника» он «прекращает навсегда» (*II*, 24). В письме 1852 г. к тому же адресату уже замечает, что они кажутся ему «как будто написанными чужим человеком»: в «новых вещах» он идет совершенно другой дорогой (*II*, 97–98).

Сущность «новой манеры» проявляется, по мнению Тургенева, в ином воплощении характера и изменении авторской роли в произведении. В отличие от «Записок охотника», в которых огромную роль играла эмоционально воспринимающая и комментирующая происходящее личность рассказчика, в «Постоялом дворе» писатель стремится сохранить «математическую верность действительности» и ни одним словом не выдать авторской интенции, «своего присутствия» (*II*, 100). Характеры даются в многообразных жизненных связях, как замечает П.В. Анненков, «начинают развиваться последовательнее, выясняясь все более и более с течением времени, как это и бывает в жизни»[1]. В переписке с Анненковым содержатся чрезвычайно интересные рассуждения и о так называемом «высшем роде повествования», связанном с жанром романа, который непременно должен явиться у писателя[2].

[1] Анненков П.В. Указ. соч. С. 10.

[2] См. подробнее: Сарбаш Л.Н. Типология повествования в творчестве И.С. Тургенева // Тургенев и современность. Международная научная конференция, посвященная 175-летию со дня рождения И.С. Тургенева, 2–6 ноября 1993 г. : доклады и сообщения / науч. ред. П.Г. Пустовойт. М., 1997. С. 203–207.

В творчестве Тургенева идет настойчивый поиск новых путей развития, в контексте которого, на основании собственных литературно-эстетических размышлений, писатель дает оценку комедии Островского. В критической рефлексии «Бедной невесты» содержатся рекомендации, советы творческого характера, освобождающие произведение драматурга от «сетей», ограничивающих талант. В представлении писателя, талант же Островского «замечательный»: драматург – «новая величина» в литературе, и его «будущее значение» несомненно (387).

В литературно-критической оценке комедии естественно возникает та своеобразная триада, которая занимает Тургенева-писателя: характер, его психологическая реализация и проявление авторской позиции. Тургенев признает достоинства Островского-драматурга, отдавая ему должное: он высоко оценивает характерологию всех выведенных лиц, за исключением бедной невесты. Тургенев отмечает у Островского понимание натуры героев: лица «живы и истинны». Большинство персонажей воплощают разные жизненные черты, одна из которых – эгоизм. Писатель отмечает буквально «детскую откровенность в эгоизме»: все лица комедии, исключая Марью Андреевну, Хорькова и старика Добротворского, «наивные эгоисты» (389). Однако ни один из персонажей в силу «мелочной» разработки характера не доведен до «поэтической правды» и художественной законченности. Даже «самые лучшие» в этом плане лица Беневоленского и Милашина «не избегли этой участи» (390). Ничем не оправданная детализация – так называемые малые черты – назойливо проявляются в драме, особенно в настойчивой повторяемости реплик персонажей, что является своеобразным приклеиванием словесных «ярлыков»; из-за чего и возникают «длинноты утомительные» и веселый смех сменяется «при двадцатом повторении реплики» раздражением (390–391). Тургенев поясняет эту художественную особенность в создании персонажей у Островского наглядным сравнением с живописным изображением:

> Что бы сказал г. Островский о пейзажисте, который вздумал бы отделывать малейшие фибры в листочках, малейшие песчинки на первых планах своих картин? <…> но не г. Островскому завидовать хитростному и кропотливому искусству этой мозаичной работы, не автору «Своих людей», этой замечательной драмы, замечательной особенно по ширине и свободе манеры (391).

Принципиальное отступление от «мелочного анализа» отмечается только в изображении бедной невесты Марьи Андреевны, в передаче которой драматург искал «больших линий», простора, однако и этот характер не удался: героиня лицо «решительно неживое», даже сочиненное. Как полагает Тургенев, эта неясность персонажа чувствуется и драматургом: не случайно дается комментирование от лица Марьи Андреевны, которая в объяснительном монологе говорит о страстности своей души; т.е. сам автор осознает необходимость пояснений для читателя. Характер в пьесе Островского проявляется в той степени и настолько, насколько это необходимо сюжетно-драматическому развитию, ходу действия. Тургенев же в русле творческих поисков полагает, что персонаж должен предстать в своей полноте и многообразных жизненных проявлениях. В качестве аргумента приводится и Н.В. Гоголь: читатель знает, каков Хлестаков не только на сцене, но и за сценой, в других житейских ситуациях.

Писатель упрекает Островского в излишней раздробленности характеров, когда «отдельная частичка», деталь буквально теряется в многообразии «мелочной отделки» и пропадает, исчезает для читателя. Тургенев уже в 1850-е гг. приходит к осознанию «характеристической» детали в создании образа[1], того, что в это время квалифицируется как «большие линии», которые впоследствии в

[1] См.: Сарбаш Л.Н. «Характеристические детали» как способ создания эпического в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Чтения, посвященные Дням славянской письменности и культуры : сб. статей по материалам Междунар. науч. конф., Чебоксары, 23–24 мая 2004 г. / отв. ред. Г.Е. Корнилов. Чебоксары, 2005. С. 245–254.

письме к Я.П. Полонскому будут определены предельно однозначно: «…кто все детали передает – пропал; надо уметь схватывать одни характеристические детали; в этом одном и состоит талант, и даже то, что называется творчеством» (*XIII*$_2$, 38). Поэтому подобная мелочная разработка персонажа у Островского кажется ему неистинной, художественно несовершенной, так как в «бесконечно малых чертах» теряется определенность характера и «внутренняя строгость» его изображения (393).

Тургеневские поиски «новой манеры» в прозе 1850-х гг. связаны с еще одним аспектом раскрытия характера – его психологическим рисунком, достоверностью передачи внутреннего мира. В произведениях «Дневник лишнего человека», «Фауст», «Переписка» в отличие от «Записок охотника», как полагает сам писатель, повествование с передачи изображения действительности переносится на воссоздание внутреннего мира героев, их духовного бытия – сложнейших нравственно-психологических переживаний. Повести и рассказы Тургенева конца 1840-х – начала 1850-х гг. явились своеобразным творческим этапом к овладению более совершенными повествовательными формами, позволяющими осваивать действительность во всей ее полноте. При всем многообразии форм творческого почерка – повествование от лица автора, героя или посредника-рассказчика – произведения 1850-х гг. представляют иную манеру письма, сдержанную и обстоятельную, явившуюся «плодом зрелого возраста» писателя. Значительно усложняется психологический рисунок и изменяется в произведении авторское волеизъявление – исчезают «подсказы» писателя. П.В. Анненков отмечает изменение авторской экспрессии в рассказах и повестях 1850-х гг.:

> …везде заметна боязнь определить то или иное психическое положение внешним, неправильным образом, то есть рассуждениями от самого себя. Он тщательно избегает роли повествователя <…> подсказы автора совсем пропадают[1].

[1] Анненков П.В. Указ. соч. С. 10.

Исходя из творческих исканий и представлений о проявлении авторского начала, психологическом раскрытии характера и способах его реализации, Тургенев и оценивает «Бедную невесту», стремясь дать Островскому полезные литературные советы, которые приведут драматурга к возврату на путь «Своих людей». Тургенев критикует «ложный» психологизм автора «Бедной невесты», апеллируя к психологизму «глубинному», который проявляется в «простых, внезапных движениях», высказывающих во всей сложности человеческую душу (392). В статье дается знаменитый совет, в котором излагается тургеневское понимание сущности психологической манеры письма:

> …не в одних беспрерывных повторениях упрекаем мы г-на Островского: мы упрекаем его <…> в раздроблении, доходящем до того, что каждая отдельная частичка исчезает, наконец, для читателя, как слишком мелкие предметы исчезают для зрения. Г-н Островский в наших глазах, так сказать, забирается в душу каждого из лиц, им созданных; но мы позволим себе заметить ему, что эта бесспорно полезная операция должна быть свершена автором предварительно. Лица его должны находиться уже в полной его власти, когда он выводит их перед нами. Это – психология, скажут нам; пожалуй, но психолог должен исчезнуть в художнике, как исчезает от глаз скелет под живым и теплым телом, которому он служит прочной, но невидимой опорой (391).

Тургенев сформулировал в рецензии на комедию Островского свое понимание психологизма, специфика которого впоследствии будет определена как «тайная психология». Эти принципы психологического письма повторяются в письме к К.Н. Леонтьеву от 3 октября 1860 г.: «Поэт должен быть психологом, но тайным: он должен знать и чувствовать корни явлений, но представляет только самые явления – в их расцвете или увядании» (*IV*, 135). Тургенев обращается к Островскому с просьбой отказаться от «ложной манеры»; первая пьеса драматурга «Свои люди – сочтемся!» отличалась, по мнению писателя, предельной «свободой». Тургенев оперирует в статье практически теми же понятийными определениями, которые он использует для оценки динамики и закономерностей

своего прозаического развития: «новая манера», «ложная манера», «свобода манеры», «ложное направление», «иной путь», «новый путь», «новая дорога».

Тургенев, обращаясь к Островскому, пишет о необходимости видеть в его критической оценке «выражение самых искренних убеждений» (388). Следует отметить доброжелательный тон статьи: писатель делится с коллегой по перу профессиональными советами, своими творческими наработками. В.П. Боткин справедливо отмечал, что рецензию Тургенева в развернувшемся споре о «Бедной невесте» нельзя рассматривать как противовес хвалебному отзыву Григорьева. В письме к Тургеневу Боткин обращает внимание на «сладковатый тон» его статьи, на которой лежит печать какого-то «сдерживаемого поклонения»[1]. В оценке тональности статьи интересен еще один отклик времени: редактор «Отечественных записок» А.А. Краевский, недовольный пафосом тургеневского анализа, заказывает отзыв А.Д. Галахову, желая противопоставить его рецензии Тургенева: «…шлите скорее разбор “Бедной невесты”. Разбором Тургенева я совсем недоволен; спорил с ним до слез…»[2].

Таким образом, суждения, которые высказывает Тургенев Островскому, – это замечания не столько оппонента, сколько писателя-единомышленника; обращение к драматургу, ищущему в литературе новых путей и попавшему на «ложную манеру». По существу, Тургенев уговаривает Островского вернуться к творческой практике «Своих людей», оставленной им в силу нового, но ошибочного пути. И в этом направлении, как следует из критического анализа, важными для плодотворного развития драматурга является решение им нескольких творческих задач: проблемы характера, органично связанной с поэтическим изображением, передачей внутреннего мира персонажа, и проявлением авторского волеизъявления.

[1] В.П. Боткин и И.С. Тургенев. Неизданная переписка. 1851–1869. М. ; Л. : Academia, 1930. С. 28.

[2] Цит. по: Лотман Л.М. Указ. соч. С. 666.

2.4. Типы и архетипы в творчестве А.Н. Островского и И.А. Гончарова

Вопрос о родственности художественного дарования драматурга А.Н. Островского и прозаика И.А. Гончарова можно назвать едва заявленным в нашем литературоведении[1]. Однако их дружеские отношения продолжались на протяжении многих лет, и основаны они были на взаимной творческой заинтересованности. Писатели познакомились в середине 1850-х гг. и близко общались в кругу «Современника»[2]. Гончаров не раз помогал в продвижении пьес драматурга через цензуру, давал им хвалебные рецензии в комитетах по Уваровской и Грибоедовской премиям. Гончаров высоко ценил талант Островского-чтеца и старался не пропускать чтение им новых пьес в кругу друзей. Островский при каждом приезде посещал Гончарова. М.И. Семевский приводит в своих воспоминаниях многое проясняющее в отношениях писателей шутливое высказывание Островского, посетившего Петербург в период с 6 по 18 ноября 1879 г. для постановки пьес «Дикарка» (1880) и «Сердце не камень» (1880):

[1] См. работы: Ермолаева Н.Л. А.Н. Островский и И.А. Гончаров // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2014. № 1. С. 27–31; Ермолаева Н.Л. О юморе в творчестве А.Н. Островского и И.А. Гончарова // Известия Смоленского государственного университета. 2015. № 2 (30). С. 15–23; Ермолаева Н.Л. О культуре героя-дворянина в творчестве И.А. Гончарова и А.Н. Островского // Гончаров после «Обломова». Сборник статей : материалы III Междунар. гончаровской конф. в Санкт-Петербурге. СПб. ; Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. С. 331–346; Ермолаева Н.Л. Петербург, Москва, провинция в творчестве А.Н. Островского и И.А. Гончарова // Два века русской литературы. 2019. № 3–4. С. 144–173.

[2] Подробнее об отношениях писателей см.: Ермолаева Н.Л. А.Н. Островский и И.А. Гончаров // А.Н. Островский: Материалы и исследования : сб. науч. тр. Шуя, 2008. Вып. 2. С. 61–74; А.Н. Островский. Энциклопедия / гл. ред. и сост. И.А. Овчинина. Кострома : Костромаиздат; Шуя : ШГПУ, 2012. С. 110–112.

> …Довольно вам сказать, что в нынешний приезд я даже не был у Ивана Александровича Гончарова, а между тем к нему каждый приезд свой в Петербург считал долгом являться; точно так же, как, приехавши в Москву нельзя не посетить Иверской Божьей матери, так в Петербурге нельзя не побывать и не явиться к Ивану Александровичу Гончарову[1].

Именно Гончаров первым из русских литераторов назвал Островского великим драматургом и по достоинству оценил его заслуги перед русской культурой. В поздравительном письме по поводу 35-летия литературной деятельности драматурга 12 февраля 1882 г. он писал:

> Вы совершили все, что подобало великому таланту <…> Литературе вы принесли в дар целую библиотеку художественных произведений, для сцены создали свой особый мир. Вы один достроили здание, в основание которого положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов, Гоголь. Но только после Вас мы, русские, можем с гордостью сказать: У нас есть свой русский, национальный театр. Он, по справедливости, должен называться «Театр Островского»[2].

Сближали прозаика и драматурга не только личные отношения, но и родственность эстетической позиции. В «Необыкновенной истории» (1875–1876) Гончаров признавался, что после А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова и Н.В. Гоголя никто из современников не отвечал его эстетическим требованиям: «Только юмор и объективность Островского, приближавшие его к Гоголю, удовлетворяли меня до значительной степени»[3]. Объективность творчества Островского и Гончарова уже в 1850-е гг. признавали разные критики. Н.П. Некрасов и Н.С. Назаров, например, недоброжелательно относившиеся к Островскому, на этом основании сравнивали прозаика и драматурга, сближая и противопоставляя их друг другу. Некрасов

---

[1] А.Н. Островский в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1966. С. 156.

[2] Гончаров И.А. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Правда, 1952. Т. 8. С. 473. Далее все ссылки на сочинения и письма Гончарова даются по этому изданию с указанием после цитаты в скобках номера тома (арабской цифрой) и страницы, например: (*8*, 473).

[3] Литературное наследство. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2000. Т. 102. С. 217.

считал, что объективность приводит Островского к излишней зависимости от изображаемой им жизни. Гончаров с его Обломовым, по мнению критика, близок Гоголю, у которого есть «благоговение» перед достоинством человека, «как перед святыней». Островский же лишен этого, поскольку создает произведения «под влиянием чистой действительности»[1]. По мнению Назарова, «объективный талант тем и отличается от субъективного, что творит не рассуждая. <…> Гончаров, например, далеко уж не мыслитель, он рабски следует за действительностью, воспроизводя мельчайшую черту ее и не позволяя от себя никакого толкования, между тем можно ли не видеть идеи, и идеи глубокой в “Обыкновенной истории”, в “Обломове”, даже в “Иване Савиче Поджабрине?”». Упрекая драматурга в отсутствии идей и «постоянных убеждений», Назаров продолжает: «Автор “Банкрута” именно относится к разряду объективных писателей, к разряду Гончаровых, но только, без сомнения, в гораздо слабейшей степени»[2].

В оценке дарования Островского Гончаров на стороне тех современников, которые объективность драматурга непосредственно увязывали с эпическим характером его творчества: «…а в сущности он писатель эпический» (*8*, 217), – пишет Гончаров в неоконченной статье об Островском. Несомненно, такими же словами Гончаров мог охарактеризовать и собственное дарование. И объективность, и эпичность Гончаров (в отличие от целого ряда критиков-современников) ставит в заслугу Островскому, и в этом смысле он идет за А.А. Григорьевым, который еще в начале 1850-х гг. увидел в эпическом характере пьес Островского «новое слово» в русской драматургии. Эпический талант драматурга Григорьев назвал «коренным русским миросозерцанием»:

[1] Некрасов Н.П. Сочинения А. Островского. 2 тома. СПб. 1859 // Атеней. 1859. № 8. С. 465–466.

[2] Н.Н. [Назаров Н.С.] Сочинения А. Островского. Два тома. Издание графа Г.А. Кулешова-Безбородко. СПб., 1859. Статья вторая и последняя // Отечественные записки. 1859. № 8. С. 109.

> …здоровым и спокойным, юмористическим без болезненности, прямым без увлечений в ту или другую крайность, идеальным, наконец, в справедливом смысле идеализма без фальшивой грандиозности, или столько же фальшивой сентиментальности[1].

Творившие в разных жанрах, Гончаров и Островский проявили большое внимание к типизации в литературе. В самом начале своего творчества в статье «“Ошибка”, повесть г-жи Тур» (1850) Островский высказывает убеждение:

> Нравственная жизнь общества, переходя различные формы, дает для искусства те или другие типы, те или другие задачи. Эти типы и задачи, с одной стороны, побуждают писателя к творчеству, затрогивают его; с другой, дают ему готовые, выработанные формы[2].

Высказывания Гончарова о литературных типах станут позднее опорой для теоретических работ на ту же тему. В поздней своей статье «Лучше поздно, чем никогда» (1879) он писал о «мире творческих типов», который словно имеет «свою особую жизнь, свою историю, свою географию и этнографию»:

> Дон Кихот, Лир, Гамлет, леди Макбет, Фальстаф, Дон Жуан, Тартюф и другие уже породили, в созданиях позднейших талантов, целые родственные поколения подобий, раздробившихся на множество брызг и капель. И в новое время обнаружится, например, что множество современных типов вроде Чичикова, Хлестакова, Собакевича, Ноздрева и т.д. окажутся разнородностями разветвившегося генеалогического дерева Митрофанов, Скотининых и, в свою очередь, расплодятся на множество других и т.д. (*10*, 169).

А.И. Журавлёва считает, что в XIX в. в России сформировалась «новая национальная мифология», возник «русский литературный Олимп», вместивший ряд образов, ставших литературными архетипами. Среди них есть место персонажам Гончарова и Островского.

---

[1] Григорьев А.А. Русская изящная литература в 1852 году // Москвитянин. 1853. Т. 1, № 1. С. 16, 19.

[2] Островский А.Н. Полное собрание сочинений: в 12 т. М.: Искусство, 1978. Т. 10. С. 7. Далее все ссылки на сочинения и письма Островского даются по этому изданию с указанием после цитаты в скобках номера тома (римской цифрой) и страницы, например: (*X*, 7).

«Одним из показателей принадлежности» персонажа к архетипу «становится, по-видимому, способность его имени из собственного превращаться в нарицательное, а затем и порождать производные существительные со значением качества: Молчалин и молчалинство, Хлестаков и хлестаковщина, Печорин и печоринство, Глумов и глумовщина, Обломов и обломовщина. Есть, впрочем, герои, от имени которых производных не получилось, а знаковость их от этого нисколько не меньше: Митрофанушка, Чацкий, Тит Титыч»[1].

Получившие широкое признание читателя типы Островского и Гончарова рождались в результате творческого поиска. Писатели вступили в русскую литературу в тот период ее развития, когда в ней ощущалась исчерпанность предшествующей культурной традиции. Войдя в литературу почти в одно время, в начале творчества оба художника использовали уже освоенные литературой и в определенном смысле мифологизированные народным сознанием типы, и оба нередко выражали к ним свое насмешливое отношение. В первых повестях «Лихая болесть» (1838) и «Счастливая ошибка» (1839), в очерке «Иван Савич Поджабрин» (1842) Гончарова – это типы странствователя (Зуровы) и домоседа (Тяжеленко), страстно влюбленного романтического героя (Егор Адуев) и неприступной красавицы (Елена), жуира (Иван Савич Поджабрин), романтика Александра Адуева. Все эти герои у Гончарова показаны не без юмора. У Островского образ влюбленного романтического героя – всегда предмет насмешки. Это Розовый и Дружнин, недалекие герои со «слабым», влюбчивым сердцем («Неожиданный случай», 1851), примеряющий на себя маску Печорина обманщик Мерич («Бедная невеста», 1852), надевающий маску страстно влюбленного

[1] Журавлёва А.И. Новое мифотворчество и литературоцентристская эпоха русской культуры // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. 2001. № 6. С. 39. Заметим, что о нарицательности имени Тита Титыча Брускова писал и А.Л. Штейн (см.: Штейн А.Л. Мастер русской драмы: этюды о творчестве Островского. М.: Советский писатель, 1973. С. 121).

искатель богатых невест, промотавшийся бездельник Вихорев («Не в свои сани не садись», 1853).

Л.Я. Гинзбург писала о том, что в 1820-х и 1830-х гг. «римские и романтические модели» общественного «человека» мало привлекали художников, «переходный период 1840-х – начала 1850-х гг. не знает еще типологической целостности»[1], новые типы культурного сознания эпохи еще формируются. В этой ситуации очевидно востребованным оказались жизненный опыт писателей и знание ими национальной культуры. Появлявшиеся в их произведениях новые типы становились архетипическими, а их имена – нарицательными, вошедшими в разговорный обиход. Бóльшая часть из них показана уже вне комического контекста.

Островского недаром называют «Колумбом Замоскворечья». В Замоскворечье находит он тип «цельного» или «сильного»[2] героя, который появляется уже в первых его произведениях: купцы-самодуры Пузатов, Ширялов («Семейная картина», 1847), Большов («Свои люди – сочтемся!», 1850), Гордей Торцов («Бедность не порок», 1854), Тит Титыч Брусков («В чужом пиру похмелье», 1856 и «Тяжелые дни», 1863), Дикой («Гроза», 1860), Курицын («Грех да беда на кого не живет», 1863), Куруслепов («Горячее сердце», 1869), Ахов («Не всё коту масленица», 1871), Каркунов («Сердце не камень») и др. В устах человека из народа этот герой приобретает характеристики, которые знакомы многим:

> Самодур – это называется, коли вот человек никого не слушает, ты ему хоть кол на голове теши, а он все свое. Топнет ногой, скажет: кто я? Тут уж все домашние ему в ноги должны, так и лежать, а то беда… (*II*, 9).

Обязательными качествами героя такого типа являются укорененность в жизни, большой, часто неправедно нажитый капитал, отказ от следования нравственным нормам, разнузданность в бытовом

[1] Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979. С. 48.

[2] Так называет купцов-самодуров П.В. Анненков, противопоставляя «слабым» дворянским интеллигентам (см.: Анненков П.В. Литературный тип слабого человека. По поводу тургеневской «Аси» // Атеней. 1858. № 32. С. 322–350).

общении, деспотизм в отношениях с окружающими, но и невежество, ограниченность кругозора, неумение разбираться в людях, беззащитность перед теми, кто имеет власть или крепок в законе, обладает более изворотливым умом и живым воображением. «Пространственные» характеристики такого героя тоже вполне ясны: богатый, но безвкусно обустроенный дом с живущими в постоянном страхе членами семьи, приказчиками и прислугой. Местом делового общения и развлечений героя-самодура является трактир. При всем том, что каждый из этих героев, как и представители любого другого типа у Островского, индивидуализирован[1], в сознании читателя он вырастает в литературный архетип, поскольку был знаком русскому человеку по «Домострою». Именно на его установления во многом опиралась мораль подобных персонажей, что Островский убедительно показал в пьесе «Комик XVII столетия» (1873).

Первая поставленная на сцене пьеса Островского «Не в свои сани не садись» (1853), может быть, потому так горячо и была принята зрителем, что в ней автор вывел на сцену сразу несколько уже знакомых ему типов: образ честного купца, разумного и обстоятельного главы семейства Русакова, его дочери, кроткой и верной православным заповедям Дуни Русаковой, молодого купца, горячо любящего, чуткого сердцем и умеющего прощать Вани Бородкина.

Новым для русской литературы, но необыкновенно быстро и «по-родственному» принятым зрителем оказался образ Любима Торцова, промотавшего родительский капитал, спившегося человека, но не потерявшего совести и доброго сердца, с покаянием возвратившегося в родную семью. Его евангельский и литературный прототип – блудный сын – также хорошо известен русской публике, воспитанной в православии и традиции древнерусской литературы.

[1] См. об этом: Чернец Л.В. Персонаж, характер, тип в пьесах А.Н. Островского // А.Н. Островский. Материалы и исследования : сб. науч. тр. Шуя, 2008. Вып. 2. С. 22–31.

Уже в раннем творчестве Островского складывается еще один, укорененный в русской народной культуре тип – бедная невеста[1]. Это Маша Незабудкина («Бедная невеста»), Надя («Воспитанница», 1859), Лизавета Ивановна («В чужом пиру похмелье»), Оленька («Старый друг лучше новых двух», 1860), Аннушка («На бойком месте», 1865), Аксюша («Лес», 1871), Лариса («Бесприданница», 1879) и др. О связях этого типа с народной культурой немало написано[2]. «Родовые приметы» этого типа – материальная необеспеченность героини, но при этом ее красота и душевное богатство: сила характера, умение глубоко и самоотверженно любить, стремление к нравственной безупречности, чистота помыслов и побуждений.

Несомненно мифологизированным типом становится у Островского и образ чиновника-взяточника Юсова («Доходное место», 1857), этого носителя жизненной философии русского чиновничества всех времен: «Ты возьми, так за дело, а не за мошенничество. Возьми так, чтобы и проситель был не обижен и чтобы ты был доволен. <…> Курочка по зернышку клюет, да сыта бывает» (*II*, 77) – вот его жизненное кредо. Он пришел в канцелярию с пустым карманом, но семейство обустроил, для подчиненных стал заботливым благодетелем и примером «честного» чиновника. Тип этот также известен русскому зрителю и читателю еще по произведениям древней русской литературы и 18 в., в частности по популярной в русском обществе «Ябеде» (1798) В.В. Капниста.

В пьесах драматурга немало образов представителей мещанского сословия. Один из них – тип приживалки в богатом доме. Приживалок Островского отличают униженность, подобострастие, угодливость, наушничество, корыстолюбие, завистливость – узнаваемые приметы этого племени. Все эти качества есть в образе

[1] О типах бедной и богатой невесты у Островского см.: Андреев М.Л. Метасюжет в театре Островского. М. : РГГУ, 1995. 27 с.

[2] См., например: Тамаев П.М. Проблема «русской художественной школы» в отечественной литературе середины XIX века. Иваново : Иван. гос. ун-т, 2005. С. 164–171.

Феклуши из «Грозы». Двум приживалкам Турусиной («На всякого мудреца довольно простоты», 1868) Островский даже не дает имен, так они похожи друг на друга. Другие же героини индивидуализированы: злобная и агрессивная Василиса Перегриновна («Воспитанница»), любвеобильная и трусливая жертва крепостнических обстоятельств наушница Улита («Лес»).

Олицетворением мещанства в творчестве Островского являются переносчица разного рода вестей, невежественная, завистливая и недалекая Пульхерия Андреевна («Старый друг лучше новых двух») и тетка Карандышева («Бесприданница»). Она нужна драматургу как комический двойник племянника. То, что только угадывается в Карандышеве, в ее образе выставлено напоказ: недалекий ум, прижимистость, собственное право судить всех и вся, явная неприязнь, чувство превосходства над богатыми и знатными гостями племянника.

Среди представителей мещанского сословия в творчестве драматурга особое место принадлежит образу свахи. Это прежде всего Красавина в трилогии о Бальзаминове. Широко известно суждение о Красавиной Ф.М. Достоевского. В письме драматургу от 24 августа 1861 г. он указал на необыкновенную живость и типичность этого образа: «Но изо всех Ваших свах – Красавина должна занять первое место. Я ее видел тысячу раз, я с ней был знаком, она ходила к нам в дом, когда я жил в Москве, лет 10 от роду; я ее помню»[1]. В образе Красавиной сосредоточены все родовые черты свах. Это бой-баба, баба-орел, «птица вещая» (*II*, 322). Она жениха или невесту «со дна моря» достанет (*II*, 361). Красавина блюдет свою выгоду, она изворотлива и про себя знает, что «у всякого плута свой расчет» (*II*, 351). Сваха в трилогии умнее всех других героев, это сваха-философ. Она уверена, что ее руками вершится судьба, без свах «род человеческий прекратится» (*II*, 337). Красавина верит в свой талант, он от Бога. Недаром она – Говорилиха, у нее «ноги с

[1] Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений : в 30 т. Л. : Наука, 1985. Т. 28, кн. 2. С. 23.

подходом, голова с поклоном, язык с приговором» (*II*, 118). Образ свахи Красавиной близок, хотя и не идентичен образам свах в пьесах «Свои люди, сочтемся!», «Бедная невеста» и др. Такой образ мог родиться только благодаря глубокой погруженности драматурга в фольклорную стихию.

А.И. Журавлёва считает, что пьесы Островского связаны с фольклором «не потому только, что в них есть прямые заимствования, параллели, переклички, даже цитаты из фольклора, а главное – по близости самого принципа художественного обобщения жизни»:

> Устойчивый, стабильный герой с определенной и сразу ясной зрителю репутацией в нетрадиционной, неповторимой фабуле. Это подобно построению сказки. <…> Герои обрисованы и сразу ясны, дальнейший интерес сосредоточен на приключениях Иванушки-дурачка, на его судьбе[1].

У Островского действительно появляется тип чудака, Иванушки-дурачка. Это Миша Бальзаминов – недалекий, нищий искатель богатых невест, слабохарактерный и безобидный, тот самый герой, о котором народ говорит: «Дуракам счастье».

Один из новых типов эпохи в пьесах Островского – тип образованного человека, бедного интеллигента. Это образы учителей: Иванов («В чужом пиру похмелье»), Корпелов («Трудовой хлеб», 1874) и Петя Мелузов («Таланты и поклонники», 1882); стряпчих: Маргаритов и Николай Шаблов («Поздняя любовь», 1874); приказчиков: Гаврила («Горячее сердце»), Платон Зыбкин («Правда – хорошо, а счастье лучше», 1877), Ераст («Сердце не камень»); актеров: Несчастливцев («Лес»), Сашенька Негина («Таланты и поклонники»), Кручинина («Без вины виноватые», 1884). Все они – честные труженики, приверженные нравственным нормам, ставящие чувство собственного достоинства и честное имя выше материальной выгоды.

[1] Журавлёва А.И. Островский-комедиограф. М. : Изд-во МГУ, 1981. С. 115–116.

Следует отметить и то, что в пестром многолюдье пьес Островского есть место и образам слуг. Изображая их, драматург не прибегал к типологизации. В каждой его пьесе появляется индивидуализированный образ слуги: «умный» лакей Иван («Утро молодого человека», 1850), недалекая, запуганная Глаша («Гроза»), словоохотливая и разумная ключница Фоминишна («Свои люди – сочтемся»), «слуга-антик» – кухарка Матрёна (трилогия о Бальзаминове), «слуга Личарда» – кухарка Маланья («Не всё коту масленица»), честный слуга Карп («Лес»), слуга-пьяница Мироныч, горничная Марфа, «слуга двух господ», ловко пользующаяся расположением и барина, и барыни («Невольницы», 1881), корыстолюбивая, злобная и жестокая экономка Хиония («Не от мира сего», 1885) и др.

При том, что «Островский гораздо реже Гончарова высказывался на эстетические темы, но все же… можно утверждать, что он ценил в литературных героях *общечеловеческие* черты, а… в понимании типов близок Гончарову»[1] (здесь и далее в цитатах курсив авт. – *Н.Е.*), – пишет Л.В. Чернец. Общечеловеческое в героях Гончарова сочетается с более ясно, чем у Островского, выраженным предпочтением героя-дворянина. В этом смысле он значительно ближе по своему миропониманию писателям предшествующей эпохи – А.С. Грибоедову, А.С. Пушкину, М.Ю. Лермонтову, Н.В. Гоголю. По выражению А.И. Журавлёвой, принадлежность героя к дворянству «давала некоторые гарантии личному достоинству»[2], что уже свидетельствует о мифологизации образа дворянина как представителя «благородного» сословия.

Как и первые пьесы Островского, первый роман Гончарова «Обыкновенная история» (1847) был горячо принят читающей публикой. Одна из главных причин этого, по мнению В.Г. Белинского, – компрометация уходящего в прошлое типа романтика-идеалиста в лице Александра Адуева и открытие нового типа эпохи, очень скоро мифологизированного в национальной культуре, – типа

[1] Чернец Л.В. Указ. соч. С. 28–29.

[2] Журавлёва А.И. Островский-комедиограф. М. : Изд-во МГУ, 1981. С. 49.

«делового человека» в образе Петра Адуева[1]. В романе появляется и сопутствующий образу «делового человека», уже легко узнаваемый читателями по произведениям современников писателя образ «делового Петербурга», охарактеризованный приметами «петербургского текста».

Тип героя-ленивца в «Сне Обломова» (1849), а затем и в романе «Обломов» (1859), принят читателями и публикой как родной, русский тип, поскольку он уже имел глубокие корни в национальной культуре и давно признан народным сознанием. По определению А.И. Журавлёвой, это «герой в халате». В романе воплощается и во многом оформляется литературный архетип халата, о чем немало написано в нашем литературоведении[2]. В «Сне Обломова» очевидно сознательное стремление автора «приспособить» европейский культурный миф об идиллии к русской жизни, к образу Обломовки[3]. Мифологизированный герой помещен в мифологизированное пространство. В образе Штольца, противопоставленном Обломову в архетипической оппозиции, автор продолжает разрабатывать образ делового человека. В романе заявлен еще один образ из русского мира – новая для гончаровского творчества героиня, вдова Пшеницына. Автор сравнивает ее со статуей и весталкой, освещая и этот образ многовековой культурной традицией. Однако прежде всего это узнаваемая читателем простая русская «баба», глубоко верующая в Бога труженица, до гроба верная памяти любимого мужа.

---

[1] См.: Белинский В.Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. М. : АН СССР, 1982. Т. 10. С. 326–342.

[2] Сергеева-Клятис А.Ю. Сожаление о старом халате // Литература. 2000. № 2. [Прилож. к газ. «Первое сентября»]. С. 5–8; Ермолаева Н.Л. Архетип халата в русской литературе XIX века // Ученые записки Казанского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2009. Т. 151, кн. 3. С. 47–56; Прохорова И.Е. «Халаты» Обломова и Вяземского: к вопросу об особенностях «выкроек» // Материалы VI Международной научной конференции, посвящённой 205-летию со дня рождения И.А. Гончарова. Ульяновск, 2017. С. 263–271.

[3] См. об этом: Ляпушкина Е.И. Миф в художественной структуре «Сна Обломова» // Имя – сюжет – миф : межвузовский сборник. СПб. : СПбГУ, 1996. С. 100–114.

Наделяя героиню молчаливыми признаками проснувшегося сознания в финале романа, Гончаров не изменяет характеристике ее чистой, честной, несущей глубокое чувство собственного достоинства натуре. Все эти качества архетипические, они близки тем, которые характеризуют «русских женщин» в фольклоре и литературе.

При характерном для всего творчества Гончарова стремлении осветить образы из русского мира мировой культурной традицией, в романе «Обрыв» (1869) акцентировано внимание к национальной культуре. Своих любимых героев писатель, как и его великие современники Некрасов и Островский, помещает в русское национальное пространство, символом которого всегда была Волга. Русская тема в «Обрыве» становится доминирующей, и это подчеркивает сам писатель. Разъясняя современникам смысл своих романов в статье «Лучше поздно, чем никогда», Гончаров на 50 страницах текста 59 раз употребит слово *русский*. По мысли писателя, в «Обрыве» отразилась русская жизнь в русских типах. Это «русские Марфиньки и Викентьевы», которые «никогда не ослушаются бабушки!» (*8*, 163); «тип старого русского маркиза, остаток прошлого века, Тита Никоныча»; «лицо русского ученого-труженика» Козлова; «тип русского человека, утопившего в вине все свое и прошлое и будущее» Опёнкина; пестрая толпа «русской крепостной дворни» (*8*, 167). Это и воплощенная мечта писателя – русский «деловой человек» Тушин, про которого «Райский, вглядевшись в него, решил, что *Тушины* – наша настоящая *партия действия*, наше прочное *будущее*: когда настанет настоящее *дело*, явятся, вместо утопистов, *работники – Тушины* “на всей лестнице *русского* общества”» (*8*, 166). Все эти образы близки архетипическим.

Стремление создать архетипический образ «молодой России» очевидно в образе Веры, о которой Гончаров пишет: «Пала не Вера, не личность, пала русская девушка, русская женщина <…> Она хотела не разрушения, а обновления. Но она “*не знала*”, где и как искать» (*8*, 162). Бунтующая «молодая Россия» Вера – современница ищущих героинь в романах И.С. Тургенева, А.Ф. Писемского,

Н.С. Лескова, В.А. Слепцова, А.П. Чехова и других авторов. В то же время с образом Веры соотносим и мотив «соблазненной и покинутой» (особенно ясно обозначившийся в «финальных» раздумьях Марка о его вине перед Верой), популярный в русской народной песне и «жестоком» городском романсе, разрабатываемый Н.М. Карамзиным, А.С. Пушкиным, Н.А. Некрасовым, А.Н. Островским, Л.Н. Толстым и др.

Образ нигилиста Волохова, казалось бы, свидетельствует о стремлении Гончарова идти в ногу со временем, однако, по его мнению, «такие личности были и будут всегда» (*8*, 103), это «*бунтарь*», представитель «новой лжи» (*8*, 159), каких было немало в любую эпоху, тип, давно сложившийся в фольклоре и литературе. В ряду образов, близких архетипическим, в романе художник-дилетант Райский, художник-аскет Кирилов, «кроткая» Наташа, «холодная» Беловодова, петербургский светский «шалун» Пахотин, обыватель-чиновник Аянов.

Подводя итоги своего творчества, Гончаров скромно замечал: «…я, с своими героями, не прошусь на Олимп» (*8*, 169). И А.И. Журавлёва считает, что герои «Обрыва», в отличие от Обломова и обломовщины, «не пополнили русский Олимп»[1], однако в этом случае хотелось бы возразить глубокоуважаемому исследователю. Один из образов романа, ставший открытием Гончарова, с полным правом может быть причислен к литературным архетипам, вошедшим в сознание нации. Это образ бабушки Бережковой, бабушки-России. Писатель говорит, что в ней ему «рисовался идеал женщины вообще, сложившийся, при известных условиях русской жизни, в тот портрет, который написало мое перо» (*8*, 116); в бабушке «отразилась вся старая русская жизнь» (*8*, 118). Гончаров освещает этот образ традицией Античности – бабушка, как и Вера, является Рай-

[1] Журавлёва А.И. Новое мифотворчество и литературоцентристская эпоха русской культуры // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. 2001. № 6. С. 39.

скому в образе статуи: «А тут рядом возникла другая статуя – сильной, античной женщины – в бабушке» (*4*, 682). Но бабушка – это и «древняя еврейка, иерусалимская госпожа, родоначальница племени» (*4*, 668). «В параллель» бабушке-России писателем «проведен целый ряд русских “женских теней” великих страдалиц, живших в мирной, счастливой среде, прежде ничем особенным не заметных, как и Бабушка, и вдруг проявлявших великие силы в решительные и грозные минуты жизни. Новгородская Марфа, ссыльные русские царицы, жены декабристов и другие жертвы рока, которыми не бедна и старая и новая летопись русской жизни» (*8*, 165). Как и образ Агафьи Матвеевны, образ бабушки сродни образам русских женщин в творчестве Н.А. Некрасова, И.С. Тургенева[1], Н.С. Лескова, П.И. Мельникова-Печерского, Д.Н. Мамина-Сибиряка, М. Горького и др. В образе бабушки-России очевидны главные признаки литературного архетипа – повторяемость, ретроспективность, полифункциональность.

Непосредственная связанность образа бабушки-России с образом русской деревни позволяет увидеть причастность Гончарова к созданию архетипа деревни в русской литературе, о котором пишет А.Ю. Большакова: литературный архетип деревни, начало которому положено в творчестве Н.М. Карамзина, А.Н. Радищева и А.С. Пушкина, получит свое развитие во второй половине двадцатого века в «деревенской прозе» как «продолжательнице традиций исконной русской культуры», обратившейся к загадке «русской души в ее устремленности к идеалу»[2]. В архетип деревни, по словам исследовательницы, входит «ностальгическое изображение деревни как во многом утраченного идеала “малой родины”, неизмен-

[1] И.С. Тургенев задолго до появления в печати «Обрыва» в рассказе Гончарова о замысле романа почувствовал архетипическую природу образа бабушки-России и попытался создать его подобие в образе Марфы Тимофеевны Пестовой («Дворянское гнездо», 1859).

[2] Большакова А.Ю. Феномен деревенской прозы // Русская словесность. 1999. № 3. С. 15.

ной частью которого становится образ мудрой старухи, хранительницы вековой нравственной и родовой чистоты», к этому идеалу «мысленно, в мечтах»[1], стремятся герои. Такие характеристики архетипа имеют непосредственное отношение к роману Гончарова, в котором хранительницей Малиновки, земного рая, является мудрая бабушка. Таким ее образ возникает в детских воспоминаниях Райского. Присутствует в романе Гончарова и мотив деревни как утраченного рая: на глазах читателя Малиновка теряет его приметы, бабушка и Вера покидают ее ради Новосёлова. Однако Райский, оказавшийся в «европейском раю» для художников – Риме, как и будущие герои деревенской прозы, по-прежнему стремится и бабушке-России. В его ностальгических раздумьях образ русской деревни вырастает до образа всей страны. В образе бабушки Бережковой воплотилась та же «многовековая мудрость народной нравственности с ее поучительными жизненными уроками», та же «поучительная искренность добра и доброты»[2], что и в будущих образах великих «мудрых старух» В.П. Астафьева, В.Г. Распутина и др.

Заключая, сделаем вывод о том, что между творившими в разных жанрах Островским и Гончаровым существует родственность не только в нравственной и эстетической позиции, но и в художественной манере. Их эпическое мышление высказалось в разных формах, одна из которых – тяготение к созданию архетипических образов.

2.5. А.Н. Островский и Е.П. Ковалевский как авторы исторических драм

Имена Е.П. Ковалевского, известного в середине XIX в. путешественника, политического и общественного деятеля, писателя, и

[1] Большакова А.Ю. Указ. соч. С. 16.
[2] Там же. С. 18.

А.Н. Островского не привлекали внимание литературоведов в качестве предмета сопоставительного исследования. А между тем оба писателя занимали достойное место в парадигме литературного процесса указанного периода. Тесные личные и творческие связи обоих художников с Н.А. Некрасовым, И.С. Тургеневым, Л.Н. Толстым, И.А. Гончаровым, А.В. Дружининым, П.В. Анненковым и другими авторами, типологическое пересечение между некоторыми их произведениями дают основания для выстраивания неизвестных художественно-эстетических параллелей.

Начало взаимоотношений Островского и Ковалевского связано с созданием Литературного фонда, у истоков которого стоял последний вместе с Дружининым. В письме от 19 октября 1859 г. Дружинин сообщает Островскому о формировании Общества литературного фонда и приглашает его к участию в нем:

> …список лиц желающих войти в его состав открыт у Е.П. Ковалевского для петербургских литераторов <…> Если Вы одобряете цель Общества и желаете быть его членом, то благоволите известить меня о том, хоть одной строчкою, не позже 25 октября. Первое собрание для выбора комитета распорядителей, определения взносов и пр. будет в первых числах будущего месяца[1].

В начале ноября 1859 г. Островский присутствовал в Петербурге на учредительном собрании, а уже через некоторое время был лично представлен Председателю Литературного фонда в неформальной обстановке – тоже благодаря Дружинину, который писал ему:

> Если бы Вы пожелали, Александр Николаевич, слушать драму Писемского, то уведомьте, я за вами заеду около 8 часов, и мы поедем к Ковалевскому[2]. Ковалевского я на всякий случай известил, и Вы убедитесь, что с этим добрым и любезным человеком можно поступать запросто, и он очень будет рад познакомиться с Вами[3].

[1] Неизданные письма к А.Н. Островскому. М. ; Л. : Academia, 1932. С. 143.

[2] Вероятно, здесь имеется в виду «Горькая судьбина», напечатанная в «Русском слове» в 1860 г.

[3] Неизданные письма... С. 145.

В дальнейшем тесное сотрудничество Островского с Литературным фондом заключалось в участии и организации литературных чтений в пользу нуждающихся литераторов в Москве и Петербурге, о чем свидетельствует переписка его с членами комитета, например, А.Д. Галаховым (от 8 ноября 1860 г.):

> Комитет Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым поручил мне обратиться к Вам от его имени с покорнейшею просьбою – устроить в Москве литературное чтение в пользу Общества, по примеру двух чтений прошлой зимы, доставивших кассе около трех тысяч руб. <…> Не привезете ли и Вы какой-нибудь нам новинки, чтобы, порадев на пользу литературного Общества в Москве, принять потом участие и в Петербургском радении?[1].

В своем ответе от 11 ноября 1860 г. драматург выражал согласие и готовность представить не что-то новое, а уже известное – пьесу «Доходное место» (1857):

> …[оно] имеет интерес для московской публики уже тем, что было запрещено в день спектакля, и, кроме того, как только была объявлена эта пьеса, публика разобрала места на несколько представлений вперед. Жду Вашего ответа, а пока принимаюсь за предварительные хлопоты относительно залы и прочего[2].

При этом Островский не только с готовностью и охотой читал свои пьесы на литературных вечерах, но и сам инициировал спектакли по ним в пользу Фонда. Так, в письме к Ковалевскому от конца 1861 г. он специально говорил о возможности организовать постановки Обществом любителей сценического искусства:

[1] Неизданные письма... С. 59.

[2] Островский А.Н. Полное собрание сочинений : в 12 т. М. : Искусство, 1979. Т. 11. С. 131. Далее все ссылки на сочинения и письма Островского даются по этому изданию с указанием после цитаты в скобках номера тома (римской цифрой) и страницы, например: (*XI*, 210).

> Прибегаем к Вам с покорнейшей просьбой, доставьте нам Вашим ходатайством возможность сыграть несколько спектаклей в пользу Литературного фонда. (Спектакля три). Из всех любителей драматического искусства в Петербурге то общество, в котором режиссер г. Аристов и в котором и я принимал участие, всегда доставляло Фонду гораздо более, чем другие общества. После Рождества я думаю сам приехать в Петербург и принять участие в спектаклях (*XI*, 143).

В результате в январе 1862 г. были поставлены две пьесы: «В чужом пиру похмелье» (1856) и «Воспитанница» (1859). Как сообщалось в «Северной пчеле», последняя пьеса разучивалась любителями «под наблюдением самого автора»[1]. Кроме того, 16 января в зале Бенардаки Островский читал хронику «Козьма Захарьич Минин, Сухорук»[2].

Переписка Островского и Ковалевского (известно три письма Островского к Ковалевскому и три письма Ковалевского к Островскому) «проникнута уважением и почтительностью»[3]. Кроме деловой информации, касающейся благотворительных чтений, в письмах Ковалевского очевиден интерес к историческим пьесам Островского. Из личной переписки ясно, что писатель-путешественник приглашал драматурга прочитать исторические драмы «Козьма Захарьич Минин, Сухорук»[4] (1866) и «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский»[5] (1867).

---

[1] Цит. по: Орнатская Т.И. Комментарий <к письму А.Н. Островского Е.П. Ковалевскому> // Островский А.Н. Полн. собр. соч. : в 12 т. М. : Искусство, 1979. Т. 11. С. 143.

[2] Там же.

[3] А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома : Костромаиздат; Шуя : ШГПУ, 2012. С. 209.

[4] «Павел В. Анненков объявил мне, что вы, почтеннейший Александр Николаевич, были так добры, что изъявили свое согласие читать “Минина” завтра у меня. Искренно благодаря Вас за это, я убедительно прошу пригласить ко мне брата вашего, само собою разумеется, что если бы вы захотели привезти кого-либо из своих знакомых, то только меня обяжете этим» (Неизданные письма к А.Н. Островскому. М. ; Л. : ACADEMIA, 1932. С. 153–154).

[5] «В первой половине предстоящего Великого поста Общество предполагало бы устроить литературный вечер, посвященный вполне чтению отрывков из новой

Интерес Ковалевского именно к исторической драматургии не случаен. Автор исторических очерков «Бомбардирование Севастополя», «Война с Турцией и разрыв с Западными державами в 1853–1856 гг.», исторического исследования «Граф Блудов и его время», Ковалевский начинал свой творческий путь исторической трагедией «Марфа Посадница или славянские жены». Книга была напечатана в 1832 г. в издательстве Плюшара. Это был первый литературный опыт Ковалевского, 23-летнего чиновника, прошедший, однако, совершенно незамеченным[1]. По воспоминаниям племянника писателя, П.М. Ковалевского, лишь для родных появление в печати[2] первых сочинений будущего путешественника стало значительным событием:

> Их читали, о них говорили, с ними носились, как с благословенным плодом, выращенным в воздухе этого самого дома. <…> «Трагедия в 5 действиях, в стихах, Е. К.» была посвящена Озерову. «Великий! твой дар, твои страдания...» – такими словами начиналось посвящение. Из этой трагедии мы, дети (я с сестрою), разыгрывали сцену князя Холмского с какою-то Ксенией. <…> Это не мешало расторговавшейся до слез бабушке видеть в своих внуках достойных истолкователей великого произведения любимого сына...[3]

Возможно, когда Ковалевский слушал «Минина…», он вспоминал и свой первый драматический опыт. Эти пьесы были созвучны по жанру: «историческая трагедия в пяти действиях, в стихах» – у

Вашей драмы, которая печатается в “Вестнике Европы”. Капитальные достоинства этого произведения обеспечивают успех чтения; но он был бы блестящий, если б, соревнуя Обществу, Вы согласились сами ознакомить петербургскую публику с новым детищем Вашей любви к России и глубокого изучения ее исторических судеб. Кто же лучше Вас выберет места и прочтет их?» (Неизданные письма к А.Н. Островскому. М. ; Л. : Academia, 1932. С. 152–153).

[1] Фризман Л.Г. Тема Марфы Посадницы и драма Погодина // Погодин М.П. Марфа, Посадница Новгородская. М. : Наука, 2015. С. 321.

[2] Е.К. [Ковалевский Е.П.] Сибирь. Думы. Стихотворения. СПб., 1832. IV, 50 с.

[3] Ковалевский П.М. Встречи на жизненном пути // Григорович Д.В. Литературные воспоминания. Л. : Academia, 1928. С. 293–294.

Ковалевского, и «драматическая хроника в пяти действиях, с эпилогом, в стихах» – у Островского; по стилизации формы «Бориса Годунова» (1831) А.С. Пушкина: события разворачиваются в Нижнем Новгороде, соответственно, в 15 и 17 вв., героями пьес являются как исторические личности, так и народ. По замечанию Л.М. Лотман, «стихотворные исторические пьесы Островского 60-х годов, прежде всего “Минин” и “Воевода”, рисовали судьбы народные в критической социально-исторической ситуации»[1], – то же характерно и для первого произведения Ковалевского.

Обращение Ковалевского к исторической тематике и посвящение известному драматургу XVIII в. В.А. Озерову свидетельствуют о глубоком интересе к событиям прошлого. Озеров, которому принесла славу трагедия «Дмитрий Донской», будет сочувственно назван («погиб он жертвою зависти и интриги»)[2] Ковалевским в книге «Граф Блудов и его время».

Островский тоже интересовался драматургией XVIII в., он досконально ее знал: «Огромное собрание “Российского феатра” им было не просто прочтено, а изучено»[3]. В библиотеке драматурга есть издание трагедии Озерова «Фингал» 1827 г., объединенное с «Андромахой» Ж. Расина в конволют, на форзаце которого владелец оставил свою подпись и собственноручно записал оглавление.

В обширном экзальтированном посвящении[4] к трагедии отразилось юношеское романтическое восприятие Ковалевским как

[1] Лотман Л.М. Историческая драматургия А.Н. Островского // Островский А.Н. Полн. собр. соч. : в 12 т. М. : Искусство, 1976. Т. 6. С. 537.

[2] Ковалевский Е.П. Граф Блудов и его время. М., 2016. С. 40.

[3] Ревякин А.И. Москва в жизни и творчестве А.Н. Островского. М. : Московский рабочий, 1962. С. 100.

[4] «Бессмертный! твоя страдальческая жизнь, твоя горькая судьбина мне не чужды: я разделял с тобою бурные страсти, растравленные желчью людскою, и уловлял мимолётные восторги, невзначай зароненные с неба; и так, плод юной мечты моей, воспламенённой твоим дивным гением, да будет под твоим покровом. Магическая сила твоего имени предохранит меня от стрел грозного суда, и слабый юноша, робко ступивший на мятежное поприще, под кровом святой сени, я потеку

судьбы Озерова, так и исторических событий, видно это и в собственной интерпретации сюжета о Марфе Посаднице. Эпиграфом к пьесе Ковалевский взял афоризм Г. Лессинга: «Das Weib wollte die Natur zu ihrem Meisterstücke machen; aber sie vergriff sich im Tone: sie nahm ihn zu fein»[1]. В этих словах – проекция на заглавный образ. Главная героиня представлена Ковалевским как сильная личность, противостоящая московскому князю в борьбе за независимость Новгорода. Но мотивы, которыми руководствуется Марфа, свидетельствуют лишь о желании власти, ради которой она идет на союз с Литвой:

Марфа.
Когда б венец державный Мономаха
Был раскален в горниле ада, о!
Я и тогда б главу им облачила...
Далее следует такой монолог:
Когда в груди огнь страшный пожирает;
Я тлею вся, как угль перегоревший.
Когда судьба ожесточенная
Не отряхнет с меня прах низкой доли
В сей жизни, – о, пусть я умру в сей миг,
Лишь Княжеской короною венчали б
Мое чело; чтоб сын Новаграда
Мог возвестить потомку дальнему:
Кичливая Москва пред прахом Марфы
Поверглась ниц! <...>
Боже, Боже!
Когда б могла исхитить скиптр Московский
И гордую чету низвергнуть в прах!..
Пусть сгибнет все, за миг бесценный тот![2]

смелее к назначенной цели» (Ковалевский Е.П. Марфа Посадница, или Славянские жены. СПб., 1832. С. 1).

[1] Природа намеревалась сделать женщину своим шедевром, но ошиблась глиной и выбрала слишком мягкую (нем.)

[2] Ковалевский Е.П. Марфа Посадница, или Славянские жены. СПб., 1832. С. 45–46. Далее все ссылки на драму Ковалевского даются по этому изданию с указанием после цитаты в скобках номера страницы, например: (45–46).

Исторические события – Шелонская битва, утрата Новгородом независимости – отодвинуты на второй план, Иоанн вообще отсутствует, от его имени действует посланник Холмский. Зато в самой первой сцене появляются папские миссионеры Катерини, Мессино и Антонино, имеющие цель подчинить православную Москву Риму:

...соединишь, чрез брак Посадницы,
Весь Новгород с державой Казимира,
Закон его, – с законом православья,
И ринуть их всей силой на Москву,
В прах разгромить ее, простерть длань дружбы
Властителю несметных орд Татар;
С ним двинуться на Турок Европейских,
И в Риме, пред лицом святейшим Папы,
Пасть ниц самим: вот воля нашего Владыки (7–8).

В отличие от Ковалевского, Островский пришел к историческим произведениям в зрелом возрасте, будучи уже составлявшимся автором. Он «строил свои исторические пьесы на строгой фактической основе»[1]. В пьесе «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» речь идет об организации ополчения для освобождения Москвы от польской оккупации в 1611–1612 гг. Как и в драме Ковалевского, вопрос православной веры и ее сохранения является определяющим в борьбе с иноземцами:

Аксенов.
<…> Сам ты знаешь,
Что вера гибнет, что ругатель-враг
Нас одолел, что православным тесно,
Что стон и плач сирот и горьких вдов,
Как дымный столб, на небеса восходит.
Вот, глупый человек, мы и толкуем,
Что легче смерть от острия меча,
Чем видеть, как ругаются святыней;

[1] Лотман Л.М. Указ. соч. С. 540.

Вот и толкуем, как бы ополчиться
Да либо помереть уж, либо Русь
От иноземцев и воров очистить,
От всякой погани (*VI*, 11).

«Нижний Новгород – “ключ от Волги”, и к нему начинают тянуться нити интриг, сопутствующих борьбе за власть и разложению московского боярства»[1]. Желание власти и обогащения сближает некоторых героев и Ковалевского, и Островского:

Биркин.
А знаешь что?
Ведь Нижний – ключ всей Волги; за него
Король Жигмонт иль Владислав царевич
Нам дорогую цену заплатили,
Кабы привесть к присяге. Воеводой
Быть можно. А тебя в Москву, в дьяки,
В любой приказ (*VI*, 17).

Временной разрыв между описываемыми событиями составляет почти два века, но авторам удалось схватить человеческие типы, оставшиеся современными. Марфа в пьесе Ковалевского показана неоднозначно. Перед народом она предстает защитницей Новгорода, призывающей к борьбе против московского князя:

Марфа.
Народ! друзья! в опасности Отчизна,
Прельщают нас оковами златыми,
Нам цепи шлет в подарок Иоанн (16).

Смутились вы от грозных сих речей;
Иль сладок плен, иль битва вам страшна?..
Мы не склоняли выи пред Батыем,
И склоним ли ее перед рабом Татарским!
Стыдись, народ, вот женская рука
За вас свой меч подъемлет первая;
Кто духом смел, те вслед за мной стремитесь! (19).

[1] Лотман Л.М. Указ. соч. С. 141.

Поэтому отношение народа к Марфе преисполнено любовью и доверием:

> И злато, и сребро, и жизнь народа
> Во власти все твоей; о Марфа, Марфа,
> Не погуби, спаси отечество! (16).

В реальности Марфа преследует другие цели. Это понимают и бояре, которые относятся к ней неприязненно:

> 1-й боярин.
> Заблудшая жена, о Марфа, Марфа! <…>
> Она одна, схватив бразды правленья
> Над градом сим, – забыла страшный суд,
> И, воспылав гордыней сатанинской,
> Мнит властвовать над рухлым сим скелетом (8).

Понимает это и Холмский, посланник Иоанна:

> Нет, не за них подъемлешь ты свой меч;
> Скажи: для польз и выгод собственных!
> Сорвав фату с главы крамольной, Марфа,
> Мнишь заменить ее венцом державным (19).

Стремление к личной власти приводит Марфу и бояр к союзу с Литвой, она предает независимость Новгорода и отдает его под власть Казимира. При этом идет на коварство, разыгрывая покорность перед Иоанном в ожидании прибытия литовского войска. Холмский же, напротив, патриот, преданный царю. Смертельно раненый, он просит Ксению, влюбленную в него девушку, поджечь вечевую башню, дать знак о предательстве Марфы. Ковалевский нарушает историческую правду, показывая, что Марфа вместе с дочерью бросилась в огонь, в то время как в действительности она была отправлена Иоанном в Москву. В этом – выражение авторской позиции, быстро настигающая мучительная гибель героини как расплата за предательство христианской веры и народа.

В пьесе Островского главный герой – всем сердцем болеющий за веру и Отечество:

Аксёнов.
… Кузьма Захарьич дорог
Нижегородцам. За его здоровье
Все молимся. Он твердо, неослабно
За веру православную стоит;
По площадям да по базарам ходит;
Разумными речами утверждает
В народе крепость! (*VI*, 10).

Как и в пьесе Ковалевского, в город прибывают гонцы из Москвы с посланием от патриарха:

Минин.
От нашей стороны
Он ждет спасенья русскому народу,
И из темницы умоляет нас
Стоять за веру крепко, неподвижно.
Пахомову не раз он говорил:
«Спасенье русское придет от Волги.
Хороший, говорит, и чистый край!
Снеси ты им мое благословенье!» (*VI*, 22).

Минин в пьесе Островского противостоит носителям власти (взяточнику-дьяку Семенову и предателю Биркину), он становится организатором ополчения, заручившись поддержкой народа. Народ верит земскому старосте, призыв Минина к сбору средств возымел действие – горожане всем миром собрали казну для правого дела. В числе жертвователей и женщины – жена Минина Татьяна Юрьевна и Марфа Борисовна, богатая вдова. Образ Марфы Борисовны – один из центральных в пьесе Островского. Эта женщина – пример бескорыстного служения вере и Отечеству. В отличие от Марфы Посадницы, которая свои интересы ставит выше гражданских, героиня Островского наделена идеальными чертами «нежной и любящей женщины, для которой счастье других дороже собственного

благополучия, гордой и кроткой, самоотверженной и жизнелюбивой, возвышенной и мечтательной»[1].

Аксенов.
Святая женщина. Не много
Таких на белом свете наберется.
Вся жизнь ее есть господу хвала.
Во младости цветущей овдовела,
И с той поры, что день, то новый подвиг.
Спроси сирот, спроси убогих, нищих,
Чьей милостью и сыты и одеты,
Чья ласка красит горькие их дни!
Да еще плачет, что не всем доходит
Ее копейка (*VI*, 25).

Неудивительно, что кроме уважения, которое испытывают к Марфе все посадские, искреннюю любовь к ней проявляет боярский сын Поспелов.

Поспелов.
Кузьма Захарьич! я к тебе с поклоном, –
Заместо батюшки родного будь!
Мне жизнь не в жизнь: с утра до поздней ночи
И с вечера до утренней зари
Все об одном я думаю-гадаю,
Одно мне сна-покою не дает.
<…> Марфа
Борисовна все из ума нейдет (*VI*, 26).

Марфа искренне симпатизирует Поспелову, но в ней борются мирские желания (ей всего 20 лет!) и религиозные представления о долге:

Куда бежать от суеты мирской!
Как от соблазна чистой уберечься!
Зияет бездна, каждый час шумит
Житейское волнуемое море.

[1] Лотман Л.М. Указ. соч. С. 548–549.

Ушла бы я, на крыльях улетела
В святую келью, в тихий уголок;
И в трепетном сиянии лампады,
В благоуханной тишине святыни
Земное небо, рай свой, увидала:
Боюсь внести в святую тишину
Горячую, бунтующую юность (*VI*, 48–49).

Любовная линия не является центральной в пьесе Островского, в отличие от юного романтика Ковалевского. У Марфы Посадницы с ее главным оппонентом Холмским, посланником Иоанна, были близкие отношения. Это выясняется, «когда народ, видящий в Холмском главного врага, устремляется, чтобы расправиться с ним», а Марфа «предотвращает эту расправу» со словами любви[1]. Трагически разрешается история любви юной Ксении и Холмского, написанная по всем законам романтического сюжета: тайна происхождения Ксении, заговор ее приемного отца против Холмского, ревность Марфы, таинственные цыганки, приведшие в исполнение замысел Кудесника, приемного отца Ксении. Но и здесь Ковалевский показывает борьбу между долгом Холмского перед Иоанном и чувством, которое он испытывает к Ксении, жительнице свободного Новгорода.

Холмский.
Как я люблю тебя, моя Отчизна!
Тебя, о мать, взлелеявшу меня!
Там Божий день приветлив; светел храм
Его; там Кремль, там трон великокняжий…
И что ж неверный, предаю тебя.
Я, слабый раб страстей, здесь жду блаженства.
Блаженства мне! В тот час, когда Москве
Погибелью грозит злой новгородец!..
О Ксения! Москва! я ваш, я ваш!.. (68)

[1] Фризман Л.Г. Указ. соч. С. 322–323.

Трагическая развязка любви Холмского и Ксении воплощается в поступке последней – оповещении о предательстве Марфы Посадницы. Ксения делает свой выбор в пользу Московского княжества.

И в финале пьесы Островского (первая редакция) Марфа делает свой выбор в пользу долга, а не чувства и уходит в монастырь.

Религиозность героев исторической хроники вызвала неоднозначную реакцию, она была воспринята «как дань официозному или славянофильскому истолкованию характера русского народа»[1]. И во второй редакции пьесы Островский учел эти замечания, чтобы добиться постановки пьесы на сцене. Были переработаны монологи Минина, Марфа вышла замуж за любимого человека, пьеса заканчивалась возвращением с победой. Вторая редакция «Минина» при жизни Островского не печаталась. А первая, опубликованная в журнале «Современник» (1862, № 1), была воспринята славянофильски настроенными читателями как призыв к борьбе за освобождение славянских народов[2]. В письме к брату от 8 февраля 1862 г. М.Н. Островский писал:

> Вчера, любезный Саша, Анненков мне передал просьбу графини Блудовой иметь три экземпляра «Минина» для рассылки по Славянским землям. Так как у меня нет столько свободных экземпляров, то я обещал написать тебе об этом, дабы ты мог мне сюда их выслать, что и исполняю[3].

Идейная значимость исторической драмы Островского в остром контексте освободительного движения славянских народов, без сомнения, была сочувственно воспринята Ковалевским, последовательно проводившим своим творчеством мысль о необходимости славянского единения. И если в начале писательского пути им были

---

[1] Лотман Л.М. Указ. соч. С. 547.

[2] Примечательно, что в 1877 г. в болгарском сборнике «Славянское братство» был отдельно опубликован монолог Минина «Поможем, братья, родине святой!». Подробнее см.: Симачёва Т.А. Островский в Болгарии // Литературное наследство. М.: Наука, 1975. Т. 88, кн. 2. С. 351.

[3] Письма М.Н. Островского к А.Н. Островскому // Литературное наследство. М. : Наука, 1975. Т. 82, кн. 1. С. 242.

только намечены в романтическом ореоле мотивы национальной борьбы, свободы и гражданственности, то в 1860-е гг. это было уже выстраданной позицией (опыт Балканской и Крымской войн).

2.6. «Диалог» А.Н. Островского с Чарльзом Диккенсом

Последнюю пьесу «Не от мира сего» («Семейные сцены)» А.Н. Островский писал в течение почти всего 1884 г. Работа была завершена 20 декабря, а пьеса предназначалась для бенефиса русской трагической актрисы Пелагеи Антипьевны Стрепетовой (1850–1903).

Заглавие пьесы и жанровое определение были глубоко знаменательны, содержание символически соотносилось с личностью актрисы и ее судьбой на русской сцене. Конфликт пьесы состоит в непримиримом противоречии потребностей любящей женской души с жестоким бытом русской действительности.

Актерский талант Стрепетовой был высоко ценим Островским. В «Записке по поводу проекта “Правил о премиях императорских театров за драматические произведения”» (1884) Островский, защищая актрису от несправедливых нападок руководства театра, дал развернутую характеристику ее личности и художественного дарования:

> Как природный талант, это явление редкое, феноменальное; но сфера, в которой ее талант может проявляться с особенным блеском, чрезвычайно узка, и потому она, как говорится, держать драмы не может. Болезненная, бедная физическими силами, неправильно сложенная, она из сценических средств имеет только гибкий, послушный голос и дивной выразительности глаза. Она не имела школы, не видала образцов и молодость свою провела в провинции; при ее средствах ей доступны только те роли драматического репертуара, где не требуется ни красоты, ни грации, ни изящных манер, ни величавой представительности. Ее среда – женщины низшего и среднего классов общества; ее пафос – простые, сильные страсти; ее торжество – проявление в женщине природных инстинктов, стихийных сил, которые в цельных, непосредственных натурах мгновенно преображают весь орга-

низм и дают ему именно те формы звука и жеста, которые составляют полнейшее и, следовательно, изящнейшее телесное отражение известного душевного импульса, – те формы, которые так жадно ловят истинные художники, с любовью наблюдающие природу, и которые так неоцененно дороги всем, осчастливленным чувством изящного[1].

В образе главной героини пьесы Островский запечатлел облик Стрепетовой, оттенив ее неброскую внешность и глубокую поэтичность натуры, неяркую красоту обыденной России. «Семейные сцены» в своем естественном, природном протекании явились утверждением права женщины на высокое счастье любви. Н.А. Медведева справедливо отмечает ярко выраженный лирический элемент «сцен», связанный с воссозданием личности Ксении Кочуевой[2].

Само название пьесы («Не от мира сего»), настойчиво повторяющееся в тексте, нравственно-философский характер лирических рассуждений героини делают необходимым в поисках одного из источников лирического и эпического начал пьесы обращение к роману Ч. Диккенса «Домби и сын» (1846–1848), отмеченному вниманием Островского еще в 1840-е гг.

В недатированной заметке «О Диккенсе», написанной, по верному указанию комментаторов, в конце 1840-х гг., когда перевод «Домби и сына» печатался в русских журналах («Отечественные записки», пер. А.М. Бутакова; «Современник», пер. А.Н. Введенского), Островский сосредоточил внимание на негативной стороне конфликта: драматически определенное противоречие эгоизма (фирмы) и сердечных желаний человека:

---

[1] Островский А.Н. Полное собрание сочинений : в 12 т. М. : Искусство, 1978. Т. 10. С. 213. Далее все ссылки на сочинения и письма Островского даются по этому изданию с указанием после цитаты в скобках номера тома (римской цифрой) и страницы, например: (*X*, 390).

[2] Медведева Н.А. Пьеса А.Н. Островского «Не от мира сего» как семейные сцены // Вестник Костромского государственного университета. 2022. Т. 28, № 1. С. 93–97.

Дик[кенс] пораж[ает] эгоиз[м] в его видах, добрался до торг[ового] эгоизм[а]. Национальная по идее фирма выше всего. Честь фирмы это начало, из кото[рого] исте[кает] вся деят[ельность] и котор[ой] служ[ат] и при[носят] в жертву. Дик[кенс], чтобы показ[ать] всю неправду эт[ого] начала, став[ит] его в сопри[косновение] с другим начал[ом] – с любовью в разли[чных] ее проявл[ениях][1].

С позиций драматурга Островский отмечает романное развитие конфликта, его эпическое «размывание» введением новых сюжетов:

Здесь бы надобно кончить было ром[ан, но не так делает Дик[кенс]; он заставляет Валь[тера] явиться из-за моря, Флорансу скрываться у кап[итана] Кутля и выйти замуж за Вальтера, заст[авляет] Д[омби] раскаяться и поселиться в семействе Флорансы. Эта борьба составляет основу романа. [Нрзб.] на типы, в кот[орых] проявл[яется] то и другое начало[2].

В 1880-е гг., имея огромный опыт наблюдения и создания в пьесах образов, обладающих созидательной силой и вступающих в конфликт с несправедливостью, Островский в последней своей пьесе воссоздал коллизию на материале бытовой семейной обыкновенной жизни, как бы убрав с первого плана проблемы экономической зависимости. Создание образа Ксении, выражающего идеал общечеловеческих ценностей, требовал, чтобы развитие конфликта, построенного на семейно-будничных отношениях, выводило к постановке нравственно-философских проблем и было погружено в атмосферу высокого лиризма. Подобный конфликт и его развитие Островский по-новому видит в романе «Домби и сын», в описании судьбы мальчика Поля, которого не менее семи раз в тексте сопровождает фраза-характеристика «не от мира сего» (*old-fashioned*).

Поль, ожидаемая надежда и гордость фирмы «Домби и сын», был «худым», «тихим» мальчиком. Потерявший младенцем мать и утративший затем любящую кормилицу, он был «одиноким», «старообразным» существом, лишенным любви близких, кроме сестры

[1] Островский А.Н. Собрание сочинений : в 10 т. М. : ГИХЛ, 1960. Т. 10. С. 399–400.

[2] Там же. С. 400.

Флоренс. Не познав тепла родного дома, Поль был помещен в трагическое одиночество – сначала в воспитательный дом миссис Пипчин, а затем в учебное заведение мистера Блимбера, славившегося «системой насильственного выращивания»[1]. С самого начала Поль зарекомендовал себя «непонятным ребенком», «странность» и «чудаковатость» его отметили сначала наставники («Достойно сожаления, что этот молодой джентльмен отличается странностью (как принято говорить – “не от мира сего”) в характере и поведении…»)[2]. Это мнение поддержал «великий авторитет» – доктор: «…бедненький милый Домби стал еще более “не от мира сего”»[3]. «Вот тогда-то Поль и начал подумывать о том, что быть “не от мира сего” – значит быть худым и слабым, быстро уставать и чувствовать желание где-нибудь прилечь и отдохнуть»[4]. «Что такое “чудоковатость” и почему она вызывает сожаление у людей? Что бы это могло быть?»[5]

Печальные раздумья Поля развеяла Флоренс, которая на его вопрос: «скажи мне, дорогая: как ты думаешь, я – не от мира сего?» – засмеялась и твердо ответила: «Нет!»[6] И тогда стала раскрываться другая сторона смысла «не от мира сего»: это неистребимая любовь к жизни и людям, окружающим его, любовь, воспринимаемая как музыка вечно живого. Она связывалась у Поля с образом говорящих морских волн, быстро текущей реки, ярких цветов, высоких камышей на зеленых берегах:

> Потом он сказал ей, что его убаюкивает скольжение лодки по реке. Какие зеленые теперь берега, какие яркие цветы на них и как высок камыш! Теперь лодка вышла в море, но плавно подвигается вперед[7].

[1] Диккенс Ч. Собрание сочинений : в 30 т. М. : ГИХЛ, 1959. Т. 13. С. 178.
[2] Там же. С. 230.
[3] Там же. С. 242.
[4] Там же.
[5] Там же. С. 239.
[6] Там же. С. 245.
[7] Там же. С. 278.

В лирическом описании смерть Поля уподобляется вечному потоку быстрой реки к океану. И смерть не отменяет жизни, а напротив, утверждает извечное право человека на чувство, противостоящее черствому и холодному миру денежных интересов. Философская насыщенность и лирическая напряженность текста служат в романе Диккенса поэтизации образа ребенка, но именно они заставляли читателя верить в необходимость и торжество философии человека «не от мира сего».

Тема всеобщей любви к человеку в пьесе Островского «Не от мира сего» является определяющей в традиционном для драматурга конфликте жестоких законов денежного мира и требований честного сердца. В первом действии автор рисует возвращение Ксении в семейный дом после получения ею анонимного письма о якобы предстоящем суде над ее мужем из-за денежной растраты. Она явилась с миссией спасти мужа.

До появления Ксении на сцене Островский выстраивает экспозицию, ведущим в которой становится Елохов. Макар Давыдович Елохов – «пожилой человек, проживший большое состояние» (*V*, 426), – пользуется уважением среди богачей и прислуги, старается быть объективным. Он играет в пьесе роль ментора, его голос звучит правдиво и доказательно. Елохов, подводя итог увиденному в доме Кучуевых (экономка Хиония сокрушается, что «с приездом барыни меньше доходу будет»; «Виталий Петрович об жене стосковался, как деньги понадобились, даже образ жизни переменил»; Барбарисов «желает тещино состояние приобрести, безраздельно, чтоб рубля не пропало»), приходит к заключению: «где дело о деньгах, там людей не жалеют» (*V*, 438). И здесь же впервые звучит фраза, озаглавившая пьесу: Ксения «живет как птица, потому что не от мира сего» (*V*, 438). Дважды эта фраза буквально ворвется в речь Ксении, подтверждая истинность ее рассуждений о значении любви в жизни обыкновенного мира.

Любовь, по мнению Ксении, «цель нашей жизни», «венец всех желаний, тожество!» (*V*, 441). Особенность ее позиции состоит в

том, что любовь она понимает как духовную силу, способную преобразовать не просто людскую душу, но женщину из обыкновенного ряда, кроткую женщину: «…любовью можно покорить какое угодно сердце… Ведь любовь есть высшее благо, особенно для женщины кроткой» (*V*, 441). Определение «кроткая» вводит героинь Островского, берущих свое начало от образов, на которых лежит печать восприятия автором творчества Н.М. Карамзина и Ф.М. Достоевского.

Этот аспект в толковании любовного чувства сближает позицию Островского с Диккенсом: происходит одухотворение обыкновенной среды, когда внесение в нее чуда любви происходит не ради удовлетворения эгоистических желаний, а украшает этот мир, делает его теплым и желанным для всех:

> Загляните в душу такой женщины! Ведь это храм, где совершается скромное торжество добродетели. Кроткая женщина не столько радуется тому, что ее любят, сколько торжествует, что род людской еще не совсем пал, что не одна красота, а и скромное, любящее сердце могут найти себе оценку. Это святое, духовное торжество, это ни с чем не сравнимая радость победы добра и честной жизни над злом и развратом (*V*, 441–442).

Последнюю фразу «Ну, вот и посудите теперь, честно ли обмануть такую женщину?» Елохов подхватывает: «Женщину не от мира сего?» (*V*, 442).

Судьбу кроткой женщины в условиях холодного общества Ксения сравнивает с явлением большого мира природы:

> …она только уйдет в себя, сожмется, завянет… Да, цветок она, цветок… Пригреет его солнце, он распустится, благоухает, радуется; поднимется буря, подует холодный ветер, он вянет без всякого протеста. <…> завянет, как цветок, а уж другой бури, другого мороза не выдержит, свернется (*Пауза*) (*V*, 442–443).

Сближение Островского с Диккенсом идет по линии философского осмысления конфликта, определения значения чувства и утверждения его преобразующего характера. Речь не идет о прямом

сравнении образов Поля и Ксении, хотя общий абрис характеров повторяется: это существа кроткие, но великие в своем благотворном воздействии.

Лирическая стилистика речи Ксении, психологическая нюансировка пауз – все это получает новое наполнение в третьем действии. Ее крайне впечатлительная натура, боязнь любого неожиданного шума, встреча с Муруговым, чрезвычайно богатым барином, ставившим под сомнение принципы семейного права, исповедуемые Ксенией, – создают ситуацию, которая приводит героиню к смерти.

Для того чтобы дискредитировать «семейные добродетели» Ксении, Муругов вводит в споры два классических произведения – Овидия и Н.В. Гоголя.

> Муругов. …мои мнения основаны на таком крепком фундаменте, что и не нуждаются в новых аргументах. <…> требования Ксении Васильевны слишком высоки для нас, они нам не в пору – очень идеальны. И в истории найдется немного примеров тех чистых семейных добродетелей, каких желает Ксения Васильевна. Кто же? Вот идеальная пара, если верить Овидию: Филемон и Бавкида. Да ведь и они создание поэта.
>
> Кочуев. Ха-ха-ха! Ксения, он нас с тобою называет Филемоном и Бавкидой.
>
> Ксения. Разве это не хорошо?
>
> Елохов. Ничего лучшего быть не может.
>
> Муругов. Или вот создание другого поэта: Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна.
>
> Кучуев. Этим сравнением, Ардалион Мартыныч, можно и обидеться.
>
> Муругов. Тоже идиллия.
>
> Елохов. Ну, уж извините, Ардалион Мартыныч! Тут сходства нет; те ели очень жирно и много, и у них нервы были крепки.
>
> Ксения. Вы уж очень строги к женщинам (*V*, 467).

Ксению Островский изображает современной женщиной, которой чужда мысль об идиллии как норме современной семьи (например, она возражает Муругову в его рассказе о попытке подменить верность женской ревностью), но идеальное непременно должно входить и поэтизировать отношения в семье. Островский в письме

к Стрепетовой характеризует состояние Ксении в третьем действии как погружение в «глубокую и сердечную думу»:

В 3-м действии Ксения выходит покойная и счастливая, о своих недостатках говорит равнодушно, но при докладе о приезде Муругова очень пугается, и в результате с ним конфузится и путается. Беспокойство и волнение остаются в ней и по уходу Муругова– оставшись одна, произносит монолог рассудительно, в лице признаки глубокой и серьезной думы (*XII*, 309).

Рассматривая книгу, переданную ей мужем, Ксения возвращается к мысли о «Филемоне и Бавкиде» и находит вложенные в нее счета мужа за коляску и бриллиантовые серьги мадемуазель Клеманс. Предсмертное спутанное сознание Ксении («Зачем я так оделась?», «Меня ужалила змея!» «Он пришел за моей душой!) сменяется в последний миг ясной мыслью:

> Ксения. Я… люблю… тебя.
> Кучумов (*целуя ее руку*). И прощаешь?
> Ксения. И прощаю. (*Умирает*) (*V*, 471).

Картина смерти Ксении возвращает писателя к Диккенсу и завершает «диалог»: последнее мгновение освещает оставляемый героиней мир светом любви, красоты и добросердечия.

Пьеса «Не от мира сего», выполненная в жанре «семейных сцен», свидетельствовала о гуманистической просветительской позиции Островского. Конфликт, развивающийся на нравственно-философском уровне, не исключает, а, напротив, усиливает значение социального конфликта, диктовавшего развитие характеров. Связь Островского с романной традицией, и в частности с традицией Диккенса, выводила писателя к пониманию общих закономерностей в развитии человеческих отношений, к утверждению гуманистической идеи добра и любви как вечному и неизменному противодействию силам зла.

2.7. Две «Грозы»: А.Н. Островский и Цао Юй

> Беззаконие зла злит меня, обиженные несчастные вызывают во мне жалость, и я плачу слезами от боли. Мне нужно запечатлеть бесчисленное множество персонажей, а также рассказать о многих грехах[1].
>
> *Цао Юй*

В 1921 г. благодаря Гэн Цзи-чжи – увлеченному знатоку, исследователю и популяризатору русской литературы – китайские читатели познакомились с драматургией А.Н. Островского. Именно Гэн Цзи-чжи впервые перевел знаменитую трагедию «Гроза» (1860), которая была выпущена в Шанхае издательством «Гунсюэшэ» в составе «Сборника русских драматических пьес». На китайской сцене произведения русского драматурга появились в 1936 г.: постановка комедии «Бедность не порок» (1854) в Шанхайском театре стала визитной карточкой творчества Островского в Китае. Обязательным элементом каждого спектакля были аутентичные русские костюмы, которые в том числе способствовали воссозданию картины старорусской жизни и совсем не мешали тому, что темы спектаклей получили «для китайского зрителя реальное воспитательное значение»[2].

Начало XX в. в Китае было временем больших перемен: менялись общественнные настроения, идейные властители, литературные направления. В сложном историческом контексте появляется новая китайская драматургия. Ее эстетическая основа была связана с процессом, который имел важное значение для идейной среды и интеллектуальной элиты, – протестным движением 4 мая 1919 г. Китайская литература «периода 4 мая» была связана с темой гуманизма, с вниманием к частной жизни человека, задавленного обще-

[1] Цао Юй. Предисловие // Гроза. Шанхай : Культурная жизнь, 1947. С. 8.

[2] Левина Л.Р. Островский на Востоке // Литературное наследство. М. : Наука. 1976. Т. 88, кн. 2. С. 466.

ственными укладами «старого мира». Именно в это время в Поднебесной начинается активная деятельность, связанная с популиризацией зарубежной литературы и переводом важных художественных текстов других стран на китайский язык. Драматургия становится своеобразной трибуной для видных китайских драматургов (Го Можо, Го Цихун, Лао Шэ, Цао Юй) и их заявлений о проблемах общества, нравственных исканиях человека. «Гроза» «китайского Шекспира», как принято было называть в то время Цао Юя, была не только первой общедемократической пьесой, но и драматургическим текстом, который явился опытом создания произведения по европейскому канону.

Цао Юй (наст. имя *Ван Цзябао*) родился 24 сентября 1910 г. в провинции Тяньцзинь. Детские годы Цао Юя проходили в семье чиновника, его отец был секретарем президента Ли Юаньхуна. Цао Юй рано потерял мать, впоследствии писатель признавался, что рос в тяжелой атмосфере. Это, по его мнению, и повлияло на его литературное творчество. Интерес к театральному искусству пробудился у него благодаря тому, что он часто посещал театр со своей мачехой. В 1922 г. Цао Юй поступил в среднюю школу Тяньцзинь Нанкай, где активно участвовал в театральных мероприятиях. Во время учебы в Нанкинском университете увлекался драматургией А.Н. Островского и А.П. Чехова, которые оказали определяющее влияние на его дальнейшее творчество. Цао Юй прославился трилогией, в которую входили пьесы «Гроза» (1934), «Восход» (1936) и «Дикая природа» (1937). Его считают одним из самых известных китайских драматургов XX в.

Как и текст Островского, китайская «Гроза» (в разных переводах на русский язык название пьесы звучит как «Тайфун» или «Ураган») направлена против «темного царства» патриархальных нравов, конфуцианских норм «домостроя». Эти одноименные пьесы – яркие репрезентанты социально-психологических противоречий, где художественнй образ раскрыт с точки зрения сложности его внутренних перипетий.

В 1930-е гг. в китайском театре существовали разные жанры: от классической драмы *сицюй*, которая уходит корнями в народный театр древности, связанный с музыкой, танцами и акробатикой, до появившейся в начале века «западной» разговорной драмы *хуацзюй*, где весь текст состоит из цепочки диалогов, имеет развернутые ремарки, вмещающие в себя психологические портреты героев. Пьеса «Гроза» Цао Юя – образец разговорной, динамичной драмы, основанной на бытовом материале.

В лице Цао Юя китайская драматургия обрела обличителя пороков старого общества. С 1949 г. он являлся директором Пекинского художественного театра и работал там до конца жизни. Его деятельность была сродни деятельности Островского, который являлся заведующим репертуарной частью московских театров. Пьесы Цао Юя роднит с «пьесами жизни» Островского, отмеченными вниманием к подробностям бытования обычного человека, обладающего «горячим сердцем» и состоящего в конфликте с социумом, общий гуманистический пафос, а также тема трагической любви.

Содержание «Грозы» Цао Юя связано с перипетиями в доме Чжоу Пуюаня – сурового и деспотичного богача, владеющего угольными шахтами. У него два сына – старший Чжоу Пин от первой жены, бросившейся, по легенде, в реку и утонувшей, и младший Чжоу Чун от молодой жены Фаньи. Последняя влюблена в Пина, который хочет жениться на служанке Лу Сыфэн – в нее же влюблен и младший. Сыфэн и Пин по приезде матери горничной, Лу Шипин, узнают, что они – сестра и брат по отцу, при этом девушка уже была беременна от него. От стыда она уходит из дома и впоследствии погибает от удара током. Чун хотел спасти ее, но не смог и тоже умер. Шипин и Фаньи не вынесли горя и сошли с ума, Пуюань покончил с собой, а Пин всю оставшуюся жизнь прожил, виня себя во всем. Все противоречия, как семейные, так и социальные, вспыхнули в ночь, когда произошла гроза.

«Гроза» Островского начинается с эпической ремарки, которая продолжается в последующей реплике героя. Цао Юй прибегает к

более краткой форме эпизации, также передавая в ней драматический смысл:

А.Н. Островский	**Цао Юй**
Общественный сад на высоком берегу Волги, за Волгой сельский вид. На сцене две скамейки и несколько кустов. <…> *Кулигин сидит на скамье и смотрит за реку. Кудряш и Шапкин прогуливаются.* Кулигин (*поет*). «Среди долины ровныя, на гладкой высоте...» (*Перестает петь.*) Чудеса, истинно надобно сказать, что чудеса! Кудряш! Вот, братец ты мой, пятьдесят лет я каждый день гляжу за Волгу и все наглядеться не могу[1].	Сы (*повернув голову в его сторону*). Вы бы поменьше пустословили! (*Обмахивается веером, вздыхает*). До чего душно и жарко. Верно, скоро пойдет дождь[2].

В двух ремарках очевидна проекция на трагический финал произведений. Во фрагменте китайской «Грозы» появляется мотив дождя, который будет сохранен на протяжении всего действа. В ремарке русского драматурга Кулигин поет песню, которая в своем содержании имеет трагическую составляющую, предрекающую печальный исход жизни главной героини: «Где ж сердцем отдохнуть могу, / Когда гроза взойдет? / Друг нежный спит в сырой земле, / На помощь не придет!»[3].

В пьесе Цао Юя три основные сюжетные линии, отражающие глубокие социальные противоречия и борьбу, главной из которых является антитеза между Чжоу Пуюань (жестокость и

[1] Островский А.Н. Полное собрание сочинений : в 12 т. М. : Искусство, 1974. Т. 2. С. 210. Далее все ссылки на сочинения Островского даются по этому изданию с указанием после цитаты в скобках номера тома (римской цифрой) и страницы, например: (*II*, 210).

[2] Цао Юй Гроза // *К*итайская драма XX–XXI вв. М. : Гиперион, 2019. С. 9. Далее все ссылки на драму Цао Юя даются по этому изданию с указанием после цитаты в скобках номера страниц, например: (9).

[3] Русская поэзия XVIII века. М. : Директ-Медиа, 2014. С. 694.

патриархальность) и Фаньи (жажда любви и свободы). В тексте Островского близкой типологической парой видятся Катерина и Кабанова, хотя они отличаются характером родственных связей.

Пуюань отстаивает уходящие в глубину истории феодальные идеи землевладельцев. Как и Кабанова, он устанавливает строгий порядок в доме, является властным и эгоистчным человеком:

А.Н. Островский	**Цао Юй**
Кулигин. Жестокие нравы, сударь, в нашем городе, жестокие! А у кого деньги, сударь, тот старается бедного закабалить, чтобы на его труды даровые еще больше денег наживать (*II*, 214).	*Подобно многим разбогатевшим людям, он особенно строг со своими людьми* (45).

Пуюань деспотичен по отношению к своей семье, он устанавливает правила, по которым должны жить все, не уважает достоинство нынешней жены, приказывая обустроить одну из комнат в доме так, как она выглядела при первой супруге: «Я хочу, чтобы все в этой комнате было расставлено так же, как и тридцать лет назад. Мне это приятно» (35). Кабанова и Пуюань ценят порядок, основанный на вековых устоях:

А.Н. Островский	**Цао Юй**
Кабанова. Как зачем бояться! Как зачем бояться! Да ты рехнулся, что ли? Тебя не станет бояться, меня и подавно. Какой же это порядок-то в доме будет? Ведь ты, чай, с ней в законе живешь (*II*, 219).	Пуюань. Я считаю, что моя семья – это самая совершенная семья, семья, в которой образцовый порядок (52).

Фаньи – самая свободная героиня в пьесе. Цао Юй использовал протест Фаньи против Пуюаня, чтобы разоблачить его лицемерие и жестокую сущность. Портрет Фаньи дан драматургом в обширной ремарке:

> Дверь открывается, и входит Фаньи. С первого взгляда видно, что это решительная и скрытная женщина. У нее белое лицо с нежно-розовыми гу-

бами. Большие темные глаза и большая переносица делают ее лицо красивым, но в этой красоте есть что-то пугающее. В ее спокойных глазах, затененных длинными ресницами, светится глубокая печаль <…> В ее взоре, взоре разочарованной молодой женщины, появляется боль и обида. Эта старомодная китаянка, изящная и слабая, любящая поэзию, сдержанная и умная, но в глубине души ее таится какой-то протест, который проявляется в ее чувствах (34).

Китайская женщина восстала против «темных сил» общества, обнажив его грехи и лицемерие, перестав скрывать роман со своим пасынком. В отличие от портрета Фаньи, подчеркивающего национальные проявления ее внешности, Островский не дает внешнего изображения Катерины, замечая в ремарке лишь особенности костюма: «*Все лица, кроме Бориса, одеты по-русски*» (*II*, 209).

По мере того как сопротивление Фаньи Пуюаню становится все более очевидным, порывы грома усиливаются, пока наконец не рушат «достоинство» отца и «спокойствие» дома. У Островскго гром и гроза отражают внутренние проживания Катерины, жестокость общественных порядков, предвещают протест простого человека против несправедливости.

Предвестники грозы – гром и дождь – появляются в обоих текстах по мере развития драматического конфликта, указывая на степень остроты развившегося противоречия:

А.Н. Островский	**Цао Юй**
Катерина. Какой грех-то! Страшно вымолвить! *Гром.* Ах! (*II*, 256). Барыня. Куда прячешься, глупая! От бога-то не уйдешь! *Удар грома.* (*II*, 256). Катерина. С Борисом Григоричем. *Удар грома.* Ах! (*Падает без чувств на руки мужа.*) (*II*, 257).	*Слышно, как шумит ветер и раздаются первые раскаты грома* (86). *Раскаты грома становятся все громко, опять воцаряется глубокая тишина* (88). *Сыфэн не обращает на него внимания, вздыхает, прислушивается к кваканью лягушек и раскатам грома* (97). *Громкие раскаты грома* (109). *Свист раздается все ближе, раскаты грома. За окном слышны шаги* (110).

В китайском тексте раздается гром, символизирующий приближающуюся грозу. После того как Шипин заставила Сыфэн поклясться, гром начал постепенно усиливаться до конца трагической развязки. Дождь в двух пьесах является основной предпосылкой грозы, обострением конфликта. Он связан с подавленной атмосферой в доме Пуюаня. В тексте Островского тоже можно обнаружить похожие примеры.

А.Н. Островский	**Цао Юй**
1-й. Дождь накрапывает, как бы гроза не собралась? (*II*, 249).	Сы. До чего душно и жарко. Верно, скоро пойдет дождь (19).
Дикой. Перестал, что ль, дождик-то? <…> (*II*, 252).	Лу. Мы должны идти. Скоро пойдет сильный дождь (86).
Варвара. <…> *Вдали удар грома*.	Слуга. На улице дождь, не слышно (114).
Никак, гроза? (*Выглядывает*.) Да и дождик. (*II*, 254).	Пу (*спокойно*). На улице сильный дождь (119).

В первом и в четвертом действиях гроза играет важную роль, она отражает душевное состояние Катерины. Когда героиня поняла, что любит Бориса, на нее словно стала надвигаться природная стихия, и именно в этот момент раздался гром. В четвертом действии Катерина признается в своем грехе, и тоже раздается гром. У Островского гроза – символ конфликта, когда старый уклад начинает рушиться под напором новых, свободных сил. У Цао Юя в конце пьесы во время грозы гибнут члены семьи Чжу и Лу.

Образ Пина, из-за которого пострадала Фаньи, соотносится с образом Бориса, который, как и китайский герой, не может обрести счастье в семье.

А.Н. Островский	**Цао Юй**
БОРИС ГРИГОРЬЕВИЧ *племянник его, молодой человек, порядочно образованный* (*II*, 209).	*Открывается средняя дверь, входит Чжоу Пин. Ему двадцать восемь – двадцать девять лет. У него белое привлекательное, даже, можно сказать, красивое лицо* (43).

Китайская Катерина просит возлюбленного, чтобы он не покидал ее, так как она предчувствует несчастье. Однако Пин, подобно Борису, оставляет возлюбленную:

А.Н. Островский	**Цао Юй**
Катерина (*кидаясь на шею мужу*). Тиша, не уезжай! Ради бога, не уезжай! Голубчик, прошу я тебя! Кабанов. Нельзя, Катя. Коли маменька посылает, как же я не поеду! Катерина. Ну, бери меня с собой, бери! Кабанов (*освобождаясь из ее объятий*). Да нельзя! (*II*, 231).	Фань (*взволнованно*). Пин, у меня нет родных, нет друзей, нет ни одного человека, которому я могла бы довериться. Я прошу тебя сейчас, не уезжай пока… Пин (*уклончиво*). Нет, нельзя. Фаньи. Нет-нет, возьми меня с собой, мы вместе уедем отсюда. (124).

Кроме Фаньи, страдает от любви к Пину и Сыфэн, впоследствии узнавшая о том, что они с ним кровные родственники, брат и сестра. Осознание этого происходит на фоне приближающейся грозы, описание которой дано в развернутой ремарке:

> Темное небо покрыто страшными черными тучами. Ни на минуту, не умолкая, в пруду громко квакают лягушки. Гул голосов то усиливается, то замирает. На темном небе, без звезд время от времени вспыхивает молния <…>. Вспышка мекнет, и снова полная темнота. Люди постоянно расходятся. Наступает тишина. Гром звучит все глуше. Снова поднимается ветер, непрерывно продолжающийся вплоть до закрытия занавеса (132).

Китайская героиня, подобно Катерине, видит в природном явлении символ расплаты за свое грехопадение:

А.Н. Островский	**Цао Юй**
Катерина. 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 (*II*, 222). Катерина. Как, девушка, не бояться! Всякий должен бояться. Не то страшно,	Сы. Мама, я обещаю вам, что теперь никогда не буду ни с кем встречаться из семьи Чжоу. *Раскаты грома.* Лу. На дворе гроза… А если ты забудешь мои слова и встретишься с кем-нибудь из семьи чжоу?

что убьет тебя, а то, что смерть тебя вдруг застанет, как ты есть, со всеми твоими грехами, со всеми помыслами лукавыми. Мне умереть не страшно, а как я подумаю, что вот вдруг я явлюсь перед богом такая, какая я здесь с тобой, после этого разговору-то, – вот что страшно. Что у меня на уме-то! Какой грех-то! Страшно вымолвить! Ах! (*II*, 225).	Сы (*в страхе*). Мама. Этого не может быть, не может быть! Лу. Детка, ты должна сказать, ты должна сказать… Если ты забудешь мои слова… *Раскаты грома* Сы. То… пусть гром небесный поразит меня! *Громкие раскаты грома.* <…> Сы. Я бежала под дождем, сама не зная куда. Гремел гром, но я ничего не понимала. <…> Я все искала реку, что течет неподалеку от наших ворот, хотела броситься в нее (135).

Если в пьесе Островского Катерина оказалась жертвой и поплатилась жизнью за свой грех, то в китайском тексте суд сам над собой вершит главный представитель «темного царства», видя, как нравственно пала его семья, как она рушится: «*В кабинете раздается выстрел. В комнате мертвая тишина. Пу застрелился*» (142).

Таким образом, сюжетные коллизии, развитие внутренних противоречий, трагические финалы, социальная острота двух пьес и область авторских решений свидетельствуют об опоре Цао Юя на драму Островского. Две «Грозы» объединяет проблема нравственного греха, включенная в более широкую проблематику исторического перепутья. «Прилежный ученик» русской литературы, как называл себя в одной из статей Цао Юй, в построении концепций новой китайской драматургии масштабно учитывает новаторство Островского, символику его «пьес жизни».

2.8. «Добиться теплого места и богатой невесты»: Глумов как гоголевский жених без женитьбы

Факт влияния Н.В. Гоголя на творчество А.Н. Островского, при очевидной самостоятельности создателя русского национального

театра, не вызывает сомнений. Эта связь проявляется на нескольких уровнях – от внимания к «низменным» аспектам социальной жизни, повседневности до отдельных образов. Небезынтересен с точки зрения взаимодействия Островского с наследием Гоголя образ Егора Дмитрича Глумова.

Впервые Глумов появляется в комедии «На всякого мудреца довольно простоты» (1868) как главный ее герой и позже – в «Бешеных деньгах» (1869), но уже во второстепенной роли. Обе комедии относятся к категории сатирических и входят, по выражению А.И. Журавлёвой, в «своеобразную антидворянскую тетралогию»[1], ко времени создания которой Островский окончательно осознает невозможность восстановления утраченных моральных основ и отношений прошлого, воссоздания «патриархальной утопии», ориентация на которую просматривается в его народных комедиях.

Изображенный в пьесе исторический момент, совпадающий с современным ей настоящим, сам по себе момент кризисный, переходный: старый – дореформенный – мир уже ушел безвозвратно, но каким будет новый, пришедший ему на смену, в полной мере не ясно. Глумов выступает своеобразным воплощением этого времени. Бедный дворянин, по собственной характеристике, «умный, злой и завистливый»[2], принимает решение «выйти в люди», точнее, «добиться теплого места и богатой невесты» (*III*, 9): именно этим пределом ограничены его возможности в Москве, где происходит действие, что, впрочем, ничуть его не смущает. Различными манипуляциями, основанными прежде всего на лести и игре, Глумов добивается расположения нескольких покровителей и в очень краткие сроки получает и искомую богатую невесту. Однако в последний момент героям открывается дневник Глумова, эксплицирующий

[1] Журавлёва А.И. А.Н. Островский – комедиограф. М. : Изд-во МГУ, 1981. С. 123.

[2] Островский А.Н. Полное собрание сочинений : в 12 т. М. : Искусство, 1974. Т. 3. С. 9. Далее все ссылки на сочинения Островского даются по этому изданию с указанием после цитаты в скобках номера тома (римской цифрой) и страницы, например: (*III*, 9).

его подлинные мнения и характер его манипуляций, и надежды на брак рушатся. В финале тем не менее, на первый взгляд, выигрывают все, в том числе и Глумов: как выясняется, никто не пострадал от его действий; более того, он нужен этому обществу, потому коллективным решением Глумову возвращается всеобщая милость, и за сценой его ждет возвращение в изгнавший его круг.

Одна из наиболее интересных черт Глумова заключается в характере его «падения»: с одной стороны, оно как будто очевидно, с другой – читатель и зритель никогда и не видят его на высоте: пьеса начинается, когда Глумов уже находится в процессе своего «выхода в люди». А.И. Журавлёва называет «На всякого мудреца…» комедией гоголевского типа – в понимании отсутствия в ней положительного лица на сцене[1]. Глумов, разумеется, таким лицом не является. Черты Чацкого и Молчалина, прослеживающиеся в образе Глумова, не борются в нем, но парадоксально сливаются воедино.

При этом можно обнаружить в нем и другое слияние образов – Хлестакова и Чичикова. Если имя Хлестакова звучит в исследованиях в связи с образом Глумова (например, Хлестаков как пародия на героя-идеолога Чацкого, а Глумов как о сочетание обоих[2]), то Чичикову в этом аспекте отдельное внимание не уделялось. Это, в целом, закономерно, учитывая, что бросающиеся в глаза черты Чичикова в Глумове совпадают и с хлестаковскими, а последний при этом, как и Глумов, является персонажем комедии. Однако представляется правомерным выстроить всех троих в один ряд, завершает который Глумов, – это ряд особого подтипа «женихов без женитьбы», занимающего важное место в творчестве Гоголя и, по всей видимости, так или иначе замеченного Островским. Чтобы проследить эту связь, необходимо обратиться к специфике свадебного сюжета у обоих писателей.

Свадьба и брачные отношения присутствуют во множестве гоголевских произведений: предстающая как в очевидных проявлениях

[1] Журавлёва А.И. Указ. соч. С. 128.
[2] Журавлёва А.И. Указ. соч. С. 145.

(сватовство и веселые свадебные гуляния «Вечеров на хуторе близ Диканьки», там же – страхи и переживания Ивана Фёдоровича Шпоньки, комедия «Женитьба» с говорящим заглавием, матримониальные сюжеты петербургских повестей, околосвадебная коллизия «Ревизора»), так и в менее доступных невооруженному взгляду (например, элементы народной свадебной образности в первом томе «Мертвых душ», отмеченные А.Х. Гольденбергом[1]) свадьба выступает значимым элементом поэтики и сюжета гоголевского творчества в целом. При этом можно с уверенностью говорить о том, что свадьба и брак фигурируют в гоголевских произведениях по большей части в негативном ключе. По меньшей мере настороженное отношение Гоголя к браку как в биографическом, так и в творческом контексте не осталось без внимания исследователей – прежде всего в работах, посвященных «Женитьбе»[2], но, разумеется, не ограничиваясь ими. В частности, в спорной, во многом психоаналитически ориентированной книге «The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol» (1976), попытке комплексного анализа сексуальных, эротических и матримониальных мотивов и образов в гоголевском творчестве, С. Карлинский отмечает, что «уже в первой своей серьезной публикации Гоголь соединяет желание любви и брака с наказанием, возмездием и утратой жизни»[3]. И если в «Вечерах…», по мнению Карлинского, это наблюдается только в «Вечере накануне Ивана Купала», то в последующем творчестве тенденция становится все более очевидной:

---

[1] См.: Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. М. : Флинта, 2018. С. 26–46.

[2] См.: Виноградов И.А. Монолог Н.В. Гоголя в многоголосье «Женитьбы» // Проблемы исторической поэтики. 2018. № 1 (16). С. 66–102; Манн Ю.В. «Женитьба» Гоголя: третье измерение // Творчество Гоголя и европейская культура. Москва ; Новосибирск : Новосиб. изд. дом, 2016. С. 200–207; Гончаров С.А. Неопределенность текста/смысла и определенность интерпретации (тайна «Ивана Федоровича Шпоньки и его тетушки») // Культура и текст. 2005. № 10. С. 3–35.

[3] Karlinsky S. The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976. P. 35. Здесь и далее перевод мой.

Андрий Бульба застрелен отцом, Хома Брут в «Вие» повержен демоническими силами, безнадежное увлечение недостижимой женщиной приводит героя «Записок сумасшедшего» к безумию, поручик Пирогов в «Невском проспекте» унижен и выпорот, его друг Пискарёв расстается с жизнью, а бедный кроткий Акакий Акакиевич в «Шинели», который и не помыслил бы претендовать на любовь другого человеческого существа или обладание им, все же погибает за то, что дерзнул желать суррогата жены в форме шинели[1].

Гоголевский хэппи-энд, по мнению Карлинского, принципиально отличен от характерного для европейской драматической и литературной традиции, обычно связанного со свадьбой: «В произведении Гоголя счастливый финал, напротив, заключается в избавлении протагониста (мужчины) от надвигающегося брачного союза»[2]. Здесь в числе примеров оказывается Майор Ковалёв («Нос»), Подколёсин («Женитьба»), а также Хлестаков («Ревизор») и Чичиков («Мертвые души»), для которых актуализация матримониальных мотивов, в понимании Карлинского, становится своего рода предупреждением, побуждающим их к бегству, а следовательно, и к спасению от разоблачения. Однако представленная интерпретация видится излишне упрощенной и справедливой лишь отчасти, а в отдельных случаях и вовсе противоречащей гоголевским установкам.

Все варианты реализации свадебного сюжета у Гоголя можно условно разделить на три категории. В первую входят счастливые свадьбы, которые состоятся (или должны состояться) в результате вмешательства нечеловеческих сил, – это «светлые» повести «Вечеров…» («Сорочинская ярмарка», «Майская ночь, или Утопленница», «Ночь перед Рождеством»); вторая включает в себя свадьбы, несостоявшиеся из-за страха жениха («Женитьба», «Иван Фёдорович Шпонька и его тетушка», отчасти «Нос»); третья, наиболее многочисленная категория включает в себя случаи, когда свадьба или

[1] Karlinsky S. The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol... P. 35–36.
[2] Ibid. P. 36.

само стремление к браку оказываются фатальными («Вечер накануне Ивана купала», «Страшная месть», «Тарас Бульба», «Невский проспект», отчасти «Шинель», если рассматривать обладание Башмачкиным шинелью как метафору брака, «Записки сумасшедшего»). Выбиваются из этой классификации лишь двое: Хлестаков и Чичиков, в целом занимающие среди гоголевских персонажей особое место. Счастливая свадьба, имеющая место только в повестях «Вечеров», несколько дискредитированная к тому же вмешательством нечеловеческих сил, представляется скорее рудиментом, частью утопического Всемира, невозможного в современной Гоголю реальности. Потому свадьба как переходный обряд в гоголевской современности утрачивает позитивные коннотации, сохраняя только опасность, свойственную всем обрядам перехода. Таким образом, казалось бы, мнение Карлинского подтверждается. Однако примечательно, что среди уже состоявшихся браков откровенно несчастных у Гоголя нет (за исключением, пожалуй, Данило и Катерины, несчастных не браком как таковым, но вторгающимися в него внешними нечеловеческими силами). И хотя буквально в каждом изображении супружеской жизни можно заметить следы определенной дискредитации – «почти бесчувственная привычка» старосветских помещиков, перебранки (впрочем, беззлобные) городничего с женой, при первой возможности готовой флиртовать с заезжим незнакомцем, по законам времени довольно условный брак Тараса Бульбы, обезличенные жены и неодухотворенная семейная жизнь в «Мертвых душах» и ранее в «Коляске», наконец, откровенное недовольство Кочкарёва в «Женитьбе» (обусловленное, однако, по всей видимости, не обстоятельствами супружеской жизни, но самим фактом ее наличия), – назвать все эти мотивы и образы однозначно негативными все же нельзя. Так, в «Старосветских помещиках» «привычка» все же побеждает страсть, а свадьбы, сыгранные при участии нечеловеческих сил в «Вечерах», тем не менее изображены как торжество человеческого.

Более того, рассуждая о биографических истоках «Женитьбы», И.А. Виноградов подчеркивает двойственность понимания Гоголем брака: если брак как социальное, мирское явление, брак как своеобразная сделка пугал и отвращал Гоголя[1], то брак как способ служения, как пространство духовного роста и преображения, по всей видимости, вызывал у него серьезный интерес. Именно с ориентацией на эту оппозицию, как представляется, и следует рассматривать образы гоголевских вечных холостяков, в частности Хлестакова и Чичикова.

Миражная, отсутствующая природа Хлестакова наделяет его беспрецедентной даже для творчества Гоголя трансгрессивностью. Трансгрессия и, как следствие, трансгрессивность понимается в наиболее общем виде, вслед за С.М. Каштановой, в своей диссертации широко определяющей ее как «неприятие и потому оспаривание непреодолимого предела, как манифестацию человеческого несогласия с ним»[2]. В своем воображении Хлестаков без труда преодолевает непреодолимые, казалось бы, границы, как социальные – из коллежского регистратора становится генералом и чуть ли не фельдмаршалом, – так и бытийные – будучи одновременно кем-то (Иваном Александровичем Хлестаковым, чиновником из Петербурга) и никем. Ложь Хлестакова при этом в его понимании неотличима от правды, и потому воображаемые «переходы» границ – и их последствия, – по сути, становятся эквивалентны реальным. С.М. Каштанова делит трансгрессию на нисходящую (касающуюся исключительно социально-нравственных норм) и восходящую (в результате конструирующую новый «запрет», выводя тем самым не только человека, но и общество на новый уровень)[3]. В этой терминологии сюжетно трансгрессия Хлестакова исключительно нисходящая. Неудивительна в связи с этим и специфика «любовных»

[1] Виноградов И.А. Указ. соч. С. 71.

[2] Каштанова С.М. Трансгрессия как социально-философское понятие: дис. … канд. филос. наук. СПб., 2016. С. 3.

[3] Там же. С. 53.

устремлений героя с их хаотичностью – «объяснение» с Марьей Антоновной происходит после краткого (и самого по себе весьма внезапного) ее упоминания десятью явлениями ранее: «А дочка городничего очень недурна, да и матушка такая, что еще можно бы…»[1]; еще более резким представляется «переключение» его на мать, происходящее тут же и предваренное лишь тем же мимолетным высказыванием – и нарочитой сниженностью при полном стирании границы между сексуальным, романтическим, эротическим и матримониальным; при этом их живость и искренность не вызывает сомнений: «Хлестаков (*в сторону*). А она тоже очень аппетитна, очень недурна. (*Бросается на колени*.) Сударыня, вы видите, я сгораю от любви» (*4*, 66).

Хлестаков не ищет богатой невесты, но без труда находит ее, причем даже не ценит находки: «И я теперь живу у городничего, жуирую, волочусь напропалую за его женой и дочкой; *не решился только, с которой начать, – думаю, прежде с матушки*, потому что, кажется, готова сейчас на все услуги» (здесь и далее курсив мой. – *А.С.*) (*4*, 80). В его несостоявшейся свадьбе, как в зеркале, – что в целом свойственно его образу – отражается тупиковая, бессмысленная природа «мирского» брака, брака как социального явления. Однако и сам брак становится своего рода отражением состояния общества и личности. К правильному, подлинному браку ни общество, ни личность в состоянии, изображенном в «Ревизоре», не готова; если же рассматривать комедию в трактовке, представленной в «Развязке ревизора» («Ну а что если это наш же душевный город и сидит он у всякого из нас?») (*4*, 121), то невозможно в ее рамках и заключение очередного неправильного. Таким образом, концептуально трансгрессию Хлестакова можно назвать восходящей.

[1] Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем : в 23 т. М. : Наука, 2003. Т. 4. С. 51. Далее все ссылки на сочинения Островского даются по этому изданию с указанием после цитаты в скобках номера тома (арабской цифрой) и страницы, например: (*4*, 51).

Матримониальная судьба Чичикова видится более сложной и также неразрывно связанной с его трансгрессивностью. Хлестаковская пустота, позволяющая ему – и заставляющая его – переходить границы и нарушать запреты, развивается в Чичикове и приобретает в его образе более осмысленный характер. Чичиков, по всей видимости, осознает свою пустоту и промежуточность и осознанно же культивирует ее и использует в собственных целях. Соблазны и стремления общества вовсе не чужды ему, он лишь способен на время от них отказаться – с тем, чтобы в дальнейшем разделить их с полной уверенностью и успехом. Свадьба и брак в очевидно бытовом понимании – дети, хозяйство, наследство – с самого начала занимают его и выступают если не основной, то значимой мотивацией для всех его действий. Примечательно, что он ищет не любви, но устройства: все его околобрачные помыслы связаны с материальным. Потому, как представляется, первая встреча с губернаторской дочерью не сбивает его с пути:

> Он тоже задумался и думал, но положительнее, не так безотчетны (как у двадцатилетнего юноши. – *А.С.*) и даже отчасти очень основательны были его мысли. «Славная бабенка!» сказал он, открывши табакерку и понюхавши табаку. <...> «А любопытно бы знать, чьих она? что, как ее отец? богатый ли помещик почтенного нрава или просто благомыслящий человек с капиталом, приобретенным на службе? Ведь если, положим, этой девушке да придать тысячонок двести приданого, из нее бы мог выдти очень, очень лакомый кусочек. Это бы могло составить, так сказать, счастье порядочного человека». *Двести тысячонок так привлекательно стали рисоваться в голове его*, что он внутренно начал досадовать на самого себя, зачем в продолжение хлопотни около экипажей не разведал от форейтора или кучера, кто такие были проезжающие (*7₁*, 88–89).

Брак как сделка, таким образом, не только не отталкивает, но и весьма привлекает Чичикова в первом томе. Однако тот намек на чувство, который все же проявился в нем при второй встрече на балу, словно намекает на возможность иного, подлинного пути:

> Нельзя сказать наверно, точно ли пробудилось в нашем герое чувство любви, даже сомнительно, чтобы господа такого рода, то-есть не так чтобы толстые, однако ж и не то чтобы тонкие, способны были к любви; но при всем том здесь было что-то такое странное, что-то в таком роде, чего он сам не мог себе объяснить <...> Видно, так уж бывает на свете, видно, и Чичиковы, на несколько минут в жизни, обращаются в поэтов; но слово поэт будет уже слишком (*7₁*, 158–159).

На первый взгляд, отказываясь от женитьбы, Чичиков, как и Хлестаков, становится лишь нарушителем сложившегося в обществе порядка. Однако от брака он не отказывается, но лишь ждет своего часа, подходящего момента, откладывает сделку до более выгодных условий – как делал уже на таможне. Примечательно, что несостоявшаяся свадьба с губернаторской дочкой не первая у Чичикова, но сватовство к дочери начальника не увенчалось браком, потому что преследуемые цели были достигнуты Чичиковым ранее. Пробудившийся же в нем в городе N(N) намек на чувство, послуживший началом слухам и тем самым поспешествовавший его финальному бегству, словно заставляет его перейти черту в себе самом, открывая во всей его жизни нарушение подлинного закона: «…настоящее comme il faut есть *то, которое требует от человека Тот Самый, Который создал его*, а не тот <…> который сочиняет всякий день меняющиеся этикеты» (*8*, 340).

Чичиков, таким образом, благодаря сюжету несостоявшейся свадьбы уже в первом томе на сюжетном уровне соединяет в себе трансгрессию нисходящую с восходящей. Главная для Гоголя граница – нарушение существующего порядка вещей ради установления нового, лучшего – лежит за пределами первого тома, и потому брак для Чичикова в нем невозможен: такой брак означал бы окончательную духовную смерть и трансгрессию исключительно нисходящую. Вдруг отказавшись от богатой и приглянувшейся невесты, как и в случае Хлестакова, словно данной ему судьбой в руки, нарушая свой собственный закон в самом себе, сюжетно Чичиков актуализирует свой потенциал к возрождению, преодолению земного закона и воз-

вращению к подлинному, что концептуально распространяется на человека вообще. «Правильный» брак здесь так и не воплощен, но можно видеть отдельные указания на его возможность.

Отношение Островского к браку как явлению и непосредственно к свадьбе, по всей видимости, проще и положительнее гоголевского, и в целом корпус реализаций свадебного сюжета в его пьесах представляется справедливым разделить на две глобальные категории: свадьба по любви и по договору. По большей части брак по любви оказывается счастливым, и именно он считается «правильным».

Переходность свадебного обряда, столь значимая у Гоголя, не утрачивает своей значимости и у Островского, однако большая его сосредоточенность непосредственно на бытовых, социальных проблемах человеческой жизни сужает концептуальную функциональность свадебного сюжета. Так, для героев Островского свадьба – своя или чужая (например, свадьба детей) – нередко выступает средством преодоления социальной границы – сословной или экономической. Тем не менее уже характер вынесенных в заглавие пословиц нередко демонстрирует авторское отношение к такому пониманию функции свадьбы: «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Старый друг лучше новых двух», «Не всё коту масленица»; сюжетно же эта логика подтверждается в большинстве пьес Островского.

В отличие от гоголевских, героям и самому художественному миру Островского в целом не свойственна подлинная трансгрессивность – хотя бы потому, что за время его активной творческой деятельности все больше старых табу постепенно нормализуется и границы между запретом и его нарушением постепенно расшатываются, но прежде всего благодаря самому авторскому стилю, которому не свойственны крайности, гротеск или абсурд. За редким исключением (к примеру, Катерина в «Грозе»), появляющиеся в пьесах Островского акты трансгрессии нисходящи. В этом контексте и свадебный обряд, сохраняя свою формальную переходность, не ведет к сущностным изменениям ни в персонажах, ни в мироздании.

Единственным исключением в этом аспекте можно назвать как раз Егора Дмитрича Глумова, образ которого во многом видится продолжением – но и завершением – трансгрессивного аспекта, заявленного в гоголевских Хлестакове и Чичикове. Глумов вообще продолжает в своей фигуре традиционный для русской литературы образ героя-дворянина, причем в разных его преломлениях: это и герой-идеолог, и лишний человек, и обнищавший дворянин – часть нового образа угасающего дворянства, впоследствии достигнувшего апогея в творчестве Чехова. Как представляется, наиболее значимым здесь для Островского становится именно последнее: как уже упоминалось ранее, Глумов выступает ярким представителем нового, переходного периода истории России, становится одним из суетящихся дельцов, на самом деле не имеющих дела, пришедших на смену расслабленным, медлительным дворянам прошлого[1].

Сатира Островского в «На всякого мудреца», в частности в образе Глумова, однако, направлена не на определенный тип людей, но скорее на время, новые правила, формирующийся уклад жизни. И потому «преступления» Глумова по отношению к обществу и отдельным его членам не имеют серьезных последствий и не представляют особого интереса. Внутренний же конфликт героя, воплощенный в образе дневника, не только усложняет его собственный образ, но и непосредственно влияет на сюжет. Необходимость вести дневник демонстрирует наличие в Глумове некоторого внутреннего раскола: несмотря на решимость, с которой он отказывается от старых привычек и образа поведения, в нем еще живо его подлинное я, которое требует выхода:

> Эпиграммы в сторону! Этот род поэзии, кроме вреда, ничего не приносит автору. Примемся за панегирики. (*Вынимает из кармана тетрадь.*) *Всю желчь, которая будет накипать в душе, я буду сбывать в этот дневник*, а на устах останется только мед. Один, в ночной тиши, я буду вести летопись людской пошлости. Эта рукопись не предназначается для публики, я один буду и автором, и читателем (*III*, 9).

[1] Журавлёва А.И. Указ. соч. С. 130–132.

Если внешне его нарушения социальных, моральных норм и границ напоминают скорее Хлестакова – прежде всего как некоего анти-Чацкого, – то, по сути, он продолжает скорее линию Чичикова, преступая собственную границу, обнаруживая и актуализируя собственные табу. Но если Чичикову, как принято считать, уготовано возвращение в рамки общечеловеческой «нормы», восстановление когда-то разрушенных границ, то Глумов отказывается даже от возвращения к самому себе. В финале, как пишет А.И. Журавлёва, Глумов «не побежден, как все окружающие, а лишь временно отступает, чтобы вскоре вернуться победителем и завоевателем»[1]. И если, с одной стороны, такая трактовка справедлива, Глумов действительно принят в обществе, с другой – его социальная победа отражает окончательную духовную смерть, причем не только собственную, но и всего сословия и окончательно погибшей эпохи. Восходящий потенциал внутреннего трансгрессивного акта, подобный заложенному в Чичикове, несмотря на комедийный контекст, трагически не реализуется.

Одним из аспектов если не собственно творческой, то духовной связи Островского с Гоголем можно считать и его стремление к созданию русского национального эпоса. Однако, в отличие от Гоголя, так и не завершившего свою поэму, Островский создает свой «эпос» на театральных подмостках – и в отношениях с театром будучи успешнее предшественника. Это принципиально новый эпос принципиально нового времени, в котором ни герою Гоголя, ни масштабу его проектов нет места. Свадьба Глумова, не состоявшаяся ни в рамках комедии, ни за ее пределами, что подчеркивается в «Бешеных деньгах»: «Мало ли у кого какие дела! Вот и у меня дела такие, что мне нужно на богатой невесте жениться, да не отдают» (*III*, 170), демонстрирует невозможность возрождения мертвой души в мертвом сословии.

[1] Журавлёва А.И. Указ. соч. С. 134.

Итак, несостоявшийся брак Глумова органичен не только в рамках пьесы и творчества Островского в целом, но и в рамках своеобразного «диалога» с Гоголем. Внутренняя трансгрессивность Глумова, выражающаяся в осознанном пересечении собственных границ и установок ради достижения внешнего, материального благополучия, словно в кривом зеркале отражает чичиковскую внутреннюю трансгрессивность, направленную противоположно. Не увенчавшийся успехом – и собственно свадебным венцом – план Глумова становится не только его личной неудачей, но и демонстрацией тупиковости, неуместности всего сословия в новых реалиях, тем самым подчеркивая невозможность всеобщего духовного пробуждения, воцарения патриархальной утопии. Таким образом, социальный комментарий, сатира на дворянство в «На всякого мудреца довольно простоты» получает и бытийный разворот на аллюзивном уровне.

Глава 3
Творчество А.Н. Островского в критике

3.1. И.А. Гончаров – критик А.Н. Островского

> И вперед, что будут говорить о нем, а будут говорить много тоже окажется не ново, а будет дополнять сказанное и все вернее и вернее определять его значение в литературе[1].
>
> *И.А. Гончаров*

А.Н. Островский, как талантливый драматург, создатель русского национального театра, находился в центре общественного, культурного и цензорского внимания. Примечательна здесь оказывается фигура И.А. Гончарова, который был не только писателем, но и цензором и критиком. Гончаров в цензорских отчетах, критических статьях, письмах высоко оценивал творчество Островского, считая его явлением поистине культурным.

Вопрос присутствия текста Островского в творчестве Гончарова уже рассматривался в статье Э.М. Жиляковой «А.Н. Островский в восприятии Гончарова»[2]. Тогда же и был поставлен вопрос о размышлениях Гончарова относительно пьес Островского, а также вопрос об «эстетической концепции „типического“»[3]. В ходе сопоставительного анализа драмы «Гроза» и романа «Обрыва» исследователь выделяет значимость эпического в создании картины мира у обоих художников и внимание к женскому характеру.

---

[1] Гончаров И.А. Собрание сочинений : в 8 т. М. : Худож. лит., 1952. Т. 8. С. 172.

[2] Жилякова Э.М. А.Н. Островский в восприятии Гончарова // Гончаров и время: коллективная монография. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2014. С. 131–143.

[3] Там же. С. 132.

Будучи членом Совета Главного управления по делам печати, Гончаров предоставил свое «Мнение по поводу пьесы А.Д. Столыпина “София”» от 11 декабря 1865 г., в котором высказал мысль, что «пьесы Гоголя и Островского (qui lavent du linge sale dans sa famille[1]) в кругу населения наполовину нерусского совершенно неуместны»[2]. Это замечание показательно в двух аспектах. Во-первых, Гончаров ставит в один ряд Гоголя и Островского, что неудивительно: величина литературного таланта Островского была широко признана и позволяла говорить о сближении его фигуры с фигурой драматурга – живописателя национального характера. Во-вторых, Гончаров подмечает, что «обличающая сатира» русского быта может справедливо «внушить отвращение» полякам не только к «сословным порокам и уродливостям» (*X*, 189), но и к национальной жизни и нации вообще.

Изображение национального типа у Островского оказывается во многом жизнеподобно. Национальный характер выходил из-под пера драматурга тем вернее, чем крепче был связан с бытом и все же являл собой общечеловеческое, универсальное начало. И окружающий героев мир в пьесах Островского – это мир национальный, богатый в том числе характерами, которые не принимают узость и пошлость этого мира, идут против него (например, Любим Торцов из пьесы «Бедность не порок» (1854)). Перед читателем и зрителем были не только персонажи, но и окружающая их среда, до деталей верно переданная атмосфера. В таком свете акцент на «неуместности» Островского в отрыве от национальной почвы кажется еще более важным: для зрителя знание характера и знание быта, где эти характеры рождаются и живут, кристаллизуются в верную картину жизни, оказывается необходимо, чтобы понять художественную

[1] «которые выносят сор из избы» (фр.)

[2] Гончаров И.А. Полное собрание сочинений : в 20 т. СПб. : Наука, 1997. Т. 10. С. 189. Далее все ссылки на сочинения и письма Гончарова, за исключением отдельных случаев, даются по этому изданию с указанием после цитаты в скобках номера тома (римской цифрой) и страницы, например: (*X*, 189).

силу показанного на сцене и увидеть не «только видимый, грубый смех, злость», но и «невидимые слезы». При этом сюжеты и образы произведений Островского, в отвлечении от глубины изображаемой картины, должны быть вполне понятны другой нации, тем более что они сопоставлялись с произведениями зарубежных классиков: так, сам Гончаров сравнил короля Лира и купца Большова в статье «Опять “Гамлет” на русской сцене».

Автор «Обломова» познакомился с пьесами Островского в качестве слушателя во время частных чтений, в письме А.А. Краевскому от 25 сентября 1849 г. он отмечал: «В Москве один молодой автор читал мне прекрасную комедию; я хлопотал о ней для Вашего журнала, а он хочет отдать ее на тамошний театр» (*XV*, 86). Речь идет о комедии «Банкрот» («Свои люди – сочтемся» (1850)). Что же отметил Гончаров в этой пьесе? Брат драматурга – Михаил Островский – познакомился с Гончаровым лично в Симбирске и в своем письме от 10 сентября 1849 г. писал Александру:

> Ты интересовался узнать, что говорил Гончаров о твоей комедии; правда, он и мне говорил в более общих выражениях, но между тем указывал на знание русского языка и сердца Русского человека и на искусное введение в комедию драматического элемента[1].

Конечно, «знание русского языка» – это не сама способность объясняться по-русски, а умение фиксировать живую русскую речь – как частное, семейное и общественное проявление национальной, народной жизни – и подчинять ее художественным целям произведения. «Драматический элемент» комедии – это, можно предположить, сам поворот комедии в драматическую историю купца Большова в финале: он претерпевает серьезные ценностные изменения – не финансовый вопрос его беспокоит, а вопрос совести и чести («Знаешь, Лазарь, Иуда – ведь он тоже Христа за деньги

[1] Цит. по: Лакшин В.Я. Александр Николаевич Островский. М. : Искусство, 1982. С. 106.

продал, как мы совесть за деньги продаем…»[1]). Самсон Силыч выбирает путь смиренной гордости перед материальной стороной национального быта московских купцов («Ты уж не плати за меня ничего: пусть что хотят, то и делают. Прощайте, пора мне!»[2]). Более широко можно говорить о драматическом элементе в ходе всего действия комедии, о внутреннем предвосхищении финала: непрочность семейного уклада (спор Липочки и родителей), обманчивость и неустойчивость социального положения. Свою комедию «Банкрот» автор читал несколько раз в московских литературных домах в присутствии различных литературных деятелей. Читающим обществом пьеса была оценена также высоко, о чем вспоминали Н.В. Берг и Ф.А. Бурдин: «вся интеллигенция Москвы заговорила об этой пиесе как о чем-то <…> небывалом»[3] и «все желали слышать ее»[4]. Вопреки этому в 1849 г. комедия была запрещена театральной цензурой, а в 1850 г. попала под высочайший запрет. Это связано с усилением цензурного контроля после Французской революции 1848 г. В свете таких крупных мировых событий для государства оказалось важно поддерживать лояльность и спокойствие всех социальных классов, в том числе и купеческого, который подвергся «яркому» изображению в пьесе как класс мелочных мещан, малообразованных и поверхностных в большинстве своем.

Свою роль в снятии запрета для печати сыграл Гончаров, но уже в качестве цензора. В августе 1858 г. им был подан «Рапорт о “Сочинениях” А.Н. Островского», где он предлагает эту пьесу к одобрению и сохранению авторского заглавия. Дело в том, что в 1850 г. министр народного просвещения П.А. Ширинский-Шихматов предложил изменить название на «За чем пойдешь, то и найдешь»,

[1] Островский А.Н. Полное собрание сочинений : в 12 т. М. : Искусство, 1973. Т. 1. С. 147.

[2] Там же. С. 149.

[3] Александр Николаевич Островский в воспоминаниях современников. М. : Худож. лит., 1966. С. 38.

[4] Там же. С. 329.

а также переменить финал, так как, по его словам, «комедия оставляет тяжелое впечатление».

Другим цензорским документом Гончарова стало «Мнение по поводу драмы А.Н. Островского “Василиса Мелентьева”» от 4 декабря 1867 г. Интерес представляет здесь оценка личности драматурга:

> Г-н Островский – писатель уже искушенный цензурною и литературною опытностью, поставил не один десяток пьес на сцену, и ни одно его произведение, сколько мне известно, не возбуждало особенных со стороны цензуры затруднений. Он знает сцену, знает требования цензуры и, дорожа постановкой своих пьес, предвидит препятствия и избегает их (*X*, 281).

Это не только оценка величины таланта, но оценка Островского как писателя-профессионала. Цензор, вероятно, предлагал исключить до шестнадцати мест из пьесы Островского. Из документа Гончарова становится понятно лишь о трех из шестнадцати мест, предложенных цензором к исключению из пьесы: Гончаров соглашается только с исключением реплики Иоанна Грозного «Во имя Отца и Сына и Святого Духа», «так как на сцене не допускаются вообще никакие религиозные символы, так же как и точные слова молитв» (*X*, 283). Он сохраняет сцену убийства Колычевым Василисы, говоря, что «Колычев убивает не царицу, а невенчанную женщину, и притом не по приказанию царя, как говорит г-н цензор: Иоанн иронически хвалит Колычева и велит казнить его за излишнее усердие» (*X*, 282). Эту же сцену Гончаров оценивает критически: «…может быть, покажется зрителю неудобною не в цензурном, а в чисто художественном отношении, она натянута, мелодраматична и подлежит суду литературной критики» (*X*, 282). Колычев обвиняет Василису во лжи, в смертоубийстве царицы и вершит свой суд над ней, затем его «хвалит» царь за ревностную службу, но драматизм ситуации Андрея Колычева оказывается снижен этими словами: Иоанн отмечает в нем красоту и молодость, которая «прельщает» молодых жен старого царя. Тем самым жалость Андрея к царице Анне,

страсть к Василисе – все это отступает, оказывается мелко и неважно для героев пьесы и как будто для самой пьесы тоже. Отдельно Гончаров выступает в защиту монолога царицы Анны, говоря о том, что критика царя Ивана IV его женой – это одна из сильных сцен. «Слова эти не резки, – пишет Гончаров, – а сильны и верны, скандализировать никого не могут...» (*X*, 283). Все же произведения из-под пера Островского Гончаров не просто «пропускал», но и старался не вносить никаких изменений в оригинальный текст, сохраняя авторские названия и сцены, даже если критически считал их «натянутыми».

В этом же документе Гончаров прибегает к опосредованному сравнению Островского с Шекспиром:

> То, что прежняя цензура обозначала эпитетом резкого, часто можно было назвать сильным. Шекспир не был бы Шекспиром без своих резкостей. Предлагаемое г-ном цензором исключение или сокращение иных мест лишило бы драму Островского некоторых если не сильных, то характеристических выражений (*X*, 283).

«Резкие» сцены оказываются средоточием драматического, художественного элемента. «Характеристические выражения» проливают свет истинного, правдивого на образы персонажей произведения, подчеркивают верность подобранных драматургом слов – перед читателем сформированные характеры, поступки которых верны и не сценичны, а жизнеподобны. В драме «Василиса Мелентьева» реалистическое сплетено с историческим, действительное – с романтическим прошлым. Справедливость сравнения Шекспира и Островского подтверждается и общностью отдельных сцен: как леди Макбет убеждает мужа в убийстве, так и Василиса ложными обещаниями приводит Андрея Колычева к убийству царицы; видение призрака отравленной Анны в царских палатах напоминает же начало «Гамлета». Логичность этих совпадений внутри текста, случайны они или преднамеренны, лишь подчеркивает цель автора – создание высокохудожественной исторической драмы, т.е. текста,

цель которого не изображение нравов и действительности, а изучение прошлого нации, поиск национального характера в глубине истории.

В статье «Опять “Гамлет” на русской сцене» Гончаров, уже в роли критика, производит упомянутое выше сопоставление короля Лира и купца Большова. Проводимая параллель выявляет не один «пример ослепленного и обманутого доверия», а общность пути внутреннего развития героя. «Горестен и тяжел путь возврата Лира к утраченному им человеческому подобию»[1], как и драматичен финал «Банкрота», стоит дополнить, вспомнив слова критика из письма М.Н. Островского. Подчеркивая путь обретения человеческого через потерю социального, Гончаров сводит трагедийного короля Лира и формально комедийного купца Большова, лишая их ролей «короля» и «купца» соответственно. Купец Большов теряет свое положение, попадает в яму, но эти лишения статуса и материального богатства вскрывают в нем человека, оценивающего мир категориями гуманистическими. Король Лир без короны также смиренно принимает участь узника, обретая в этом возможность новой жизни: «Поймем тогда мы тайну всех вещей, как божьи соглядатаи»[2].

Свой более цельный взгляд в качестве литературного критика Гончаров обозначил в неоконченных статьях: «Отзыв о драме “Гроза” Островского», частично в уже упомянутой «Опять “Гамлет” на русской сцене», а также в «Материалах, заготовляемых для критической статьи об Островском». В них он с большей ясностью выводит художественный метод Островского, значение его влияния для литературы. Верность живому, неподдельному образу, характеру персонажа пьесы, юмор одних пьес и драматизм и сила других, знание языка, сближение драматического и комедийного в пьесах – это то, что художественно ценно для литературы, это сильные сто-

[1] Гончаров И.А. Собрание сочинений… Т. 8. С. 206.

[2] Шекспир У. Полное собрание сочинений : в 8 т. Л. : Academia, 1937. Т. 5. С. 594.

роны писателя-драматурга. И вместе с этим Гончаров отмечает упадок интереса своих современников к поздним творениям драматурга. Он считает его следствием непонятости и непонятности изображенной жизни у «высшего круга» общества и скуки от той жизни у «среднего общества», которое сталкивается в театре с обыденностью бытовой, социальной и личностной, хотя и художественно обработанной. Пожалуй, это был бы комплимент таланту драматурга, картины быта которого настолько точны, что даже скучны для типов его героев. Обыденность в пьесах Островского лишь увеличивает тот драматизм, которым они разрешаются. В неисключительности внешнего события более ценным, исключительным становится внутреннее событие для героев пьесы. Оно не просто нарушает порядок вещей, а полностью меняет дальнейший ход жизни.

Несмотря на этот упадок зрительского интереса в поздний период творчества, влияние Островского на сцену русского театра колоссально: он продолжает создавать и ставить свои пьесы, популярность их в провинции сохраняется, некоторые творения драматурга при публикации и при постановке получают самые высокие оценки. Стоит вспомнить упомянутый выше «Отзыв о драме “Гроза”»:

> Не опасаясь обвинения в преувеличении, могу сказать по совести, что подобного произведения, как драмы, в нашей литературе еще не было. Она бесспорно занимает и, вероятно, долго будет занимать первое место по высоким классическим красотам[1].

Это определение «Грозы» (1860) как произведения классического очень важно, поскольку несомненными русскими классиками театра для Гончарова являлись в первую очередь Фонвизин, Пушкин, Грибоедов и Гоголь. Это сближение не кажется вольным, если вспомнить письмо Гончарова Островскому от 12 февраля 1882 г, в котором он пишет о всем наследии драматурга: «…мы воочию ви-

[1] Гончаров И.А. Собрание сочинений... Т. 8. С. 136.

дим и слышим исконную, истинную русскую жизнь в бесчисленных, животрепещущих образах, с ее верным обличьем, складом и говором»[1]. Эпичность жизни является читателю Островского в этом многообразии образов, примеров быта и слова. И, несомненно, подчеркнута живость изображаемого в тексте, показываемого на сцене, правдивость внутренней, национальной жизни целого народа. По Гончарову, драматургическое наследие Островского – это срез русской жизни, многогранный и истинный. Эту эпичность изображения жизни Гончаров отмечал уже в «Материалах», но подводит черту он высокой оценкой наследия Островского – «свой русский, национальный театр», «Театр Островского»[2].

Определяя Островского как классика, Гончаров все же не преувеличивает его фигуру. В своих высказываниях он остается справедлив к таланту драматурга. Выжимкой двух взглядов Гончарова на фигуру Островского, а именно цензорского, по возможности сухого, объективного, и критического, т.е. яркого, художественного, могут стать письма писателя. В письмах Гончаров был более сдержан, в них он отмечает действительность современной ему литературной жизни, он рассуждает скорее как читатель, который узнает о произведениях из личных бесед или слухов. Так, в письме И.С. Тургеневу от 29 сентября 1866 г. Гончаров пишет:

> Надеюсь, Иван Сергеевич, что Вы за всех нас расквитаетесь с русской публикой, то есть дадите ей осенью новый роман, вероятно, Толстой кончил свою другую драму, да если еще Островский написал своего «Самозванца», так вот Россия и спасена, то есть утлая литературная ладья принесет достойный груз, а не балласт журнальный и не социальные, не принимающиеся на нашей почве и всем надоевшие тенденции[3].

Пьеса Островского, явившаяся в литературе под заглавием «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», стала результатом

[1] Гончаров И.А. Собрание сочинений... Т. 8. С. 492.
[2] Там же.
[3] Там же. С. 369.

долгого изучения автором исторических источников. Период смуты действительно «привлекателен» для Островского и для драматургии в России вообще (показателен, например, интерес А.К. Толстого по следам памяти «Бориса Годунова» А.С. Пушкина: трилогия «Смерть Ионна Грозного», 1865; «Царь Федор Иоаннович», 1868; «Царь Борис», 1870). Примечательно, что Островский задумывает «Самозванца» как хронику, в отличие от Толстого, который определяет жанр своих пьес как трагедии. В этом проявлена установка на достоверность, историчность, с одной стороны, и поиск нового подхода к пьесам – с другой. В письме Н.А. Некрасову от первой половины марта 1866 г. Островский отмечал, что эта пьеса: «…составит эпоху в моей жизни, с которой начнется новая деятельность...»[1]. Интерес Гончарова направлен, вероятно, в русло поиска национальной идеи, национального типа, а поиск этот возможен в прошлом. Бросается в глаза установка на «русское», на национальное, т.е. то, что не надоедает и что создано на почве русской мысли.

Помимо этого, в «Материалах» Гончаров характеризует интерес Островского к этому периоду истории России, с одной стороны, как интерес к «нашей Илиаде», т.е. к периоду героев, а с другой стороны, как установку на создание «Тысячелетнего памятника России». Говоря о том, что «Островский – писатель исторический», Гончаров уточняет: «то есть писатель нравов и быта»[2]. Действительно, у Островского бытописание в пьесах универсально для мифологической древности «Снегурочки» и для названного ранее «современного» «Банкрота». Единство это достигается интересом к народному, национальному. Оно служит внешним условием зарождения и развития сильного характера, который пытается побороть внешние условия, пусть и не всегда успешно. Этим оказываются похожи герои драм «современных» (Любим Торцов, Катерина,

[1] Цит. по: Державин К.Н. Островский // История русской литературы : в 10 т. М. ; Л. : АН СССР, 1941. Т. 8. С. 444.

[2] Гончаров И.А. Собрание сочинений... Т. 8. С. 179.

Несчастливцев) и драм исторических (Василиса Мелентьева, Снегурочка): они больше среды, их потребности не исчерпываются материальным, внешним. Таким образом, исключительный национальный характер оказывается у Островского трансисторическим.

Силой сохранения национального у обоих художников становится юмор. Гончарову был близок подход работы с юмором Островского: «Только юмор и объективность Островского, приближавшие его к Гоголю, удовлетворяли меня до значительной степени»[1]. Говоря о введении драматического элемента в комедию «Банкрот», отмеченном Гончаровым, можно предположить важность для него сближения драматического и комического. Юмор в произведениях Гончарова часто граничит с серьезностью, с драмой. Не используется смех для высмеивания героя, для уничижения его. Наоборот, главные герои романов становятся «жертвами» авторской иронии, которая и снимает пафос классически идеального, т.е. безоговорочно правильного, и в то же время это идеальное, несомненно, присущее героям романа, подчеркивает сближением с действительным бытовым. Авторский смех в произведениях отрезвляет, не позволяет читателю впасть в заблуждение насчет нравственной высоты личности героя. Этот «видимый смех» воспроизведен легко и непринужденно, поскольку автор не теряет ни человеколюбия, ни «невидимых миру слез».

У Островского комичен мир московского купечества, но ни в коем случае смех этот не груб и не жесток, как и у Гончарова. Драматург пишет характеры органически встроенными в их среду, где нет места пародированию или сатире, где они неестественны, поэтому читателя и смешит Липочка из «Банкрота», которая пытается походить на светскую барышню, не являясь таковой, смешит его история Глумова до определенного момента: пока язвителен Егор

[1] Цит. по: Ермолаева Н.Л. О юморе в творчестве А.Н. Островского и И.А. Гончарова // Известия Смоленского государственного университета. 2015. № 2 (30). С. 15.

Дмитриевич Глумов, пока он обличает перед зрителем пороки общества, пока бичует окружающих он, а не автор. Но когда Липочкина пародия становится действительностью, т.е. пропадает наивность, кажущаяся читателю, когда дневник Глумова находят другие и не без ропота, но все же принимают написанное о них, тогда и появляется драматизм: зритель видит тяжесть душевного смятения Большова перед безразличием дочери, видит апофеоз грязи и низости глумовского общества. Драматизм в пьесе снимает художественную условность перед зрителем, зритель сталкивается с реалистически несправедливым к нравственности изображением человеческого характера отдельных персонажей. Эти же лица в пьесах получают в этот момент завершенность: они перестают быть верными масками, отражениями действительности, но становятся действительными в рамках театральных подмостков, литературных журналов. И читатель (зритель) вынужден относиться к героям «почеловечески», как бы минуя условности художественного мира, а в действительности лишь глубже погружаясь в глубоко гуманистический художественный мир пьес Островского.

Ярким примером синтетической природы юмора Островского, когда комическое крепко связано с драматическим, порой с трагическим, когда столкновение их обнажает несчастную судьбу героя. Внешне комический образ актера Несчастливцева смешит лишь при первых появлениях, когда он встречается с Счастливцевым на большой дороге. Однако в момент потери статуса семейного, а вместе с тем и светского (закрепленного именем Геннадий Гурмыжский), и смены на статус театральный (актер Несчастливцев) – финал «Леса», обращение Несчастливцева к зрителям – этот герой, находившийся в положении между двумя мирами, перестает быть комичным: глубокая драма существования открывается в его образе.

Статус актера оставляет свободу духовного выбора, освобождение от «социального сора». Герой возвышен в своем чувстве обличительного дидактизма, где он становится Карлом Моором, героем шиллеровских «Разбойников» (1781), цитируя его монолог: «Люди,

люди!..», а потом главным героем грибоедовской комедии «Горе от ума» (1825), который однако не просит карету, а напротив, уходит пешком «бродить по свету». Резонерская роль Несчастливцева в пьесе подчеркнута этими двумя театральными масками, но перед зрителем или читателем все еще находится личность, прошедшая путь от текстуально комического образа до театральной высокого, в уста которого вложена истина.

В случае обоих авторов юмор становится категорией создания эпического в произведении: Гончаров при помощи него рисует идеал жизни, идеал действительности, показывает все стороны жизни, а Островскому юмор нужен для создания картины, охватывающей все стороны личности, для совмещения в рамках одной пьесы двух разных полюсов восприятия жизни.

Жизнь Штольца и Ольги в Крыму, например, окружена чертами идиллического и бытового начала, но скрепляет эти две стороны юмор. У Островского же, например, в комедии «На всякого мудреца довольно простоты» (1868) Глумов – едкий циник, деятельность которого (ведение дневника, изобличающего общество) во многом совпадает с целями драматургов-сатириков, а также с формой изобличения общества города N (письмо) в гоголевском «Ревизоре» (1836). Фигура Глумова неоднозначна, так как то, что он делает, правильно и традиционно для искусства, но само стремление попасть в это общество уравнивает его с объектами собственных насмешек. Стоит также посмотреть на эпичность, подражательность Гомеру в текстах самого Глумова:

> Первый визит Крутицкому. Муза! Воспоем доблестного мужа и его прожекты. Нельзя довольно налюбоваться тобой, маститый старец! Поведай нам, поведай миру, как ты ухитрился, дожив до шестидесятилетнего возраста, сохранить во всей неприкосновенности ум шестилетнего ребенка?[1]

[1] Островский А.Н. Полное собрание сочинений... Т. 3. С. 76.

Конечно, фраза эта не иронична, а сатирична, направленная против порока, с одной стороны, и против личности Крутицкого, с другой. Глумов – главная юмористическая фигура пьесы, но записи Глумова – средоточие обличительной сатиры пьесы, они воплощают проявления положительного качества, в данном случае «честности»:

> Но знайте, господа, что, пока я был между вами, в вашем обществе, я только тогда и был честен, когда писал этот дневник. И всякий честный человек иначе к вам относиться не может[1].

И эта сцена оказывается катарсисом не для общества, которому открывается правда, как в «Ревизоре», а для Глумова, который прощается с этим обществом:

> Вы гоните меня и думаете, что это все – тем дело и кончится. Вы думаете, что я вам прощу. Нет, господа, горько вам достанется. Прощайте![2]

Нельзя, конечно, говорить о каком-либо переосмыслении Глумовым своих стремлений к социальному успеху или об изменении нравственности героя, но можно подчеркнуть гордость и пафос обличителя в его словах, примерно то, что мы видим в образе Несчастливцева.

Поиск национального типа, интерес к народному, сила изображения национального характера, точно отразившегося в своей величине относительно собственного быта – все это находит отклик в творчестве самого Гончарова. Его героям трудно вписаться в общество, практически невозможно, а достижение бытового, социального конформизма (Александр Адуев из «Обыкновенной истории» (1847)) осмысляется не менее драматично, чем гибель героя-идеалиста (Обломов). Привлекательны для Гончарова и те методы, что избирает драматург: его герои не существуют «единожды» – они

[1] Островский А.Н. Полное собрание сочинений : в 12 т. М. : Искусство, 1974. Т. 3. С. 79.

[2] Там же.

представляют собой единую силу народного, национального характера, примеры которого можно найти на отрезке времени, уходящем в далекое прошлое. Отдельно можно отметить сходство работы с юмором в тексте, что было почеркнуто Гончаровым в «Банкроте»: он не мешает драматизму финала пьесы Островского, демонстрирует широту личности, оттеняет величину действительности и героев в романах Гончарова. Художник, который «изобразил все типы купцов-самодуров и вообще самодурских старых людей», несомненно, был признан Гончаровым и отмечен в качестве столпа русской литературы. И для Гончарова-писателя Островский – это не только значимый для русской литературы писатель, но один из «духовного братства, которое <…> невидимо связует между собою искренних писателей по призванию»[1].

3.2. Драматургия А.Н. Островского в театральной критике «Казанского биржевого листка» за 1878–1879 гг.

Провинциальные театры известны своей любовью к А.Н. Островскому, и Казань не стала исключением. В 1850–1860-х гг., в связи с изданием двухтомного собрания пьес драматурга, в Третье отделение Собственной Его Императорского Величества канцелярии со всей страны поступали запросы на разрешение поставить произведения Островского[2]. Казанский театр оказался в этом одним из самых активных. Здесь играли и впервые получили признание такие таланты, как М.И. Писарев, П.А. Стрепетова, И.П. Уманец-Райская, П.М. Свободин; управляли сценой выдающиеся антрепренеры Н.К. Милославский, П.М. Медведев, М.М. Бородай и другие,

[1] Гончаров И.А. Собрание сочинений... Т. 8. С. 492.

[2] Зубков К.Ю. А.Н. Островский в репертуаре провинциальных театров: 1849–1865 гг. // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2014. Т. 156, № 2. С. 78–89.

под руководством которых поволжская сцена обрела известность. В 70-е гг. XIX в. на любительской и профессиональной сцене шли многочисленные постановки Островского. Жители города могли видеть такие произведения, как «Последняя жертва», «Доходное место», «Воспитанница», «Бесприданница», «На бойком месте», «Гроза» и др.

Параллельно с жизнью на подмостках разворачивалась жизнь и на страницах газет, где критика стремительно вовлекалась в обсуждение режиссуры, игры, публики, успехов и неудач постановщиков и исполнителей. Одной из влиятельнейших провинциальных газет второй половины XIX в. был «Казанский биржевой листок», постепенно превратившийся из промышленного издания в универсальное и даже имевший филиалы в Нижегородской и Симбирской губерниях[1]. В казанском отделении «Биржевого листка» лишь за 1878 и 1879 гг. были опубликованы 25 заметок, в которых кратко или развернуто говорилось о сыгранных пьесах Островского. Эти два года можно назвать золотым временем для газеты, поскольку рекламный блок был значительно меньше, чем в последующие годы, и на разворотах заметки под рубрикой «Театр» могли занимать целую полосу. Авторы заметок имели определенную позицию по отношению к театру как городскому и просветительскому учреждению, они относились к драматургическому процессу со всей серьезностью и желали высказаться, донести свои взгляды[2].

Театральные заметки в провинциальной печати имели целый ряд функций. Прежде всего корреспонденты стремились дать общее представление о спектакле, передать впечатления и атмосферу, часто встречается пересказ сюжета (если пьеса малоизвестна или недавно вышла); немалую роль играет и реакция публики. Кроме того,

[1] Бик-Булатов А.Ш. Отделения газеты «Казанский биржевой листок» (1869–1892) в городах Поволожья // Вестник Московского университета. Сер. 10: Журналистика. 2022. № 3. С. 154.

[2] Хамитбаева Н.С. Театральная жизнь Казани второй половины XIX века на страницах газеты «Казанские губернские ведомости» // Из истории и культуры народов Среднего Поволжья. 2011. № 1. С. 191.

театральная критика определялась жанром «фельетон», т.е. являлась общественным обозрением, спектакль давал возможность говорить о социальных задачах искусства и насущных проблемах, избегая цензуры[1]. По этой причине наряду с пересказом сюжета встречается нравственная оценка воспроизведенных на сцене типов и характеров; соседствуют анализ актерской игры и рассуждения о моральных последствиях плохой подготовки; не только видна реакция публики, но и слышны воззвания к воспитательной функции театра.

Другими словами, заостренность провинциальной критики на жизни своего города придает ей социальную глубину. Наконец, «знатоки искусства», как назвал себя один из обозревателей газеты, затрагивали непосредственно искусствоведческую проблематику: они разбирали режиссерскую подготовку, актерскую игру, работу над голосом, жестами, мимикой, костюмами, даже саму целесообразность постановки с эстетической точки зрения. Словом, критики стремились своей деятельностью помочь публике понять пьесу, актеру вдуматься в смысл своей роли и стать профессиональнее, а театру – возвыситься[2].

В «Казанском биржевом листке» четко выделяется группа отзывов о пьесах Островского 1850-х – 1865 гг. К ним относятся «Бедная невеста», «Бедность не порок», «В чужом пиру похмелье», «Доходное место», «Воспитанница» и «На бойком месте». Наиболее плодовитыми авторами заметок выступают критики под псевдонимами Диллетант и Wedion, каждый из которых интерпретирует произведения Островского в большем или меньшем соответствии с устоявшейся гуманистической концепцией Н.А. Добролюбова. Критикам важна искренность, непосредственность, правдивость, доброта и

[1] Петровская И.Ф. Островский в откликах провинциальной печати его времени (1853–1886) // Литературное наследство. М. : Наука, 1974. Т. 88, кн. 1. С. 538.

[2] Кардынова М.М. Театр и общество во второй половине XIX века: особенности взаимодействия (по материалам казанской и нижегородской губерний) // Актуальные проблемы социальной коммуникации : материалы четвёртой Всерос. науч.-практ. конф., Нижний Новгород, 24 мая 2013 года. Н. Новгород : НГТУ им. Р.Е. Алексеева, 2013. С. 113.

подлинность центральных образов пьес. В отношении как отрицательных, так и положительных героев авторы заметок обращаются к понятию цельности, заключающейся в последовательном поведении героя, соответствии его характера сюжету пьесы и общей пропорциональности внешнего облика поступкам. Одной из заслуг Островского, по мнению критиков, становится обращение к типам, однако истолкование типического в произведениях драматурга у Диллетанта и Wedion'а отличается, в связи с чем возникает полемика.

К этой группе примыкают рецензии на постановки поздних пьес Островского «Последняя жертва» (1877) и «Бесприданница» (1878). Характерной чертой критики этого периода (автором обеих заметок выступает Wedion) является попытка отыскать черты более раннего творчества драматурга, который все еще воспринимается как писатель укоренившихся особенностей русской жизни.

Раскрывая сущность Жадова в «Доходном месте», Диллетант обращается к его высказываниям, видя в нем черты героя-идеолога. Критик считает эту роль «самой благодатной», потому что она наполнена «общими, так называемыми "жалостными" словами, направленными против взяточников»[1]. В повышенном внимании к слову героя прослеживается интенция к истолкованию его образа в соответствии с устоявшимися типами русской драмы, среди которых Чацкий занимает виднейшее место. Как отмечает А.И. Журавлева, Жадов напоминал идеолога Грибоедова уже первым читателям и критикам пьесы, однако отличает нового героя его столкновение с повседневностью, в результате которого он, хоть и сохраняет себя, в финале возвращается в исходную точку: «…жизнь ничему его не научила, и он снова верит, что сила слова переломит силу обстоятельств»[2].

[1] Казанский биржевой листок. 1878. № 80.

[2] Журавлева А.И. А.Н. Островский – комедиограф. М. : Изд-во МГУ, 1981. С. 74.

Критик казанской газеты развивает свою мысль и останавливается на монологах Жадова, роль которого исполнил актер-любитель Угаров: «Первый, четвертый и пятый акт <…> прошли совершенно бесцветно благодаря читке исполнителя. Г. Угаров <…> говорил однотонно, торопливо, как бы боясь, что кто-нибудь прервет его»[1]. Монологи Жадова в первом, четвертом и пятом действиях являются сильными точками пьесы, которые обрамляют произошедшие события. В конце первого действия герой отрицает порядок действительности и отделяется от общества своего дяди репликой «Да, разговаривайте! Не верю я вам»[2]. Жадов трижды утверждает свое неверие в неизбежность взяточничества, постулируя веру в силу слова. О концовке четвертого действия Диллетант пишет:

> Знаменитый монолог «Что у меня за характер…» не произвел никакого впечатления. <…> Последний монолог 4-го акта требует от исполнителя большой драматичности в голосе, и при слабых голосовых средствах г. Угарова был произнесен только крикливо[3].

Примечательно, что далеко не во всех репликах Жадова слышны обличения взяточничества. Указанный монолог целиком посвящен любви героя к Полине, он являет собой кульминацию любовной линии пьесы, чувства обоих персонажей подвергаются испытанию беднотой и искушениями родни. В восприятии критика подспудное сходство с героем «Горя от ума» (1825) усиливает резонерскую сторону образа, отводя на второй план любовный конфликт. Это подтверждается и далее, когда Диллетант упрекает актера за «злоупотребление чувствительностью» и, цитируя Д. Дидро, говорит: «В театр идут не за тем, чтобы смотреть на слезы, а за тем, чтобы

[1] Казанский биржевой листок. 1878. № 80.

[2] Островский А.Н. Полное собрание сочинений : в 12 т. М. : Искусство, 1974. Т. 2. С. 54. Далее все ссылки на сочинения Островского даются по этому изданию с указанием после цитаты в скобках номера тома (римской цифрой) и страницы, например: (*II*, 54).

[3] Казанский биржевой листок. 1878. № 80.

слушать речи, вызывающие их»[1]. Монологи Жадова – это горькое самопознание личности, проводящей этическую ревизию окружающего и самого себя. Желание Диллетанта увидеть именно эту сторону героя проявляется и в оценке соответствия самого Угарова выбранной роли:

> Маленькая фигурка с юным лицом, сверкающими глазами, с кулачком, прижатым к груди… и вперед вытянутой головой, фигурка, торопливо выкрикивающая про слабых и честных граждан – это <…> выглядело довольно курьезно[2].

Фигура Жадова, чьи обличительные речи интонированы уверенностью, должна сохранять свою внушительность и в физическом облике. Несмотря на то что в герое все же можно усмотреть признаки сомнений, главным свидетельством которых становится возвращение к дяде с просьбой доходного места, иными словами, что сила обстоятельств превышает личность главного героя, критику необходима от актера иная линяя, тянущая образ Жадова в сторону уверенного в себе, противостоящего разлагающемуся обществу Чацкого.

Критик Wedion в стремлении ухватить суть персонажей Островского уделяет внимание их искренним чувствам. В заметке о профессиональной постановке «Бедной невесты» он останавливается на образе чиновника Беневоленского. В истолковании сущности этого героя критик разошелся с антрепренером П.М. Медведевым, который стремился своей игрой подчеркнуть неоднозначность героя. Об актере говорится, что тот, с одной стороны, «в сцене первого появления в доме Незабудкиных был очень хорош и не впадал в карикатуру, как это свойственно ему», а с другой – «в последнем акте, в сцене объяснения с “невестой” <…> говорит неискренно и притом нетрезво»[3].

---

[1] Казанский биржевой листок. 1878. № 80.
[2] Там же.
[3] Казанский биржевой листок. 1879. № 88.

Первое появление Беневоленского очень важно, поскольку чиновник предстает перед зрителем после многих упоминаний о нем из уст других героев. К этому моменту известно, что потенциальный жених Марьи Андреевны «очень велик ростом, – весьма много больше обыкновенного, и рябой… нравственности хорошей и непьющий» (*I*, 195–196). Кроме того, он «очень молодой», «секретарь», у него «чин небольшой – да место хорошее. Всего у него в доме много, лошади свои» (*I*, 195–196). Островский нагнетает обстановку благодаря Меричу, Милашину и Хорькову, каждый из которых мечтает влюбить в себя Марью Андреевну и боится, что она достанется другому. Молодые люди открыто высказывают ей свои опасения по поводу чиновника, а вместе с этим и все остальные черты складываются в тревожную картину. Бедная невеста опасается нового жениха, все положительные качества которого сводятся к денежному достатку, поскольку ее мать считает, что брак спасет семью от нищеты. В день встречи с семьей Незабудкиных Беневоленский предстает во всей грубости и неотесанности: сильно напивается, с набитым ртом подпевает «бедной невесте», дурно судит о музыке и литературе. Однако существенно то, что Беневоленский в своем поведении и словах искренен, ведь он утешает героиню: «Ваша маменька об любви рассуждает, как старый человек <…> А я совсем противного мнения об любви; я сам имею сердце нежное, способное к любви» (*I*, 227). В отношении этой черты Wedion и указывает, что актер Медведев сумел избежать карикатурности и верно передать чувства героя. Выясняется же, что у актера в сцене первого появления была другая задача, и она раскрывается в последнем акте, на свадьбе. Беневоленский в «сцене объяснения» признается Марье Андреевне, что из любви к ней готов на все: и водку бросил пить, и табак нюхать. «Я ваш покорнейший слуга на всю жизнь», – говорит жених (*I*, 267). Wedion считает, что Островский изображает здесь перемену героя, который ради невесты старается измениться. Медведев же своей игрой выделяет опьянение и

неискренность, подчеркивая эгоистичность Беневоленского, которая раскрывается в следующей сцене того же акта. Оставшись один, герой думает только о себе и произносит монолог:

> В жизни главное дело – ум и предусмотрительность. Что такое я был, и кто я теперь? Вот она история-то! <…> И капитал есть, и жену красавицу нашел. Черт возьми! (*Пожимает руки, потом дерет себя за хохол.*) Ах ты, Максимка Беневоленский! А думал ли ты об этом счастии, сидя в школе в затрапезном халате? (*I*, 275).

Медведев хотел в полной мере показать, что жених Марьи Андреевны немногим лучше ее молодых ухажеров. Однако критик с этим не согласился и в расстановке акцентов увидел искажение хода действия и абсурдную ситуацию: женихи стоят рука об руку, и один из них врет, что трезв и не нюхает табак. Wedion замечает: «Это настолько бросалось зрителю в глаза, что не может быть не поставлено в упрек артисту, который передает иногда так неверно мысль автора»[1]. Становится понятно, что чувственность, которую изобразил Медведев в сцене знакомства с Незабудкиными, была не чем иным, как маской, за которой, по мысли актера, скрывалась корыстная натура Беневоленского, раскрытая в финале пьесы. Эта же чувственность совпала с ожиданиями Wedion'а, понимавшего героя гуманистически, если не сказать оправдательно, и не нашла логической завершенности в конце, где критик хотел увидеть последовательную искренность героя Островского.

Столь же пристальное внимание к искренности Wedion проявил и в истолковании образа учителя Иванова, отца главной героини в комедии «В чужом пиру похмелье». Критик говорит, что актер-любитель Ильков «не оправдал тех ожиданий, которые на него можно было возлагать»[2]. Актер не справился с исполнением своей роли: «Слишком мало чувства, нежности и любви к дочери сказывалось в

[1] Казанский биржевой листок. 1879. № 88.
[2] Там же.

этом *сухом* (курсив автора. – *И.П.*) учителе, который при том же выглядел не 60, а не более 40 лет»[1]. Wedion отмечает эмоциональность Иванова, который целиком растворен в двух делах: своей работе и своей дочери. О Лизавете Ивановне герой говорит: «Лиза моя… ведь это сокровище, это совершенство!» (*II*, 9). Островский помещает своего персонажа как бы в самое сердце «темного царства», его окружают необразованные купцы и глупая хозяйка, вымогающая деньги у Тита Титыча Брускова за расписку его сына. Пожилой учитель старается оградить свою дочь от всеобщего невежества, о котором он несколько раз восклицает в самой первой сцене. Ильков не придает должного значения этой черте и не только нарушает ход пьесы, но и известную сцену, кульминационную точку своего героя полностью проваливает: «Знаменитая сцена с распиской в исполнении Илькова потеряла все свое потрясающее значение <…> исполнитель вел всю роль с самого начала не совсем верно»[2]. В указанной сцене Иванов приходит в дом к Брускову, возвращает ему деньги за расписку и уговаривает того вернуть ее. Брусков никак не соглашается и только смеется в лицо герою. Иванову приходится терпеть ради дочери огромное унижение от презираемых им людей. У пожилого учителя не остается иного выхода для спасения семьи, и он падает на колени и кричит: «Отдайте, Христа ради, отдайте! Я ее изорву, при вас же изорву» (*II*, 36). По мысли критика, героем движет именно его нежная любовь к дочери. Это подтверждается фразой героя, когда ему наконец удалось получить и разорвать расписку: «Будьте вы прокляты! Как это вас земля-то терпит! Как эти стены не обвалятся на вас! Дочь моя! Сокровище мое!» (*II*, 37). Воззвание к дочери акцентирует внимание именно на безграничной любви к ней. Из-за того что актер Ильков не стал развивать чувственную сторону своей роли, сцена с распиской не выходит достаточно напряженной, хотя ее значение в пьесе столь велико, что даже Брусков меняет свое мнение о жизни, деньгах, сыне и учителе:

[1] Казанский биржевой листок. 1879. № 88.

[2] Там же.

> Деньги и всё это тлен, металл звенящий! Помрем – все останется. <…> Слушай, ты, Андрей, <…> поезжай к учителю, проси, чтоб дочь отдал за тебя. Он человек хороший. <…> Проси, кланяйся в ноги. Он и постарше тебя, да кланялся. <…> Если он не отдаст за тебя, – ты лучше мне и на глаза не показывайся (*II*, 37–38).

Последовательность Иванова в его отношении к дочери и своему невежественному окружению позволяет также говорить о цельности образа.

Цельность персонажей Островского составляет одну из важнейших сторон его драматургии. Этому и посвящены многие заметки критиков «Казанского биржевого листка». Так, в заметке о любительской постановке «На бойком месте» Диллетант подробно останавливается на образе Бессудного и объясняет это измененным списком ролей на театральной афише: «У Островского и Бессудный со своими домочадцами поставлен после Миловидова, а у любителей наоборот. Любители, вероятно, желали на этих исполнителей обратить большее внимание публики»[1]. Действительно, в ремарках помещик Миловидов идет впереди содержателя постоялого двора Бессудного. Мотивирование такого расположения героев у Островского может быть связано как с явной антитезой двух персонажей, которая выражается в любовной связи Миловидова с Евгенией, женой Бессудного; так и с ироническим, почти пародийным изображением Миловидова. Дворянин идет самым первым в списке действующих лиц, потому что представлен как бы во взгляде остальных персонажей. Само описание внешности говорит об этом: «…помещик средней руки, лет 30, из отставных кавалеристов, с большими усами, в красной шелковой рубашке, в широких шароварах с лампасами, в цыганском казакине, подпоясан черкесским ремнем с серебряным набором» (*II*, 544). Герой будто сошел с подмостков народного театра. Достаточно сравнить это описание с Бессудным, который – «крепкий старик лет под 60, лицо строгое, густые, нависс-

[1] Казанский биржевой листок. 1878. № 93.

шие брови» (*II*, 544). Эта купированная ремарка о внешности владельца постоялого двора может говорить о ее привычном и обытовленном характере для Евгении и Аннушки, чьими глазами нам видятся и Бессудный, и Миловидов. По мысли же газетного критика, такое расположение у Островского указывает на значимость героя в пьесе, а изменение порядка в афише, произведенное любителями, свидетельствует о содержательном сдвиге постановки. Подыгрывая актерам, выставившим Бессудного на первое место, критик стремится показать, как каждая деталь образа героя отвечает всему замыслу пьесы и почему исполнение актера-любителя Фелонова не соответствует цельности выведенного Островским типа. Прежде всего критик обращается к внешности героя:

> Гримировка напоминала нам скорее какого-то калашника, чем содержателя постоялого двора «со строгим лицом, густыми нависшими бровями». Большая окладистая борода, открытое добродушное лицо, толстое откормленное брюхо – совсем не подходили к тому угрюмому 60-ти летнему старику с его резкими суровыми речами, каким очертил его Островский[1].

Вместо суровости характера, ясно гармонирующей с грубой внешностью, зрителю предстает фрагментарный образ, где одна деталь противоречит другой. Критик продолжает: «Удрученный постоянными заботами о грабеже и разбоях, рискующий часто своею шкурою, может ли Бессудный когда-нибудь растолстеть?»[2] Диллетант вопрошает о телосложении Бессудного как бы от лица самого драматурга. Он указывает, что в подходе актера нет той пропорциональности, которой придерживается Островский. Кроме того, в замечании прослеживается сближение Бессудного с типом разбойника на большой дороге, критик наполняет образ героя чертами атамана, главаря бандитской шайки, который не просто участвует в разбоях, но «удручен постоянными заботами» о них, планирует свои нападения и руководит сообщниками, в число которых входят

[1] Казанский биржевой листок. 1878. № 93.
[2] Там же.

его жена, Жук и Раззоренный. Обращение к типическому только усиливает акцент на цельности, завершенности персонажа. Любопытно, что Фелонов, по словам критика, играл эту роль не раз, тем не менее он «не сумел придать речам Бессудного надлежащего тона, составляющего одно из главных и существенных условий при изображении типа: у него не было выдержки, цельности; то он говорил слишком добродушно для Бессудного, то пускал октаву <…> то, наконец, в моменты гнева разражался криком, который можно только услышать на улице при сильной драке»[1]. В понимании Диллетанта речь персонажа связана с целостным и типическим столь же тесно, что и внешность. Если у Островского Бессудный, как пишет Диллентант, «мрачный, суровый, неразговорчивый», то у актера он выходит скорее непостоянным: то добродушным, то писклявым, то крикливым. Такая ломаная линия характера совершенно не свойственна подходу драматурга к изображению отдельных персонажей.

О цельности образа говорит и Wedion в своем разборе любительской постановки «Воспитанницы», где останавливается на образе Нади в исполнении актрисы Прозоровой. Говоря о неудачном исполнении, критик уточняет, что Прозорова в главной роли «могла быть очень недурна, если бы смотрела на Надю более проще, чем ей вздумалось»[2]. Действительно, простота и непосредственность героини отмечались и Добролюбовым, суждения которого часто повторяются и воспроизводятся на страницах провинциальной критики, особенно у Wedion'а. В статьях о «темном царстве» говорилось:

> Надя, воспитанница Уланбековой, – добренькая и умненькая девушка, имеющая очень скромные и вполне честные стремления. Она мечтает о семейном счастии с любимым человеком, заботится о том, чтоб себя "облагородить", так, чтобы никому не стыдно было взять ее замуж; думает о том, какой она хороший порядок будет вести в доме, вышедши замуж[3].

[1] Казанский биржевой листок. 1878. № 93.

[2] Казанский биржевой листок. 1878. № 84.

[3] Добролюбов Н.А. Собрание сочинений : в 3 т. М. : Худож. лит., 1987. Т. 2. С. 421.

Законченность образа Нади достигается как раз благодаря простоте, которой Островский добивается как в очерчивании характера мыслей героини, так и в художественных деталях. Даже в ремарке Надя характеризована особым образом: «17 лет, любимая воспитанница Уланбековой, одета, как барышня» (*II*, 169). На первом месте стоит возраст, свидетельствующий о готовности девушки выйти замуж. Далее следует «любимая воспитанница», указывающая на подчиненное положение в доме. Еще не известно, что героиня сирота, но это предполагается. Надя «одета, как барышня», что не только подтверждает ее особый статус в глазах помещицы, но и подчеркивает противоречие, несоответствие между ее происхождением и текущим положением. Она только «как барышня», то есть примеряет на себя костюм другого человека, живет чужой жизнью. Изящное сочетание емкого, простого описания внешности и сложного, противоречивого положения героини, дополняющих друг друга, и использует Островский для создания цельного образа.

Wedion пишет особо об исполнении Прозоровой:

> Надя вышла с одной стороны какой-то бонтонной барышней дворянского круга, а с другой – этот младенческий по временам тон, это наивное отношение к остальным действующим лицам лишали зрителя всякой возможности понять, как могла такая Надя обнаружить такую силу воли, чтобы отдаться ни с того, ни с сего, в виде глухого протеста своеволию Уланбековой, первому попавшемуся мальчику Леониду, которого она вовсе не любила[1].

Актриса сосредоточила внимание на воспитании Нади, утрировала ее знание манер и хорошего тона, совершенно упустив из виду характер героини, которому никак не подходила выбранная интерпретация. Суть подвешенного ее положения пропала: Надя больше не «как барышня», но «барышня дворянского круга». Возраст и интеллектуальная чуткость героини также разошлись, у нее теперь

[1] Казанский биржевой листок. 1878. № 84.

«младенческий тон» и «наивное отношение» к людям. Цельная личность в противоречивых обстоятельствах распалась на противоположные друг другу элементы, что провалило и кульминационную точку роли Прозоровой – встречу с Леонидом в саду. Примечательно, что критик указывает на «глухой протест своеволию Уланбековой». Точно схваченная суть поступка героини сближает ее с Катериной в «Грозе». Исследователь творчества Островского А.Л. Штейн приходит к выводу, что главный мотив «Воспитанницы» подводит драматурга к замыслу «великой трагедии»[1]. Эту связь видит и казанский критик, который к 1878 г. мог ясно ее осознать. Законченный образ Катерины, чья поэтичная душа стремится к мечте об истинной любви и сталкивается с самодурством Кабанихи, накладывается в восприятии казанского критика на образ Нади, довершая его цельность. Немалую роль в этом выводе играют и статьи Добролюбова об Островском, первой из которых стала «“Воспитанница”, комедия А.Н. Островского» (1859).

Продолжая рассуждение о цельности персонажей пьесы, Wedion останавливается на образе Уланбековой, чью роль исполнила актриса-любительница Чаева. Уланбекова представляет собой воплощение самодурства в образе богатой барыни, А.И. Журавлёва указывает:

> Помещица Уланбекова оказывается нисколько не лучше, не гуманнее, не просвещеннее, чем какой-нибудь темный самодур Тит Титыч Брусков. Ее самодурство даже еще более омерзительно, так как совершенно лишено того простодушия и непосредственности, которые Островский подмечает в Тит Титыче <…>. От Уланбековой веет жестокостью и ханжеством[2].

Разговор о гуманности и просвещенности Уланбековой заходит в связи с тем, что она берет к себе на воспитание крестьянских дочерей, чтобы вырастить в помещичьем духе и выдать замуж в совершеннолетие. Оказывается, что помещица забирает детей по своей прихоти, не считаясь ни с кем, и точно так же выдает несчастных девушек замуж, о чем говорит старый дворецкий Потапыч во

[1] Штейн А.Л. Мастер русской драмы. М. : Советский писатель, 1973. С. 206.
[2] Журавлева А.И. Указ. соч. С. 127.

втором явлении первой сцены (*II*, 172–173). Уланбекова оказывается деспотичной и властной женщиной, которой никто не смеет перечить. В ремарках Островского значится, что она «старуха лет под 60, высокого роста, худая, с большим носом, черными густыми бровями, тип лица восточный, небольшие усы. Набелена, нарумянена, одета богато, в черном. Помещица 2000 душ» (*II*, 169). Любопытно описание внешности барыни, упор на ее восточность вкупе с большим поместьем и безграничной властью в округе (ср. разговор со столоначальником во втором явлении второй сцены) уподобляют ее восточной царице. Атмосферу дома Уланбековой можно сравнить с гаремом «Бахчисарайского фонтана» (1824). Одним из первых Добролюбов отметил, что круг действия помещицы выходит за рамки ее дома и распространяется на всех вокруг:

> Личность самодура ставится здесь центром всего нравственного мира; от нее все исходит, и к ней все должно возвращаться. Нет никаких прав, кроме личности самодура, никаких нравственных правил, кроме угождения его воле... Таким образом, вопрос о законности ставится здесь с бесстыдною прямотою: закон есть не что иное, как воля самодура, и все должны ей подчиняться, а он не должен стесняться ничем...[1]

По мнению Wedion'a, без соблюдения указанных ремарок не выйдет передать всю суть личности Уланбековой. На это он и указывает, говоря, что актриса Чаева изобразила «женщину лет сорока, без всяких особенностей гримировки, указанных автором; она соблюла лишь "нарумянение" <…> лицо ее было все сплошь красное. О восточном типе; о возрасте в 60 лет – не было и помину!»[2] Такое заметное различие с хорошо известным описанием героини заставило критика всю игру Чаевой воспринимать через это несоответствие, в связи с чем он больше никак не комментирует исполнение актрисы.

[1] Добролюбов Н.А. Собрание сочинений... Т. 2. С. 423.
[2] Казанский биржевой листок. 1878. № 84.

Постановка «Воспитанницы» и образ Уланбековой породили полемику, обнажающую специфику взглядов каждого критика. Диллетант в своей заметке дает актрисе бóльшую свободу и выделяет в ее игре иные черты. Для критика существенно, что Чаева смогла передать тип, «как он представляется из самого сюжета пьесы»[1]. Критик обращается к сути поступков Уланбековой, к ее раздраженному самодурству и своевластию, которое подкрепляется материальным богатством и духовной нищетой. Действия персонажа и дают возможность говорить о типе и типизации характеров: «Разве все Уланбековы должны быть непременно “высокого роста, худыми, с большим носом, черными густыми бровями и восточным типом лица”? Не соблюсти ремарку – дело не суть большой важности»[2]. Диллетант указывает, что усиленные черты героини есть воплощение пороков современного общества. Деспотичной может быть не только барыня с восточным лицом, но и богатая сорокалетняя женщина. Взгляд Диллетанта схематизирует образ Уланбековой, отчего внешность, как черта личности, оказывается не столь важна. Вывод критика подкрепляет игра Чаевой, в которой он отмечает «предварительную подготовку и большую способность к сценической деятельности в принятом направлении»[3]. В отличие от Фелонова-Бессудного, актрисе удалось соотнести собственные внешние черты с характером исполняемой роли и представить на сцене образ, гармонирующий в своей непротиворечивости с Уланбековой Островского. Сопоставление заметок позволяет установить, что Wedion’у важна индивидуальность персонажа, проявляющаяся через особенности внешности, а Диллетанту – типическое в героях Островского, поступок как обобщающий элемент.

Однако не все герои Островского подробно описаны в ремарках, и к их целостности Wedion подходит через реплики персонажа. Яр-

[1] Казанский биржевой листок. 1878. № 85.
[2] Там же.
[3] Там же.

ким примером является Любим Торцов в комедии «Бедность не порок». Известнейший герой Островского в списке действующих лиц указан просто как «брат Гордея Карпыча, промотавшийся» (*I*, 328). Wedion же говорит, что роль Любима Торцова «требует от исполнителя слишком много чисто аксессуарной работы. Не говоря уже о гриме, который в этой роли стоит на первом плане, – внешние детали вроде пьяного жеста, желудочно-катарального кашля, хриплого голоса et cetera, et cetera»[1]. Конечно, образ этого героя строится на контрасте материальной бедности и духовного богатства, поэтому критик и выделяет внешнее оформление роли. Любим Торцов в молодости промотал состояние своего отца, много пьянствовал, был обманут Коршуновым, а затем опустился на самое дно – стал попрошайничать на улице. Сам герой так характеризует себя в разных сценах пьесы:

> На улице, в этом бурнусе, немного натанцуешь! (*I*, 342).

> Как жил? Не дай бог лихому татарину. Жил в просторной квартире, между небом и землей, ни с боков, ни сверху нет ничего. Людей стыдно, от свету хоронишься, а выйти на божий свет надобно: есть нечего (*I*, 343).

> Стал по городу скоморохом ходить, по копеечке собирать, шута из себя разыгрывать, прибаутки рассказывать, артикулы разные выкидывать (*I*, 344).

> Простудился я в городе – зима-то стояла холодная, а я вот в этом пальтишке щеголял, в кулаки подувал, с ноги на ногу перепрыгивал (*I*, 344).

> Обижают Любима Торцова, гонят вон. А чем я не гость? За что меня гонят? Я не чисто одет, так у меня на совести чисто (*I*, 374).

> О, люди, люди! Любим Торцов пьяница, а лучше вас! (*I*, 374).

Из приведенных цитат следует, что Любим Торцов одевается бедно, ходит в тонкой одежде по крещенским морозам, часто болеет

[1] Казанский биржевой листок. 1879. № 38.

и пьет. Так, по тексту пьесы, анонимный критик и приходит к заключению о внешнем облике героя. Стоит еще отметить, что постановка пьесы «Бедность не порок» проходила на сцене Летнего театра, где роль промотавшегося брата исполнял знаменитый актер П.М. Свободин, игравший в 1877–1884 гг. в провинции. Критик Wedion восторгается игрой Свободина во многих своих заметках, описывая актера исключительно с положительной стороны. В рассматриваемой заметке, например, Свободин – это «нечто феноменальное в смысле и таланта, и сценического умения»[1]. Можно предположить, что названные критиком специфичные детали образа Любима Торцова вроде «желудочно-катарального кашля» и «хриплого голоса» (которые нигде не указываются Островским) проявились именно в интерпретации Свободина, а затем уже автор заметки счел их обязательными. Это косвенно подтверждает и уточнение Wedion'а: «Точное соблюдение всех этих деталей, замеченное мною при изображении Любима г. Свободиным, свидетельствует не столько о таланте артиста, сколько о его высоком сценическом уме и житейской наблюдательности»[2]. В целом сценическое исполнение Любима Торцова в данной постановке укладывается в театральную традицию, начатую еще П.М. Садовским на премьере комедии в Малом театре 25 января 1854 г. Внимание к тщательной отделке внешности героя было проявлено еще тогда, о чем свидетельствует, например, Д.А. Коропчевский:

> Я, как теперь, вижу оборванного, небритого, съежившегося от холода человека <…>. Он входит в комнату, приподняв плечи, и плотно прижав руки, засунутые в карманы, как жестоко иззябший человек; и в этой жалкой позе он умеет придать себе достоинство, вызвать одновременно и искренний смех, и глубокое участие, и живой интерес <…>. Что-то истинно трагическое, величавое было в этом нищем…[3]

[1] Казанский биржевой листок. 1879. № 38.

[2] Там же.

[3] Коропчевский Д.А. П.М. Садовский. Из «Воспоминаний о Московском театре» // Ежегодник императорских театров. 1896. Кн. 2. С. 24.

Такая детализированность образа при общей краткости ремарок и подробном описании героем самого себя – показательный эпизод драматургии Островского.

Интерпретируя сущность образа Любима Торцова, Wedion отмечает, что из-под «неказистой, пьяной внешней оболочки сердечного купеческого брата» вырывается наружу «чувство беспредельной доброты и высоконравственной любви к ближнему, к его горю и страданию»[1]. В этом герое анонимному критику видится подлинный человек, которого внешне исказили трудные жизненные обстоятельства, но внутренне, напротив, укрепили его, заставили полюбить несчастных людей, научиться им сочувствовать. Открытие сути Любима Торцова произошло еще во время первых постановок пьесы «Бедность не порок», однако главная заслуга в выражении сути героя Островского принадлежит Добролюбову, объединившему разрозненные суждение поклонников и противников драматурга и представившему наиболее цельную и последовательную интерпретацию. Указанное выше суждение Wedion'а ясно показывает, насколько силен еще в 1879 г. дух добролюбовского толкования, выраженного в статьях о «темном царстве», где говорится:

> Есть в комедиях Островского и еще лицо, отличающееся большою нравственной силой. Это – Любим Торцов. Он грязен, пьян, тяжел; он надорван жизнью и очень запустил сам себя. Но та же самая жизнь, лишив его готовых средств к существованию, унизив и заставив терпеть нужду, сделала ему то благодеяние, что надломила в нем основу самодурства. <…> Да как пришлось ему паясничать на морозе за пятачок, да просить милостыню, да у брата из милости жить, так тут пробудилось в нем и человеческое чувство, и сознание правды, и любовь к бедным братьям, и даже уважение к труду[2].

Можно проследить, что со временем восприятие Любима Торцова сдвинулось более в сторону его нравственной чистоты. В оценке казанского критика уже не говорится о решающей роли бедности и

[1] Казанский биржевой листок. 1879. № 38.

[2] Добролюбов Н.А. Указ. соч. Т. 2. С. 445–446.

столкновения с самодурством в преображении персонажа: человечность теперь как бы внутренне присуща ему. Однако ведионовское «чувство беспредельной доброты и высоконравственной любви к ближнему» стоит чрезвычайно близко к добролюбовскому: «и человеческое чувство, и сознание правды, и любовь к бедным братьям».

Однозначно усвоенная линия толкования драм Островского побуждает критика рассматривать новые произведения в том же направлении. В феврале 1878 г. на сцене Городского театра ставится «Последняя жертва». Анонимный критик Wedion чувствует свою обязанность высказаться по поводу и пьесы, и постановки. Он мотивирует это тем, что Островский «занял слишком видное место в современной драматической литературе»[1]. В связи с предыдущим творчеством драматург называется «знатоком сцены и искусным компоновщиком»[2]. Заслуги Островского и его выдающийся статус первого драматурга задают высокую планку ожидания. Wedion хотел бы видеть произведение, соответствующее известности писателя, и надеется, что «пьеса наведет на размышления “нового фасона”»[3]. Это ожидание нового связано не только с обычным предвкушением премьеры пьесы, но и с представлением критика о том, что «новые размышления» может дать именно Островский. Wedion считает, что «Последняя жертва» представляет собой «значительный прогресс в изображении “темного царства”, именуемого самодурством»[4]. Это свидетельство корректирует вывод И.Ф. Петровской в исследовании об Островском и провинциальной печати, где сказано: «Провинциальный театр через все 60-е годы пронес Островского, объясненного Добролюбовым. Вполне по Добролюбову толковали роли актеры, ставшие основными проводниками Островского в провинции»[5]. Вывод автора «Казанского биржевого листка»

[1] Казанский биржевой листок. 1878. № 13.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] Петровская И.Ф. Островский в откликах провинциальной печати его времени (1853–1886) // Литературное наследство. М. : Наука, 1974. Т. 88, кн. 1. С. 564–565.

является ярчайшим подтверждением того, что некоторые актеры и критики даже спустя 20 лет после выхода собрания сочинений с предисловием Добролюбова видели драматурга в фокусе этой интерпретации. Wedion уточняет свою позицию: «Островский как вернейший и талантливейший бытописатель купеческой среды дал нам в лице Фрола Прибыткова новый тип, который действительно может быть назван вторым после Катерины “лучом света в земном царстве самодурства”»[1]. Критик скорее ожидает не нового от пьесы, а обновленного старого, продолжения развития некогда обозначенных смысловых линий, и это ожидание ведет к особому восприятию произведения.

Л.М. Лотман обращается к первоначальному названию комедии – «Жертва века», и, говоря о Юлии, указывает на изображение «трагедии богато одаренной человеческой личности»[2]. Анализируя значение Фрола Федулыча Прибыткова, ученый приходит к выводу, что эта «центральная фигура комедии» является ярким представителем нового типа купца, который все еще стремится к обогащению и владению, готов ради этого на многие аморальные поступки, но в то же время строго соблюдает закон, защищающий его интересы. Говоря об иронизированной фигуре молодого дворянина Дульчина и своеобразном двойнике Прибыткова Салай Салтаныче, подбивающем Дульчина вытягивать из главной героини все ее состояние, Л.М. Лотман заключает:

> Характерно, что в конце пьесы не Салай Салтаныч, а Прибытков остается победителем, осуществляет все свои планы и намерения, становится «покровителем и попечителем» Юлии. Разорившийся молодой дворянин, искатель богатых невест – Дульчин, сам того не сознавая, является орудием не только в руках Салая Салтаныча, но и в руках Прибыткова[3].

[1] Казанский биржевой листок. 1878. № 13.
[2] Лотман А.Н. Островский и русская драматургия его времени... С. 317.
[3] Там же. С. 318.

Однако казанский автор, ведомый добролюбовской трактовкой, отмечает положительные стороны Прибыткова: «Хороший, добрый, честный и даже развитой человек, искренно нелюбящий свою торгующую братию»[1]. Критик считает, что Прибытков «имеет самые честные намерения относительно Юлии» и предлагает ей «совершенно бескорыстно свои услуги, как овдовевшей одинокой женщине»[2]. Несмотря на явные моменты пьесы, указывавшие на желание Прибыткова сделать Юлию своей содержанкой, расстроить ее союз с Дульчиным и воспользоваться бедственным положением вдовы, чтобы склонить ее к браку, Wedion остается полностью верен своей интерпретации, опуская спорные стороны образа купца. Об этом говорит и оценка игры Медведева в роли Прибыткова, которого критик не может похвалить за «лукавинку, с которою вообще принято изображать купцов Островского в беседе их с молодыми женщинами»[3]. Понимая различие между «бескорыстным» Прибытковым и уже привычными корыстолюбивыми героями драматурга вроде Большова или Коршунова, критик стремится обратить внимание актеров и читателей на эту существенную черту. Недочет Медведева «заставляет зрителя думать в течение первого действия о Фроле Прибыткове не так, как того желал автор»[4]. Примечательно, что через год, в заметке о новой постановке «Последней жертвы», где роль Прибыткова исполнял уже Свободин, Wedion отмечает: «Сколько искреннего чувства, нежности и теплоты обнаружил г. Свободин в изображении этого нового в купеческом быту типа! <…> игра этого артиста положительно одухотворяет известное действующее лицо и придает ему глубоко жизненные черты»[5]. Судя по всему, у актеров к этому времени складывается особое понимание персонажа, выражающееся в отображении чувственной

[1] Казанский биржевой листок. 1878. № 13.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] Там же.

стороны образа. Критик сравнивает мастерство изображения у Свободина со знаменитым исполнителем роли Прибыткова С.В. Шумским. О Шумском, например, так вспоминает Д.А. Коропчевский:

> Он играл этого знающего себе цену коммерсанта с большой отчетливостью жестов и вескостью каждого выражения. Но сквозь это наружное холодное достоинство просвечивало далеко не равнодушное отношении его к Юлии. И во всем, что он делал и говорил, чувствовалось, что он твердо идет к своей цели, нисколько не сомневается в ее достижении и, зная, с кем имеет дело, только хладнокровно выжидает удобного момента[1].

В связи с игрой Шумского Wedion и говорит о том, что Медведев неверно передает образ купца, добавляя «лукавинку» в свою речь. В указанной заметке о Свободине критик подтверждает свои суждения анализом сцены первого визита старика к Юлии Павловне. Wedion говорит, что почти все артисты «неверно передавали эту сцену»:

> Для зрителя, не знавшего содержания пьесы, казалось, что старик является к молодой вдовушке с единственною целью заполучить ее к себе в содержанки, ибо исполнители не могу удерживаться в этой сцене от некоторой «лукавинки», имевшей для незнакомого с сюжетом зрителя именно *такое* (курсив автора. – *И.П.*) руководящее значение[2].

Не только актер Свободин сосредоточивается на точном выявлении чувств Прибыткова, но и критик считает, что эта сторона образа определяет все дальнейшее восприятие пьесы. Таким образом, Wedion ставит Фрола Федулыча в центр произведения и видит в нем продолжение галереи купеческих образов Островского сквозь линзу трактовок критика Добролюбова.

Wedion придает мало значения фигуре «жертвы века», Юлии Павловне Тугиной. В оценке критика Юлия приобретает черты пассивного персонажа, который по глупости своей встревает в неудач-

[1] Коропчевский Д.А. Указ. соч. Кн. 3. С. 35.
[2] Казанский биржевой листок. 1878. № 13.

ное увлечение Дульчиным. Автор заметки использует исключительно пренебрежительную лексику и описывает геронию как «молодую вдовушку», говорит, что она «успела обзавестись любовничком», который «беззаветно влюбляет ее в себя» и «почти ежедневно ласкает ее надеждой на законный с ним брак»[1]. Трагическое положение героини опускается: для критика она не «горячее сердце» посреди расчетливых дельцов, но лишь жертва обмана. Даже символическая смерть и перерождение в последнем акте пьесы не способствуют переоценке ее значения:

> Дульчин. Боже мой! Что это? Юлия! Юлия! <…> Юлия, ты жива, ты сама пришла ко мне! А мне сказали, что ты умерла.
> Юлия. Да, это правда, я умерла.
> Дульчин (*с ужасом*). Умерла!..
> Юлия. Да, умерла… для вас (*IV*, 409).

В итоге критик свободно интерпретирует новую пьесу Островского, ожидая от нее продолжения привычных содержательных линий раннего творчества, вписывает ее в канон драматурга и стремится верно истолковать произведение в соответствии с этим подходом. Примечательно, что «Последняя жертва» заметно перекликается своим финалом и смертью героини, переходом ее во владение богатейшего коммерсанта, с вершиной творчества Островского – «Бесприданницей», в оценке которой Wedion придерживается того же направления.

Автор «Биржевого листка» пишет отзыв на премьеру «Бесприданницы», поставленной на любительской сцене 29 января 1879 г., и подробно останавливается на сюжете пьесы, говоря, что «имя автора безусловно требует этого»[2]. В то же время критик предъявляет «искусному перу А.Н. Островского» большие требования и заяв-

[1] Казанский биржевой листок. 1878. № 13.
[2] Казанский биржевой листок. 1879. № 15.

ляет, что «разочаровался в значительной степени по окончании любительского спектакля»[1]. Разочарование критика связано с недостаточным, на его взгляд, осуществлением «глубокого замысла, симпатичной основной идеи»[2]. Оценивая пьесу в целом, Wedion резюмирует:

> Мы, правда, видим довольно удачно очерченную бытовую картину, видим отдельные сцены, детали и даже некоторые характеристики исполненными художественно-мастерски, но целого, полного, законченного мы не усматриваем[3].

Критик считает, что сюжет пьесы распадается на отдельные элементы, между которыми обнаруживается мало связи, и главная проблема заключается в бедной проработке «главных носителей его идеи» – Ларисы и Карандышева. Стремясь найти объяснение такому положению, автор «Казанского биржевого листка» приходит к выводу:

> … у г. Островского не оказалось в настоящее время в наличности той силы психического анализа, который необходим для достойной обрисовки подобных действующих лиц и который когда-то (к сожалению, не теперь!) обнаруживался нашим автором в сильнейшей степени («Гроза», «Не так живи, как хочется», «Грех да беда» и пр.)[4].

В этой оценке Wedion'а чувствуется постоянство восприятия: Островский – все еще бытописатель купечества, все еще автор народной комедии, поэтому образцами творчества критик считает классические пьесы драматурга, и от новых произведений ждет соответствующего «психологического анализа», отвечающего задачам зрелого творчества 1850–1860-х гг.

Такое прочтение пьесы отражается и в разборе персонажей, изобилующем моральными оценками. Так, например, мать Ларисы

[1] Казанский биржевой листок. 1879. № 15.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Там же.

описывается как корыстная женщина, которая «под сурдинку собирает с пьяных и трезвых воздыхателей с кого сколько может деньгами и подарками»[1]. Особенно возмущает критика роль цыганского табора, и автор ставит знак равенства между ним и домом Огудаловых: «…в этом-то таборе, пользуясь всей уродливой обстановкой его, Огудалова спекулирует своей дочерью»[2]. Критик избегает проведения параллелей между поведением матери Ларисы и бедностью, в которую они погружены. Он считает ее действия предосудительными и дает негативную оценку вне зависимости от социального контекста пьесы. Тем не менее Вожеватова и Кнурова автор заметки понимает сообразно с сюжетом пьесы: «Оба эти субъекта схвачены неудержимым влечением к Ларисе и смотрят на нее, как на самый дорогой лакомый кусок, который каждый из них съел бы с величайшим наслаждением»[3]. Вожеватов и Кнуров весь мир измеряют деньгами, для них Лариса – это предмет роскоши, о чем сам Кнуров напрямую говорит матери героини: «Ведь в Ларисе Дмитриевне земного, этого житейского, нет. <…> Она создана для блеску» (*V*, 31). И, кончено, блеск, о котором рассуждает Кнуров, связан больше с блеском дорого обставленного дома, чем с блестящей любовью и пламенной жизнью, о чем свидетельствует финальный монолог героини, где она признает: «Они правы, я вещь, а не человек. Я сейчас убедилась в том, я испытала себя… я вещь!» (*V*, 80). Оставшись одна, поняв, что главная любовь жизни покинула ее, Лариса выбирает путь падения, равносильный самоубийству. К этому и приводит ее дорога роскоши, не успевшая даже начаться: Карандышев убивает свою невесту. В этом разрешении пьесы видится явное сходство с «Последней жертвой»: как Юлия соглашается на брак с Прибытковым и говорит, что умерла, так и Лариса, вынужденная выбрать деньги, а не пламенную любовь, – погибает.

[1] Казанский биржевой листок. 1879. № 15.
[2] Там же.
[3] Там же.

Главная героиня на этот раз не избегает внимания Wedion'а, однако в его оценке сквозит то же стремление свести суть персонажа к пассивному, неосознанному выбору, основанному на наивном представлении о жизни. Лариса в глазах критика прежде всего девица с «необычайной красотой, которая волнует и увлекает все молодое и старое из местных и наезжих мужчин купецкого происхождения»[1]. Называя героиню «девицей» и отмечая прежде всего ее красоту, автор заметки уходит в сторону от поэтичности образа. Стремление к обытовлению проявляется и в попытке подвести черту под вопросом о героине:

> Что такое в сущности Лариса? Не легкомысленная ли это девочка, которая так же пылко увлеклась бы каким-нибудь мишурным офицериком или ухарским юнкером, как и Паратовым? <…> Если к этому прибавить еще то соображение, что Лариса никого лучше Паратова не видала, то станет слишком ясно, что в Ларисе это идеальное обожание своего повелителя проявилось именно тогда, когда уже «бурлила кровь, лишь выхода ища…»[2].

По-видимому, новизна пьесы Островского была настолько кардинальной, так сильно расходилась с бытописанием купечества, которого ожидал критик, что принять и образ главной героини не представилось возможным. Как и в «Последней жертве», в «Бесприданнице» действие происходит в современную эпоху, о чем говорится в ремарке автора, однако если первая пьеса представляла обстановку, схожую с классическими пьесами, ставила в центр действия купца, то в последней драматург выводит атмосферу вольности дворянского дома, которая так непривычна, что Wedion судит ее с позиции общественной морали, поэтому Лариса оказывается лишь «легкомысленной девочкой». Между тем ядро образа Ларисы составляют ее музыкальность, поэтичность. А.Л. Штейн так определяет сущность героини:

[1] Казанский биржевой листок. 1879. № 15.
[2] Там же.

> Лариса – натура музыкальная. Музыкальная не просто в профессиональном смысле этого слова, но именно в человеческом, натура певучая, талантливая, поэтическая. <…> Мечтательная и артистическая Лариса как бы парит над жизнью. <…> Ларисе близок пленительный мир русской романтической поэзии, не только Баратынский, но и Лермонтов. Ей близок тот круг страстей, тот стиль отношений между мужчиной и женщиной, который отразился в этой поэзии[1].

Ларису к Паратову влечет страсть, настоящая любовь, в нем ей видится идеал романтического героя, а в союзе с ним – идеал романтической любви, к которому она стремится. Говоря о ее любви к Паратову, критик замечает: «Лариса под влиянием его образа, его характера, мыслей и поступков сохранила в своей душе впечатление какой-то несокрушимой силы, власти и беспредельного могущества»[2]. Паратов воспринимается критиком как нечто сверхъестественное, всеобъемлющее:

> Что же такое этот Паратов, который пробудил в Ларисе чувство, граничащее с раболепством, слепою покорностью и безграничною восторженностью по отношению к нему? А это ни больше, ни меньше как олицетворенная удаль, беззаветное молодечество с большою примесью того рыцарства, которое нередко проявляется в самодурах некупеческого происхождения[3].

В этой оценке критика смешивается образ романтического героя, который виден в пьесе глазами Ларисы, и армейского офицера, или, вернее, «офицерика» и «юнкера», с которыми уже сравнивал Паратова Wedion. Неслучайно использованы слова «удаль» и «молодечество», больше ассоциирующиеся с человеком военной профессии, чем с дворянином-коммерсантом. Герой, по мнению автора заметки, имеет черты демонические, он прибывает в город, «как снег на голову, как бич Божий, поражающий вместе с дурными и все хорошее», он чувствует, что «делается властителем Ларисы, а она сознает, что сердце ее, помыслы, мечты и вся она сама принадлежат

[1] Штейн А.Л. Указ. соч. С. 341–342.
[2] Казанский биржевой листок. 1879. № 15.
[3] Там же.

беззаветно ему»[1]. Такое сочетание обытовления и романтизации персонажей показательно: в нем видно, как новые герои Островского вызывают сопротивление в общественном сознании и, в то же время, встраиваются в цепь привычных классических образов, сливаясь с героями литературы романтизма. Критик казанской газеты мог бы в тех же словах описать и любовную коллизию Печорина с княжной Мери в «Герое нашего времени» (1840) М.Ю. Лермонтова, и отношения Карла Моора с Амалией в «Разбойниках» (1781) Фр. Шиллера, только сюжет этих произведений не вызвал бы порицания, поскольку относится к ушедшему прошлому, а не являет собой болезненный портрет текущей эпохи. Достаточно сравнить слова критика с анализом Штейна, чтобы почувствовать эту грань:

> Рассказ об удали, размахе и обаянии Паратова Островский вкладывает в уста Ларисы. Это очень тонкий прием, связанный со всей концепцией пьесы. Таким кажется Паратов Ларисе. Она воспринимает его в свете лермонтовской поэзии. <…> Паратов, конечно, не Печорин, и печоринское в нем только внешняя оболочка, только поза. Настоящих страданий он не знает. Самосознания и способности оценить свои поступки у него нет. Есть только поверхностная и хвастливая ирония по отношению к самому себе и эффектным выходкам, которыми он тешит свое тщеславие[2].

Таким образом, основное звено любовной линии пьесы автор «Казанского биржевого листка» рассматривает двояко: с одной стороны, он выступает порицателем, видит в героях неудачу Островского, сводит любовный конфликт к примитивному чувственному желанию героини, основанному на ее неопытности и наивности; с другой – герои встраиваются в линию романтических образов, наделяются высокими и доведенными до предела чувствами, где ведущая роль отведена демоническому Паратову.

[1] Казанский биржевой листок. 1879. № 15.
[2] Штейн А.Л. Указ. соч. С. 345–346.

«Еще дальше от идеальных представлений о самоотверженном, любящем женихе и грозном ревнивце-мстителе»[1] находится Карандышев. Олицетворение всего мещанства, этот герой отстоит от представлений Ларисы далее всего, он использует брак с героиней как возможность отомстить унижавшим его людям. Казанский критик считает, что Карандышев как герой настолько не удался автору, «что охарактеризовать Карандышева, оценить его место и значение в пьесе и, наконец, уяснить его raison d'etre в драме – нет никакой возможности»[2]. Такое непонимание значения персонажа в пьесе может быть вызвано новизной типа мещанина, который Островский уловил в современной ему действительности. Карандышев пытается взять реванш у жизни, обделившей его способностями и богатством, он три года выжидает возможности сделать предложение Ларисе, понимая, что богатым женихам она нужна только как способ потешить свое самолюбие, только как вещь. Влюбленный в героиню, этот обычный чиновник сочетает свое чувство с ненавистью к купцам и дворянам, с желанием утереть им нос. Критик считает, что Карандышев является главным действующим лицом, поскольку «уполномочен автором держать в своих руках судьбу Ларисы». По мнению Wedion'a, такая важная роль героя расходится с его обрисовкой: «…что это за невозможная и непонятная личность?! <…> то недоумение, которое возбуждает Карандышев в публике своими странными действиям, объясняется именно неправильной постановкой в драме этого <…> главного действующего лица»[3]. Молодой чиновник вызывает сочувствие у критика: Карандышев должен быть победителем, поскольку в нем, как кажется, больше всего достоинств по сравнению с остальными ухажерами Ларисы. Это находит подтверждение в пересечении оценок от лица самого критика и от лица Карандышева. Например, в истолковании мотивации жениха Ларисы:

[1] Штейн А.Л. Указ. соч. С. 347.
[2] Казанский биржевой листок. 1879. № 15.
[3] Там же.

> …этот человек невыразимо гнушается всеми членами огудаловского табора, глубоко презирает их и своей женитьбой на Ларисе хочет посмеяться над ними и показать им свое торжество, хочет повеличаться над ними тем, что красавица именно его, Карандышева, предпочла всем этим золотым тельцам. Что касается глубокой любви Карандышева, то она действительно не подлежит сомнению…[1]

Театральный рецензент соединяет свою собственную оценку происходящего с внутренней позицией героя, он выделяет его как имеющего право быть в центре и торжествовать. Отдельно отмечается тонкая любовь Карандышева, явно противопоставленная «неудержимому влечению» у Кнурова и Вожеватова, а также обладанию и повелеванию Ларисой у Паратова. Так, говоря об игре актера-любителя Илькова, критик подчеркивает:

> У г. Илькова окончательно исчез из роли весьма важный элемент – нежного чувства к Ларисе, и если принять во внимание, что Карандышев чрезвычайно сильно любит Ларису, то отсутствие этого элемента в исполнении <…> естественно должно произвести на зрителя фальшивое, неправильное впечатление[2].

Как и в Прибыткове, в Карандышеве критик выводит на первый план нежное чувство мужчины к женщине. Оно дает герою право стать центральным действующим лицом. Нечто похожее обнаруживается в героях «классических» пьес Островского. Например, Жадов проникнут самой нежной любовью к Полине и помещен драматургом в центр повествования «Доходного места». То же касается Мити и Любви Гордеевны в «Бедность не порок». В «Бесприданнице» обнаружен и свой «самодур некупеческого происхождения» – Паратов. По мысли критика, если Паратов самодур, то Карандышев, нежно любящий Ларису, – главный герой. Такое истолкование новой пьесы Островского в целом сообразно общей нацеленности восприятия анонимного критика на пьесы 1850–1860-х гг.

[1] Казанский биржевой листок. 1879. № 15.

[2] Там же.

Итак, критики «Казанского биржевого листка» видят Островского гуманистическим автором, что наиболее ярко проявляется в анализе пьес 1850-х – 1865 гг. В центральных персонажах авторы заметок стремятся разглядеть положительные стороны человеческого характера, которые противопоставляют личность обществу («Доходное место», «Бедность не порок»). Акцент на искренности, непосредственности, правдивости, доброте и подлинности соответствует линии добролюбовского толкования, особенно идеям о «темном царстве» («Воспитанница», «Последняя жертва»). В этой связи социальная критика Островского представляется театральным рецензентам как один из важнейших элементов творчества, что заметно и в попытках ответить на вопрос о предназначении героя («Бедная невеста», «Воспитанница», «Бесприданница»). Важнейшим понятием в творчестве Островского является «цельность», которую усматривают в последовательности персонажа и его соразмерности сюжету пьесы («В чужом пиру похмелье», «На бойком месте»). «Типическое» у Островского становится предметом дискуссии: критики, с одной стороны, видят его в соответствии сценического образа букве пьесы, а с другой – в решающей роли поступка как обобщающего элемента («Воспитанница»). Оценка пьес «Последняя жертва» и «Бесприданница» встраивается в описанную линию, критик Wedion стремится наложить концепцию «темного царства» на реалии современной жизни, отраженной в текстах Островского. Расхождение текста пьесы с выбранной интерпретацией ведет к оценке произведения с позиции общественной морали, критик выступает как судья героев Островского и даже самого драматурга.

3.3. «Пьесы, полные живых типов»: А.Н. Островский на страницах томских дореволюционных газет

Театральные рецензии были неотъемлемой частью содержания как столичных, так и провинциальных периодических изданий в до-

революционной России. В Томске первые отзывы о театральных постановках появились на страницах первой частной «Сибирской газеты» в 1881 г., и с этого времени буквально не сходили со страниц ведущих томских изданий. Благодаря журналистским публикациям сегодня возможно восстановить хронику местной театральной жизни, оценить востребованность тех или иных пьес у сибиряков и выяснить отношение журналистов к российским и зарубежным драматургам, и прежде всего к одному из известнейших дореволюционных авторов – А.Н. Островскому.

Исследователи, обращающиеся к проблемам формирования театрального репертуара в русской провинции конца XIX – начала XX в., подчеркивали особое отношение и актеров, и публики к пьесам Островского, которые пользовались «чрезвычайной популярностью»[1]. Символичным оказался и тот факт, что первый томский каменный театр Е.И. Королева «открылся пьесой “живого классика” А.Н. Островского “Без вины виноватые”»[2].

Результаты фронтального анализа двух ведущих газет Томска конца XIX в., «Сибирская жизнь» (в начале 1897 г. она выходила под названием «Томский листок», с № 235 – «Сибирская жизнь») и «Сибирский вестник», позволяют утверждать, что Островский по-прежнему оставался в числе самых востребованных драматургов Томска. Так, в 1897 г. только в течение первых двух месяцев (январь и февраль) было сыграно восемь его пьес. Однако исследование содержания газетных номеров позволяет увидеть, что местные журналисты по-разному писали об этих постановках, привлекая внимание читателей к определенным аспектам пьес или сыгранных по ним спектаклей.

[1] Старынина О.В. Особенности репертуара сибирских театров в 1870–1900 гг. феномен сибирской театральной критики // Год театра в России: достижения и инновации : сб. ст. Петрозаводск, 2019. С. 56.

[2] Родченко Ю.И. К истории первого сезона театра Е.И. Королева в Томске (на материале «Сибирской газеты» и «Сибирского вестника») // Вестник Томского государственного университета. История. 2013. № 6 (26). С. 29.

Рассмотрим в хронологическом порядке упоминания о спектаклях по пьесам Островского на страницах газет «Томский листок» и «Сибирский вестник»[1]. В январе и феврале 1897 г. зрителям были представлены следующие постановки:

– 6 января Общество попечения о начальном образовании устроило «свой первый общедоступный спектакль “Не в свои сани не садись”», причем подчеркивалось: «играть будут любители» (СВ. 1897. № 1);

– в театре Е.И. Королёва в этот же день, 6 января, был организован «утренний общедоступный спектакль по уменьшенным ценам» с постановкой драмы в четырех действиях «Грех да беда на кого не живет» (СВ. 1897. № 4; ТЛ. 1897. № 3);

– также 6 января был дан спектакль в пользу Общества попечения о начальном образовании в г. Томске «Не так живи, как хочется» – «народная драма Островского», в здании Народной библиотеки (СВ. 1897. № 4, 5; ТЛ. 1897. № 4); в «Томском листке» этот спектакль анализировался в отдельной объемной рецензии автора, выступившего под инициалами «А.В.» (ТЛ. 1897. № 5). Этот спектакль также был сыгран 21 февраля, как сообщал «Томский листок», «второй раз по желанию публики» (ТЛ. 1897. № 41, 42);

– 9 января в театре Е.И. Королёва была сыграна «известная драма Островского “Гроза”» (СВ. 1897. № 7, 8; ТЛ. 1897. № 6): рецензию на этот спектакль в «Сибирский вестник» написал В.А. Долгоруков, штатный театральный обозреватель газеты (СВ. 1897. № 8);

– 29 января в королевском театре поставили комедию Островского «Без вины виноватые» – «в пользу Томских женской и мужской воскресной школ» (СВ. 1897. № 18–22; ТЛ. 1897. № 15–23);

– 2 февраля в театре Королёва играли драму в пяти действиях «Василиса Мелентьева» (СВ. 1897. № 27; ТЛ. 1897. № 26, 27);

[1] Далее все ссылки на газеты в тексте даются с указанием после цитаты в скобках аббревиатуры «ТЛ» («Томский листок») или «СВ» («Сибирский вестник»), года и номера выпуска, например: (СВ. 1897. № 1).

– 11 февраля в бенефис артиста Белиновича, писал «Сибирский вестник», «представлена будет <…> известная комедия А.Н. Островского в 5-ти действиях, давно не шедшая на здешней сцене» «Волки и овцы» (СВ. 1897. № 34); «Томский листок» в анонсе отмечал, что «роль Мурзалевского исполняет г. Белинович», а в «Местной хронике» подчеркивал: «Имя нашего лучшего драматурга служит лучшей рекомендацией сделанного бенефициантом выбора» (ТЛ. 1897. № 34);

– 18 февраля «Сибирский вестник» писал: «любители драматического искусства дают спектакль в зале Народной библиотеки» – комедию «Свои люди сочтемся» (СВ. 1897. № 35–37; ТЛ. 1897. № 37–40).

Репертуар театра Королёва, а также любительских трупп освещался как в «Томском листке», так и в «Сибирском вестнике», прежде всего, в форме анонсов (иногда прямо с указанием этого жанра в газете) – на первых полосах изданий. Они публиковались с использованием разных шрифтов, самым крупным жирным шрифтом выделялись названия театра и пьес. Нередко эта информация дублировалась в разделах «Городская хроника» или «Местная хроника» уже в жанре заметки.

В большинстве случаев газета публиковала заметки, небольшие отзывы и рецензии после сыгранных спектаклей: в разделах «хроники», «Театр и музыка», в форме отдельных статей или в составе раздела «Фельетон». Это жанровое разнообразие позволяло критикам не только дать оценку актерской игры, но и поговорить о значении и содержании самого драматического произведения.

Так, после постановки «народной драмы» Островского «Не так живи, как хочется» журналист прежде всего обратил внимание на востребованность этого спектакля: «К четырем часам не было уже ни одного билета». После чего перешел к своим впечатлениям от постановки в целом:

> Не говоря об отдельных ролях, в общем исполнение пьесы, полной живых типов, произвело самое приятное впечатление на всех, и нам кажется,

что аплодисменты, выпавшие на долю артистов-любителей, были не актом простой только вежливости по адресу любителей, но и выражением самого искреннего удовольствия (СВ. 1897. № 5).

Поскольку эта информация была размещена в новостной подборке под названием «Местная хроника», автор сосредоточился даже не на характеристике спектакля, а на пожелании развивать инициативу по постановке именно любительских спектаклей: «Всем участникам пришлось много поработать, но работа не пропала даром; успех был полный и может быть этот успех даст толчок для дальнейших других работ в том же направлении» (СВ. 1897. № 5).

Спектакли, которые чем-то привлекали внимание рецензентов, анализировались в разделе «Театр и музыка». Здесь публиковались рецензии довольно большого объема, позволявшие оценить и содержание произведения, и игру актеров. Однако спектакль «Не так живи, как хочется» был освещен на страницах «Томского листка» даже не в этой традиционной рубрике, а в виде отдельной статьи под названием «Народная драма», что свидетельствует о высокой оценке журналистами этой постановки.

Рецензент характеризовал спектакль как «еще одно прекрасное начало», подчеркивая, что «народная драма “Не так живи, как хочется” <...> не обманула ожиданий любителей и была очень благосклонно принята публикой». Однако автор «Томского листка» не стал останавливаться на сюжете, заявив, что «это произведение Островского настолько общеизвестно, что мы считаем излишним излагать его содержание» (ТЛ. 1897. № 5).

Рецензент подробно остановился на игре актера, который сыграл одного из главных персонажей пьесы:

Трудная по своей драматичности, но очень благодарная роль Петра раскрыла перед нами во всей силе далеко недюжинный талант г. Дробинина. Второй акт, вероятно, потому, что артист не рассчитал силы своего голоса и незначительных размеров зала, весь прошел в несколько повышенном тоне. Но зато остальные акты и особенно вся 4-я картина удались ему очень хорошо. Сцена безумства, в которой Петр под влиянием бредней колдуна

решается на убийство своей жены и монолог, в котором он рассказывает о преследовавших его видениях и кается в своих грехах вышли так неподражаемо естественны, что получалась полная иллюзия и зрители невольно становились живыми участниками разыгравшейся перед ними драмы (ТЛ. 1897. № 5).

Игру актрисы, которой досталась роль Даши, рецензент «Томского листка» раскритиковал, но попытался найти для нее оправдания и объяснить, почему игра не удалась:

Госпожа Воложанина, без сомнения, очень добросовестно отнеслась к своей задаче, но должно быть ее темперамент не совсем соответствует трагическим положениям, вследствие чего Даша пролила много слез, но мало вызвала в публике сочувствия к своей горькой доле. Объяснить себе такую неудачу мы можем только неопытностью госпожи Воложаниной и уверены, что в других ролях, более подходящих к ее темпераменту, она могла бы оказаться также хорошей исполнительницей (ТЛ. 1897. № 5).

Кроме этого, рецензент остановился на игре еще двух актеров, украсивших спектакль своим талантливым исполнением роли. Это Мирская, которая сыграла тетку Афимью:

Неподражаемая тетка Афимья – госпожа Мирская – не оставила нам возможности желать лучшего изображения типа добродушной старушки-купчихи, негодующей на бесшабашное поведение племянника, внесшего разлад в смирную до того семейную жизнь. Признание полной безыскусственности в каждом слове и малейшем ее движении на протяжении всей пьесы будет наилучшей характеристикой ее игры (ТЛ. 1897. № 5),

и Любимов, исполнитель роли Васи, «молодого купеческого сына»:

Забитый деспотической властью сурового отца и слишком трусливый для того чтобы отстаивать свои права открыто, но жаждущий жизни и потому готовый на все втихомолку или под защитой хотя бы Груши – Вася нашел себе достойного выразителя в лице г. Любимова. Последний выход его с известием о скитаниях Петра по городу, даже на людей, много раз видавших эту драму, произвел большое впечатление и заставил с интересом следить за каждым его словом (ТЛ. 1897. № 5).

Журналист горько сожалел о том, что «размеры газетной рецензии не позволяют нам сделать разбор игры остальных действующих лиц». Но он констатировал:

> …почти все они удачно дебютировали на народной сцене, и мы смело можем сказать, что с первого же раза репутация молодого кружка любителей драматического искусства может считаться достаточно установленной. Там, где есть такие силы, как Дробинин, Любимов, Мирская и другие, при добром желании и отсутствии обычной у любителей щепетильности, обыкновенно разрушающей самые лучшие начинания, можно достигнуть очень многого (ТЛ. 1897. № 5).

В заключение журналист высказывал опасения в том, «как бы эти спектакли из общедоступных не обратились в приятное развлечение исключительно для интеллигенции. По крайней мере на первый раз “зипунов” было очень мало» (ТЛ. 1897. № 5).

Еще одним спектаклем, на который была дана объемная рецензия в исследуемый период, стала драма «Гроза». Автор рецензии – В.А. Долгоруков, постоянный театральный рецензент «Сибирского вестника», – писал:

> В «Грозе» главный интерес сосредотачивается на *Катерине* (здесь и далее в цитатах курсив автора. – *Н.Ж.*) – жене купеческого сына Кабанова, находящегося в полном подчинении и зависимости своей старухи-матери. В пьесе ярко обрисованы типы московского купечества 50-х – 60-х годов (СВ. 1897. № 8), –

при этом добавляя:

> Впрочем, типы эти, являющиеся для нас, людей более свежих, каким-то анахронизмом, существуют и теперь в разных уголках нашей богоспасаемой Руси-матушки. Вы их встретите даже и в настоящее время в самой Москве, и они далеко не единичные (СВ. 1897. № 8).

Заметим, что Долгоруков не акцентировал внимание читателей на существование «типов Островского» в Сибири или в Томске, несмотря на то, что он являлся как раз «невольным жителем Сибири».

Видимо, пьеса Островского, в его понимании, соответствовала все же нравам преимущественно Европейской России.

Атмосферу, в которой существовала героиня пьесы, характеризовалась Долгоруковым так:

> В эту-то среду, где властвует только девиз «моему ндраву не препятствуй», где все погрязло в невежественных предрассудках и дедовских традициях, основанных на торжестве грубой физической силы, попадает Катерина (СВ. 1897. № 8).

Катерина описывалась Долгоруковым с явной «опорой» на статью Н.А. Добролюбова «Луч света в темном царстве», изданную в 1860 г.: отдельные части рецензии выглядели как «вольный пересказ» Добролюбова, причем Долгоруков и не скрывал своего «источника вдохновения» – он прямо называл в своей рецензии эту работу. Вслед за знаменитым критиком Долгоруков подчеркивал, что образ Катерины противопоставлен окружающей ее среде:

> Женщина эта вышла из той же среды, но идеалы последней ей ненавистны, хотя только – инстинктивно. Она стремится к чему-то лучшему, ей самой неведомому, неясному. Она даже боится этих стремлений; дедовские традиции настолько вошли, так сказать, в ее плоть и кровь, что каждый порыв, ощущаемый ею – порыв к лучшему, к иной жизни, порыв, выражающий недовольство окружающей средой, – она принимает за какое-то бесовское наваждение и открещивается от него, страдая и мучаясь (СВ. 1897. № 8).

Театральный критик «Сибирского вестника» подчеркивал, что речь в пьесе не шла о «бунте»:

> Катерина не принадлежит к числу сильных, могучих натур, сразу способных разбить цепи рабства[1] – она, повторяю, даже ясно не сознает тяжести этих цепей; – тем не менее, все ее чувства, все помыслы направлены к тому, чтобы свергнуть эти цепи (СВ. 1897. № 8).

[1] Ср. у Добролюбова: «Катерина вовсе не принадлежит к буйным характерам, никогда не довольным, любящим разрушать во что бы то ни стало» (Добролюбов Н.А. Собрание сочинений : в 9 т. М. ; Л. : ГИХЛ, 1963. Т. 6. С. 143.

В соответствии с оценкой Добролюбова рецензент провинциальной газеты также оправдывал Катерину, поддавшуюся страсти:

> Жажда иной жизни наполняет ее и она, вопреки своей воле, не страшась последствий, пользуется первым удобным случаем и кидается в объятия племянника купца Дикого, как более свежего человека, чем все – окружающие ее. И кидается не ради того, чтобы удовлетворить свою чувственность (в этом ей нет надобности, – у нее молодой муж), а потому, что этот племянник воплощает в себе что-то лучшее, подходит к тем смутным идеалам, которые создались в воображении Катерины и носятся перед нею, хотя в туманных, но чарующих образах… (СВ. 1897. № 8).

Подводя итог своим размышлениям об образе главной героини, Долгоруков прямо обращался к авторитету Добролюбова:

> Катерина – как и определил ее один из известных критиков-публицистов (Н. Добролюбов) – «луч света в темном царстве», – но только – *луч*, промелькнувший и исчезнувший в общем мраке, царящем окрест. Катерина и погибает при первом решительном шаге – свергнуть с себя цепи рабства. Погибает, сломленная невозможностью отрешиться от дедовских затхлых традиций и преданий… (СВ. 1897. № 8).

Если образ Катерины Долгоруков описывал сугубо в положительных тонах, то актерскую игру довольно резко раскритиковал. Причем больше всего досталось, конечно, актрисе Строговой, которая играла Катерину:

> Она, видимо, изучила роль, – видимо, старалась создать живое лицо; но талантливой артистке это не вполне удалось. Трудно сказать, чего не хватало, но чувствовался недостаток естественности, много было *игры* и хорошей, – *мало* было жизни. Впечатление, местами, – как в 3-м акте, было довольно сильное, но нигде не было захватывающим, поглощающим ваше внимание. Катерине следует сочувствовать, но не жалеть ее. Катерина-Строгова возбуждала лишь жалость, и более ничего. Помимо всего – артистка обращает недостаточное внимание на грим, и Катерина, местами, казалась чересчур старообразной (СВ. 1897. № 8).

Рецензент считал, что в постановке было недостаточно эмоций: «В сценах с племянником Дикого ощущался недостаток страстности. Патетические сцены велись холодно, без должной горячности»

(СВ. 1897. № 8). Все это в итоге привело к тому, что зрители не смогли полностью войти в пьесу: «Была игра хорошая, осмысленная, но не производившая иллюзии. Зритель ни на минуту не забывал, что перед ним – сценические подмостки, что перед ним – артистка, а не живой образ, воплощенный артисткой» (СВ. 1897. № 8).

Также Долгоруков, отмечая, что роль Кабановой «недурно» была сыграна актрисой Неверовой, подчеркнул недостаток драматизма:

> Кабанова – мощный и гордый тип. Она отнюдь не должна возбуждать смех, – скорее ужас, или отвращение. Этой-то *могучести* и не было в игре госпожи Неверовой, и Кабанова рисовалась иногда просто придурковатой, взбалмошной старухой (СВ. 1897. № 8).

Остальные актеры удостоились буквально одной реплики: «Более типично провели свои роли госпожа Журина – Варвары, сестры мужа Катерины, и г. Некрасов – Вани Кудряша» (СВ. 1897. № 8). Такой анализ позволял сделать вывод о том, что в спектакле основная «линия противостояния» проходила между Катериной и Кабанихой, остальные же актеры составили «фон», на котором разворачивалось взаимодействие этих женских персонажей.

Обращает на себя внимание отсутствие какого-либо отклика на «Грозу» в «Томском листке» – и это на фоне того, что газета постоянно публиковала рецензии Виктора Лидина на постановки малороссийского театра, гастролирующего в это время в Томске. Такое неравномерное распределение внимания рецензентов в газетах объяснялось, вероятно, конфликтными отношениями, которые существовали между редакциями: они ревностно следили за своими конкурентами и старались не допускать тематических «пересечений» в сфере театральной критики.

Интересный штрих: в первом номере «Сибирского вестника» за 1897 г. в публикации «Новогодние пожелания» журналист писал: «Н.А. Корсакову – хоть изредка вспоминать Островского» (ТЛ. 1897. № 1).

Судя по анализу газетных номеров, это пожелание сбылось очень быстро, причем Островского с удовольствием и довольно успешно ставили не только актеры из «труппы драматических артистов Н.А. Корсакова», но и актеры-любители.

Рецензии и отзывы о постановках, публикуемые в томской дореволюционной периодической печати, позволяли сделать вывод о том, что пьесы Островского были постоянно востребованы в провинциальном театре как «нестареющая классика» и выдерживали конкуренцию с постановками «модных авторов» и пьес с сенсационными заголовками («Ночи безумные», «Сумасшедшая актриса, или жених и хлороформ» и т.д.).

Обращает на себя внимание следующее обстоятельство: анонсы о постановках пьес Островского публиковались на первых полосах не одного-двух, а четырех и даже девяти номеров. Повторяющиеся из номера в номер анонсы, конечно, увеличивали шансы на то, что информацию увидит большое количество потенциальных зрителей. Но этот прием также создавал ощущение постоянного присутствия имени Островского в культурном пространстве города.

3.4. А.Н. Островский в «Сибирской газете» (1882–1888): фельетоны и рецензии Ф.В. Волховского[1]

Творчество А.Н. Островского и постановки по его пьесам внесли значительный вклад в развитие отечественной драматургии и формирование национальной театральной традиции[2], долгие годы творчество публициста осмыслялось на страницах общероссийских и

[1] Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-78-10126, https://rscf.ru/project/22-78-10126/

[2] См.: Овчинина И.А. Этапы творчества А.Н. Островского: Эстетика национального быта и характера : дис. ... д-ра. филол. наук. М., 2000. 356 с.; Жилякова Э.М. Особенности реализма драматургии А.Н. Островского 70–80-х годов : дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1968. 295 с.

провинциальных изданий[1]. Не была исключением и «литературоцентричная» «Сибирская газета»[2], выходившая в Томске в 1881–1888 гг. «Литературоцентричность» этого издания и ориентация на просвещение читательской аудитории обусловили постоянное обращение к творчеству русских (Н.В. Гоголь, И.С. Тургенев, А.И. Пальм) и зарубежных (У. Шекспир, Г. Лессинг, Мольер) драматургов. Газета уделяла значительное внимание не только игре актеров и постановкам, но и непосредственно репертуару томского театра.

За восемь лет истории издания в нем встречаются многочисленные материалы, посвященные Островскому, в частности перепечатки из общероссийских изданий в рубрике «Русские известия» (1886, № 39; 1887, №4), новости (например, телеграмма о погребении драматурга (1886, №24), литературно-критические материалы, театральные обозрения, некролог.

Одним из главных публицистов и обозревателей «Сибирской газеты» был ссыльный революционер-народник Ф.В. Волховский. Перебравшись из Тюкалинска в Томск в 1882 г., публицист стал театральным рецензентом и главным фельетонистом издания. Исследователи обозначают его как «негласного редактора» газеты, который подчас единолично отвечал за содержание целых номеров. В «Сибирской газете» было опубликовано 355 художественных и художественно-публицистических текстов, из которых большинство – 80 фельетонов, 11 литературно-критических материалов, 4 театральные рецензии (публицист был автором и других рецензий, но отсутствие подписей делает атрибуцию проблемной), 5 стихотворений и 8 рассказов – принадлежали Волховскому. Для материалов публициста была характерна интертекстуальность, введение

[1] См.: Овчинина И.А., Фаркова Е.Ю. Драматургия А.Н. Островского в контексте русской журналистики 1840–1880-х гг. // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. 2011. № 70. С. 784–803.

[2] Жилякова Н.В. «Сибирская газета», г. Томск, 1881–1888 гг., как явление литературного регионализма : дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2002. С. 104–106.

фактов сибирской действительности в общероссийский культурный контекст.

Исследователи неоднократно анализировали преемственность материалов Волховского по отношению к творчеству писателей «натуральной школы»[1], а также сатирических изданий 1860-х гг.[2] Оценка и интерпретация творчества Островского в «Сибирской газете» и в материалах Волховского становились частью исследований, посвященных сатирическим жанрам публицистики в томской прессе или «Сибирской газете» как областническому изданию.

В «Сибирской газете» упоминается о постановках в Томске и других городах Сибири пьес Островского «Бесприданница» (1881. № 41), «Горячее сердце» (1883. № 44), «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1883. № 44), «Лес» (1883. № 39), «За чем пойдешь, то и найдешь» («Женитьба Бальзаминова») (1883. № 45), «Правда – хорошо, а счастье лучше» (1884. № 42), «Без вины виноватые» (1885. № 37), «Гроза» (1885. № 50), «Бедность не порок» (1882. № 5;1886. № 3) и др.[3]

Театральные рецензии «Сибирской газеты» традиционно включали в себя оценку пьесы, ее исполнения, а также краткий пересказ сюжета. Характеризуя творчество Островского в одном из театральных обозрений, «Сибирская газета» следующим образом отзывалась о его пьесе «Бесприданница» (1878):

> Искусная рука автора создала на этом фоне целый ряд прекрасных, характерных сцен, и пьеса производит большое впечатление. Действующие

[1] Жилякова Н.В. Между литературой и журналистикой: фельетоны Ф.В. Волховского в «Сибирской газете» // Американские исследования в Сибири : материалы. конф. Вып. 9. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2008. С. 333–345; Мазуров А.Е. Рецепция творчества Н.В. Гоголя в фельетонах Ф.В. Волховского в «Сибирской газете» // Медиаскоп. 2022. Вып. 1. URL: http://www.mediascope.ru/2764.

[2] Мазуров А.Е. Фельетонное творчество Ф.В. Волховского в контексте развития региональной сибирской периодики : дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2022. 252 с.; Ямпольский И.Г. К библиографии Ф.В. Волховского // Ученые записки Ленинградского университета. Сер. филолог. наук. 1971. № 349, вып. 74. С. 184–190.

[3] Жилякова Н.В. «Сибирская газета», г. Томск... С. 104–105.

лица, и главные, и вводные, очерчены такими типичными, живыми штрихами, на которые пока способен только А.Н. Островский, этот великий мастер своего дела[1].

Сама постановка оценивалась рецензентом «если не блестяще, то, во всяком случае, хорошо». Отмечалось, что пьеса ставится на томской сцене впервые, но при этом имела большой успех в театрах Москвы и Санкт-Петербурга:

Г-жа Стрельская, вероятно, осталась довольна своим бенефисом; довольна была и публика, наполнившая театр сверху донизу, так, что яблоку упасть было негде. Даровитая бенефициантка поставила одну из последних пьес А.Н. Островского (Бесприданница), ни разу здесь не игранную и имевшую, судя по газетам большой успех в Петербурге и в Москве. Спектакль представлял, таким образом, действительно художественный интерес, и наша публика показала, что она это понимает и ценит. Нам тем приятнее занести это в нашу скромную летопись, что репертуар здешней сцены принимали самое нежелательное направление, и актеры в выборе пьес как бы опирались на требования и вкус общества. Ошибка теперь ясна: если публика не идет смотреть такие старые вещи, как «Не в свои сани не садись», то это вовсе не потому, что она жаждет французских мелодрам, а просто оттого, что она сто раз видела некоторые заигранные пьесы и знает их наизусть (СГ. 1881. № 41).

Отмечая значение творчества Островского для отечественной литературы, публицисты нередко критиковали игру актеров, неверно интерпретировавших источник. Описывая бенефис «г. Бельского», рецензент отмечал, что антрепренером были выбраны две ранее не игранные на томской сцене пьесы: «За чем пойдешь, то и найдешь» (1861) Островского и французская пьеса «Сиротка Сусанна» (1837). Газета критиковала игру «г. Ральфа»:

<…> общий характер игры был неудачен: г-н Ральф изображал не вздорно-глупого Бальзаминова, каким его нарисовал Островский, но идиотско-глупого; от этого игра его получила оттенок однообразия в общем,

[1] Сибирская газета. 1881. № 41. Далее все ссылки на «Сибирскую газету» даются в тексте с указанием после цитаты в скобках аббревиатуры «СГ», года и номера выпуска, например: (СГ. 1881. № 41).

оттенок шаржа во многих местах, а моменты мечтания и радости совсем пропали (СГ. 1883. № 45).

В 1886 г. «Сибирская газета» опубликовала телеграмму о смерти драматурга: «3 июня. Вчера скончался в своем имении в Костромской губернии писатель А.Н. Островский» (СГ. 1886. № 23). В некрологе, опубликованном на первой полосе в том же номере газеты, приводилась обширная биографическая справка. Отмечалось, что драматург рос без должного воспитания, «как крапива у забора», не смог окончить университет и работал коллежским регистратором в Московском коммерческом суде. Далее следовал обзор творчества Островского с акцентом на самое его начало:

Скоро, однако, оказалось, что такие обстоятельства не только не послужили во вред природным дарованиям Островского, но, может быть, даже косвенно способствовали им: русская купеческая жизнь, окружавшая его в Замоскворечье, предстала перед ним в коммерческом суде с новой стороны – стороны «деловой». И вот, в 1847 г. появляются в «Московском Городском Листке» Драшусова первые «сцены» Островского, почерпнутые «из Замоскворецкой жизни», а в «Москвитянине» 1850 г. уже печатается такая вещь, как «Свои люди – сочтемся» (написанные в том же 1847 г.) (СГ. 1886. № 23).

Раскрывая интерес читателей к комедии «Свои люди – сочтемся», «Сибирская газета» указывала на новую тематику и проблематику пьес, зарождение нового направления в русской драматургии:

Прежде всего, Островский, как новый Колумб своего рода, открыл ее читающему люду целый неведомый дотоле мир – мир русского купечества; мир этот давно существовал, давно жил своеобразной жизнью, но жил за переделами обследованного (СГ. 1886. № 23).

Отмечалось, что Островский показал этот мир так, что «в нем сразу должны были признать вполне зрелого мастера-художника». В качестве характерных черт первых пьес приводились: необыкновенная жизненность и рельефность лиц, «свежесть, типичность и

чистота языка», понимание «того развратного душевного сумбура», на почве которого возможны «наше самодурство» и «злостные банкротства» (отсылка к многочисленным уголовным процессам конца XIX в., связанным с банками и вкладами).

Характеризуя творчество Островского, «Сибирская газета» во многом следовала за известным критиком, поэтом и публицистом Н.А. Добролюбовым, отмечая яркие образы, высокий литературный язык и жизненное содержание пьес, подчеркивая их острое социальное значение. Описанное в статьях критика противостояние «луча света» невежеству купцов-самодуров находило отражение в реальных образах, постоянно возникающих на страницах «Сибирской газетой»: «Кондратах», «шмулях» и кулаках-мироедах. В некрологе встречаются две цитаты из статьи Добролюбова «Темное царство» (1860). «Сибирская газета» отмечала, что Островский «умеет заглядывать в глубь души человека, умеет отличать от натуры всех извне принятых уродств и наростов», а также словами критика характеризовала природу конфликтов в его пьесах: «Драматические коллизии и катастрофа в пьесах Островского все происходят вследствие столкновения двух партий – старших и младших, богатых и бедных, своевольных и безответных».

При этом в некрологе также обозначались и «неудачные» пьесы, возможный путь, по которому не пошел драматург:

> Первоначально пьесы Островского появились в славянофильских изданиях <…> и это не без внутренней причины: в «Не так живи, как хочется» и «Не в свои сани не садись» заметно проскальзывает несколько слащавое отношение к некоторым представителям купеческой среды, как к носителям «святой старины» и «русского духа» (СГ. 1886. № 23).

Отмечалось, что если бы это направление в творчестве Островского усилилось, огромное дарование его было бы искалечено, так как он начал бы гнуть жизненную правду в угоду «предвзятой фальшивой тенденции». В статье отмечали, что драматург вскоре «бесповоротно понял, что самоуважение обязательно для каждой исто-

рической нации не в том смысла, чтобы все свое признавать и представлять лучше чужого, а в смысле уверенности в полной способности своего народа воплотить условия общечеловеческого развития и счастья». Необходимость перемен и отражения существующих негативных явлений и тенденций было частью идеологии областнически ориентированного издания, с которым сотрудничали многие деятели народнического движения.

Вероятно, некролог был написан Волховским как ключевым театральным и литературным обозревателем издания, но опубликован без подписи.

Материалы сосланного в Сибирь по «процессу 193-х» народника, посвященные театру, во многом отличались от прочих театральных рецензий «Сибирской газеты». Они представляли собой скорее литературно-критические статьи. В них публицист размышлял о роли антрепренера, задачах рецензента, особенностях томской публики; часто уделял внимание трактовке произведений, их идеологии и социальной проблематике.

Впервые Волховский обратился к Островскому в «Театральных впечатлениях» (СГ. 1882. № 45) под псевдонимом «Ф. Полтавчук» в 1882 г. Начиналось обозрение с рассуждений о том, что каждый провинциальный антрепренер стоит между двумя огнями в выборе материала: пьесы, на постановки которых придет много зрителей, несмотря на их низкое качество, или произведения, отвечающие известным эстетическим и образовательным условиям. Волховский благодарил антрепренера «господина Леонова» за «постановку в короткое время… двух пьес Островского и обещание поставить третью». При этом публицист отмечал, что в бессмысленной погоне за свежестью были выбраны наиболее «слабые» пьесы драматурга: «ходульная» по замыслу главного характера пьеса «Сердце не камень» (1880) и «мелодраматического пошиба» драма, написанная Островским в сотрудничестве с Н.Я. Соловьевым, «Светит, да не греет» (1881).

Спектакль по драме «Сердце не камень», поставленный 26 октября 1882 г. в Томске, публицист описывал как прошедший

«крайне вяло и скучно», критикуя актерскую игру и неверное понимание пьесы, ее значения. Так, по мнению публициста, «госпожа Бельская» неверно трактовала образ главной героини пьесы, Веры Филипповны:

> Если бы во второй сцене первого действия г-жа Бельская говорила фразы вроде «так обсиделась дома, что страшно подумать: как это я на гулянье пойду?» со смехом, интонацией, которая привела бы зрителя к мысли, что Вера Филипповна сама понимает комизм такого одичания, но относится к нему добродушно, – то зритель понял бы, сколько в этой женщине сил загублено самодурством! Но г-жа Бельская сразу взяла неверный, плаксиво-забитый тон, за исключением нескольких сильных мест (СГ. 1882. № 45).

Аналогичным образом Волховский отзывался и об игре «г. Ржевского» (роль Каркунова – «грубый, жесткий, черствый развратник и алчный завистник, заедающий чужую жизнь»), который провел большинство сцен «заурядно», «кроме сцены, в которой бросается на жену с палкой».

Из-за нехватки места театральный рецензент сообщал, что не сможет подробно остановиться на втором спектакле по пьесе Островского «Светит, да не греет» и кратко характеризовал актерскую игру:

> Возьмем теперь спектакль 29 октября. Недостаток места не позволяет нам остановиться на нем, как бы мы хотели, и мы только скажем, что хотя он прошел неизмеримо лучше «Сердце не камень», но все-таки, ставить «Светит, да не греет» при таком ансамбле не стоило! Г-жа Карская, хотя была хороша, в сильные моменты превосходна – но слабее, чем в «Блуждающих огнях», что, вероятно, объясняется невозможной игрой ее партнера – г. Бельского (СГ. 1882. № 45).

С описания неудачной игры «г. Бельского» начинался фельетон публициста «Еще о сезоне», опубликованный в том же номере газеты, что и обозрение:

> Едва появился он на сцене, как Оля Василькова – к нему: «Милый, – говорит, – мой!» Такой-сякой! Так вокруг него голубкой и увивается. Ну,

видно, души в нем не чает девушка! А он что же? – этакий здоровенный парнище – и вдруг начинает жантильничать и представлять из себя «маленького Борю»! (СГ. 1882. № 45).

Описывая плохую игру «г. Бельского», публицист в дальнейшем рассказывал о тревогах насчет однообразности будущих фельетонов:

Иные спектакли до того скучны, что их можно принять за несостоявшееся, по неприбытию гласных, заседание Думы; с другой стороны, избирательный зал подчас нельзя отличить от маскарадного, где недвижимые имущества наряжены живыми людьми (СГ. 1882. № 45).

После обращения к игре актера в постановке «Сердце не камень» Волховский переходил непосредственно к «предстоящим маскарадам», которые устроены «параллельно выборам, в одни и те же с ними дни и часы». Фельетон в большей степени был посвящен ангажированности выборов гласных по второму и третьему разряду, а также городского головы. Публицист, таким образом, создавал параллель между неудачной постановкой в театре и предстоящими голосованиями. Помимо актера – «г. Бельского» – ключевым сатирическим объектом в тексте выступал А.М. Ермолаев, который на момент написания фельетона занимал должность заступающего городского головы двенадцатый раз.

Для рецензий публициста было характерно вступление в диалог с актерами и антрепренерами, в своих «театральных впечатлениях» он часто не только критиковал постановки, но и давал советы. Так, в первой рецензии Волховского, где рассматривались постановки «Сердце не камень» и «Светит, да не греет», рассуждая о планах антрепренера поставить еще одну (третью) пьесу Островского, «Грозу», Волховский обращал внимание на необходимость тщательного подбора актеров:

Ходят слухи <…> будто бы роль Катерины предполагается отдать г-же Бельской, а роль Варвары – г-же Карской. Чудовищнее, самоубийственнее этого ничего нельзя выдумать. «Гроза» вообще довольно скользкая пьеса.

> Но если уж ставить ее, то сама природа двух теперешних примадонн указывает распределение ролей: и внешность, и характер таланта г-жи Бельской как бы подогнаны к роли Варвары; с другой стороны г-жа Карская ни тем, ни другим не соответствует этой роли, и если играть ей в «Грозе», то, конечно, Катерину (СГ. 1882. № 45).

Позже постановка, которую показали томским зрителям в ноябре 1882 г., была признана публицистом удавшейся. В обзоре Волховский также разбирал постановки «Горе от ума» А.С. Грибоедова; «Ревизора» и «Женитьбы» Н.В. Гоголя. Он отмечал, что удачные постановки по классическим произведениям при этом собрали мало зрителей:

> Теснота залы и отсутствие галереи исключают возможность сделать театр доступным тому «умственному пролетариату», который непременно наполнил бы дешевые места, но не может платить по рублю и 75 к. Публики же состоятельной – стыд сказать! – не хватает в Томске, столице сибирской золотопромышленности... (СГ. 1882. № 48).

Помимо отсутствия зрителей публицист описывал «убийственную деревянную» сдержанность публики: «Чтобы не терять актеру бодрости, одушевления перед подобной зрительной залой, нужна немалая степень героизма!» (СГ. 1882. № 48).

В фельетонном творчестве Волховский часто цитировал фрагменты из различных произведений, используя их в качестве эпиграфов, а также обращался к публикациям столичных авторов в форме отсылок. В фельетоне цикла «Скромные заметки о не всегда скромных предметах» фраза городничего Градобоева из комедии Островского «Горячее сердце» (1869) использовалась в качестве эпиграфа: «Что вы за нация такая? Отчего вы так всякий срам любите? Другие так боятся сраму, а для вас это первое удовольствие» (СГ. 1883. № 45). Стоит отметить, что постановка пьесы «Горячее сердце» в томском театре обозревалась в предыдущем номере газеты (СГ. 1883. № 44). В рубрике «Хроника», где перечислялись поставленные спектакли, отмечалась хорошая игра в первом акте пьесы актера «г. Херсонского».

В фельетоне автор обозначал проблему гласности, вытекающую из отношения к любому общественному делу как к личной собственности, а к собственным делам – как к происходящему «в пустыне», вне других человеческих существ: «Вот почему нас так возмущает пишущий человек: ведь он то же самое, что мы доселе считали нашей личной собственностью, вырывает из наших рук и делает общественным достоянием!» Волховский, таким образом, связывал фразу городничего с проблемой и приводил различные примеры «героев», «попавших под удар» прессы, а также их реакцию на обличительные статьи: негодование ишимского акцизного надзирателя, спаивающего ревизора; письмо в редакцию в защиту священника, но еще больше его обличающее, а также различные угрозы корреспондентам.

Эпиграф из комедии Островского в наибольшей степени находил отклик в сюжете о священнике и его защитнике. Волховский отмечал, что редакция получило письмо от «старосты Ту-ского собора», в котором он защищал батюшку, ставшего объектом сатиры в одном из материалов газеты. В опубликованном девятью месяцами ранее фельетоне «Ивана Брута» (псевдоним Волховского) упоминался туринский батюшка, требующий больше денег за крещение ребенка, который, по мнению публициста, стремился устроить свое благополучие «не в дружбе, не заодно с трудящимся человеком, а вопреки ему» (СГ. 1883. № 9). Волховский отмечал: «Хотя “батюшка” в фельетоне не назван и никаких признаков его, кроме алчности и юности, не было дано, однако г. Семен Чи-в сейчас же обиделся и пожелал вступиться “за обиженного”. Это уж так у нас водится» (СГ. 1883. № 45).

Оправдывая батюшку, туринский староста писал в редакцию, что в храме есть теплые сторожки, и, ожидая священника, крестьяне не могли замерзнуть; что батюшка был занят другими требами, а семейство могло обратиться к иному священнику. Староста при этом не опровергал требований большей «мзды» за крещение, а

также рассказывал, что после «сцены» священник попросил справиться, не является ли отстаивающий права семейства кум социалистом. В заключение Волховский заключил: «Признаться, не пожелал бы я иметь подобного защитника! Вот уж, поистине». Таким образом, публицист как бы подчеркивал, что видел в этих ответах на обличение известную реплику «именитого купца Курослепова»: «Какая такая честь? Нажил капитал, вот тебе и честь. Что больше капиталу, то больше и чести»[1].

В другом фельетоне цикла «Скромные заметки о не всегда скромных предметах», обращаясь к гласности, публицист объяснял читателям, что, критикуя конкретных людей, газета делает попытку показать вредные явления жизни. Оправдывая критику «педагогического мертвеца» (учителя одной из школ) в предшествующем материале, Волховский отмечал:

> Раз существуют отдельные реальные примеры такой мертвечины и формалистики, значит, общество либо недостаточно ясно их видит и создает, либо не довольно живо принимает к сердцу. Газета и делает попытку остановить внимание читателей на известном ряде явлений, направив на них возможно более яркую струю света и пользуясь для этого типичными, конкретно существующими фактами и личностями. Все равно, будет ли то Василий Петрович, Сидор Карпыч или Луп Псоич (СГ. 1883. № 39).

В данном фрагменте Луп Псоич – отсылка к персонажам пьес «Свои люди – сочтемся» (стряпчий Сысой Псоич Рисположенский, который гордился тем, что проворачивал такие дела, за которые мог попасть в ссылку) и «Пучина» (1866) (чиновник Луп Лупыч, «всем сенатом ябедником признан»[2]). Так публицист демонстрировал ориентацию издания на раскрытие закономерностей, подлинного общественного зла, а не на дискредитацию конкретных лиц.

Интересной представляется оценка творчества Островского, которая опосредованно раскрывалась публицистом в литературном

[1] Островский А.Н. Полное собрание сочинений : в 12 т. М. : Искусство, 1974. Т. 3. С. 127.

[2] Островский А.Н. Указ. соч. Т. 2. С. 612.

обозрении «Что пишут?», опубликованном под псевдонимом «Простой смертный» в 1887 г. Обозначая проблему отсутствия значимых произведений в первых номерах литературных журналов, Волховский вспоминал ажиотаж, с которым ожидали выхода текстов известных авторов в недалеком прошлом. Среди таких произведений публицист называл и пьесы Островского:

> Известно, что в первых своих книжках каждый журнал стремится подать к умственному столу читателя все деликатесы, какие только имеются в его «редакционном портфеле». Пишущий эти строки живо помнит еще то время, когда редакции заранее оповещали читателей: «в первой книжке будущего года появится новая повесть И.С. Тургенева», «такая-то пьеса А.Н. Островского и новое произведение Ал.Ф. Писемского (или Л.Н. Толстого) находятся уже в руках редакции»; живо помнит он и то лихорадочное ожидание, которое предшествовало выходу подобной «оповещенной» книжки, то волнение, с которым ее добывали для прочтения и разрывали на части (СГ. 1887. № 16).

Таким образом, отсылки к творчеству Островского позволяли Волховскому вводить факты из жизни Сибири в общероссийский культурный контекст. Ставя персонажей из пьес Островского в один ряд с сибирскими «героями грабежа», он подчеркивал, что последние ничем не отличаются от вымышленных, которые, в свою очередь, сохраняют злободневность. Герои и сюжеты из пьес Островского, а также критика постановок его пьес использовались преимущественно для создания контекста, который позволял развернуть те или иные мысли. В отличие от отсылок к Гоголю и Салтыкову-Щедрину, обращение к творчеству драматурга в фельетонном творчестве не было рецепцией, не влияло на художественный метод, формирование постоянных образов и персонажей, но при этом выполняло конкретные художественные задачи. Публицист обращался к творчеству Островского, как и ко многим другим писателям и литераторам, в рамках общей стратегии «Сибирской газеты», ее ориентации на просвещение читателей. Как театральный рецензент Волховский считал фигуру драматурга одной из ключевых в русской литературе XIX в., при этом открыто критикуя спектакли

по его пьесам и указывая на их слабые стороны. Для Волховского было важным развитие общественного самосознания, он обращался к необходимости отбора наиболее знаковых произведений драматурга и важности верной интерпретации и трактовки его пьес как актерами, так и зрителями.

3.5. Рецепция произведений А.Н. Островского в современном театральном дискурсе

Театр, несмотря на всевозрастающее значение Интернета, является одним из наиболее эффективных способов коммуникации, который в современном мире видоизменяется. Это напрямую связано с эпохой постмодернизма, основной чертой которого является «запрет на запрет»[1]. Такая ситуация плюрализма приводит к появлению «новых форм, видов и жанров, порой “околотеатральных”»[2]. В связи с этим неслучаен интерес исследователей к понятию театрального дискурса, под которым понимается «явление языковой действительности и одновременно социальное действие, воплощаемое и представляемое профессиональным театральным коллективом под руководством режиссера-постановщика перед зрительской аудиторией»[3].

Современная трансформация театра требует уточнения составляющих театрального дискурса и, как следствие, их анализа. Нами уже было доказано, что для анализа театрального онлайн-плаката

[1] Цишковская М.С. Модель современного театра в контексте эпохи постмодерна: прогнозы трансформаций в театральной культуре будущего // Культурная жизнь Юга России. 2018. № 2. С. 131.

[2] Там же.

[3] Борботько Л.А., Вишневская Е.М. Пьеса как составляющая театрального дискурса: между семантикой и прагматикой // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2020. № 1. С. 25.

можно применять метод семиотического анализа[1]. Это связано с тем, что онлайн-плакат обладает теми же коммуникативными и структурными характеристиками, что и текст пьесы – главный и неизменный элемент театрального дискурса[2]. Однако значение театрального онлайн-плаката, на наш взгляд, в современном мире возрастает. Прежде всего, он реализует свою аттрактивную функцию, при этом помогая сформировать первичное представление о спектакле у потенциального зрителя. Затем онлайн-плакат способен сподвигнуть посетителя театра на анализ постановки на ином, более глубоком уровне, что позволяет увеличить интерес как к конкретной работе, так и к театру в целом. При этом возможно и обратное влияние, когда зритель после просмотра спектакля способен увидеть более глубокое содержание – задумку режиссера-постановщика. Таким образом, в онлайн-плакате реализуются две наиболее характерные черты современного театра – перформативность и иммерсивность. Предлагаем рассмотреть данные тенденции на примере всех онлайн-плакатов, иллюстрирующих пьесы А.Н. Островского в девяти московских театрах. На наш взгляд, эти плакаты довольно часто образуют увлекательный синтез «новации» и «традиции».

Под перфоматичностью понимается «увеличение роли зрителя в спектакле»[3]. Перформанс предполагает «осознанную ориентацию»[4] на зрителя, что отражается и в онлайн-плакате. Часто под перформативностью понимается размывание пространственных граней в постановке, когда зритель может хаотично передвигаться по тому,

[1] Губанова О.И. Онлайн-плакат как форма реализации театрального дискурса // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ–2023». М. : МАКС Пресс, 2023. С. 23.

[2] Там же.

[3] Кайдановская А.А. Современный театр: иммерсивные постановки (перформанс, променад, интерактивность) и их влияние на преобразования театрального пространства // Architecture and Modern Information Technologies. 2018. № 1 (42). С. 213.

[4] Там же.

что режиссер выбрал сценой (спектакли Rimini Protokoll, например). Кроме того, некоторые исследователи понимают под перформансом то действие, которое не может быть воспроизведено одинаково дважды, в отличие от иммерсивного спектакля[1]. Иммерсивный характер спектакля и онлайн-плаката выражается в «моделировании сознания посредством визуализации искусственного окружения»[2]. Иммерсивный спектакль же всегда остается спектаклем с драматическим действием[3]. Данные тенденции в современном российском театральном пространстве обычно синтезированы. Конечно, присутствуют классические перформансы и иммерсивные спектакли, однако чаще всего режиссеры, работающие на «больших» площадках, стараются «сгладить углы» и взять лишь части данных тенденций, чтобы найти отклик у зрителя.

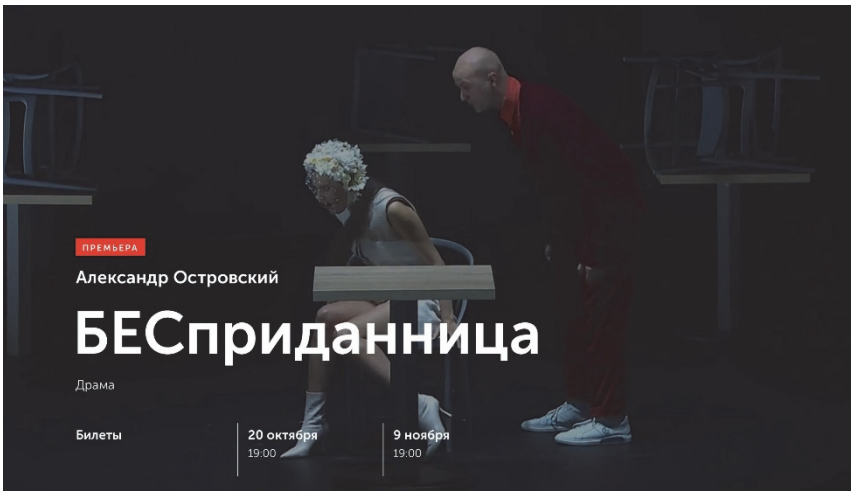


Рис. 1

[1] Ерохина Т.И., Кукушкина Е.С. Феномен иммерсивного театра в современной отечественной культуре // Верхневолжский филологический вестник. 2019. № 1 (16). С. 218.

[2] Там же.

[3] Там же.

Перформативный и иммерсивный характер онлайн-плаката выражается в его вербальных и невербальных составляющих. В проанализированных нами онлайн-плакатах были обнаружены следующие приемы: на уровне формы – это размер шрифта, особые графические выделения, на уровне содержания – это жанровые изменения. Отдельным способом репрезентации пьесы служат фотографии и трейлеры, сопровождающие онлайн-плакат. Эти приемы помогают заранее погрузить зрителя в атмосферу постановки, тем самым предлагая ему заранее решить, будет ли такое прочтение классической пьесы ему интересно. Пример такого плаката можно найти в Театре им. Моссовета. Спектакль «БЕСприданница» (рис. 1) является примером нового прочтения классического текста Островского, что подчеркивается с помощью характерного выделения части названия пьесы, а также нестандартными костюмами и декорациями, которые представлены зрителям в трейлере. Такие решения демонстрируют синтез классического текста и новой реальности, в которой одновременно сосуществуют и текст, и зритель, и спектакль.

Иным примером отражения перформативного и иммерсивного характера онлайн-плаката выступает плакат спектакля «Л. Е. С.» в Московском драматическом театре им. Пушкина (рис. 2). Отметим, что традиционный плакат здесь заменен на серию из 26 фотографий, которая сразу же говорит о неклассическом прочтении текста пьесы. Ориентация на зрителя, как и в Театре им. Моссовета, подчеркивается с помощью костюмов, которые максимально приближены к современности и способны заинтересовать и погрузить в постановку юного зрителя.

Иммерсивный характер прочтения текста Островского заметен в постановке Электротеатра «Станиславский». Создатели «Грозы» (рис. 3) играют с жанром, называя классическую драму «променад-Островский», что является одними из характерных жанров перформанса и, соответственно, чертой постмодернизма. Под променадом понимается жанр, в котором особенно важна траектория движения.

Здесь зритель, «попадая в довольно специфическую среду, включается в действие, в игру, сам строит свой путь передвижения и создает свой сюжет»[1].

Рис. 2

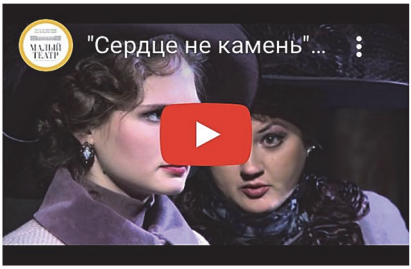
Рис. 3

[1] Ерохина Т.И., Кукушкина Е.С. Указ. соч. С. 218.

Это характерно и для «Грозы», происходящей на «Электролестнице»: хотя зрители и не передвигаются столь свободно, как в других постановках, грань между зрителем и актерами крайне тонка. Также сокращенное количество героев и их костюмы говорят о фокусе на ином круге проблем, нежели в первоначальном тексте, и создании фактически нового произведения.

Однако отметим, что из девяти рассмотренных нами театров шесть придерживаются более классического взгляда на произведения Островского, что является иллюстрацией сохранения «традиционного» подхода к творчеству драматурга. Характерным примером такого подхода выступает репертуар Государственного академического Малого театра России, в историю которого навсегда вписано имя Островского. Новаторство драматурга настолько поразило как режиссеров, так и актеров театра, что в разные годы все работы автора были поставлены здесь. Поэтому даже сейчас в этом театре можно посетить четырнадцать спектаклей по пьесам Островского. В пример можно привести онлайн-плакат к постановке «Сердце не камень» (рис. 4). Ее отличается лаконичность формы и наличие трейлера, который доказывает «традиционность» прочтения. Отметим, что разнообразия невербальных элементов не наблюдается – основное внимание потенциального зрителя сразу же обращает на себя видео, а также текст – краткое содержание.

«Классическую» постановку пьесы Островского можно найти в Российском академическом молодежном театре. На данный момент здесь идет пьеса «Свои люди – сочтемся» (рис. 5). Фокус внимания потенциального зрителя сразу же сконцентрирован на невербальном элементе плаката – фотографии, на которой изображены герои произведения в характерных костюмах и декорациях. Однако важно отметить, что и здесь присутствуют элементы перформативности и иммерсивности, так как спектакль играется в камерном формате «зрители на сцене», когда зритель максимально приближен к актерам.



Фотоальбом Публикации Отзывы

Сюжет пьесы может показаться простым и незатейливым: богатый купец болен и хочет составить завещание, но его гложут сомнения, кому оставить свое нешуточное состояние – молодой жене, ленивому племяннику, бедным, чтобы ежедневно поминали его в молитвах? История, как, впрочем, всегда у Островского, современна и созвучна любому времени. В исполнении Василия Бочкарёва купец Каркунов не просто капризный самодур, а делец, оригинал и коллекционер, наживший богатство благодаря мудрости, азарту и хитрости. Лишь перед лицом внезапной болезни он спасует и, подтачиваемый жадными до денег родственниками, усомнится в чистоте и верности своей жены (Лидия Милюзина). Молодая женщина ведет скромный затворнический образ жизни, не принимая ухаживаний со стороны, но совесть не позволяет ей солгать мужу и сказать, что после его смерти она больше никогда никого не полюбит. В чью пользу Каркунов решит завещание, остается загадкой до самого конца спектакля.

Рис. 4

Рис. 5

Пример синтеза «традиции» и «новации» можно найти в Театре им. Моссовета, который мы рассматривали ранее. Помимо «новаторской» «БЕСпреданницы» здесь представлена постановка

«Не всё коту масленица», онлайн-плакат которой говорит о классическом прочтении пьесы (рис. 6). Костюмы, декорации, – все это говорит о переносе текста Островского на сцену Театра им. Моссовета, а не о создании нового. Однако элемент новаторства заметен в изменении жанра – комедия становится «сценами из московской жизни».

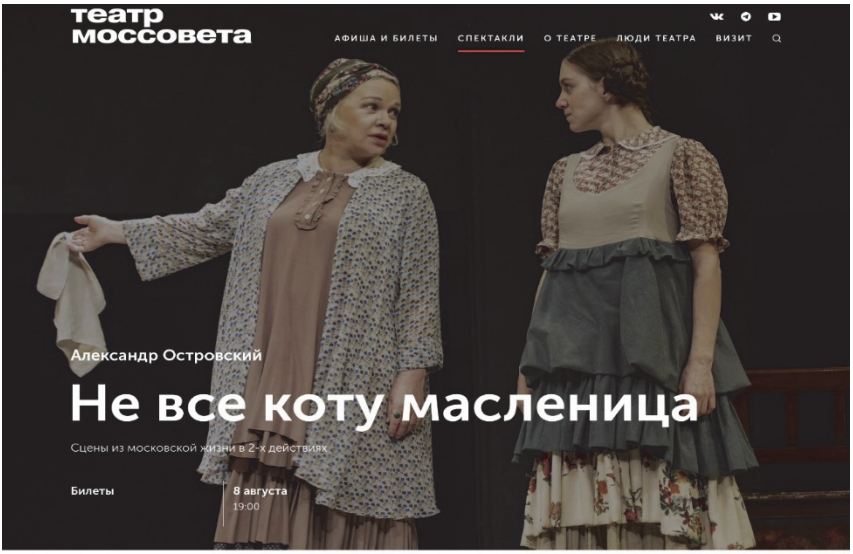


Рис. 6

Таким образом, проведенный анализ театральных онлайн-плакатов показывает, что творчество Островского актуально для современных режиссеров и широко представлено в репертуаре московских театров, которые предлагают как «классическое» прочтение пьес, так и новаторский подход, который творится и на сцене, и вне ее с помощью различных элементов театрального дискурса: онлайн-плаката, театральной программки, информации на сайте и в социальных сетях.

Глава 4
Творчество А.Н. Островского в восприятии А.В. Никитенко

4.1. А.В. Никитенко – критик А.Н. Островского (по материалам рукописей)

А.В. Никитенко в качестве взыскательного критика русской литературы на протяжении своей долгой деятельности высказывал неизменно противоречивое, двойственное отношение к главным направлениям и тенденциям отечественной словесности, творчеству ее ключевых представителей. Найдя в художественном мире А.С. Пушкина своеобразный эстетический эталон, Никитенко всю последующую плеяду русских талантов рассматривал в явном и неявном сравнении с ним и в соответствии с той концепцией гармонического синтеза в искусстве, что была им выработана на основе уроков А.И. Галича[1]. Эпоху реализма в отечественной литературе от «натуральной школы» и до романов И.С. Тургенева, И.А. Гончарова, Л.Н. Толстого конца 1860-х гг. он на каждом шагу воспринимал с требовательной остротой, предъявляя к ней главный свой критерий – наличие или выход к идеалу при изображении действительной жизни. К оценке современных явлений Никитенко подходил сквозь призму «органической формы» выражения прекрасного в материальном. В своей во многом итоговой работе, концентрирующей смысл всего направления его критического взгляда, – «Мысли о реализме» (1872), он проговаривает основополагающий тезис: «…укротить всякую крайность и исключительность в частных человеческих стремлениях и уравновесить по возможности то, что

[1] См. об этом подробнее: А.В. Никитенко: Читатель. Критик. Писатель. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2024. С. 19–30.

есть, с тем, что может и должно быть общечеловеческого, общенародного и разумного»[1]. То есть избежать односторонности при воспроизведении положений объективной реальности, добиваясь положительных стремлений, обнаруживать в многообразии человеческой природы не только порочно-низменную линию, но и самобытно-нравственную.

Творчество А.Н. Островского не стало исключением в русле критики Никитенко, оно получило развернутую интерпретацию как часть общего *натурального* изображения глубины русской жизни в драматической форме. С самим драматургом критик познакомился, очевидно, в феврале 1856 г. на квартире у Тургенева, где проходила читка доработанного (ввиду цензурного запрета на печать и исполнение) варианта его первой пьесы «Семейная картина» (первоначально – «Картина семейного счастья», 1847). Впечатление от этой встречи отразилось в дневниковой записи Никитенко от 29 февраля, из которой также становится ясно, что санкт-петербургский профессор и цензор был знаком с деятельностью молодого писателя и следил за ней. К этому времени Островский был уже автором восьми драматических произведений, которые и репрезентировали его портрет в качестве живописателя мещанского и купеческого быта. В своем дневнике Никитенко характеризует Островского как «даровитейшего из наших современных писателей, которые строят свои создания на народном, или, лучше сказать, простонародном элементе»[2].

Давая в целом высокую оценку уже ставшему известным творчеству драматурга, Никитенко, однако, делает оговорку и заявляет об односторонности, связанной с предельной сосредоточенностью на одной среде, которую Островский знает «в совершенстве», что и за-

[1] Никитенко А.В. Мысли о реализме в литературе // Журнал Министерства народного просвещения. 1872. Янв. Ч. 159. С. 28.

[2] Никитенко А.В. Дневник : в 3 т. Л., 1955. Т. 1. С. 431.

ставляет его «повторяться», «воспроизводить одни и те же характеры», «петь с одних и тех же мотивов»[1]. Ограниченность авторского взгляда критик находит в преимуществе предмета художественного нравоописания – среднего, главным образом купеческого сословия, а также в том, что бытовая сторона изображения не является частью нравственно-философской антитезы, не сглаживается нотами возвышенно-лирического или даже трагического. При этом много позже, в 1872 г., Никитенко поставит Островского в один ряд с А.С. Грибоедовым и Н.В. Гоголем именно в связи с оригинальностью и непосредственностью изображения, хотя и указывая прежде всего на раннюю пьесу – «Свои люди – сочтемся» (1850).

Здесь важно сопоставить магистральную линию критики А.В. Никитенко с мнением самого драматурга, подвергнувшего свой театральный дебют своеобразной ревизии, обращая особое внимание именно на принцип живописания внутренней жизни купечества. В письме к М.П. Погодину от 30 сентября 1853 г. он признавался в том, что его взгляд в первой комедии был «слишком жестким», как будто не дающим просвета в безотрадной картине действительности, и далее противопоставил этой суровой однозначности молодых сил необходимость проявления положительного начала. Словно предугадывая будущие требовательные слова Никитенко, Островский пишет о глубокой потенциальной природе человека, которая должна выйти наружу и заявить о себе: «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»[2]. Заявленный эстетический синтез привел драматурга к разработке сложных и противоречивых характеров, к конфликту, связанному с непростым и очень часто непреодолимым нравственно-психологическим кризисом. И эта сложность в расста-

[1] Никитенко А.В. Дневник : в 3 т. Л., 1955. Т. 1. С. 431.

[2] Островский А.Н. Полное собрание сочинений : в 12 т. М. : Искусство, 1979. Т. 11. С. 57.

новке драматических сил была Никитенко, судя по его сохранившимся отзывам, сразу замечена, однако не получила развернутой оценки и поощрения из-за бо́льших притязаний на *высокое*, торжествующее и утверждающее.

Внимание критика к творчеству «даровитейшего драматурга» не было лишь простым читательским любопытством или интересом профессионального наблюдателя, но это был еще и экспертный взгляд, который должен был сделать обязательное суждение о художественной силе и полноте его произведений. А.В. Никитенко с конца 1850-х гг. входил в комиссию по рассмотрению претендентов на премию Уварова для драматургов при Академии наук. На него возлагали обязанности по предварительному обсуждению конкурсных пьес с определением их «общего характера» и с обязательным заключением относительно присуждения премии. Островский начал участвовать в этом конкурсе драматических сочинений с 1860 г. и с первого же раза был награжден за драму «Гроза» (1860), которую рассматривали А.Д. Галахов, И.А. Гончаров и П.А. Плетнев. А первой пьесой, которую официально оценивал Никитенко (совместно с П.В. Анненковым), стала «Грех да беда на кого не живет» (1863), тоже получившая Уваровскую премию. С этого момента критик стал практически главным – а с 1868 г. единственным – рецензентом всего конкурса и судьей творчества Островского, и при его «гегемонии» драматург больше не получил ни одной награды, хотя на протяжении десяти лет им было представлены еще восемь пьес.

Из девяти отзывов Никитенко на конкурсные произведения, поданные Островским, опубликованы были только два, содержащие обзор драмы «Грех да беда на кого не живет» и хроники «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1867). Остальные семь отзывов сохранились только в рукописных вариантах в личном архиве Никитенко, хотя в отчете о пятнадцатом присуждении наград графа Уварова в 1872 г., когда на конкурс была представлена комедия «Не всё коту масленица», со слов рецензента, кратко было дано мне-

ние о современной драме вообще и творчестве Островского в частности. В общем виде все рецензии Никитенко большей частью состоят из схематического изложения содержания пьес с выходом на конфликт и характеры, в разборе которых подчеркивается их типичность и дается оценка эстетического значения. К.Ю. Зубков и В.В. Тихомиров, публикуя отзыв Никитенко о комедии «Лес», отнесли его к числу «академической критики», для которой характерны неубедительность, необъективность и предубежденность[1]. Суждения академика действительно бывают резки, а выражения порой небрежны, однако это все касается текстов прежде всего черновых, в которых чрезвычайно сильно личное начало, о чем говорят и многочисленные исправления на полях и в слоях рукописей. При этом важно рассматривать критику Никитенко не столько в русле академического толка, действительно склоняющегося к консервативной оценке, сколько в контексте его собственного взгляда на русскую литературу, о чем было сказано в самом начале.

Так, рецензируя драму «Грех да беда на кого не живет», Никитенко под свою критику, хотя благоприятную, подвел теоретические обоснования. Он выстроил небольшое рассуждение относительно природы драматического произведения, его проблемно-тематического наполнения. Теория драмы организуется у него в соответствии с индивидуальными представлениями о сущности искусства, где реальное и идеальное существуют в синтезе, выливаясь в итоге в созидательное гармонизирующее начало. Этот род литературы он называет «возвышеннейшей и труднейшей формой поэзии», поскольку она связана с тем моментом, где «жизнь находится в высшей степени напряжения и готовности разрешиться важной или потрясающей катастрофой»[2]. Исключительность драмы, по его мнению,

[1] Зубков К.Ю., Тихомиров В.В. Неизвестный отзыв А.В. Никитенко о комедии А.Н. Островского «Лес» в истории рецепции пьесы // Вестник Костромского государственного университета. 2020. Т. 26, № 1. С. 125–131.

[2] Никитенко А.В. Отчет о шестом присуждении наград графа Уварова за драматические произведения // Отчет о шестом присуждении наград графа Уварова. СПб., 1863. С. 14.

заключается именно в остром и неопосредованном соприкосновении с бытностью человека. Исходя из чрезвычайной функциональной и имманентной важности драмы, Никитенко предъявляет драматургу («поэту драматическому») две основные задачи: с одной стороны, «изобразить жизнь, как она отражается в духе человеческом под наитием его вечных стремлений к идеалу», а с другой – «представить жизнь эту в живейшем ее проявлении, *в действии*»[1] (курсив Никитенко. – *И.В.*). Эта принципиальная двойственность изображения проходит у него пунктиром по всему рассуждению, хотя он и подчеркивает необходимость современного художника обращаться именно к внешнему миру, где «является весь человек, где он живет столько же жизнью воли, как жизнью ума и сердца»[2]. Отстаивая право действительности говорить самой за себя, Никитенко, как будто ограничивая произвол реализма, одновременно уравновешивает его и утверждает креативную силу автора – писатель должен мотив жизни «силой своего творческого таланта» довести, «в стройном органическом целом, до полного проявления»[3]. Полнота раскрытия и воплощения жизненной коллизии мыслится им в обязательном союзе с целостностью ее обработки, что, как следствие, предполагает обнаружение амбивалентных свойств.

Именно в амбивалентности Никитенко видит основание драмы «Грех да беда на кого не живет», считая, что взятый автором из «русской народной жизни» мотив рисует столкновение двух противоположных по своей нравственной природе характеров: «…здоровая, сильная, первобытная русская натура входит в соприкосновение с существом другой, но испорченной среды нашего общества и разражается от этого неожиданного соприкосновения глубоким потрясением и взрывом, от которых гибнут обе стороны»[4]. Он говорит о

[1] Никитенко А.В. Отчет о шестом присуждении наград графа Уварова… С. 12–13.
[2] Там же. С. 14.
[3] Там же.
[4] Там же. С. 15.

столкновении Татьяны и Краснова, мужа и жены, которое совершается по причине вмешательства в их жизнь Бабаева. На конфликтную структуру пьесы критик смотрит как на «трагическую катастрофу», разыгравшуюся в условиях обыкновенного и при участии лиц, чьи характеры «не представляют в себе ничего особенно поразительного»[1]. Это контрастное свойство всего действия оказывается для него ключевым, поскольку именно оно позволяет автору достичь полноты и жизненности изображаемых коллизий. Трагическое в обыкновенном становится той эстетической константой, по которой Никитенко меряет драму из русского быта. Действительность, сформировавшая человеческие типы, обнаружившая в них течение народного элемента и сделавшая их зависимыми от условий среды, воспринимается им как источник подлинного психологического портретирования, в котором Островский достиг мастерства. Не случайно он в своем дневнике с самого знакомства с драматургом подчеркнул именно способность художественного осмысления простонародного мотива и постепенное и широкое доведение его до глубины драматического раскрытия.

Противопоставляя Татьяну и Краснова, Никитенко подводит разные основания под их общее движение к трагической развязке. Жену лавочника он видит женщиной, живущей вне этических координат, которая увлекается молодым мужчиной и готова изменить мужу из-за «совершенного непонимания нравственного достоинства человека, равнодушия к добру»[2]. А Краснова считает выражением «способности русского человека к сильному и глубокому чувству под грубой внешней корой»[3]. То есть супруги несут на себе отпечаток русской жизни, который у одной затронул внутреннюю сторону человечности, а у другого – внешнюю. При этом преступление мужа критик оправдывает («оно ужасно, но не отвратительно»), называя его «роковой необходимостью», определенной стечением

[1] Никитенко А.В. Отчет о шестом присуждении наград графа Уварова… С. 18.
[2] Там же. С. 19.
[3] Там же.

«обстоятельств, лиц, понятий и чувствований»[1]. В течении семейной драмы русского лавочника – от ее завязки и до печального финала – Никитенко особенно выделяет фигуру Афони, болезненного брата Краснова. Этот герой в его представлении оказывается носителем необходимого контрастного начала, которое не допускает того, чтобы пьеса осталась на уровне простого бытописания в констатации низменной и пошлой действительности. «В Афоне заключается большая потребность для хода драмы»[2], поскольку именно этот герой противостоит безнравственной и беззащитной стороне супружества, являясь обличителем порока и поборником справедливости. Внешняя ориентированность Афони, его забота о брате и взыскательность к невестке облагораживаются личным страданием – «безропотным и безнадежным».

Отыскание лица, которое бы оттеняло прозаическую сторону изображаемого мира, было бы носителем героического, утверждало положительный идеал и, таким образом, соответствовало бы идее гармонического целого, делается для Никитенко при дальнейших разборах драм Островского важнейшей задачей. При обнаружении такого героя пьеса в его критике получала своеобразную точку опоры в своей состоятельности, а при отсутствии – признавалась неудачной.

Обращаясь к комедии «Лес» (1871), Никитенко при общей отрицательной ее оценке находит одну исключительную личность – Геннадий Несчастливцев. Характеризуя произведение Островского в целом как неудачное, не выходящее из разряда «обыденных пьес», лишенное «художественного значения», он применяет к нему критерии, выработанные в 1840-е гг. при подходе к «натуральной школе». Рецензируя «Петербургский сборник», он тогда критически отнесся, например, к сатирической поэме И.С. Тургенева «Помещик» и заявил о том, что в изображении неприглядной действитель-

[1] Никитенко А.В. Отчет о шестом присуждении наград графа Уварова… С. 19.
[2] Там же.

ности невыдуманным порокам должны в полной мере соответствовать невыдуманные добродетели: «добывать не одну грязь, но и золото»[1]. С такими же словами Никитенко подходит к «изумительной плодовитости» Островского, составляющей лицо современной русской драматургии и выставляющей на сцене «зрелище человеческих несовершенств и пороков»[2]. Уравнивая по типу и методу художественного обобщения драму и не драму, он объединяет их по стремлению «выразить как можно грязнее» жизнь и нравы русского мира. В этом однозначном осуждении критик и произносит усвоенную для себя истину: «Мы знаем, что грязи и так довольно у нас накопилось в течение веков, однако в этой грязи есть крупицы и даже куски самородного золота»[3]. Метафора писателя-рудокопа, как и двадцать лет назад, призывает делать изображение сложным, насыщенным и многосоставным, не забывая, что «реальное также заключается и в отличительных свойствах добра, без которого ни народ, ни каждый человек в отдельности не бывают и не могут быть людьми»[4].

Выводя для себя общий знаменатель, Никитенко показывает несоответствие пьесы «Лес» принципу равновесия и стремления к нравственному идеалу, характеризуя практически всех героев как пошлых, начиная с Гурмыжской, которая и составляет центр нравственной несостоятельности. В своих определениях критик очень резок, называя помещицу «пошлейшей лицемеркой, одержимой духом корысти и похоти»[5], Буланова – «нечто вроде идиота»[6], Милонова – «глупым придворным льстецом»[7]. В пылу неистового разбора он даже путает имя Гурмыжской, которая в ходе утрированного

[1] Никитенко А.В. Петербургский сборник, изданный Н. Некрасовым // Библиотека для чтения. 1846. Т. 75, кн. 1. С. 49.

[2] РО ИРЛИ. Фонд А.В. Никитенко. № 18239. Л. 1 об.

[3] Там же.

[4] Там же. Л. 2.

[5] Там же.

[6] Там же. Л. 4.

[7] Там же.

пересказывания сюжета оказывается то Гремыжской, то Гржемыцкой, то Громыжской, а под конец и вовсе Гржимайловой. Однако эта путаница выглядит более намеренной, чем случайной, судя по легкости и повторяемости ее допущения в пределах чернового листа и двукратному специальному выделению фамилии. Очевидно, так Никитенко реагирует на тип, вызывавший у него однозначное отрицание. Из этого «пошлого царства» выпадает только Несчастливцев – «замечательная личность», чей образ построен на контрасте, сочетая в себе «дурные навыки, происшедшие от недостатка образования, доброту и благородство сердца»[1]. Исключительное достоинство героя Никитенко видит в его нравственной чистоте, не потерявшей от «общественной грязи» и наиболее ярко показывающей себя в искреннем сострадании брата к сестре. Комическая составляющая образа служит, по его мнению, возвышению Несчастливцева, который остается искренен и естественен как в своей человеческой простоте, так и в актерских притязаниях.

В подобном ключе в комедии «Богатые невесты» (1876) Никитенко выделяет фигуру Юрия Цыплунова, считая его одного противостоящим пороку и своим характером смягчающим «дурные стороны текущих нравов»[2]. Так же как и в случае с пьесой «Грех да беда на кого не живет», Никитенко основой драматизма определяет столкновение порочной женщины и добродетельного мужчины. При этом если лавочник Краснов был назван им представителем здоровой натуры, воплощением народной нравственной силы, то Цыплунов получает характеристику романтически-героическую. Критик отмечает в нем наличие идеальных черт, сформированных личностью изнутри – самообразованием и самовоспитанием и ставящих таким образом героя на высокую позицию Чацкого в качестве обличителя порочной среды. Для Никитенко важно слово Цыплунова, который несколько раз высказывается в страстных монологах о чувствах и добродетели. Его наивные представления о

[1] РО ИРЛИ. Фонд А.В. Никитенко. № 18239. Л. 3.
[2] РО ИРЛИ. Фонд А.В. Никитенко. № 18218. Л. 1.

женском характере и идеальной любви к Белесовой критик считает проявлением высокого достоинства образованного человека. Чувствуя мелодраматическую ноту («изысканность в идеализации») в исполнении образа молодого человека, Никитенко признает нарушение в нем естественности, но патетика и простодушие в представлении критика вполне согласуются с возвышенным положением героя. Вычурную идеальность Цыплунова он оправдывает его финальным решением, когда «узнавшая постыдную сторону своего поведения»[1] девушка получает шанс исправиться. «Возможность возвратиться на правый путь», понимаемая и принимаемая самой Белесовой, дает ей в глазах Никитенко тоже своеобразное оправдание – так она оказывается не чужда «правоты и достоинства»[2]. Перед глазами критика снова пара, объединенная тайной порока, но в разрешении конфликта движущаяся не к трагической точке, а к мелодраматическому исходу с последующим сглаживанием остроты коллизии.

Обнаруживая в комедиях Островского трагикомические и мелодраматические характеры, претендующие на воплощение положительного начала, Никитенко, однако, не признает такового в пьесе «Горячее сердце» (1869), уже одним заглавием заявляющей об идеале. Он называет эту комедию одной из «самых слабых и неудавшихся пьес»[3] драматурга. Интересно, что именно «Горячее сердце» побуждает критика развернуто высказаться о «поголовном изображении пошлостей, распущенности и извращений человеческой натуры»[4] в современной литературе и противопоставить «избитому и опошленному реализму» необходимость «другой сферы жизни, где и виды открываются шире, воздух чище и где здоровые делаются здоровее, а больные несколько облегчают свое страдание»[5].

[1] РО ИРЛИ. Фонд А.В. Никитенко. № 18218. Л. 4.
[2] Там же.
[3] Там же. Л. 1.
[4] Там же. Л. 1 об.
[5] Там же. Л. 2.

Никитенко по-прежнему требует альтернативы изображения, считая, что даже в сатирическом русле литература «должна служить не только тем, что она отвергает, но и тем, что она предлагает»[1]. По поводу этого он выскажется с той же требовательностью в своих «Мыслях о реализме»: «…воспроизводить действительность не значит списывать ее, а преобразовать, направлять и довершать по идеям, по видам творческого гения»[2].

Параша Куролепова наследует трагическую линию судьбы русской женщины из драмы «Гроза», о чем Никитенко косвенно упоминает в своем разборе. Не называя имен, он приводит Катерину как своеобразный пример авторского живописания сильного драматического характера, восстающего против «дикого произвола угнетающей силы»[3]. Однако критик не находит преемственности между двумя героинями, считая, что сатирическое направление «Горячего сердца» отклонило траекторию изображения этико-психологического кризиса в последующей трагедии. Параша, чей образ взят из русской народной среды, реализует, по мнению Никитенко, личное стремление к свободе и независимости чрезвычайно узко и ограниченно, замыкаясь в рамках своего действительного положения. Островский, пишет критик, нашел «для создания своей героини в природе такие стихии, как сознание претерпеваемой неправоты и чувство оскорбленного девического права и достоинства»[4], но не реализовал их в ней, не развил широко и не довел до логического результата. По его мнению, образ Параши оказался практически лишен драматической силы при переживании вложенной в него идеи, что связано с неполнотой психологической мотивировки: это должно было быть «не только горячее, но сердце разгоряченное до решимости возмутиться»[5].

---

[1] РО ИРЛИ. Фонд А.В. Никитенко. № 18221. Л. 2.

[2] Никитенко А.В. Мысли о реализме в литературе // Журнал Министерства народного просвещения. 1872. Янв. Ч. 159. С. 27.

[3] РО ИРЛИ. Фонд А.В. Никитенко. № 18221. Л. 2 об.

[4] Там же. Л. 3 об.

[5] Там же. Л. 4.

Подтверждение своему выводу Никитенко находит и в специфике развития любовной линии, считая, что положение героини тривиально – она «поставлена между двумя претендентами на ее сердце»[1], которые, в свою очередь, не способствуют раскрытию потенциальной силы девушки, ее стремления к свободе, защиты свой чести и отстаивания, своего счастья. При всей критике главного характера положительным моментом в пьесе для Никитенко оказывается ее «диалогическая сторона», разработанность «разговоров действующих лиц». Он находит в них, с одной стороны, типологическую выраженность характеров, когда речь становится средством изобразительности (каждое лицо «говорит языком, свойственным среде, какой он принадлежит»[2]), а с другой – емкость и размеренность, обеспечивающие композиционную стройность («высказывается не более, не менее того, что и следует по положению действующих лиц»[3]).

Абсолютную отрицательную оценку Никитенко получили три пьесы Островского – «Не всё коту масленица» (1871), «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1872) и «Волки и овцы» (1875). Однозначное осуждение критика вызвало отсутствие в них «положительного элемента» и преимущество описания быта и человека с их неприглядных сторон и в предосудительных ситуациях. Все три комедии объединены одним и тем же порицанием – нарушением пропорций при художественном осмыслении действительности. Уже упомянутый выше принцип равновесия (характеров действующих лиц и их поведения) Никитенко разрабатывал еще в 1830-е гг., предполагая в литературе наличие двух разнонаправленных и равноправных элементов: «идеальное и действительное, дух и плоть, небесное и земное <…> закон свободы и закон необходимости»[4]. Продолжая кри-

[1] РО ИРЛИ. Фонд А.В. Никитенко. № 18221. Л. 4 об.

[2] Там же. Л. 9.

[3] Там же.

[4] Никитенко А.В. Речь о необходимости теоретического или философского исследования литературы // Журнал Министерства народного просвещения. 1837. № 3. С. 542–543.

тику, начатую по отношению к пьесе «Лес», и подчеркивая качественную двусоставность художественного образа, обеспечиваемую закономерностью самого человеческого существования и состоянием мира в его историческом развитии, он призывает Островского «сохранить меру в изящном изображении разных случайностей жизни и человеческих нравов»[1], т.е. дать естественную альтернативу, не выходящую за границы эстетической достоверности.

В отчете Академии наук по поводу пятнадцатого присуждения уваровских наград в 1872 г. К.С. Веселовский кратко пересказывает отрицательное заключение Никитенко, которому было поручено «предварительное обсуждение конкурсных пьес»[2]. Обобщая тематику и содержание представленных на конкурс драматических сочинений, «критик-эстетик» находит в них «преобладающим сатирическое направление» и потому отказывает в награде, считая несоответствующими «высоким значениям и требованиям этой важной отрасли литературы»[3]. В движении драматических «характеров и положений» Никитенко требует от всех современных драматургов – хотя прямо называет только Островского – «особенной творческой изобретательности», которая могла бы «указать обществу на те или другие великие истины человеческого совершенствования и возбудить к ним живое сочувствие в сердцах»[4].

Исходя из определенных критериев, Никитенко не видит в пьесах Островского «места к образованию и развитию характеров», «драматическим комбинациям и движению», о чем говорит в рецензии на «Богатых невест»[5]. А считывая сатирическую метафору «волки и овцы» в одноименной комедии, с помощью которой автор

[1] РО ИРЛИ. Фонд А.В. Никитенко. № 18220. Л. 4.

[2] Веселовский К.С. Отчет о пятнадцатом присуждении наград графа Уварова // Отчет о пятнадцатом присуждении наград графа Уварова. СПб., 1874. С. 26.

[3] Там же. С. 27.

[4] Там же. С. 28.

[5] РО ИРЛИ. Фонд А.В. Никитенко. № 18218. Л. 5.

придает «особую остроту критическому изображению действительности»[1], Никитенко трактует ее как способ намеренного «опошления человеческой природы вообще и русского быта в особенности»[2]. Он понимает стремление автора к широкому обобщению провинциальных нравов и точно определяет Мурзавецкую в качестве полновесного центра, но воспринимает эту эпическую линию по-прежнему как безрезультатное «однообразное и скучное повторение разного рода житейских повседневных случайностей»[3].

Точно так же Никитенко относится и к двум пьесам с пословичным заглавием. В комедии «Не всё коту масленица» он проходит мимо того, что традиционные для Островского типы оказываются в новых отношениях, развенчание купца Ахова ему не кажется утверждением сказочной морали, победы старого над новым. Такой интерпретации мешает отношение к Ипполиту и уровню развития любовной линии. Племянника Ахова критик видит, с одной стороны, привычным «типом московских приказчиков»[4], а с другой – лицом нелепым и несуразным в сопоставлении с фигурой своего дяди. Любовь же героя к Агнии он прочитывает как натянутое и неестественное чувство, сделанное мотиватором безрассудных его поступков. Даже стихия комического в пьесе воспринята Никитенко как нелепость с акцентом на аффектацию героя, который симулирует самоубийство и для достоверности угрозы с ножом в руках повторяет междометие «чик».

В разборе комедии «Не было ни гроша, да вдруг алтын» критик не соглашается с тем, как Островский «показал процесс психологической и социальной деградации человека»[5]. Крутицкий для него –

[1] Журавлева А.И. А.Н. Островский – комедиограф. М. : Изд-во МГУ, 1981. С. 129.

[2] РО ИРЛИ. Фонд А.В. Никитенко. № 18220. Л. 1 об.

[3] Веселовский К.С. Отчет о пятнадцатом присуждении наград графа Уварова... С. 28.

[4] РО ИРЛИ. Фонд А.В. Никитенко. № 18220. Л. 1 об.

[5] Штейн А.Л. Мастер русской драмы: этюды о творчестве Островского. М. : Советский писатель, 1973. С. 390.

это еще одно типическое воплощение «грубейшего влечения к мошенническим привычкам и корысти», и в развитии его образа он не находит «ничего похожего на игру страстей и побуждений»[1], которая если бы и обнаружила себя, то исключительно в невольном движении героя по пути порока из-за своего «заблудшего ума»[2].

Две драмы в русле никитенковской оценки отстоят в стороне от строгого критического взгляда, получая преимущественно положительную характеристику с выявлением сущностных черт поэтики Островского. Во-первых, это пьеса-сказка «Снегурочка» (1873), представившая в фольклорно-символической форме национальную жизнь, в которой воплотился художественный идеал Островского и понимание им прекрасного. Именно на воплощение в драматическом искусстве нравственно-эстетического идеала обратил прежде всего внимание Никитенко. В своем очень небольшом отзыве он отмечает поэтическую сторону «Снегурочки», имея в виду совсем не ритмически организованную форму, но условно-обобщенный рисунок социального мира и особенно главный образ, олицетворяющий собой гуманистическую веру в высокие свойства и возможности личности. Критик сравнивает пьесу по лирическому сюжету и волшебно-сказочному, фантастическому колориту с комедией У. Шекспира «Сон в летнюю ночь», которая действительно связана с ней рядом сходных образов и мотивов (например, Берендей как покровитель влюбленных или любовь, рожденная в радостном познании жизни). Пересказывая сюжет, Никитенко передает основную канву действия исключительно примером Снегурочки, ее эволюцией – превращением из фольклорно-поэтического символа в живое существо. Его волнуют движения душевного мира героини, внешне заканчивающиеся трагически, но с утверждающей лирико-философской интонацией, которая снимает катастрофичность в пользу позитивного общечеловеческого и вечного начала.

[1] РО ИРЛИ. Фонд А.В. Никитенко. № 18253. Л. 15 об.

[2] Там же.

Однако, высоко оценивая в пьесе Островского «картины и сцены в народном духе, исполненные удивительной прелести и грации»[1], Никитенко отказывает «Снегурочке» в присуждении премии Уварова, ссылаясь именно на ее сказочно-лирическую составляющую, которая, по его мнению, совсем не ведет к прямому символико-аллегорическому прочтению. То есть за фольклорно-мифологической поэтизацией он не увидел ориентированности на действительность, считая, что сказка остается от начала и до конца принадлежащей своей фантастической условности, не выходящей к социально-психологической обобщенности: «Трудно представить себе в мифических олицетворениях природы, каковы Весна Красна, Дед Мороз, Масленица, Соломенное чучело, те элементы, из коих слагается драма как изображение человеческих страстей и судеб»[2]. Пьеса-сказка оказывается несовместима с драматическими «условиями и значениями», при этом он не называет в ряду чистых фольклорных образов саму Снегурочку, что, конечно, говорит о понимании ее внутреннего значения и назначения и потому глубокого и отзывчивого, даже удовлетворенного принятия в ней идеального изображения человека.

Второй драмой, вызвавшей отличительную от всех совокупных реакцию Никитенко, стала историческая – «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1867). Ее общая высокая оценка за отдельными нюансами в типологических вещах перекликается с восприятием трагедии А.К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» (1866). При рассмотрении этих двух произведений одного направления и очень сходного, перекликающегося материала Никитенко подводит единое основание под принципы художественной работы авторов с исторической действительностью. И главным руководством поэта, по его мнению, является понимание эстетической свободы, дающей право воспроизводить лица и события не в фактической, а в драматической достоверности – «в действительности смысла, духа их

[1] РО ИРЛИ. Фонд А.В. Никитенко. № 18283. Л. 2.
[2] Там же. Л. 1.

ближайшей идеи»[1]. Отсюда проистекает важнейшее внутренне условие творческого осмысления истории, связанное с ключевым для критика понятием – идеализацией. Никитенко настаивает на том, что литературная интерпретация знаменитых личностей прошлого, их фактурная выделка происходят не за счет произвола автора, основанного на желании представить яркий и привлекающий внимание образ, а благодаря тому, что «они сами в себе носят элементы сил и действий»[2]. То есть художественная достоверность образа достигается с помощью исторического обобщения, когда с течением времени этот самый образ стал выпуклым олицетворением определенных качеств, свойств, признаков – стал идеей. Интересно, как сильно взгляд Никитенко на природу исторической фигуры, обработанной художником, совпадает с установкой самого Островского, считавшего, что, освобождая реальный образ «от всего второстепенного и случайного», сгущая и концентрируя его, добиваясь до типа, он выражает сущность «действительности во всей отчетливости и полноте»[3]. Островский называет это «идеально-художественным представлением действительности»[4].

В разборе исторической драмы «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» Никитенко сосредоточивается на образах, данных в заглавии. Считая Самозванца лицом второстепенным, он подчеркивает в нем только внутреннюю противоречивость, неоднозначность, которая составлена простым и естественным колебанием человека между «дурным и хорошим», – это сладострастие и совестливость Лжедмитрия. На Шуйском, которого он определяет в качестве центра и главного героя драмы, критик останавливается подробней, пытаясь, наоборот, устранить возможную двусмысленность в прочтении этого образа Островским. Эта двусмысленность касается

[1] Никитенко А.В. Три литературно-критических очерка. СПб., 1866. С. 48.
[2] Там же.
[3] Лакшин В.Я. А.Н. Островский. М., 1982. С. 419.
[4] Островский А.Н. Полное собрание сочинений : в 12 т. М., 1980. Т. 12. С. 167.

лично-психологической мотивировки персонажа, которая, по мнению Никитенко, не должна идти в отрыве от внешней, надличностной обусловленности. Но он подчеркивает, что автор «в его характере, жизни и судьбе, понял и отличил драматические элементы»[1].

Особую удачу драматурга Никитенко находит в том, что выбранное им лицо «заключает в себе возможность драмы»[2], т.е. полно может быть раскрыта сила и сложность его характера, определенная социально-историческим кризисом: «…тут есть и нравственная мощь человека, иссушаемая, но не подавляемая судьбой, и вечный антагонизм между индивидуальностью человеческой и общим непреложным ходом вещей»[3]. В хронике Островского сюжет движет борьба Шуйского за власть, которая мотивирована эгоизмом боярина и необходимостью защиты и сохранения национальной самобытности. Никитенко не соглашается с оставленной на Шуйском тени корысти и честолюбия, которая подвергает сомнению нравственное начало героя. По мнению критика, в изображении такого исторического характера на первом месте должна стоять национальная, общенародная идея, сцепленная с исторической необходимостью или закономерностью, что практически полностью и определяет его образ мысли и поведение: сила Шуйского «не в обмане и кознях, а в законности самого дела, в избавлении России от тех бедствий, какими угрожает ей торжество Лжедмитрия»[4]. И в этом эпическом смысле, по Никитенко, герой Островского оказывается не простой индивидуальностью, движимой внутренними побуждениями, но деятелем, который бы «взял на себя великое народное дело и по своим способностям и характеру в состоянии был бы совершить его»[5]. Об этом же принципе драматического осмысления критик пишет в статье о трагедии А.К. Толстого, говоря о царедворцах

[1] Никитенко А.В. Об исторической драме г. Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» // Складчина. Литературный сборник. СПб., 1874. С. 431.
[2] Там же. С. 433.
[3] Там же.
[4] Там же. С. 441.
[5] Там же. С. 448.

Ивана Грозного, которые «вдруг перерождаются в доблестных мужей, готовых положить головы свои за честь родной земли»: национально-историческая сила, «сглаживающая всякие неровности, бугры, шероховатости на наших индивидуальностях»[1].

Таким образом, в фокусе внимания Никитенко оказался практически весь творческий путь Островского, за исключением последних десяти лет. Он имел возможность непосредственно наблюдать развитие драматурга от раннего периода, когда шел поиск и в соприкосновении с традицией определялась художественная манера, до зрелого, когда оформляется его идейно-эстетическое своеобразие с обращением к бытовому, фольклорному и историческому материалу. Критик в своих отзывах, написанных в качестве конкурсных рецензий, высказал преимущественно отрицательную оценку, сохраняя в качестве главного требование идеала, то есть образа положительно-прекрасного человека, который бы торжествовал над порочно-низменной действительностью. Сам Островский признавал наличие идеального в жизни, но не в чистом и свободном виде, поскольку такой образец был бы далек от истины, что неприемлемо, по его мнению, для литературы: «Конечно, искусство дает и идеалы, и они тоже (в известной степени) реальны. Но переживают только правдивые типы…»[2]. Художественный идеал драматурга вырастал из точного и полного обобщения действительности, в чем он во многом сближался с О. де Бальзаком. И Никитенко, не принимая этот способ поиска и изображения идеала в искусстве, но чутко откликаясь на близкие формы эпической и нравственно-психологической выделки характеров, связанные с аллегорической и национально-типологической образностью, признал достоинство Островского в создании новой высокой комедии, ставящей глубокие и серьезные этико-философские и социально-исторические проблемы.

[1] Никитенко А.В. Три литературно-критические очерка. СПб., 1866. С. 79.
[2] Островский А.Н. Полное собрание сочинений : в 12 т. М., 1978. Т. 10. С. 532.

4.2. Отзывы А.В. Никитенко о пьесах А.Н. Островского

1
«Грех да беда на кого не живет» (1863)

Есть два способа определять достоинство всякого произведения изящной словесности, а следственно – и драмы: впечатление, произведенное им на массу читателей или зрителей, и анализ, основанный на началах и требованиях искусства. Что впечатление, производимое на массу, может быть принято, как свидетельство достоинств или недостатков произведения в известной степени, это неоспоримо. Положим, что приговор общества весь склоняется в пользу его; нельзя в таком случае не признать важности произведения уже по одному тому, что не могло же оно, без достаточных причин, овладеть вниманием современников и возбудить их сочувствие. Но, с другой стороны, как часто произведение, превознесенное публикой до небес, с течением времени, теряет свою чарующую силу, поступает в разряд самых обыкновенных литературных продуктов и наконец совершенно забывается! Напротив, другие произведения, принятые ей равнодушно и холодно, впоследствии приобретают огромное значение и становятся образцами для последующих поколений и веков. Примеров тому найдем множество в истории всех литератур. Припомним здесь, каким почетом, например пользовалась в Англии Аддисонова трагедия *«Катон»*[1], тогда как бессмертные создания Шекспира оставались чуть-чуть не в забвении. Во Франции разве не восхищались в свое время романами Скюдери[2], или у нас – «Россиядой» Хераскова[3]?

Дело в том, что общественное мнение о предметах изящной словесности зависит не только от степени образования общества, но и от господствующих понятий века и страны вообще, и в особенности от большей или меньшей изощренности и развитости эстетического чувства. Часто произведение, не только небогатое красотами, но совершенно противоречащее главнейшим требованиям искусства,

приобретает себе многих почитателей единственно потому, что оно удовлетворяет известному нравственному или общественному их настроению, своей основной мыслью или направлением совпадает с интересами минуты. Естественно, что такое произведение, несмотря на оглушительный шум хвалы, приветствовавший его появление, несмотря даже на услугу, какую успело оно оказать известному расположению умов, собственно, в литературном отношении, может иметь весьма посредственное значение или не иметь никакого. Вот почему благосклонный отзыв большинства читателей или зрителей о произведении изящной словесности, основанный на впечатлении, нельзя еще принять за действительное и справедливое мерило его достоинства.

Скажут, однако, что в обществе всегда найдутся люди мыслящие и просвещенные, с природным эстетическим чувством, развитым и усовершенствованным наукой и опытом. На их суд можно положиться. Справедливо; но в таком случае они, как люди мыслящие и просвещенные, будут судить не по минутному впечатлению, даже своему собственному, а по известным общим началам. Они, без сомнения, очень хорошо понимают, во-первых, что как бы ни были, в деле так называемого вкуса, мнения различны, а все же непременно должно быть некоторое единство во взглядах на вещи, хотя касающиеся вкуса, но созданные при участии разума, следовательно, подлежащие законам его, всеобщим и для всех равно обязательным. Во-вторых, находить произведение хорошим или дурным единственно потому, что оно мне нравится или не нравится, значит уже не судить о нем, а только выражать свое личное мнение, которое может иметь вес для нас или для друзей наших, но которое для других, конечно, не будет представлять в себе никакого интереса, кроме автобиографического. Словом, мыслящий и просвещенный человек, сознавая необходимость изложить причины и основания своего взгляда при одобрении и осуждении литературного произведения, ищет их в общем человеческом разуме и историческом изучении вещей, становится таким образом на почву критики, которая,

во всех случаях, утверждается на началах науки, отвергая произвол и личные ощущения.

Это-то и есть тот второй способ оценки литературного произведения, о котором мы сказали вначале и которому старались последовать в настоящем случае при разборе драмы г. Островского.

Драма, как особенное видоизменение поэзии, у народов, служащих представителями общечеловеческого образования, достигла той зрелости и определенности в своей задаче и форме, вследствие которых и главные условия ее обработки также определились ясно и стали обязательными для всякого драматического писателя, желающего быть верным ее духу и создать именно драму, а не что-либо другое. Если бы драмы не было в самой жизни человеческой, ее не было бы и в искусстве; но если драматический момент в жизни имеет свои особенности, то они должны существовать и должны быть соблюдены и в художественном ее воспроизведении. Поэтому условия драматического литературного создания не суть требования ни вкуса времени, ни теоретической догматики, но законы, действительно вытекающие из сущности драмы, как вполне образовавшегося и раскрытого вида искусства. Какими бы поэтическими красотами ни отличалось произведение, носящее на себе имя драматического, но если оно лишено действительного драматизма в своей идее и ее развитии, оно будет неудавшимся покушением войти в чужую, недосягаемую для него сферу. Поэт драматический, в качестве поэта, должен изобразить жизнь, как она отражается в духе человеческом под наитием его вечных стремлений к идеалу; в качестве драматика он должен представить жизнь эту в живейшем ее проявлении, *в действии*; в качестве драматика-художника, обязанного выполнить установившиеся законы искусства, должен представить жизнь в таком действии, которое бы в самом себе сосредоточивало и свою задачу, и ее решение. Как всякое действие только в наибольшей напряженности действующих сил представляет для нас высший интерес, следовательно, в самый момент своего совершения, то поэт-драматик ставит его, с его принадлежностями, пред самые

глаза зрителя, покоряя ему ограничения времени и пространства. Для этого даны ему средства реализации, каких не имеет ни поэт-лирик, ни поэт эпоса: ему дана возможность пользоваться всеми отправлениями и формами текущего, настоящего момента: ему дано в пособие искусство сценическое. Действие в его создании не является *происшедшим*: оно *происходит*, и в этом-то совпадении действительности с нашим воззрением состоит и прелесть драмы, и ее трудность. То, что при наибольшей живости изображения может действовать на вас в повествовании, как нечто от вас отдаленное и временем и пространством, не связанное с вами личным, так сказать, соприкосновением, то здесь поражает вас всей силой очевидности, всей непосредственностью жизни, присущей вам. Но зато сколько таланта нужно, чтобы действиям и деятелям дать ту сосредоточенность и силу движения, какие составляют необходимые условия всякого совершающегося значительного акта жизни. Не даром лучшей похвалой для эпического поэта или для живописца считается, когда говорят, что один своему повествованию, а другой своей картине умели придать движение, похожее на драматическое, т.е. когда искусным изобретением характеров и их положений умели выразить наибольшую степень энергии их в известный момент действия. Сколько нужно для драматика искусства, чтобы отнять у зрителя всякую возможность сомневаться в прагматической и психологической действительности того, что представляется на сцене его взорам, несмотря на вымысел, и в законность того, как оно совершается, несмотря на тесные пределы времени и пространства, в которые заключено содержание драмы. В самом уже избрании мотива ему нужны особенная проницательность и верность взгляда. Не всякий даже из многозначительных моментов жизни может служить для нее содержанием; цели ее соответствуют только такие, где скрывается обилие пружин, возбуждающих жизненные и притом фактические проявления, где жизнь находится в высшей степени напряжения и готовности разрешиться важной или потря-

сающей катастрофой. От чего обыкновенно не имеют успеха авторы, основывающие драматический интерес на таких психологических данных, сферой которых служит одна внутренняя жизнь, а не мир внешний, мир, где является весь человек, где живет он столько же жизнью воли, как жизнью ума и сердца? От того, что в этих данных нет стихий для действия, что тут может быть все, чтобы сосредоточиваться и наполнить душу одного субъекта, но нечему происходить, не из чего и не для чего образоваться характерам. Величайшее из драматических созданий всех времен, «Гамлет», был бы созданием вовсе не драматическим, если бы в нем все дело ограничивалось психологическим анализом, как бы он ни был глубок – анализом внутренних смятений, борьбы сердца с волей, идеи с практическими требованиями жизни, и если бы Гамлет беспрестанно не выносил, так сказать, из себя наружу своей внутренней силы и своего бессилия, не изобличал их в предприятиях, в деяниях, хотя задерживаемых на пути к цели его же нравственной несостоятельностью, но полных энергии и смелых порывов. Казалось бы, что задача драматического писателя значительно облегчается, коль скоро мотив указан ему самой действительностью; повидимому, ему стоит только уловить в нем главные черты и перенести их на сцену. Но на деле выходит совершенно противное. Никто доселе не сомневался и не сомневается, что драма есть не только возвышеннейшая, но и труднейшая форма поэзии. Мотив, предлагаемый поэту жизнью, есть для него не более, как точка опоры; он заключает в себе драматические стихии, но он не есть готовый сюжет, который оставалось бы только списать вернее. По свойству своему такой мотив может допускать самые разнообразные концепции, самые многозначительные, тонкие или глубокие виды относительно человеческого сердца и судьбы; но все это лежит в нем только как возможность драмы, как зародыш ее – не более. Писатель должен вызвать его сам к жизни и деятельности силой своего творческого таланта, довести его, в стройном органическом целом, до полного проявления.

Но все это, скажут нам, требования техники; исполнение их еще не ручается за драматическое достоинство пьесы, которая прежде всего и более всего должна быть поэтическим созданием по своему внутреннему значению, по глубине и важности своей идеи и истине ее развития. Это неоспоримо, но неоспоримо также и то, что, если выполнение технических условий не составляет еще драмы, то без соблюдения их, однако, драма невозможна. Само собой разумеется, что критика, основанная на началах науки, не удовлетворится соблюдением одних технических условий; она потребует того, для чего собственно и нужны эти условия, потребует от пьесы, так сказать, души, поэтического и вместе истинного представления вещей, постарается объяснить силу творческого постижения жизни и творческого воссоздания ее в целом; но в то же время она потребует от автора отчета в употреблении того орудия, которое он получил из сокровищницы искусства для осуществления своей задачи в избранной им форме. Виды таланта и его воззрения могут быть только объясняемы; но труд его подлежит суду. Может легко случиться и случается, что дело, задуманное прекрасно и верно, уничтожается или портится в процессах его исполнения, что сила, умевшая возвыситься до известной идеи и до понимания ее богатого содержания, изнемогает в усилиях дать ей соответственный образ и не достигает цели, или от того, что употребляет не те средства, какие нужны, или дурно употребляет те, какие указаны самой целью.

Все эти предварительные замечания мы считали необходимыми, чтобы суждение наше о драме г. Островского не казалось произвольным или основанным только на личном нашем взгляде. Мотив, послуживший основанием этой драме, не тот, который означен автором в заглавии своей пьесы. «Грех да беда на кого не живет» мысль слишком общая; она вовсе не указывает на характер содержания пьесы. И очевидно, он имел в виду совсем не то, чтобы развить положение, не отличающееся ни новостью, ни поэтическим значением. Мотив, из которого возникает под его пером драма, взят

из русской народной жизни. Его можно формулировать так: здоровая, сильная, первобытная русская натура входит в соприкосновение с существом другой, но испорченной среды нашего общества и разражается от этого неожиданного соприкосновения глубоким потрясением и взрывом, от которых гибнут обе стороны. Момент подобной роковой встречи, как это ясно само собой, носит в себе все элементы трагической драмы, и, след<овательно>, избран автором как нельзя удачнее. Не выдумано ли, однако, это *данное* им самим? Существует ли оно действительно в нашем русском мире? Никто, конечно, не усомнится в способности русского сердца, по своей национальной природе, к глубокому и сильному чувству. С другой стороны, нам очень хорошо известно, каких ничтожных и жалких людей, мужчин и женщин, породило у нас стремление к новым условиям и формам жизни, сделавшимся нам доступными через подражание, стремление без всякого соответственного им содержания. Эти несчастные существа, потоком исторических событий оторгнутые от прежней среды, где они прозябали в неподвижности умственной и нравственной, далекие от цели, где жизнь с новым направлением получает высшее значение, очутились на пути движения без всяких руководящих правил, без нравственной опоры, очутились на всевозможных распутьях соблазна и порока. Много странных и печальных явлений произошло у нас и происходит от этого начатого, но недовершенного кризиса нашей общественности, и притом не в одной, но в разных ее сферах. К кругу людей, вращающихся в этом брожении взволнованных, но не пришедших в порядок стихий, принадлежит и та женщина, с которой встретился герой разбираемой нами драмы. Как могла произойти встреча двух личностей, разделенных общественными условиями? Очень просто: она произошла вследствие одной из тех случайностей, которые часто сближают людей, по крайней мере внешним образом, находящихся на отдаленных ступенях общества. Бедность, недостаток существования – с одной стороны, и предлагаемые обильные средства

к жизни – с другой; в силу этой случайности, впрочем не представляющей в себе ничего несбыточного или исключительного, два существа, столь несходные между собой по нравственным качествам и по положению, живут наконец вместе, как муж и жена. Затем автору следовало изобрести содержание, определить и развить характеры главных действующих лиц, найти соответственное им и общественной их среде положение и все это провести перед зрителями в различных фазисах действия, окончив его также соответственной катастрофой. Вот каким образом исполняет это автор.

Помещик Бабаев приезжает в город хлопотать по какому-то делу в суде. Здесь обыкновенными приказными проволочками задерживают его на насколько дней. Ему скучно, и он ищет развлечений. Неожиданно встречается он с пожилой девушкой Жмигулиной, дочерью канцелярского служителя, которая когда-то, с младшей хорошенькой сестрой своей Таней, жила в деревне у матери Бабаева и пользовалась ее благодеяниями. Эта Таня молодому Бабаеву сильно нравилась и не без сочувствия с ее стороны. Теперь она замужем за лавочником Красновым. От Жмигулиной Бабаев узнает, что этот Краснов человек зажиточный, но совершенно лишен того внешнего образования, которым так любят щеголять благородные в провинции, что Таня его не любит и вышла за него замуж единственно по причине своей бедности. Жмигулина дает чувствовать Бабаеву, что Таня будет не прочь от того, чтобы возобновить старые связи. Бабаев очень рад этому. Назначено свидание. Старинные друзья сближаются снова. Таня просит к себе Бабаева на чай. Здесь выходит на сцену муж ее, Краснов, человек такой, каким следует быть лавочнику: простой, с ухватками и приемами обращения, свойственными его званию; но он без памяти любит свою жену, исполняет все ее желания, лелеет, нежит ее, за что она платит ему совершенным равнодушием. Кое-как, однако, они жили довольно согласно, по крайней мере, без скандала. Теперь посещение Бабаева бросает в душу мужа впервые искру ревности. Он принимает нежданного гостя чрезвычайно сухо, а по уходе его прямо объясняет жене, что это

знакомство ему очень не нравится. Несмотря на это, Краснова посещает Бабаева, и между ними установляется соглашение, что он увезет ее от мужа к себе в деревню. Муж, конечно, об этом ничего не знает и не подозревает, что дело между молодым помещиком и его женой зашло уже так далеко. Однако зловещие признаки ясно ему показывают, что семейный мир его нарушен. Между супругами происходит бурная сцена. В этой семейной разладице принимают участие: замужняя сестра Краснова, Курицына, особенно брат его, молодой постоянно больной парень, *Афоня*, и слепой дед их, *Архип*. Последний – тип доброго, честного старика, желающего водворить мир и тишину в семействе. Первый – вечно страждущее существо, но с горячим, любящим сердцем; он ненавидит Таню, которая, по его убеждению, как и действительно, загубила жизнь его бедного брата. Он постоянно следит за поступками Тани и извлекает из своих наблюдений верные и самые невыгодные о ней заключения. После разных перипетий, драма вступает в новый и решительный фазис. Жмигулина, подстрекательница своей сестры на все недоброе, устрашенная решительными намерениями Краснова против дурных поползновений его жены, советует последней прибегнуть к последнему и верному, по ее мнению, средству – к притворству, чтобы усыпить мужа наружной покорностью и ласками, а между тем совершенно предаться Бабаеву. Таня вполне решается следовать наставлениям своей гнусной сестры. Происходит сцена, в которой коварство обеих женщин достигает цели: Краснов не только примиряется с женой, но изъявляет ей полную доверенность и чувствование самой горячей любви. После необходимых в этом духе объяснений, он, совершенно успокоенный и услажденный притворной нежностью своей жены, уходит из дома по делам. В отсутствие его Таня отправляется к Бабаеву, чтобы окончательно условиться о бегстве. За ней следят Афоня и сестра Краснова и удостоверяются в ее замыслах и позорном поведении. Возвратившийся домой муж не находит своей жены и снова предается ревности и гневу; когда же сестра его и Афоня открывают ему, где она и какими поступками

она позорит себя и всех их, тогда Краснов приходит в совершенную ярость. По возвращении Тани он, высказав все, что накипело в его столь жестоко и недостойно обманутом сердце, высылает ее в кухню, там убивает ее и сам велит предать себя в руки правосудия.

Содержание драмы, как видно из вышесказанного, очень просто. Но оно сильно возбуждает сочувствие зрителя или читателя именно своей простотой, истиной и живым, естественным развитием подробностей. Положения действующих лиц обрисовываются в самом ходе пьесы превосходно, отчетливо и ясно. Трагическая катастрофа естественно, сама собой вытекает из положения лиц и событий. Если характеры пьесы не представляют в себе ничего особенно поразительного, то однако же индивидуальность их обозначается совершенно явственно и рельефно, а главное – они верны психологическим законам и духу нашей народности. Это люди обыкновенные, каковы они суть в нашей действительности, интересующие читателя не эксцентричностью или исключительностью своих страстей и положения, но именно тем, что они люди, и люди русские, самая судьба их не представляет ничего чрезвычайного, как все явления, коих причины и стихии заключаются в действительности, а не произволе автора. Бабаев – обыкновенный, легких свойств человек, эгоист и позволяющий себе безнравственные поступки, нимало не предвидя, не ожидая, да и не заботясь о том, какое зло от них может произойти. Краснова – женщина, какие у нас, к сожалению, нередки, усвоившая себе некоторые привычки, понятия и претензии чуждого ей так называемого образованного круга, но без всяких нравственных опор; она неспособна ни к чему хорошему, потому что воспитание не дало ей ни малейшего понятия о долге и назначении женщины, на какой бы сфере она ни находилась. Ее увлекает к пороку не страсть, а совершенное непонимание нравственного достоинства человека, равнодушие к добру и злу. Сестра же, Жмигулина – тип гнусной сплетницы и помощницы в незаконных связях по невозможности самой принять в них участие. Краснов – выра-

жение способности русского человека к сильному и глубокому чувству под грубой внешней корой. Злодеяние, им совершенное, есть несчастное дело горячей натуры и нагло оскорбленного чувства. Оно ужасно, но не отвратительно. Оно вытекает, как роковая необходимость, из стечения тех обстоятельств, лиц, понятий и чувствований, какие охвачены автором в его драме. Эпизодическими лицами, кроме сестры и зятя Краснова, являются Афоня и Архип. Архип – лицо, без которого драма, кажется, могла бы обойтись. Это какой-то философствующий русский ум, не лишенный, впрочем, народности. Но в Афоне заключается большая потребность для хода драмы. Характер его сильно трогает зрителя соединением чувства безропотного и безнадежного страдания с нежной любовью к брату и глубоким отвращением ко всякому наглому и бесстыдному нарушению нравственных правил, как их понимает простой честный ум.

Вообще произведение г. Островского, без сомнения, принадлежит к наиболее удавшимся его драматическим пьесам. Из мотива, взятого им из народной жизни, он умел извлечь самые поразительные стихии, не нарушая нигде ни психологической истины, ни истины народного и общественного нашего духа, и создать из них произведение вполне драматическое, как по идее его и содержанию, так и по исполнению условий, налагаемых драмой – произведение, в котором все части движутся стройно, свободно, легко, стремясь к одной цели, без преувеличений и натяжек, как явления самой жизни.

В уважение сего, Комиссия признала, что драма эта заслуживает вполне Уваровской премии. К этому нельзя не присовокупить, что автор ее есть заслуженный наш драматический писатель, в настоящее время почти один поддерживающий у нас достоинство народной драмы, и несомненно, что литературные заслуги его вообще дают ему право на означенную почесть.

Примечания

Автограф: РО ИРЛИ. Фонд А.В. Никитенко. № 18170. Л. 1–4 об.

Впервые опубликовано: Отчет о шестом присуждении наград графа Уварова. СПб., 1863. С. 10–19.

Датируется: 1863 г.

Замечания о драме, которые Никитенко предпосылает разбору пьесы Островского, являются ценными сведениями о взглядах критика на этот род литературы в русле реалистической эстетики. В известных опубликованных статьях Никитенко более нигде не содержится развернутое высказывание относительно современной драматургии и ее теоретического значения. О процессуальности как важнейшем свойстве драмы Никитенко кратко скажет в 1866 г. в «Трех литературно-критических очерках» (по поводу комедии А.А. Потехина «Отрезанный ломоть») и позже, в 1872 г., в «Отчете о пятнадцатом присуждении наград графа Уварова» (см. § 4.1).

[1] Популярная в XVIII в. трагедия английского писателя Джозефа Аддисона (1672–1719) «Катон» (1713), основанная на событиях последних дней Марка Порция Катона (Младшего).

[2] Мадлен де Скюдери (1607–1701), французская писательница, автор популярных многотомных прециозных романов.

[3] «Россиада» (1779) М.М. Хераскова (1733–1807) стала первой эпической поэмой в русской литературе.

2
«Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1867)

Судя по заглавию, можно бы подумать, что автор имел в виду разделить интерес пьесы между двумя равносильными действующими личностями, противопоставив одну другой, чем он, разумеется, нарушил бы одно из главных условий художественного произведения – единство его и целость. Автор не сделал этой ошибки. На самом деле настоящий центр и герой драмы есть Шуйский.

Самозванец, при всей своей важности, все-таки есть лицо второстепенное. По ходу действия, по цели, к которой направлены все его пружины, и по той воле, которая ими движет, первенство принадлежит Шуйскому.

Шуйский свергает с престола Лжедмитрия и тем пролагает к нему путь самому себе. И так на Шуйском естественно сосредоточивается все внимание читателя или зрителя. Надобно, чтобы автор в действительном историческом Шуйском – в его характере, жизни и судьбе, понял и отличил драматические элементы – это главное. История Шуйского известна. Ловкий царедворец при Борисе Годунове, внутренне, конечно, с прочими древних родов боярами, питавший к нему нерасположение, как к узурпатору, но, по-видимому, готовый служить ему верно и засвидетельствовавший это исполнением в Угличе известного поручения, согласно с его видами, потом присягнувший Лжедмитрию, не смотря на то, что он лучше всех знал, что это не истинный царевич, – Шуйский склонялся перед могучим напором событий, заботясь, по-видимому, только о своей безопасности. Скрепя сердце, он, может быть, вместе с другими вельможами, преклонился бы совсем перед совершившимся фактом, и для избежания общественных смут, остался бы верен новому хищнику престола, если бы этот последний вел себя благоразумно. Но нравственная несостоятельность Лжедмитрия, не смотря на некоторые его блестящие качества, вскоре изобличалась, и Шуйский, достоверно знавший истину смерти царевича Димитрия, не мог долее сносить обмана, не обещавшего никаких благоприятных последствий ни для кого, кроме самого обманщика и его друзей и покровителей, поляков и иезуитов. Чувство национальной чести и личной чести древнего княжеского рода возмутилось в нем – Шуйский открыто и смело стал против позора и скорби видеть на троне Мономаховом дерзкого пройдоху. Легкомыслие, ложный расчет или великодушие спасли от плахи Шуйского, но не погасили в нем желания свергнуть с престола счастливого искателя приключений,

а напротив, к патриотическому побуждению и чувству оскорбленного родового достоинства присоединили жажду мести за осуждение на казнь и за унизительное помилование. Теперь жребий Шуйского решен – он должен погубить Лжедмитрия или погибнуть сам. Но что же потом, если удастся первое? Кто займет вакантное место на троне? Весьма естественно, ему могло прийти на мысль, что сеявшему подобает пожать и плоды. Шуйский, конечно, был честолюбив, и вот честолюбию его, казалось, сама судьба открывала широкое поприще. Пример Годунова доказал, что при известных обстоятельствах и простой подданный может достигнуть верховной власти. Но кроме того, за Шуйского были и знатность рода и не запятнанность преступлением, потому что не могло же, в глазах его, считаться преступлением уничтожение похитителя, попиравшего народное чувство и готовившего государству страшную будущность, под влиянием Польши и папства. Правда, Шуйскому, в случае успеха, недоставало бы всенародного формального избрания, но мудрым правлением, так же, как и освобождением отечества от чуждой нежданной власти, он мог надеяться заслужить народную санкцию в признании столь счастливо для народа совершившегося факта. Пред ним, конечно, был печальный и поучительный опыт Годунова, которого не спасло и избрание от козней и предательства бояр, считавших себя и заслугами, и правом крови ближе его к трону. Но кого научают чужие опыты? Особенно честолюбец всегда готов слепо верить в свою звезду и думать, что он составляет исключение и что если его предшественники пали, то пали от своих ошибок, для избежания коих у него всегда найдется довольно ума и искусства. Автор разбираемого нами сочинения не имел в виду досказать судьбы Шуйского; он избрал из его жизни и деятельности один момент низвержения с престола Лжедмитрия – на то была его воля.

Из сказанного видно, что исторический эпизод Шуйского действительно заключает в себе возможность драмы и что, след<овательно>, автор не ошибся, избрав его сюжетом своего драматиче-

ского произведения. Тут есть и та чрезвычайность положения и обстоятельств, которая вызывает человека на дела, требующие энергического напряжения нравственных сил, и силы эти поднимает до обширных видов; тут есть взволнованная, бурная среда, порождающая грозные страсти, блестящие успехи и великие бедствия. Словом, тут есть и нравственная мощь человека, искушаемая, но не подавляемая судьбой, и вечный антагонизм между индивидуальностью человеческой и общим непреложным ходом вещей – одна из главных стихий, дающих такой величавый и такой трагический характер истории человечества. Эпоха самозванцев и междуцарствия с такими характеристическими личностями, каковы Годунов, Лжедмитрий, Шуйский, с движением народных масс и их представителями и вождями, каковы: Скопин-Шуйский, Ляпунов, Минин, Пожарский, Гермоген, архимандрит Дионисий, Палицын и проч. – эпоха русской жизни со всеми ее треволнениями и чисто национальным ее духом, без сомнения, составляют самую знаменательную часть нашей истории, к которой наша поэзия будет обращаться как к роднику богатых драматических концепций.

Лжедмитрий, второстепенное лицо драмы, составляет и до сих пор неразгаданную загадку для историка, психолога и поэта. Самое необъяснимое в нем, это род замечательной образованности, ставившей его выше среды, над которой он так странно был призван властвовать – это широта государственных видов, доказывающая ум, навыкший в высших идеях правления и власти. Способности даны ему были природой; но где он мог пробрести качества, которые даются только известным положением и благоприятными обстоятельствами? В Польше, как думают некоторые и как думает, кажется, сам автор, где Дмитрий систематически был подготовляем враждебной Годунову партией к тому, чтобы занять его место. Но справедливо ли последнее? Автору драмы, впрочем, не было никакой надобности вдаваться в соображения о том, как все это могло сложиться. Ему нужны были характеры, явившиеся на историче-

ской арене уже с готовыми элементами и задатками художественной драмы, вместе с постигшим их концом, а они в достаточной ясности обозначались историей. В драме Дмитрий сам, кажется, если не верит в свои царственные права, то все-таки считает себя не обманщиком, а каким-то избранным существом, свыше призванным к роли, которую теперь должен выполнить:

Я, – говорит он, – себя не знаю,
Младенчества не помню. Царским сыном
Я назвался не сам. – Бояре,
Давно меня царевичем назвали,
И с торжеством и злобным смехом в Польшу
На береженье отдали. Не сам я
На Русь пошел; на смену Годунова
Давно меня зовет твоя столица,
Давно идет по всей России шепот,
Что Дмитрий жив. Опальное боярство
Из монастырских келий посылало
Ко мне в Литву, окольными путями,
Своих покорных, молчаливых слуг
На Годунова с челобитьем. В Польше
Король меня царевичем признал,
Благословил меня на царство папа,
Царевичем зовут меня бояре,
Царевичем зовет меня народ.
Как сон припоминаю,
Что в детстве я был вспыльчив, как огонь;
И здесь в Москве, в большом дому боярском,
Шептали мне, что я в отца родился,
И радостно во мне играло сердце.
Так кто же я?.. Ну, если я не Дмитрий,
То сын любви иль прихоти царевой...
Я чувствую, что не простая кровь
Течет во мне; войнолюбивым духом
Кипит душа – побед, корон я жажду,
Мне битв кровавых нужно, нужно славы,

И целый свет в свидетели геройства
И подвигов моих. Отец мой Грозный,
Пусти меня! Счастливый самозванец
И царств твоих невольный похититель,
Я не возьму тиранских прав твоих
Губить и мучить. Я себе оставлю
Одно святое право всех владык
Прощать и миловать. Я обещаю
Прославить Русь и вознести высоко,
И потому теперь сажусь я смело
На сей священный грозный маестат.

Автор с большим психологическим тактом выставил рельефно эту черту совестливости в характере Самозванца. Пусть этот Дмитрий будет орудие Польши, иезуитов и московских бояр, ненавидевших Годунова; но без глубокого сознания, если не права своего, то назначения самой судьбы, он не мог бы действовать так, как он действовал, с такой отвагой и самоуверенностью, не мог бы в такой мере проявить замечательных способностей, которыми он обладал бесспорно. Во всем этом нужна сила веры в самого себя и свой жребий, нужна внутренняя опора, которую человек может найти только в своей совести и убеждении. Убеждение это может быть основано на ложных началах и фактах, но оно нужно, чтобы окружить человека нравственным обаянием и дать ему господство над умами, хотя бы то на время. Но вообще характер Лжедмитрия совмещает в себе разные противоречия, пеструю и яркую смесь дурного с хорошим. Он вовсе не зол; напротив, он готов делать добро, миловать, прощать. В его правительственной программе преобладают либеральные начала, неведомые тогдашней России, и стремление к реформам, что, между прочим, сильно повредило ему в общественном мнении:

Править, – говорил он боярам, –
Вы знаете одно лишь средство – страх!
Везде, во всем вы действуете страхом:

Вы жен своих любить вас приучили
Побоями и страхом; ваши дети
От страха глаз своих поднять на вас не смеют;
От страха пахарь пашет ваше поле;
Идет от страха воин на войну;
Ведет его под страхом воевода;
Со страхом ваш посол посольство правит;
От страха вы молчите в думе царской!
Отцы мои и деды, государи,
В Орде татарской, за широкой Волгой,
По ханским ставкам страха набирались,
И страхом править у татар учились.
Другое средство лучше и надежней –
Щедротами и милостью царить (стр. 42).

Когда Басманов изобличает Шуйского в измене, Лжедмитрий говорит:

Не верю я. Владычество тирана
Пугливого вас приучило видеть
Изменников везде.

Потом продолжает:

Я никого не осужу один,
И не пролью ни капли крови русской!
Над Шуйским суд назначить в нашей думе
Из выборных от всех чинов народа,
И дать ему все средства оправдаться.

Но все эти прекрасные стремления, вместе с доблестью воина и мечтами героя, вместе с обширными замыслами политического честолюбия, подрывались порывами его страстной натуры, не могшей подчиниться тем разумным понятиям, какие рождались в его собственном уме. Он не только хотел иметь власть, но и наслаждаться плодами ее. Молодость соблазняла его приманками удовольствий,

и он не хотел в них отказывать себе, хотя эти удовольствия находились в прямом противоречии с окружавшим его порядком вещей. И предполагаемый отец его, Грозный Иван, любил удовольствия, и как ни были они грубы и грязны, но они были свои, туземного происхождения, и потому народ, привыкший к мысли, что властителю все позволено, смотрел на них сквозь пальцы. Удовольствия Самозванца именно потому, что они были более утонченного свойства, поражали всех своим несогласием с общественными обычаями. Отдавшись раз силе своих страстных влечений, подстрекаемый удобством удовлетворять их безотчетно, он становился безрассуден, забывал совершенно правило, которое, вероятно, было не чуждо его правительственным идеям, что недолжно становиться в противоречие с вековыми обычаями, нравами и даже предрассудками подвластного ему народа, и дошел наконец до существенного и явного оскорбления национального чувства. Он не хотел давать воли ни полякам, ни иезуитам, вовсе не сочувствуя их политическим и религиозным замыслам, а между тем, прельщаемый образом жизни своих иноземных сподвижников и протекторов, дозволил им поступки, оскорбительные для русских, как бы их прямой соучастник и поощритель.

«Все новое» – говорит одно из действующих лиц пьесы, калачник:

Палаты новы у царя; у немцев
Кафтаны новы – бархат фиолетов;
У русских вера новая – латинцы
В самом Кремле поставили костел
И целый день гнусят свои обедни,
Своим душам на вечную погибель
И на соблазн крещеному народу.
Теперь обедать с музыкой садятся,
Не молятся, ни рук не умывают.
Поляки бьют народ, секут и рубят
И встречного, и поперечных; бродят
По улицам, по лавкам, по базарам,
Берут добро без денег и без спросу. (Стр. 78).

Так все более и более Лжедмитрий возбуждал недоверие к своему царскому происхождению в народе, который был убежден, что настоящий русский царевич не дозволил бы себе таких резких отступлений от отеческих обычаев и преданий. Приезд Марины в Москву переполнил меру народного терпения и ускорил взрыв всеобщего негодования. Эта честолюбивая, надменная иноземка хотела не только того, чтобы Россия чтила в ней свою венчанную царицу, но чтобы, вопреки своей вере, достоинству и постоянной вражде к ее отчизне, чтила в ней польку. Она хотела в России основать вторую Польшу, с ее нравами, формами и образом жизни, со всем ее бытом, относясь с пренебрежением ко всему, что должна была уважать в новом отечестве за дарованное ей величие или казаться уважающей из благоразумия. Самозванца, страстно в нее влюбленного, она окончательно совратила с настоящего пути и столкнула его в бездну с трона, на котором он, может быть, и удержался бы, если бы его мудрость равнялась прихотям судьбы, вознесшим его так высоко. Но этой-то мудрости и не дается ее случайным созданиям; катастрофа должна была совершиться – и она совершилась скорее и неожиданней, чем могли полагать втайне не верившие в прочность новой власти.

Действие, в котором проявляют себя противопоставленные друг другу лица, начинается в доме Шуйского сценой народного движения, возбужденного приближением к Москве Дмитрия. К боярину, как к лицу, пользующемуся наибольшей перед другими народной любовью и доверием, собрались граждане московские, с заявлением своих радостных чувствований о восстановлении на царстве древней отрасли русских царей. Идея этого общего движения выражается в следующих немногих словах одного из граждан:

Привел Господь! Царевич прирожденный
На дедовских и отеческих престолах
И на своих на всех великих царствах
Воссел опять и утвердился.

Другое лицо дополняет эту мысль, говоря:

Чудо
Великое свершилось. Божий промысл
Изменников достойно покарал,
И сохранил лепорожденну отрасль
От племени царей благочестивых.

Но тут же в народе проносится глухо молва, что ожидаемый царь не истинный царевич. Некоторые намеками, другие открыто выражают друг другу свои сомнения и опасения и передают зловещие признаки чего-то необычайного, несовместного с общими ожиданиями и верой. Является Шуйский; в толпе он ведет себя сдержанно и двусмысленно, не подтверждая подозрений и не противореча им. Но некоторым из приближенных своих он прямо объявляет о подложности Дмитрия. На вопрос Осипова: не монах ли он? Шуйский отвечает:

Ну нет, не чернецом он смотрит...
Ошиблись мы с Борисом. Монастырской
Повадки в нем не видно. Речи быстры
И дерзостны, и поступью проворен,
Войнолюбив и смел, очами зорок,
Орудует доспехом чище ляхов
И на коня взлетает, как татарин.

Потом решительно говорит тому же Осипову:

Он – вор, не царь, и сходства очень мало
С покойником; не царская осанка
Вертляв, и говорлив, и безбород,
Обличие и поступь препростые,
Не сановит, да и летами старше!

Нескольким купцам, добивавшимся удостоверения в истине, он объясняет также прямо, что этот Дмитрий не царевич, а Отрепьев.

И так Шуйский в самом начале драмы выступает уже против Лжедмитрия и старается посеять и распространить враждебное к нему расположение, а вместе с тем возбудить к себе сочувствие, как к единственному изобличителю обмана и защитнику народной чести и законности. Тут же, в прекрасном монологе, он раскрывает и свои виды на престол:

Русь, – говорит он, –
Скомороха на троне царском
Терпеть не станет. Рано или поздно
Бродяга, царь московский самовольный
Поплатится удалой головой.
Потом... Потом – я царь!

Весь этот монолог на стр. 22, 23 и 24 отличается блестящим литературным достоинством, как по верности идей, так и по изяществу поэтического рисунка и изложения. На одно только место мы можем указать, которое нам кажется ошибочным и в психологическом смысле, и в смысле самой пьесы, именно, где Шуйский, говоря о своих видах на престол, выражается так:

Умом, *обманом*, даже *преступленьем*
Добьюсь венца.

Такое немножко грубое и слишком хладнокровное сознание в предосудительных замыслах едва ли естественно в человеке, не достигшем вершины зла, где уже вовсе не церемонятся ни с совестью, и ни с какими нравственными началами. Да и к чему Шуйскому решаться на такие темные крайности или даже мечтать о них, когда и без того он мог достигнуть цели? События так сложились, что в этих крайностях не было никакой необходимости – обстоятельства сами открывали ему путь к престолу. Оттого и в драме он действует открыто, самоуверенно и прямо. Он мужественно идет навстречу очевидным опасностям, не боится пытки, плахи. Его сила не в обмане и кознях, а в законности самого дела, в избавлении России от тех бедствий, какими угрожает ей торжество Лжедмитрия и друзей его поляков, и если он думает о престоле, то с его точки зрения, не имел ли он права помышлять о нем, как о награде за свой подвиг, когда прямых и законных наследников не было? Конечно, это не есть героическое великодушие, однако же и не есть вина, которая бы ставила его наравне с великими историческими злодеями. О каком же преступлении тут может быть речь, когда верховная власть,

так сказать, сама впадала в его руки? В самой драме нет ни повода к нему, ни факта в этом роде. Автор этой чертой, может быть, хотел означить, что и Шуйский принадлежал к тому разряду честолюбцев, которые для возвышения своего не останавливаются ни перед какой нравственной преградой; однако из хода в драме этого не видно, и незачем было без нужды бросать тень на характер, обставленный в ней другими атрибутами, не имеющими такого предосудительного значения. Что Шуйский честолюбив и что честолюбие вообще не такая дорога, которая бы вела к святости – это верно; но из этого еще не следует, чтобы всякий по ней идущий непременно свирепствовал и злодействовал, без очевидной надобности, опрокидывая всех и все ему встречающееся.

Вторая сцена первой части заключает в себе торжественную встречу Лжедмитрия в Кремле. Посреди оживленной группы русских граждан, немцев и поляков, приветствующих нового царя, являются знатнейшие бояре, члены царского синклита – Мстиславский, Куракин, Бельский, Воротынский, Басманов. Видно, что у них нет единодушного чувства, которое должно бы одушевлять всякого в достопамятный момент, когда является спасенный от годуновского ножа законный наследник престола; все они как-то смущены, встревожены, носят в себе какую-то затаенную думу или обращаются с каким-нибудь укором друг к другу, напоминая этим общую боярскую рознь и вражду. Их, по-видимому, не очень заботит будущность, которая за этим днем ожидает Россию. Один Голицын выражает мысли, достойные государственного и земского человека, хотя с аристократическим оттенком:

Да, настало время, – говорит он, –
Вздохнуть и нам. Димитрий, Богом данный,
Видал иные царства и уставы,
Иную жизнь боярства и царей;
Оставит он тиранские порядки;
Народу льготы, нам, боярам, вольность
Пожалует; вкруг трона соберется

Блистательный совет вельмож свободных,
А не рабов, трепещущих и льстивых,
Иль бражников опричины кровавой,
На всех концах России проклятой.

Шуйский холоден и сдержан; но по временам у него вырываются замечания, исполненные иронии. Лжедмитрий пошел в архангельский собор поклониться праху почивших князей и царей русских, а на площади гремела польская музыка. На восклицание Мстиславского: «веселый день!» Шуйский отвечает:

И царь у нас веселый:
Сам молится, а музыка играй!
Повеселить отцов и дедов хочет.
Давно они в тиши гробниц смиренно,
Под пение молебное, под дымом
Кадильных ароматов, почивают,
И музыки доселе не слыхали…

Драма подвигается вперед – Басманов доносит Лжедмитрию об измене Шуйского, чему сначала он не верит; однако, по настоянию Басманова, назначает над изменником суд в Царской Думе. В сцене, где это происходит, Лжедмитрий, между прочим, предается размышлению о своем происхождении, судьбе и своем назначении. Из монолога об этом мы привели уже насколько стихов; но весь он заключает в себе превосходную характеристику Лжедмитрия по исторической правде и верности психологического анализа, а вместе с тем составляет блистательную поэтическую картину, отличающуюся ясностью и теплотой колорита. Мы просим читателей особенно обратить внимание на выражение чувствований самозванца, когда он вступил в царственные чертоги, и на обращение его к Иоанну Грозному. Это место чрезвычайно замечательно в том смысле, о каком мы сейчас сказали. Далее открывается суд над Шуйским, который признается в том, что действительно возбуждал в народе мысль

о подложности явившегося Дмитрия, но в защиту свою приводит причину, что он тем только исполнял волю покойного царя Бориса, повелевшему ему, еще в начале появления Дмитрия, объявить всенародно, что настоящий царевич погиб, и следовательно, этот не настоящий царевич. На укоризну Басманова, что он не только тогда, но и теперь смущает народ, Шуйский отвечал уклончиво, но без робости и малодушия. Дмитрий ведет себя с достоинством, спокойно, без гнева, сам не хочет произнести приговора над обвиняемым, но повелевает это сделать Думе по закону и совести. Дума приговаривает Шуйского к смерти. Дмитрий отменяет это решение, приказывая вывести Шуйского на лобное место, положить голову его на плаху и объявить ему прощение. В последовавшей за тем сцене Дмитрия с Масальским есть место, которое нам показалось совершенно и неуместным, и лишним. Это декларация самозванца о любви его к Ксении, дочери Бориса и намерения добиться ее сочувствия. Он даже изъявляет желание по-рыцарски сразиться за нее с каким-нибудь соперником, чтобы ценой победы пробрести ее сердце. Хотел ли автор этим представить сколь возможно ощутительнее легкомыслие Лжедмитрия, которое быстро и неожиданно переходило от важных государственных заботь к веселой игре в юношеские чувствования и потехи, для чего необходимо, разумеется, требовалась женщина? Но в таком случае эпизод, придуманный автором, занимает слишком ничтожное место в драме; он видимо составляет что-то приставочное в пьесе, не имеющее ни начала, ни последствий, что-то случайное как бы слегка и нечаянно набежавшее. Для показания легкомыслия Лжедмитрия достаточно было и других данных, которыми автор и воспользовался. При том известно, что Дмитрий не отличался доброй нравственностью и что его любовные забавы носили на себе характер грубого сластолюбия, которого и сделалась жертвой Ксения. Облагородить это помощью рыцарского сентиментализма, как это сделал автор, значило поступить явно против свидетельства истории. Да и естественна ли любовная выходка Дмитрия почти накануне брака его с Мариной, в

которую он влюблен, и при том перед глазами поляков, ее родственников и друзей? Касательно легкомыслия Лжедмитрия очень хорошо выразился Басманов в ответе своем Голицыну и Мстиславскому на замечание их о том, что ему не удалось погубить Шуйского:

Обидно мне не за себя, бояре!
Он добрый царь, но молод и доверчив;
Играет он короной Мономаха,
И головой своей, и всеми нами.

После сцены Дмитрия с царицей Марьей, где она принимает его за своего сына, он с большей уверенностью и, так сказать, без оглядки предается своим идеям и порокам, более и более забывая о благоразумной осторожности. Шуйский между тем не дремлет. Став, после избавления от плахи, при помощи своей ловкости и ума, близким человеком к Дмитрию, он все решительнее и смелее подвигает дело свое вперед. Он пользуется всеми его ошибками, которые растут и накопляются с каждым днем, искусно возбуждает в народе, посредством усердных своих агентов, против него негодование и в среде самых бояр, находит себе тайных единомышленников. Прибытие Марины в Москву, как мы видели уже, служит для Лжедмитрия новым искушением и усиливает средства Шуйского. Уступая безрассудным ее домогательствам, он делает неслыханное в России дело – венчает женщину царским венцом, при этом расточает бесчетно государственную казну на подарки ей и пиры, в которых всё – и музыка, и пляска, и одежда, и яства чужие, противные народу. Напрасно верный Басманов предостерегает его; тяжесть ошибок его и страстных увлечений, как неотразимая роковая сила гнут его неотразимо на ту сторону, где готовит ему бездну Шуйский и оскорбленное национальное чувство. И хотя он наконец послушался Басманова и велел арестовать Шуйского, однако это было уже поздно. Автор очень искусно схватывает главные характери-

стические симптомы в этом бурном и хаотическом волнении событий чрезвычайных и страстей, направляя все их к одной неизбежной катастрофе – гибели Лжедмитрия и торжеству Шуйского. Сцена, где происходит эта трагическая развязка, начинается набатом. Дмитрии и Басманов думают сначала, что это пожар:

> Пожар теперь – беда, – говорит последний, –
> Москва гореть горазда:
> Как приймется – и не уймешь, покуда
> Не выгорит поболе половины.

Но оба скоро удостоверяются, что это призыв к общему восстанию. Начинается страшное смятение – народ, предводительствуемый Шуйским, врывается в Кремль и проникает в царские палаты. Димитрий, однако, не теряет присутствия духа и велит призвать к защите немцев и поляков, желая умереть, если это необходимо, в битве с мечом в руках. Басманов, верный до конца тому, кому он присягнул, падает пораженный Татищевым. Дмитрий скрылся и его повсюду ищут. Шуйский ободряет народ и распоряжается, как главное лицо и как мастер дела.

> Проворнее, робята! – говорит он,
> Не забывать, зачем пришли! Пограбить
> Успеете. Ищите нам расстригу!
> Уйти нельзя. Тащите к нам живого
> Иль мертвого! Обезоружьте немцев!
> Не трогать их, они вперед годятся,
> Спасайте баб! Возьми, Татищев, стражу.
> Поставь при них; царицыны покои
> Оберегай! Не с бабами воюем!

На одну минуту, однако, успех восстания делается сомнительным, так что сам Шуйский смутился, стрельцы хотят стоять за Дмитрия, пока их не уверят, что он не истинный царевич. Шуйский

успевает уничтожить все их сомнения. Дмитрий найден обезоруженный и раненый; но он твердо стоит за свое мнимое право и осыпает укоризнами Шуйского, требует суда народного – Шуйский отвечает:

Нам судиться поздно!
Ты осужден!.. кончайте с ним, робята!

А между тем обращается к народу, толпящемуся у двора, и говорит, указывая на Дмитрия:

Эй! Винится!
Во всем, во всем расстрига повинился.

Валуев убивает несчастного – Шуйский восклицает к народу: «покончили!» В народе слышны клики:

Храни тебя Господь на многи лета!
Великий Князь и Государь Василий Иванович.

Таковы в главных чертах содержание пьесы и ход ее действия, и то, и другое очень просты и всегда опираются на исторические данные. Автор не задавался никакой отвлеченной мыслью; единственной целью его было – извлечь из фактов нашей истории присущие им драматические элементы и представить их в органически целой художественной, соответственной им форме. Из этого, однако, не следует, чтобы у автора не было никакой направительной мысли. В характере и действиях Шуйского, как и в судьбе Лжедмитрия, он понял и поставил на вид исторический закон, что если неизбежный ход вещей вызывает на сцену мира известные события, то свободе воли человеческой предоставлено из самого этого хода извлекать сущность и направлять события по своему усмотрению и видам, и что далее эти виды должны быть судимы и взвешиваемы по выс-

шему нравственному принципу, каковы бы ни были успехи или неуспехи их. Угрожаемая русская народность требовала защиты против тех, кто ей угрожал. Так или иначе это требование должно было выразиться и нужен был деятель, который бы взял на себя великое народное дело и по своим способностям и характеру в состоянии был бы совершить его. Надобно было уничтожить главную силу, слишком резко, слишком несвоевременно и незаконно воздвигшуюся на изменение народных нравов и обычаев, которые могли быть изменены только или ходом самых вещей, или реформой диктатуры, но диктатуры не чужой, а своенародной, облеченной всеми полномочиями закона, и исторической необходимости, а не пришлой воли. Тут были самые противуестественные и враждебные народу распорядители поляки и католики, и под их влиянием Лжедмитрий, обманщик, да хотя бы и не обманщик, но лицо действовавшее совершенно вопреки национальному чувству, – он, этот непризванный, чужой, неразумный реформатор, должен был пасть, и Шуйский создал его падение.

Что же ему предстояло сделать после того? Предоставить народной воле избрать царя или, тотчас воспользовавшись благоприятной минутой, сделаться самому царем. Там было прекрасное, благородное, высоконравственное дело, здесь соблазнял успех обширного личного честолюбия, эгоизма. Собственная воля Шуйского в этих противоположных равносильных понуждениях вещей должна была решить, какому течению последовать; ей предстояло выдержать испытание перед судом великого нравственного закона – Шуйский не выдерживает его, он должен быть и осужден этим судом за то, что в совершенном им деле он поставил на место общественной воли свой эгоизм, свою личную волю, свое честолюбие. Положим, что он был достойнее всех занять место, на которое покушался взойти, что он искренне и справедливо верил в возможность умиротворить Россию и дать ей блага, которых никто другой тогда дать ей не мог. Но нравственный закон требовал, чтобы не он

сам дал себе это назначение, вместе с сопряженными с ним правами, чтобы он дождался их от тех, кто имел право судить о его достоинствах и справедливости его притязаний. Словом, по пресечении царского рода нового царя должна была возвести на трон не партия, а Россия. Он не был, как замечено нами выше, преступником, потому что не похищал ничьего права, как Годунов и Самозванец, но во всяком случае, он не честный, не добродетельный человек, потому что сделал то, чего не следует делать честному и добродетельному человеку – свои личные интересы он поставил выше общественного долга. Его нельзя ни презирать, ни ненавидеть; но и уважать его не за что. Словом, он таков, каким представляет его нам история. В заключение драмы автор поясняет ее общую мысль, влагая в уста Голицына следующие стихи о Шуйском:

Крамольник он от головы до пяток!
Боярином ему бы оставаться,
Крамольнику не след короноваться.
Крамолой сел Борис, а Дмитрий силой;
Обоим трон Московский был могилой.
Для Шуйского примеров не довольно:
Он хочет сесть на царство самовольно –
Не царствовать ему! На трон свободный
Садится лишь избранник всенародный.

Пьеса Г. Островского заключает в себе замечательные художественные красоты. Правда, здание драмы не отличается широкими и величественными размерами, которые бы поражали смелостью задачи и обилием творческих комбинаций. Автор не возвышается до того всеобщего, необычайного момента нашей исторической жизни, где совершилось столь много трагического и важного для нашей будущности. Он держится в скромных границах одной личности Шуйского в связи с другой – личностью Лжедмитрия и ближайших к ним отношений. Он также не отличается изобретательностью положений, свидетельствующей о силе поэтического творче-

ства. Предназначив себе цель из избранного им исторического мотива извлечь его драматические стихии, он воспользовался ими не только с полным знанием истории, но и с искусством опытного и даровитого поэта. Действие в его пьесе развивается в постепенно возрастающей занимательности само собой, без всяких искусственных усилий со стороны поэта, без аффектаций; он предоставляет ему идти своим естественным историческим путем, заботясь единственно о сосредоточении внимания читателя или зрителя на главных моментах и лицах и о том, чтобы эти моменты и лица являлись перед ним в движении и полноте жизни. В пьесе нет выдуманных произвольно и напрасно ни лиц, ни событий и страстей – и вообще простота ее в плане и исполнении, отсутствие всякого усложнения, запутанности, умничанья, составляет одно из существенных ее качеств и достоинств. Что касается до характеров, то, разумеется, всего более обращают на себя внимание по своей сосредоточенности, характеры Шуйского и Лжедмитрия, о которых мы и должны были распространиться выше.

Другие характеры, с меньшим значением для драмы, не нуждались в такой полноте и определенности развития, тем не менее многие из них, несколько более выдвигающиеся, оттенены чертами своеобразными. Таковы выступающие из бесцветной среды бояре: Голицын, Татищев, Басманов. Последний, впрочем, такое замечательное историческое лицо, что требовалось бы, по нашему мнению, тщательнейшей и более серьезной оттушевки. Следовало бы, кажется, хоть несколькими чертами дать почувствовать зрителю или читателю, почему он так ревностно служит Дмитрию и охраняет его. Не мог он не знать, что это за личность – и должны быть сильные причины, заставляющие его держаться стороны самозваного царя. Басманов не дюжинный царедворец, который бы из одного мелкого своекорыстия или боязни решился стать под его знамена и оказать столько преданности делу, ни в законности которого, ни в прочности он не мог быть уверен. Надобно было иметь в виду,

что Басманов был из людей новых, что бояре древнего рода смотрели на него с пренебрежением и что он видел в Дмитрии данные, по которым последний мог сделаться опорой земских людей, а не быть только орудием придворных козней. Женщины, царица Марфа и Марина Мнишек, являются свойственными им историческими чертами – одна слабой, из боязни, ради выгод житейских жертвующей своими материнскими чувствами в пользу Самозванца, пока он могуч и отрекающеюся от него в минуту неизбежного падения; Марина властолюбивой, хитрой, жаждущей короны и царского величия. Все другие лица, содействующие ходу драмы, не смотря на кратковременность своего появления, обозначены по возможности каждое индивидуальными чертами. Таковы представители народного движения *калачник*, умный и бойкий подстрекатель народа против Лжедмитрия, *Конев*, движимый тем же чувством, но простодушнее и сосредоточеннее первого, подьячий с обычным своим официальным подмигиваньем и придирчивостью и проч.

Мы позволим себе только сделать замечание против юродивого Афони. Юродивый сделался общим местом в наших исторических драмах. Без него не обходится почти ни одна. Оставляя в стороне религиозную сторону, эти русские Диогены составляют типическое проявление нашей народности. Прикрывшись щитом религии и действительно воодушевленные ей, они принимали на себя роль публицистов и обличителей общественных и административных пороков. Это были олицетворенные протесты различных злоупотреблений, единственные в те темные времена, когда страх смыкал всем уста и когда письменные изобличения кроме тайных доносов и подметных писем, были невозможны. Один Божий человек, убогий, отвергнутый миром и сам его отвергнувший, напускающий на себя безумие, но в высшей степени умный и тонкий, один такой человек, под покровительством учения, что таким Бог открывает свою волю, мог в мистической экзальтации притворной или истинной, являться смелым глашатаем против злоупотреблений власти все-

сильного произвола и порока. Для этого надобно было иметь замечательную силу ума и воли. Поэтому мы нимало не против употребления этого элемента в нашей исторической поэзии. Но его уже, кажется, слишком много употребляли, и он опошлился, сделался, как выше мы заметили, общим местом. В пьесе Островского он является не в лучшем свете – по обыкновению, он говорит мистически, но без всякой надобности дело слишком ясно само по себе и не требует никаких таинственных, чрезвычайных пружин и возбуждений. Оттого его никто и не слушает, и он является только как бы по заведенному порядку, что нельзя же обойтись без юродивого, когда дело идет о прошлых и особенно смутных временах.

О языке драмы мы не можем отозваться иначе, как с полным уважением. Это чистый русский язык, употребленный и обработанный вполне художественно. Он жив, отчетлив, легок и благороден, не переставая быть языком *соразмерным*, т.е. согласным с характером мыслей и положений лиц и вещей. Тут нет ни изысканных фраз, ни пошлой преднамеренной вульгарности, из которых одними стараются нередко придать важный тон выражению без важности идей, а другой придать слогу народность, как будто поэтически и верно понятая наша народность не есть в высшей степени благородство.

Но одно из важнейших прав этого литературного произведения на одобрение критики состоит в том, что, принадлежа по идее и намерению к разряду поэтических, оно действительно заключает в себе много поэзии. Ни историческая достоверность, ни искусно составленный план и удачное распределение частей и обрисовка характеров, ни правильный и чистый язык не в состоянии были бы возбудить в душе отрадных и высоких эстетических впечатлений, если бы произведение не проникнуто было теплой струей жизни и одушевления, без которых нет ни красоты, ни поэзии, ни художественного значения. Еще одно важное, художественное качество пьесы, это то, что исторический элемент в ней очищен от всего лишнего и несущественного, от чего поэтическая сторона его блестит тем ярче и свободнее. Недостатки в пьесе г. Островского есть – и

как им не быть, когда их не чужды и произведения Шекспира, Гете и подобных им гигантов искусства? Мы и заметили некоторые из них. Но всякие недостатки в вещах человеческих бывают двух родов – одни, которые губят самую цель и характер вещей и следовательно труд, предпринятый для ней, делается тщетным; другие мешают достижению абсолютного совершенства, в котором, как известно, отказано человеку и всем его действиям. Одни наказываются общим невниманием или, пожалуй, чем-нибудь худшим, так как от человека зависело избежать их, не принимаясь за дело, для которого он не обладает надлежащими силами; другие прощаются их виновнику, из уважения к тому, что он успел сделать лучшего, несмотря на общее человеческое несовершенство. Есть дурное, при котором очевидно невозможно ничто хорошее; но есть худое, до того превозмогаемое хорошим, что надобно уже быть крайне взыскательным и несправедливым в критике, чтобы из-за него не видеть и не признавать последнего.

Примечания

Автограф: РО ИРЛИ. Фонд А.В. Никитенко. № 18223. Л. 1–15 об.

Впервые опубликовано: Складчина: литературный сборник. СПб., 1874. С. 431–453.

Датируется: 1867 г.

Свои взгляды на историческую драму Никитенко фрагментарно выразил в «Трех литературно-критических очерках» (1866), разбирая трагедию А.К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» и выясняя принцип сочетания в драматурге поэтического и исторического начал.

3
«Горячее сердце» (1869)

«Горячее сердце» есть едва ли не одна из самых слабых и неудавшихся пьес г. Островского. Элементы, определяющие ее дух и характеры, заимствованы из купеческого нашего и мещанского быта.

Быт этот, с его темными сторонами, исчерпан автором уже в прежних его пьесах, и на долю нынешней почти ничего не осталось, кроме повторения тех же грубых пороков, тех же грязных страстей, соединенных с отрицанием благородных человечественных инстинктов, – всего, что не раз уже было, и притом с бóльшим художественным достоинством, им изображено. Воспроизведение дурных нравов в их нечистой и печальной истине сделалось общим местом в нашей литературе. Я не стану отвергать, что такое направление имеет свои естественные причины; но нельзя также не согласиться, что постоянное обращение художественных талантов к подобным явлениям жизни делает произведения их крайне односторонними и бесцветными. К сожалению, они, по-видимому, не замечают, что беспрестанным повторением одного и того же в разных видах они утомляют наконец умы, что поголовное изображение пошлостей, распущенности и извращений человеческой натуры становится наконец неверным, натянутым, неестественным, вопреки стремлению самих этих талантов к естественности и правде, что таким образом они держат умы в тесной сфере понятий и воззрений на вещи и жизнь и, заставляя искусство присутствовать исключительно при процессах человеческих безобразий, они лишают положительности его влияние на общество!

Мы, конечно, должны быть благодарны хорошей полиции, охраняющей нас от разбойников, воров и мошенников, отыскивающей их и предающей в руки правосудия. Однако одними полицейскими мерами и учреждениями не достигается цель гражданских обществ: их нужды и интересы требуют содействия сил иного высшего разряда. Литература в разумном, а не в одном ходячем смысле избитого и опошленного реализма[1] должна служить истине не только тем, что она отвергает, но и тем, что она предлагает. У искусства есть задача, кроме очищения Авгиевых конюшен. И как мир состоит не из одних нечистот и кучей грязи, то его обязанность вводить человечество также в другие сферы жизни, где и виды открываются шире, воздух чище и где здоровые делаются здоровее, а больные несколько облегчают свое страдание.

Справедливость требует сказать, что основная идея автора в «Горячем сердце» не лишена ни истины, ни некоторого рода глубины. Его занимает судьба русской женщины в той среде, которую он так хорошо изучил и живописал. Она страдает под гнетом семейной тирании, столь обыкновенной в некоторой части нашего общества, непросвещенной и полуварварской. Но автору хотелось показать, что характер нашей женщины отличается не одной пассивной готовностью покоряться и сносить свою злую долю безропотно. Он хотел олицетворить в ней протест против дикого произвола угнетающей силы и придал ей мужество для борьбы с ней[2]. В духе этой идеи, казалось, можно бы создать действительно замечательный драматический характер и поставить его в соответствующее положение, дать своей пьесе особенное движение и интерес. Для того, разумеется, прежде всего ему надлежало наделить свою героиню качествами, которые были бы в состоянии сколько-нибудь возбудить сочувствие читателей и зрителей и внушить им уважение к нравственной грации, которой не лишена русская женщина.

Вместо этого перед нами является существо довольно неотесанное и грубое, не облагороженное даже чувством и инстинктом свободы, которой она добивается и прелесть которой, по-видимому, сознает. В ней есть решимость браниться с мачехой и даже решимость поступить по-своему во имя своей женской воли, словом, есть готовность эмансипироваться. Но все это выражается в ней как-то так угловато, тупо и не изящно, что читатель или зритель видит в ней скорее русскую бабу, чем русскую женщину с теми чертами, не лишенными поэтической привлекательности, какими рисует ее народная русская песня. Недоумеваешь, на что ей свобода, и убеждаешься, что грубое вещество и должно быть покорно такому же грубому веществу. Но где же было – могут возразить мне – почерпнуть ей этой привлекательности, когда с самого детства она вокруг себя ничего не видела, кроме нравственной грязи, ничего не видела, кроме самого сурового и дурного обращения? Растение отзывается болотом, на котором оно выросло. Но в таком случае одно из двух:

или болото надобно оставить как болото, со всем, что в нем есть, не пробуя даже его вспахивать, если в порядке природы ему суждено играть эту роль; или, признав в явлении только ненормальность его положения, а не типа, указать, в нем именно то, что принадлежит ему по его природе, аналитически развить и представить как могли произойти уклонения от его природных свойств вследствие неблагоприятных влияний внешних. Ведь нашел же автор для создания своей героини в природе такие стихии, как сознание претерпеваемой неправоты и чувство оскорбленного девического права и достоинства. Та же самая природа могла предоставить для его изображения и черты смягчающего женственного свойства, – черты, способные сообщить характеру некоторую прелесть, которые даются женщине не воспитанием, а ее натурой, и которые воспитанием не могут быть у ней отбиты.

Пусть это будет не столько *горячее*, но сердце *разгоряченное* до решимости возмутиться; все-таки нужно, чтобы читатель или зритель принимал участие не ради одного ее положения, а ради ее самой. Требование это основано на том художественном законе, по которому в изображении самых сильных человеческих страстей никогда не должно быть нарушаемо типическое значение лица. Я не думаю упрекать автора в том, что главное действующее лицо в его драме фальшиво – оно возможно. Я хочу только сказать, что оно по меньшей мере безразлично и, след<овательно>, не способно сосредоточить в себе интерес драмы, не способно возбудить того теплого к себе участия, которое нужно, чтобы самая идея, им выражаемая, находила полное свое оправдание в глазах зрителя или читателя.

Характер героини и с другой стороны, со стороны ее любви, представляется не более в удовлетворительном свете. Она поставлена между двумя претендентами на ее сердце. Один из них, Гаврило, парень чрезвычайно глуповатый, выдает ей род какого-то богопочитания, он даже не смеет ревновать ее к своему сопернику, гораздо более его счастливому, а напротив, помогает ему устроить

с ней его сердечные дела. Этот натянутый мелодраматический сентиментализм, лишенный всякой психологической вероятности, получает, конечно, вопреки намерению автора, смысл и комический, и жалкий вместе. Соперник этого чернорабочего рыцаря *Вася Шустрый*. Он не такой дурак, как предыдущий, зато трус и подлец вроде Молчалина, показывающий, несомненно, всеми своими поступками, что он годен только на то, чтобы прислуживаться и угождать старшим. И его-то избрало горячее сердце героини. Замечательно, что она вовсе не ошибается в ничтожестве своего возлюбленного, видит, что он не годен ни на что хорошее, и даже на любовь; она и говорит ему об этом без околичностей, а все-таки навязывается ему почти против его воли. После, когда переполнилась мера его пустоты, она отвергает его и дает руку пренебреженному ей и достойному тоже пренебрежения Гавриле, никак не ожидавшему такой благодати и почти окончательно от того одуревшему.

Содержание и ход пьесы суть следующие. Купец Курослепов женат на второй жене Матрене; у него дочь от первого брака Параша. Эта несчастная девушка терпит все, что могут терпеть дети от злой мачехи; она-то и есть лицо, отстаивающее свои права против злоупотребления семейной власти. Курослепов – старик, выживший из ума, не видит, что у него под носом его вторая безнравственная и злая жена ведет преступную интригу с одним из его приказчиков, Наркизом, воплощением тех качеств, которые подготовляют людей к каторге. Этот будущий герой уголовной палаты и острога обращается с своей хозяйкой с отвратительным цинизмом и беспрестанно требует у ней денег в вознаграждение за свои подлости. У ней не достает для удовлетворения его ненасытной алчности, но она крадет у своего мужа. Воровство это служит некоторого рода завязкой в драме и дает автору повод вывести на сцену полицейские власти в лице городничего *Градобоева*. Лицо это не лишено некоторого типического значения, кто-то вроде Сквозника-Дмухановского.

Без далеких околичностей городничий, призванный в дом Курослепова, в котором он едал хлеб-соль, принимает за вора Васю, сына

разорившегося купца, единственно потому, что этот молодой человек, привлекаемый дочерью Курослепова для свидания с ней, прошел во двор его не в калитку, а перелез через забор сада. Этого довольно, чтобы полицейская власть тотчас определила Васю отдать в солдаты и посадила его в тюрьму. Узнав про то, Параша решается бежать из родительского дома и следовать за своим нелепым возлюбленным везде, куда его поведут. Любопытен разговор ее с ним: она увещевает его быть храбрым в военной службе и не заботиться о том, что его могут убить, против чего, однако, Вася сильно упирается и не очень благосклонно принимает геройские речи своей любезной. Во всех этих столкновениях так мало естественности, логики сердца и событий, что они невольно возбуждают смех вместо участия, которое намерен возбудить автор.

Все укладывается как-то неловко и несвободно в рамы, заранее обозначенные автором. Драма очевидно пришла к такой запутанности, из которой она сама собой не в состоянии выпутаться и произвести развязку. Автор помогает этому неудобству, вводя в нее новый эпизод и новые лица. На сцене является богатый купец, одна из тех личностей, которых у нас называют самодурами и которые все нравственные принципы выражают в известной фразе: «Ндраву нашему не препятствуй». Он ужасно богат, ничем не занимается и живет, как говорится, в свое удовольствие. Источник довольствий для него, впрочем, уже иссяк: он пресытился ими. И теперь единственная его забота состоит в том, чтобы не скучать, и для этого он ищет людей, которые бы избавили его от скуки, выдумывая какие-нибудь неслыханные забавы и развлечения, разумеется, сколь возможно более в самодурном роде. Для этого он содержит при себе какого-то барина; с помощью его придумана-таки потеха. По распоряжению этого барина и другого лица, принимающего участие в Параше, несколько человек наряжаются разбойниками в театральные костюмы, оставшиеся после какого-то промотавшегося господина, имевшего у себя домашний театр. Наряженные занимают назначенные им места в каком-то леску с тем, чтобы нападать на

проезжающих, пугать и после поить их вином. Хлынов одобряет всю эту комедию. При этом лицо, принимающее участие в Параше, пытается из глупых капризов богача извлечь пользу для покровительствуемой им и предлагает ему выкупить из рекрутов возлюбленного ее. Хлынов соглашается с тем, чтобы этот Вася тоже взял на себя роль его потешника, запевалы в шутовских плясках и игрищах. Дело это устраивается. Между тем Параша, присоединившаяся к странникам, идущим куда-то на богомолье, попадается в руки мнимых разбойников Хлынова. Она узнает, что ее возлюбленный Вася поступил к Хлынову в штат шутов. Это мигом уничтожает любовь ее к нему. Она возвращается в дом родительский, где открываются все гнусные проделки ее мачехи. Отец ее прогоняет и возвращает дочери полную свободу действий. Пользуясь этим, она отдает свое сердце и руку Гавриле, чем пьеса и оканчивается.

Есть, конечно, в драме г. Островского, как писателя опытного и даровитого, своего рода достоинство – это диалогическая сторона его. Разговоры действующих лиц вообще ведены очень искусно; в них высказывается не более, не менее того, что и следует по положению действующих лиц и каждое из них говорит языком, свойственным среде, какой оно принадлежит. Но это внешнее, формальное качество не выкупает недостатков внутреннего художественного значения пьесы.

Сказанного, полагаю, достаточно для справедливой оценки пьесы г. Островского и для доказательства, что она не подходит под условия, требуемые для присвоения драматическим произведениям Уваровской премии.

Примечания

Автограф: РО ИРЛИ. Фонд А.В. Никитенко. № 18221. Л. 1–9 об.
Публикуется впервые.
Датируется: 1869 г.

[1] Эти рассуждения о направлении развития современной литературы с критикой «натуралистического» воспроизведения жизни Никитенко подробно разворачивает в своей программной и итоговой статье «Мысли о реализме» (1872). См. также § 4.1.

[2] Здесь, очевидно, Никитенко имеет в памяти пример главной героини из драмы «Гроза» (1860), сближая протест Катерины с возможностями характера Параши. Эта параллель двух пьес и образов возникла еще у первых зрителей и критиков, но при этом она не была в пользу «Горячего сердца» (см. статью о «Горячем сердце» в: А.Н. Островский. Энциклопедия / гл. ред. и сост. И.А. Овчинина. Кострома : Костромаиздат ; Шуя : ШГПУ, 2012. С. 114–116).

[3] Сравнение между Градобоевым и городничим из комедии «Ревизор» (1836) объясняется их действительным закономерным сходством. Никитенко неоднократно справедливо возводит драматургию Островского к гоголевской комедиографии.

4
«Лес» (1871)

Плодовитость автора поистине изумительна. Едва только одна пьеса его появилась на сцене, и зрители не успели еще дать себе отчета в возбужденных ей впечатлениях, как уже готова другая. Нельзя сказать, чтобы плодовитость эта обращалась в пользу автору не в отношении денежного сбора за представления, а в отношении к литературному достоинству его произведений; вероятно, она мешает ему, между прочим, глубже вдумываться в избираемые им сюжеты, мешает, так сказать, отстаиваться и дозревать в его уме развиваемым им характерам и избегать повторений в изображении одних и тех же нравов и положений. Его новая комедия *«Лес»* в целом есть произведение неудачное, за исключением изображения одной личности, на которую мы укажем ниже; она не выходит из разряда тех обыденных пьес, которые поддерживают на театре цепь сценических представлений, чтобы она не прерывалась, но лишены художественного значе-

ния, придающего национальному театру блеск, литературное достоинство и в зрителях или читателях возбуждающего живое эстетическое чувство даже тогда, когда перед ними выставляется зрелище человеческих несовершенств и пороков. В нашей современной литературе драматической и недраматической принято за правило почерпать из русской жизни и нравов то, что выражает их как можно грязнее. Мы знаем, что грязи и так довольно у нас накопилось в течение веков, однако в этой грязи есть крупицы и даже куски самородного золота[1]; но наши писатели ищут не его; они как будто и не надеются его найти там. Под предлогом естественности и реальности они попадают на одни реальные стороны отрицаний, а забывают, что реальное также заключается и в отличительных свойствах добра, без которого ни народ, ни каждый человек в отдельности не бывают и не могут быть людьми[2].

В *«Лесу»* г. Островского этой грязи тоже очень довольно. В деревне живет богатая помещица *Гремыжская*, пошлейшая лицемерка, одержимая духом корысти и похоти. Она выдает себя за покровительницу всех бедствующих и страждущих, за образец беспорочности и чистоты, а между тем только о том и думает, как бы никому ничего не дать, ничего ни для кого не делать полезного и, несмотря на свои довольно преклонные лета, как бы позабавиться в сладкую игру плоти. Для этого она призрела молодого человека, какого-то бедняка и идиота, не кончившего курса в гимназии, под предлогом выдать за него свою бедную сироту-родственницу, находящуюся у нее под гнетом и ненавидимую за ее молодость и привлекательную наружность, а между тем старается уловить его в свои любострастные сети – и уловляет. У нее есть также племянник, воспитывающийся где-то в Петербурге и находящийся под мнимым ее покровительством; она бросает его на произвол судьбы совершенно безо всякой помощи, разглашая между тем везде, что он составляет предмет ее материнских попечений и забот.

Этот-то племянник и есть та замечательная личность, о которой мы упомянули выше. Автор дает ему справедливо характеристиче-

ское имя Несчастливцева. И вот в изображении-то этого лица блеснул луч истинного таланта автора. Несчастливцев по имени и по судьбе, тщетно ожидая помощи от своей тетки для довершения своего воспитания и приобретения какого-нибудь положения в жизни, делается наконец бродягой и попадает в труппу странствующих актеров, где занимает роли трагических героев. В этом лице автор умел соединить вместе с дурными навыками, происшедшими от недостатка образования, доброту и благородство сердца; несмотря на его жалкую фигуру, на бродяжническую жизнь, на замашки высокопарного чудака, подчерпнутые им из игранных им трагических пьес, он не ропщет ни на свою судьбу, ни на тетку, терпеливо сносит нищету и свою незавидную долю, готов промотать последнюю копейку и поделиться ей с подобным себе горемыкой. И действительно он отдает все, что у него было, своей сестре, когда ей понадобились деньги для вступления в брак с любимым человеком, и расстается навсегда с своей гадкой теткой без всякой злобы. Он смешит читателя претензиями своими на артистическую славу, верует в свой талант, которого, в сущности, нет, или он не развился, а между тем привлекает к себе своими добрыми качествами, беззаботностью, естественностью и простотой своей натуры. Хотя он вращался в порядочной общественной грязи, и хотя ее довольнотаки на его наружности, но нравственно он неизмеримо чище многих вымытых и вычищенных личностей, словом, это одно из удачнейших лиц, выведенных на сцену г. Островским.

Зато все прочие лица обыкновенного пошлого разбора, какими помечены пьесы как самого г. Островского, так и других наших драматургов. Таков купец *Восьмибратов*, покупающий лес у Гржемыцкой[3], о котором только и можно сказать, что это плут-мужик, думающий единственно о том, как бы заплатить за вещи в десять раз дешевле, чем они стоят, и продать их же во сто раз дороже, да если можно еще притом хорошенько подгноить их. Сын его *Петр*, влюбленный в родственницу Гржемыцкой, живущую у ней в доме, пустой бездарный парень, вроде сидельца Щукина двора, самая эта

родственница, бедная девушка *Аксюша*, существо доброе, но не имеющее в себе ничего привлекательного ни для кого, кроме разве купеческого сына. *Буланов*, тот самый недоучившийся гимназист, о котором упомянуто выше, нечто вроде идиота, глупейшим образом приволакивающийся за Аксютой и осмеливающийся только тогда, когда помещица *Громыжская* предлагает ему себя и свое состояние. Тут только блеснуло в нем нечто похожее на мозговой скотский ум – т.е. он понял, что может есть и одеваться несравненно лучше, чем прежде, даже распоряжаться вещами и людьми, да вдобавок заниматься животной любовью с женщиной хотя и немолодой, но еще удобной для этого рода упражнений. *Милонов* нечто вроде глупого придворного льстеца при г-же Гржимайловой, кажется, имеющий виды на ее особу и имение. Таков персонал, из которого состоит «*Лес*». Что касается до содержания пьесы, то оно отличается тем, что в нем нет завязки и нет единства идеи и художественной задачи. Г-жа Гржемыцкая, как мы сказали уже, занимающаяся восхвалением своих добродетелей и любовными помыслами, хочет продать лес купцу Восьмибратову; ей на что-то понадобились деньги, которые она, впрочем, больше любит, чем умеет ими распоряжаться. Между тем она хочет сбыть с рук, т.е. выдать замуж свою родственницу Аксюшу, которая, живя у ней в доме, может, по ее мнению, похитить у ней ее сокровище Буланова. Она поскорее и выходит замуж за этого шалуна, а Аксюта, получив от своего родственника Несчастливцева деньги, которые требовал отец ее жениха Семибратов, выходит замуж за его сына – чем и оканчивается пьеса.

Таким образом, пьеса г. Островского и со стороны содержания своего, и со стороны действующих в ней лиц, кроме одного лица Несчастливцева, оказывается совершенно неудачной и, следовательно, по моему мнению, вовсе не подходящей под условия, дающие драматическому произведению право на Уваровскую премию.

Примечания

Автограф: РО ИРЛИ. Фонд А.В. Никитенко. № 18239. Л. 1–4 об.

Копия: РО ИРЛИ. Фонд А.В. Никитенко. № 18239. Л. 5–8 об.

Впервые опубликовано: Зубков К.Ю., Тихомиров В.В. Неизвестный отзыв А.В. Никитенко о комедии А.Н. Островского «Лес» в истории рецепции пьесы // Вестник Костромского государственного университета. 2020. № 26 (1). С. 125–131. Публикация выполнена с множественными ошибками в чтении рукописи, кроме того, авторы прибегают к писарской копии, которая содержит искажения чернового текста.

Датируется: 1871 г.

[1] Эту антитезу Никитенко ведет еще со времен «Петербургского сборника», в критической статье на который высказался о соотношении положительного и отрицательного в нравоописательном направлении русской литературы (Библиотека для чтения. 1846. Т. 75. Кн. 1. С. 49). См. также § 4.1.

[2] См. примечание 1 к предыдущему отзыву.

[3] По поводу искажения фамилии Гурмыжской см. § 4.1.

5
«Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1872)

Есть многие темные стороны нашей общественности, которые по справедливости вызывают протест мысли в литературе и сатиру. Невежественный неразвитый известный класс общества представляет обильные для последней материалы: наши драма и романы, постоянно обращаясь к этому непривлекательному источнику, по-видимому, исчерпали его до дна и принуждены повторять одно и то же. Но если уже направление и дух времени требуют этого рода реализма, то литературе, по крайней мере, надлежало бы переменить точку зрения и поискать на другой почве нашей общественности новых продуктов нравственной порчи для удовлетворения современному вкусу. Вероятно, кроме казнокрадства в сословиях маленьких

чиновников, кроме купеческих или мещанских плутней и разного рода опошлений мужчин, занимающихся пьянством, буйством и всяческими надуваниями человечества, и женщин не очень женственных прелестей и характера. Вероятно, кроме всего прочего, нашлись бы и в других сферах общественности дурные помышления, страсти и темные деяния, достойные бичевания сатиры. Во всяком случае, литературе нашей, особенно драме, для избирания скучнейшей из скук – заниматься очищением Авгиевых конюшен, беспрестанно вновь наполняемых, несмотря на их очистку, – и для избежания единообразия следовало бы взглянуть на жизнь многостороннее, обнять ее в размерах более широких и свой анатомический нож вонзить в тело общественное поглубже[1]. Грибоедов и Гоголь умели это делать, но вообще, может быть, наша литература до этого еще не дозрела и эти писатели, столь возвышенные, столь глубокие и художественные в своей сатире и юморе, составляют исключение[2]. В современной нашей драматической литературе г. Островский по справедливости занимает почетное место; он неутомимо продолжает подвизаться на неизменном поле нашей низшей и средней общественности, загрязненной всякими нечистотами.

На нынешний Уваровский конкурс представлены им две пьесы: «Не было ни гроша, да вдруг алтын», комедия в пяти действиях, и «Не всё коту масленица», сцены из московской жизни, комедия в четырех действиях. Содержание этих обеих пьес заимствовано из круга тех же купеческих и мещанских нравов, которыми переполнены все прежние пьесы г. Островского.

«Не было ни гроша, да вдруг алтын». Содержание пьесы заключается в следующем: чиновник *Крутицкий*, за непомерные взятки и разные другие вопиющие злоупотребления выгнанный из службы, выдает себя за совершенного нищего. При нем находятся жена его и племянница. Несчастные эти женщины чуть не умирают с голода, ходят почти в рубище и сверх того терпят несказанные грубости и оскорбления от своего одичалого главы семейства, который беспрестанно упрекает их, что они существуют единственно на его милости, хотя существование их самое плачевное.

Вообще этот человек принадлежит к самым грязным личностям, способным возбудить одно омерзение. Он уверяет всех, что ничего не приобрел на службе и выказывает нищету свою в самом отвратительном виде. Племянница его *Настя* хорошенькая девушка, круглая сирота, воспитывалась в доме у одной богатой барыни и до тех пор пользовалась ее покровительством, пока эта госпожа не заметила, что питомица ее превосходит далеко красотой своей своих собственных дочерей. Так скоро для нее сделалось это очевидным, она прогнала бедную девушку, принужденную таким образом искать убежища у своего гнусного дяди. В доме своей мнимой благодетельницы она познакомилась с молодым человеком, *Баклушиным;* ему очень приглянулась хорошенькая Настя, и он случайно вновь встретил ее уже, так сказать, развенчанной, в плохом платье и вообще в обстановке, вовсе не соответствовавшей ее прежнему положению. Между ними возникли отношения, нечто вроде взаимного влечения, но не любовь в прямом и в высшем смысле. Она, девушка довольно простенькая, немножко даже глуповатая, не способная ни к каким утонченным или сильным ощущениям, охотно отдалась бы молодому человеку, который довольно ей нравится и который кормил бы ее досыта и одевал прилично; он пустой бесхарактерный, неважный чиновник с душой хотя не дурной, но маленькой, не прочь бы жениться на приятной девушке, но только с тем, чтобы на ней было и платье получше и при ней сколько-нибудь денег. Это ему, впрочем, простительно, потому что он так порядочно беден, а по службе за отсутствием заметных способностей он и не мог ожидать улучшение своего жребия. Положения обоих лиц оказываются довольно плоские и вовсе не драматические.

Между тем ненавистный Крутицкий для поддержания своей репутации нищенства обдумывает сквернейшую вещь. Он заставляет свою племянницу идти собирать подаяние. Для этого он сочинил просительное письмо к предполагаемым благодетелям и угрозами принудил ее наконец исполнить его волю, несмотря на сопротивление. Предполагая, что молоденькой миловидной девушке не многие

откажут в подаянии, он заранее решился отобрать у нее все, что она выпросит. В хождении по городу с просительным письмом ей сопутствует жена Крутицкого. Между прочим, она обратилась к богатому купцу *Разновесову*, который предлагает значительную помощь просительнице, но с условием, чтобы она отдала ему то, что девушка обязана хранить больше, чем зеницу ока. Девушка ужасается, ее тетка разделяет ее ужас и отвращение, но представляя ей безысходность их положения, она оканчивает тем, что советует племяннице принять предложение развратного богача. Настя готова уже сделаться жертвой грубого сластолюбца, как неожиданно все переменяется. Крутицкий <нрзб.> притворился нищим; от наворованных на службе денег он успел составить значительный капитал, преумножив его настолько скаредной скупостью и отдавая в рост денег за непомерные проценты. Случилось так, что в один прекрасный день он получил несколько тысяч от своих кредиторов, и положив деньги в карман, возвращался вечером домой, но в сумерках между своим домом и домом соседа своего, купца Епишкина, выронил эти деньги. Их поднял *Елеся*, молодой человек из соседнего дома, сын мещанки *Мигачевой*. Крутицкий, убедясь в своей потере, чуть не сошел с ума. Он узнал, однако, что потеря его найдена, требует ее. Нашедший не отдает, предъявляя свое право на треть найденной суммы. На шум является квартальный надзиратель *Тигрий Лютов*. Ему хочется, по-видимому, самому полакомиться находкой, но дело оканчивается иначе. Начальство присудило Елесе третью часть, а прочее отдать владельцу. Крутицкий, не желая лишиться ни одной копейки из своего богатства, повесился. Обладателями его капитала становятся жена его и племянница, последняя теперь богата. Приходит Баклушин, который также был должен ростовщику Крутицкому, и теперь узнает, что значительная часть достояния умершего переходит к Насте. Искатель невесты с богатым приданым теперь наивно обращается к разбогатевшей девушке, от которой прежде весьма хладнокровно он готов был отказаться, и говорит ей: «Позвольте за вами снова поволочиться». Та,

также наивно, отвечает: «Позволяю». Тем пьеса оканчивается. В этом, по-видимому, и заключается мораль ее, выраженная в заглавии: «Не было ни гроша, да вдруг алтын».

К этому сухому стволу пьесы, чтобы придать ему некоторую свежесть и разнообразие, автор прикрепил несколько ветвей из лиц и сцен, не имеющих никакой органической связи ни между собой, ни с целым. Здесь имеются купец Епишкин, разумеется, мужик кулак, сбывающий, между прочим, краденое, но покровительствуемый квартальным, с Фетиньей Мироновной, его женой. Они ведут пошлые разговоры о пошлых вещах, дочь их Лариса глупая, похотливая и, как надобно думать, жадная девка, которая вешается на шею недорослю Елесе и бесстыдно заставляет его целовать себя. Она и выходит за него замуж, когда тот получил ловко и неожиданно треть найденных им денег. Самый этот юный Елеся, сын глупой бабки Мигачевой, бестолковый малый с претензиями на русскую удаль, числится и является в пьесе только для того, чтобы найти деньги, потерянные Крутицким, и быть целованным дебелой девкой. Все эти лица сходятся неведомо в чем и почему, болтают ни о чем, правда, языком, свойственным такому классу людей, чем Островский действительно мастерски владеет, ничего не делают или делают такие пустяки, для которых вовсе нет места в художественном произведении.

Из таких-то ничтожеств автор вздумал создать драму. От того в ней все мелко, неприятно, пошло, лишено смысла, достойного занимать людей образованных. Если это жанр, то жанр самого нижнего разряда. Пусть бы это был хоть сколько-нибудь занимательный и остроумный фарс, по крайней мере, он заставил бы смеяться и доставил кому-нибудь хоть минутное развлечение. Но ничего подобного в пьесе нет. Автор, по-видимому, сосредоточивает главный интерес на Крутицком. Но если в нем есть какой-нибудь интерес, то он чисто психологического или, лучше сказать, патологического свойства, а отнюдь не драматического свойства. Эта личность отли-

чается одними грубейшими влечениями к мошенническим проделкам и корысти, в нем нет почти ничего похожего на игру страстей, нет побуждений, которые бы на самом пути порока в человеке показывали, что все же он человек, по силе воли и хотя бы уже по софистическим эволюциям заблудшего ума. Самое лучшее в Крутицком это то, что он повесился. В этой катастрофе есть смысл. Такие люди, как он, не достойны жить, и если их не уничтожает меч закона, так они сами должны бы себя убивать. Более глубокое развитие характера, не столь грязного, могло бы возвести его даже до художественного значения. Но этого не случилось в разбираемой нами пьесе.

Примечания

Автограф: РО ИРЛИ. Фонд А.В. Никитенко. № 18253. Л. 1–5 об.
Публикуется впервые.
Датируется: 1872 г.

[1] См. примечание 1 к отзыву на «Горячее сердце».

[2] В «Отчете о пятнадцатом присуждении наград графа Уварова» (1872) Никитенко выводит своеобразный идеальный тип драматического живописания и приводит в качестве главных примеров комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» (1825) и Н.В. Гоголя «Ревизор» (1836), при этом продолжая ряд «некоторыми из пьес» Островского, но не называя конкретных произведений.

6
«Не всё коту масленица» (1872)

Эта комедия г. Островского в слабости и недостатках не уступает предыдущей, если не превосходит ее. Изложить содержание ее невозможно, потому что в ней нет почти никакого содержания. Все дело состоит в том, что в Москве обитает весьма богатый купец 60-ти лет Ермил Зотыч *Ахов*. Кроме богатства, он наделен огромным количеством грубейшего невежества, тупоумия и поползновения на

всякое гадкое дело, не исключая и похотливых влечений. Но самое выдающееся качество этого полу-идиота и варвара – это убеждение, что обладание деньгами составляет главное достоинство человека и что пред тем, кто наделен этим даром судеб, все должно уступать, все должны склоняться в прах челом, и произволу его нет никаких преград. Он не действует в пьесе и не участвует ни в каком действии, а только восхваляет деньги и свою силу, основанную на деньгах. По соседству с ним в той же обильной физическими и нравственными грязями Москве, как то следует из драм г. Островского, живет бедная вдова 40 лет – тоже купца – с дочерью своей 20-летней девицей Агнией (автор тщательно выставляет лета своих героев и героинь). Купец Ахов замыслил овладеть рукой и всей особой Агнии, кроме ее сердца (о сердце ее он не заботится, так как у него самого его нет). Дело ладится. Гнусный старик никак не может вообразить себе, чтобы ему могли отказать, мать и дочь, несмотря на грубейшие и пошлые его объяснения, которых смысл один, что он богат и все должны ему покоряться, по-видимому, не прочь согласиться на его домогательство.

Между тем у него служит приказчиком племянник его Ипполит, малый лет 24-х, тиранией своего дяди доведенный почти до рабского состояния и чувствований. Это тип московских приказчиков, столь часто повторяющийся в пьесах г. Островского. Он, однако, не обворовывает своего хозяина, по-видимому, только страха ради от него. Этот Ипполит влюблен в Агнию, которой и объясняется в своих чувствованиях, но так глупо и тупо, что даже Агния, девушка тоже невысоких умственных качеств и образования, оказывает ему нечто вроде презрения. Она считает его дураком и трусом, неспособным ни на какое порядочное дело, конечно, и на порядочную любовь, и прямо ему высказывает свое мнение о нем.

Главное препятствие к браку в глазах Агнии состоит в том, что у ее обожателя нет никакого состояния и что он сам находится в зависимости <от> своего бездушного хозяина. Но Ипполитом сильно овладела любовь, даже до того, что он решается проявить некоторую самостоятельность и силу воли и с помощью их добыть денег.

Как приказчику, заведывающему делами Ахова, ему пришлось получить от его должников 15 тысяч рублей – и вот на приобретении этих денег он и основывает благополучную развязку своей любви. Для этого он употребил хитрость, достойную таких нравов и умов, какие могут встречаться только в московском быту, изображаемом автором (смотр<ите> заглавие пьесы). Предполагая вступить в борьбу с своим дядей, он, во-первых, для храбрости напивается пьян; потом берет на кухне нож и таким образом вооружается возбудительной влагой и железом, отправляется к Ахову. Тут следует сцена забавная не по художественному комизму, а по нелепости своей. Ипполит требует от дяди вознаграждение за все прежние годы, проведенные им в служении ему, что по его счету составляет именно те 15 тысяч, которые у него в кармане. Разумеется, дикий Ахов свирепствует и обрушивается на племянника всей своей яростью; но племянника, поддержанного водкой, это не устрашает; он приступает настойчиво к дяде, угрожая ему, что если он сейчас не даст ему 15-ти тысяч и не засвидетельствует этого письменно, то вот у него нож, и он в присутствии его сию минуту зарежется. «Чик», – говорит ему молодой парень, приставляя нож к своему горлу, – и делу конец. Это прикладывание ножа к горлу с провозглашением «чик» повторяется несколько раз, так что неумолимый поклонник денег начинает бояться, что этот сумасшедший в самом деле в состоянии исполнить свою душегубную угрозу. Оканчивается тем, что, разразясь в последний раз проклятиями, он оставляет деньги у племянника, и этот объявляет ему, что теперь он может и жениться. «На ком?» – спрашивает Ахов. «На Агнии», – отвечает тот. Взбешенный старик идет к Кругловой и застает уже там Ипполита. Этот уже успел объявить Агнии о своих 15-ти тысячах, после чего она согласна выйти за него. Об этом объявили Ахову: взбешенный до последней крайности, он осыпает ругательствами всех присутствующих. «Будьте вы прокляты, – говорит он, – отныне и до века! Как жить? Как жить? Родства народ не уважает, богатству грубить смеет! Отчего вы не лежите теперь у меня в ногах по-старому?

А я же стою перед вами весь обруганный, без всякой моей вины»[1]. «Оттого, – отвечает Круглова – мать невесты, – Ермил Зотыч, что не всё коту масленица, бывает и великий пост», и так кот-купец остается в дураках, и пьеса кончена.

Что же сказать в заключение об обоих произведениях г. Островского, представленных им на нынешний конкурс? Подобными пьесами, могут заметить нам, надобно дорожить, потому что они живописуют нравы. Это мысль, на которую вообще любят опираться авторы и защитники крайней реалистической школы в литературе. Но иное дело представлять нравы, так сказать, в сером их виде для этнографического, статистического, антропологического изучения, и иное дело изображать их с художественной точки зрения и с художественной целью, которая не может быть иная, как содействие общественной образованности в духе истинного и прекрасного. Здесь внимание писателя должно быть обращено не на то, какими являются нравы среди ежедневных житейских дрязг, но те стихии их, где тем или другим образом в живых чертах выражается общий характер человеческих деяний, противоречия, борьба страстей, разума и воли и хода человеческих судеб. Только из таких многозначительных элементов могут слагаться художественные образы с трагическими, юмористическими или комическими эффектами и только в их употреблении творческий талант в состоянии проявить мощь своих концепций[2].

Примечания

Автограф: РО ИРЛИ. Фонд А.В. Никитенко. № 18244. Л. 1–3. Последний абзац: Там же. № 18253. Л. 5 об.–6 об.

Публикуется впервые.

Датируется: 1872 г.

[1] Никитенко цитирует реплику Ахова не полностью, пропуская ее середину, где купец возмущается общим состоянием современных порядков, оторванных от нравов прежнего времени.

[2] Этот абзац написан на последних листах отзыва о комедии «Не было ни гроша, да вдруг алтын». Никитенко помечает вывод о двух пьесах карандашом синего цвета, записывая на полях: *Вторая пьеса*. Этим же карандашом он делает финальные правки в отзыве на «Не всё коту масленица».

7
«Снегурочка» (1874)

Прекрасное поэтическое произведение, напоминающее своей игривостью Шекспиров «Сон в летнюю ночь»[1], но едва ли подлежащее разбору и суждению комиссии о присуждении Уваровской премии за драматические сочинения: оно не есть драма в точном смысле слова, хотя ему и присвоена драматическая форма[2]. Сам автор называет его сказкой; и действительно это сказка, содержание которой заимствовано из области фантазии, опирающейся в подробностях на древних мифических вымыслах. Трудно представить себе в мифических олицетворениях явлений природы, каковы *Весна Красна*, *Дед Мороз*, *Масленица*, *Соломенное чучело*, те элементы, из коих слагается драма как изображение человеческих страстей и судеб.

По основной идее пьесы ей можно придать и аллегорический смысл, что также не совместно с условиями и значением драмы. Действие происходит в каком-то царстве берендеев, где главное занятие жителей заключается в любви. Сам царь, добродушнейший человек, только и заботится о том, чтобы подданные его влюблялись в хорошеньких женщин и женились на них, так как это особенно угодно и главному богу-солнцу Яриле. В этом-то царстве от союза Мороза и Весны родилась дочь Снегурочка, заимствовавшая от отца неприступную холодность, а от матери ее чудные прелести. Она уже достигла того возраста, когда по закону природы и по закону берендейскому девушке следует любить. Но Снегурочка, пленяя всех, сама не пленяется никем. Она именно холодна, как отец ее Мороз. Видя, как все окружающие ее молодые и даже немолодые люди любят и любятся, как радостно они улыбаются и целуются со

своими избранными, и ей хотелось бы вкусить такого блага, но она не может, потому что лишена способности любить. Она просит мать свою Весну даровать ей это чувство; та исполняет ее желание, хотя предвидит, что от этого произойдет для ее милой дочери великая беда. Так и случилось. Едва бросилась она в пылкой страсти в объятия молодого человека, давно за ней ухаживавшего, как при первом лучезарном блеске Солнца-Ярилы она начала таять, совсем растаяла и исчезла, к неописанному ужасу своего возлюбленного, который не перенес этого и тут же утопился. Вот и это также есть факт, более принадлежащий сценической балетной технике, нежели драме[3]. Но при этом нельзя не обратить внимания на многие картины и сцены в народном духе, исполненные удивительной прелести и грации, что все <же> дает ей полное право считаться одним из милых созданий литературы, но не драмой, которой могла бы быть, по положению, присвоена Уваровская премия.

Примечания

Автограф: РО ИРЛИ. Фонд А.В. Никитенко. № 18283. Л. 1–2 об.
Публикуется впервые.
Датируется: 1874 г.

[1] Современники действительно прочитывали в сказке Островского влияние шекспировского «Сна в летнюю ночь», который послужил драматургу одним из важных художественных источников. См. об этом: Ищук-Фадеева Н.И. «Рассказ любви в прекраснейшей из книг» («Сон в летнюю ночь» Шекспира и «Снегурочка» Островского) // Щелыковские чтения 2005. Кострома, 2006. С. 145–159.

[2] Никитенко отказывает «Снегурочке» в драматической состоятельности и самостоятельности по причине отсутствия в пьесе точного и полного выражения традиционной внутренней структуры, которая была бы связана с интригой и коллизией характеров.

[3] Не признавая (и не воспринимая) драматургического достоинства пьесы, Никитенко, однако, точно почувствовал ее поэтическую природу, которая открыла путь к живой музыкально-сценической интерпретации П.И. Чайковским и Н.А. Римским-Корсаковым.

8
«Волки и овцы» (1876)

Неистощимый наш драматург г. Островский прислал в Академию две новые свои пьесы-комедии: одну «*Волки и овцы*» в пяти действиях и другую «*Богатые невесты*» в четырех действиях.

Если бы правилами Уваровской премии допускалось увенчание общей деятельности писателя в течение известного периода времени, то продолжительная неутомимая деятельность на пользу отечественной драмы г. Островского имела бы полное право на подобное отличие. Но так как оценке нашей подлежит не эта общая деятельность, а единичный определенный литературный факт, то мы должны ограничить суждение наше частным специальным разбором сочинения. Внимание наше должно остановиться на каждой из представленных им пьес порознь. Мы начнем с комедии «*Волки и овцы*».

Содержание этой пьесы заимствовано из той житейской среды, в которую так охотно погружаются наши драматические писатели и романисты. Вся она наполнена такими опошлениями человеческой природы вообще и русского быта в особенности, что, говоря словами Шекспира, страшно становится за человека[1]. Люди, тут являющиеся, почти все сплошь то мошенники, то идиоты. На сцене у г. Островского первенствует некая Меропа Давыдовна *Мурзавецкая*, грубая и невежественная старуха-ханжа, лицемерка и плутовка. У ней племянник, выгнанный из службы офицер, низкий и гадкий, глупец и горький пьяница. Тетка хочет женить его на богатой вдове *Купавиной*, т.е. завладеть ее имением частью для себя, а частью в пользу своего гадкого племянника. Этому замыслу, между прочим, содействует отставной член бывшего уездного суда *Чугунов*, подлейшая личность, готовая за деньги на всякую ябеду, подлог, составление фальшивых документов и т.п. Впоследствии является еще какой-то отчаянный молодец *Горецкий*, кандидат в члены острога и каторги. Он вовсе ни на что не нужен в пьесе, а употреблен в ней так, кажется, для дополнения только шайки мерзавцев.

Все эти прелестные личности и есть волки. Группируются они около Купавиной, чтобы вовлечь ее в брак с юным Мурзавецким, отчего при своей охоте к замужеству она была бы, по-видимому, и не прочь, если бы искатель ее руки уже не чересчур сделался противен низостью своего поведения. Однако стая волков не теряет надежды: они хотят действовать на молодую женщину страхом. С помощью дельца *Чугунова* составлен фальшивый акт, по которому покойный муж ее будто обязался заплатить значительную сумму племяннику Мурзавецкой и будто бы теперь эта сумма должна быть взыскана с его вдовы. Она-то и есть *овца*, нечто вроде хорошенькой дуры, готовой безответно поддаться всякому обману, как он ни был бы груб. В этом-то наглом мошенничестве, с одной стороны, и слабоумии – с другой, и заключается завязка комедии. Развязка, впрочем, вышла удовлетворительная. К счастью готовой быть остриженной овцы является ей на помощь некто *Беркутов*, человек с практическим складом ума, оценивший счастье владеть значительным имением с придачей хотя глупенькой, но хорошенькой женщины. Он, как делец и мастер житейских дел другой школы, чем школа Мурзавецких и Чугуновых, распутывает мошеннические козни волков, спасает их жертву и женится на ней.

Но судя по заглавию, в пьесе г. Островского должна быть еще хоть одна овца – она действительно есть, только уже не овца, а баран. Это помещик Лыняев, человек довольно пожилой и немного глуповатый, а волк, специально назначенный для его съедения, – *Глафира Алексеевна*, девица, годная отчасти для дома терпимости, а отчасти для исправительного заведения. Для избежания того и другого она составила план выйти замуж за богатого человека, и выбор ее пал на Лыняева. Окружив его всевозможными ухищрениями, она кончила тем, что, несмотря на его нежелание подвергнуться супружескому ярму, женила его таки на себе, и исполнив это, немедленно превратила его, как и следовало, во вьючного осла, носящего на себе ее тряпки и разные поручения.

Из таких-то элементов слагается комедия г. Островского. Сложенная из них пьеса имеет вполне современный реалистический характер. Однако, пока нынешняя практика искусства и литературы не организовала систематически отрицаний всего прекрасного и доброго в человечестве и не признала их за единственное достойное себя поприще, пока она не возвела в догмат, что искажение человеческой натуры составляет настоящую натуру человека, что сохранить меру в изящном изображении разных случайностей жизни и человеческих нравов противно эстетической правде – пока, говорю, все это не превратилось еще в канон, обязательный для суждений о произведениях искусства, под опасением за неисполнение его попасть рецензентам в число непопулярных и отсталых, то критике позволительно только сказать, что такие произведения, как «*Волки и овцы*», уже по одному своему содержанию, выходят из круга произведений художественных и потому едва ли могут принадлежать к ее суждению.

Примечания

Автограф: РО ИРЛИ. Фонд А.В. Никитенко. № 18220. Л. 1–4 об.

Публикуется впервые.

Датируется: 1876 г.

[1] Никитенко пользуется словами не Шекспира, а Н.А. Полевого, который в собственном переводе «Гамлета» (1837) приписал их главному герою в его монологе (действие II, явление 3). Слова получили популярность после их сценической жизни – исполнение роли Гамлета П.С. Мочаловым.

9
«Богатые невесты» (1876)

В этой пьесе того же автора преобладает другое направление, менее одностороннее и более склоняющееся к психологической действительности. И тут порок занимает видное место, но он уже, по крайней мере, в своей обстановке не имеет того отвратительного

вида, как в пьесе «*Волки и овцы*». Пороку являются и противоположные ему страсти и характеры, стихии и чувства, смягчающие дурные стороны текущих нравов.

Богатый человек генерал Гневышев, один из тех людей, которые не затрудняются в средствах удовлетворять влечениям своей грубой чувственной натуры, вздумал приголубить к себе сиротку, девочку лет 13-ти или 14-ти, некую Валентину Васильевну Белесову, обещавшую сделаться необыкновенной красавицей. Он взял ее к себе в дом, хотя и был уже женат, с тем, чтобы воспользоваться ее красотой, когда она вполне созреет, образовал ее, дав ей воспитание, какое ему было нужно, и когда она выросла и исполнила честно свое обещание, развившись в полном блеске прелести, он превратил ее в свою любовницу. Бедная девушка не подозревала в своей невинности и отчуждении от всяких разумных и добрых влияний, что, уступая желаниям своего покровителя, она делает нехорошее дело. Пока длился еще ее незрелый возраст, ее как-то увидел молодой человек Цыплунов, и с той поры в нем заронилось нежное к ней чувство, которого не могли истребить годы. Этот молодой человек является у автора с такими чертами идеального характера, какой редко встречается в нашей литературе. Он непревзойденно честен, благороден, и хотя служит, но служит не лицам, а обществу. Во всех побуждениях его и чувствованиях виден человек с высокими нравственными понятиями. Мать у него тоже благородная и добрая женщина. Образ подмеченной им девочки не выходил у него из памяти. Преданный своим идеальным воззрениям на жизнь, он удаляется от общества, тоскует, делается все мрачнее и мрачнее. Мать, страстно любящая сына, с прискорбием смотрит на его отчуждение от всех развлечений и от людей и советует ему жениться, указывая ему на одну богатую невесту. Конечно, он против мысли о браке по заказу и открывает матери, что много лет тому назад он заметил молоденькую девочку, которая сделала на его неизгладимое впечатление своей чистой и невинной красотой, теперь выросла и остается такой же, как была в первые годы своего расцветания, что он ее увидел и ныне страстно влюблен.

Это та самая, которую пригрел генерал Гневышов. Теперь он хочет от ней отделаться, частью потому, что она ему надоела, и частью потому, что этого требует его жена, которая на днях должна приехать из заграницы. До ее возвращения он всячески старается выдать ее замуж за порядочного, впрочем, человека, наградив ее значительной суммой денег. Выбор его остановлен на Цыплятеве[1], с которым он недавно познакомился и который ему очень понравился. Цыплятев видится с ней и воспламеняется к ней любовью более и более. Между тем девушка узнает о решении своего патрона выдать ее и как можно скорее замуж. Чувство оскорбленного достоинства и самолюбия, что с ней поступают, как с вещью, возбуждает в ней живейшее негодование. Между тем Цыплятев узнает, в каких отношениях она находится с Гневышевым, боготворимый им идеал таким образом повержен в грязь, молодой человек приходит в отчаяние, и после бурной сцены с Валентиной он бросает ее и снова замыкается в самом себе. Валентина, оскорбленная его резкими укоризнами, тоже хочет расстаться с ним навсегда; но сердце ее влечет к нему, она еще раз хочет видеться с ним, и на его суровую решимость прервать с ней всякую связь, она наконец признается, что его любит. Он, однако, не может тотчас примириться с ее падением. Он предлагает ей жить у своей матери, научиться у ней всему хорошему, отвыкнув от роскошной жизни, приучиться к труду, и когда «она научит вас, – говорит он, – чувствовать так, как мы чувствуем, тогда, может быть, я вас встречу и увижу детскую чистоту и ясность в прекрасных чертах вашего лица, тогда рай, о котором я мечтал, будет для меня возможен»[2]. Этим пьеса и оканчивается.

Из вышеприведенного изложения видно, что все почти содержание пьесы ограничивается обрисовкой двух характеров – девушки, приготовленной к пороку посредством систематически направленного воспитания и поздно узнавшей постыдную сторону своего поведения, и молодого человека, которого вера в чистоту и практическое достоинство женщины потрясена роковым образом. Из этих двух характеров особенно выдающийся есть характер последнего.

Некоторая изысканность в идеализации этого характера вредит его естественности, тем не менее он важен уже как покушение вывести на сцену человека, не имеющего ничего общего с испорченностью и пороками современной известной среды. Валентина, несмотря на свое падение, представляющая в себе возможность возвратиться на правый путь, тоже представляет явление, не лишенное правоты и достоинства. Обе эти личности задуманы и выполнены искусно[3]. Но пьесе недостает действия; и весь драматизм ее заключается не в коллизии или движении разных элементов жизни, а в выражении психологических мотивов и притом в довольно тесном кругу внутреннего человеческого мира.

Автор, кажется, сам чувствовал, что избранный им материал не дает места к образованию и развитию характеров, ни драматическим комбинациям и движению, – и потому в его пьесе ничего подобного и нет. Это просто сырой продукт, взятый из самой низкой сферы пороков, выставленный напоказ как патологическое явление, но не есть поэтическое создание, которое бы в состоянии было возбудить живой интерес в читателях или зрителях самым способом его представления.

Примечания

Автограф: РО ИРЛИ. Фонд А.В. Никитенко. № 18218. Л. 1–5 об.
Публикуется впервые.
Датируется: 1876 г.

[1] Изменение фамилии героя с *Цыплунов* на *Цыплятьев*, очевидно, происходит у Никитенко случайно, здесь не видно той намеренности, с которой критик искажает фамилию Гурмыжской (см. § 4.1).

[2] Здесь Никитенко цитирует не конкретные фразы Цыплунова, а пересказывает содержание нескольких последних его реплик, с которыми он обретает «нашу прежнюю Валентину».

[3] Выделяя в качестве главных достоинств драмы сопряжение характеров Цыплунова и Белесовой, Никитенко таким образом верно устанавливает ее социально-психологический центр, который строится именно на драматическом дуэте.

Указатель произведений А.Н. Островского

Бедная невеста 135, 142, 158–168, 173, 176, 178, 244, 247–249, 273, 313
Бедность не порок 54, 146, 206, 224, 229, 244, 258–261, 272, 273, 285
Без вины виноватые 146, 178, 274, 275, 285
Бесприданница 36, 110, 157, 176, 177, 243, 245–286, 265–272, 273, 237, 285, 286, 289
Бешеные деньги 226
Богатые невесты 313, 317, 379, 381–384

В чужом пиру похмелье 174, 176, 178, 187, 244, 249–251, 273
Василиса Мелентьева 232, 233, 238, 275
Воевода (Сон на Волге) 189
Волки и овцы 39, 58, 101, 103–108, 111, 216, 316, 379–381, 382
Воспитанница 69, 176, 177, 187, 243, 244, 253–257

Горячее сердце 157, 174, 178, 285, 292, 314, 315, 357–363, 364, 373
Грех да беда на кого не живет 67–68, 69, 71, 174, 266, 275, 307–309, 313, 324–335
Гроза 10, 28–42, 44, 58–59, 69, 71, 76–83, 85, 87, 112, 122, 146, 157, 174, 177, 179, 206–214, 224, 228, 234–235, 243, 255, 266, 275, 279–282, 285, 291–292, 299, 301, 307, 315, 364

Дикарка 169
Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский 187, 236, 285, 307, 320, 321–323, 335–357
Доходное место 80, 179, 186, 243, 244, 245–247, 272, 273

Записка по поводу проекта «Правил о премиях императорских театров за драматические произведения» 198–199
За чем пойдешь, то и найдешь (Женитьба Бальзаминова) 47, 71, 72, 93–97, 112–134, 285, 286–287

Козьма Захарьич Минин-Сухорук 187–189, 191–197
Комик XVII столетия 175

Лес 58, 74–75, 83, 85, 101–103, 110, 111, 135, 142, 176, 177, 178, 179, 239–240, 285, 308, 311–312, 317, 364–368

Материалы для словаря русского народного языка 157

На бойком месте 68, 70, 74, 83, 85, 86, 176, 243, 244, 251–253, 273
На всякого мудреца довольно простоты 50, 70, 72–73, 75, 76, 177, 215–216, 225–227, 240
Не было ни гроша, да вдруг алтын 316, 318–319, 368–373
Не в свои сани не садись 50, 64, 65–66, 174, 175, 224, 275, 286, 288
Не всё коту масленица 135–136, 142, 174, 179, 303, 307, 316, 318, 369, 373–377
Не от мира сего 179, 198–205
Не так живи, как хочется 67, 71, 266, 288, 276–279
Невольницы 179
Неожиданный случай 173

О Диккенсе 199–200
«Ошибка», повесть г-жи Тур 145, 172

Поздняя любовь 153–156, 178
Последняя жертва 243, 245, 261–265, 267, 268, 273
Правда – хорошо, а счастье лучше 108–109, 178, 285
Праздничный сон – до обеда 93–97, 112–134
Пучина 10–28, 32–34, 36, 48, 58, 59, 64, 71, 76, 83, 87–92, 93, 294

Светит, да не греет 289, 290, 291
Свои люди – сочтемся 49, 54, 57, 59–64, 76, 85, 111, 113, 159, 160, 167, 174, 178, 189, 230, 276, 287–288, 294, 301, 306
Свои собаки грызутся, чужая не приставай 39, 93–97, 112–134
Семейная картина 174, 305
Сердце не камень 169, 174, 179, 289–291, 301–302
Снегурочка 67, 112, 123, 157, 237, 319–320, 377–378
Старый друг лучше новых двух 176, 177, 224

Таланты и поклонники 86, 178
Трудовой хлеб 157, 178
Тяжелые дни 10, 18, 33, 44, 45, 71, 72, 87, 174

Утро молодого человека 43, 97, 179

Шутники 10, 28, 71, 97–101, 111

Указатель имен

Аверкиев Д.В. 24
Аддисон Дж. 324, 335
Аксаков И.С. 152, 163
Александр II 151
Алексей Михайлович (Тишайший) 51
Алмазов Б.Н. 146
Алябьев А.А. 156
Анненков П.В. 161–163, 166, 174, 185, 187, 197, 307
Астафьев В.П. 184
Бартенев П.И. 151
Батюшков К.Н. 145
Бахтин М.М. 60, 101
Белина-Белинович М.Н. 276
Белинский В.Г. 12, 141, 142
Бельская 290, 291
Бельский А.И. 290, 291
Бенардаки Е.И. 187
Берг Н.В. 231
Берзин В.А. 115
Блок А.А. 82
Большакова А.Ю. 183,
Борецкая М. (Посадница) 184–197
Бородай М.М. 242
Боткин В.П. 168
Буданова И.Б. 8
Бурдин Ф.А. 231
Бутаков А.М. 199

Василий IV Шуйский 187, 236, 285, 307, 320, 321–323, 335–357
Введенский А.Н. 199
Вейнберг П.И. 150
Вильбоа К.П. 157
Вишневская И.Л. 23
Владыкин В.Г. 9

Воинов К.Н. 129, 130, 133
Воложанина 278
Волховский Ф.В. 283–296
Вольтер 79, 90
Вяземский П.А. 151, 180

Галахов А.Д. 168, 186, 307
Галина М.С. 42
Галич А.И. 304
Гауптман Г. 49
Гердер И.Г. 155–156
Гинзбург Л.Я. 174
Глинка М.И. 150
Го Можо 207
Го Цихун 207
Гоголь Н.В. 8, 47, 48, 49, 57, 61, 64, 94, 95, 113, 114, 120, 121, 122, 124, 128, 133, 134, 140, 145, 152, 159, 160, 165, 170, 171, 179, 204, 214–227, 229, 235, 238, 240, 284, 292, 295, 306, 369, 373
Гольденберг А.Х. 217
Гомер 240
Гончаров И.А. 8, 23, 48, 112, 169–184, 185, 228–242, 304, 307
Горький М. 183
Грибоедов А.С. 50, 75, 139, 145, 169, 170, 179, 235, 240, 245, 292, 306, 369, 373
Григорьев А.А. 69, 142, 146, 159–160, 168, 171
Гэн Цзи-чжи 206

Данилевский Р.Ю. 135
Дидро Д. 246
Диккенс Ч. 8, 198–205, 387
Добролюбов Н.А. 10, 30, 244, 253, 255, 260, 261, 262, 263, 264, 273, 280, 281, 288
Долгоруков В.А. 275, 279, 280–281, 282
Доманский Ю.В. 30, 31, 32, 35
Достоевский Ф.М. 23–24, 25, 28, 68, 98, 113, 177
Драшусов В.Н. 287
Дробинин 277, 279
Дружинин А.В. 160, 185
Дюбюк А.И. 155

Дюканж В. 11, 12, 13, 20, 21, 26, 27, 28

Ермолаев А.М. 291

Жилякова Э.М. 7, 228
Жирмунский В.М. 66
Жуковский В.А. 8, 88, 144–158
Журавлева А.И. 30, 57, 142, 146, 172, 178, 179, 180, 215, 216, 226, 245, 255
Журина 282

Залотуха В.А. 42
Зубков К.Ю. 308, 368

Ибсен Г. 47, 82
Иванов А.В. 42
Иванов Вяч.И. 113
Ильков В.Е. 249, 250, 279
Иоанн IV (Грозный) 51, 191–193, 196, 232, 320, 340, 342, 347, 357

Кальдерон П. 77
Кантемир А.Д. 145
Капнист В.В. 145
Карамзин Н.М. 176
Каратыгин В.А. 11, 12
Карлинский С. (см. *Karlinsky S.*)
Карпова Н.Н. 114
Карская 290, 291, 292
Катон Марк Порций (Младший) 324, 335
Каштанова С.М. 220
Ковалевский Е.П. 8, 184–198
Ковалевский П.М. 188
Королёв Е.И. 274, 275, 276
Коропчевский Д.А. 259, 264
Корсаков Н.А. 282, 283
Краевский А.А. 168, 230
Куник А.А. 142
Купцова О.Н. 15, 21

Лакшин В.Я. 20, 21
Лао Шэ 207
Ленский А.П. 27
Леонтьев К.Н. 167
Лермонтов М.Ю. 170, 179, 269, 270
Лесков Н.С. 182, 183
Лессинг Г.Э. 190, 284
Лжедмитрий I 187, 236, 285, 307, 320, 321–323, 335–357
Ли Юаньхуна 207
Лидин В. 282
Ломоносов М.В. 145
Лотман Л.М. 159, 189, 262
Лучников М.Ю. 54
Любимов 278, 279

Мамин-Сибиряк Д.Н. 183
Медведев П.М. 242, 247–249, 263, 264
Медведева Н.А. 199
Мельников-Печерский П.И. 183
Мериме П. 54
Милославский Н.К. 242
Мильдон В.И. 116, 117, 123, 125, 132
Минин К.М. (Захарьев-Сухорукий) 187, 188, 189, 194, 197, 338, 386
Мирская 278, 279
Мольер 44, 47, 65, 94, 108, 284
Мордюкова Н.В. 129
Мочалов П.С. 11, 12, 13, 381
Музалевский Н.Е. 94

Назаров Н.С. 170, 171
Некрасов 282
Некрасов Н.А. 181, 182, 183, 185, 237
Некрасов Н.П. 170–171
Никитенко А.В. 8, 141, 304–385
Николев Н.П. 138

Овидий 204
Озеров В.А. 188, 189, 190
Островский М.Н. 230

Оффенбах Ж. 155

Пальм А.И. 284
Петровская И.Ф. 261
Писарев Д.И. 10
Писарев М.И. 242
Писемский А.Ф. 146, 181, 185, 295
Плетнев П.А. 307
Погодин М.П. 306
Погожев В.П. 149
Полевой Н.А. 381
Полонский Я.П. 150, 166
Потехин А.А. 150, 335
Пушкин А.С. 8, 145, 148, 152, 179, 182, 183, 189, 237, 299, 304

Радищев А.Н. 183
Ральф А.А. 286–287
Расин Ж. 76, 186
Распутин В.Г. 184
Ржевский 290
Римский-Корсаков Н.А. 378
Родиславский В.И. 149
Розанов И.Н. 156
Рубинштейн А.Г. 150

Савина М.Г. 150
Садовский П.М. 259
Салтыков (Щедрин) М.Е. 295
Свободин П.М. 242, 259, 263, 264
Семевский М.И. 169
Семенко И.М. 156
Скюдери М. де 324, 335
Слепцов В.А. 182
Смирнов И.П. 75
Соколинский Е.К. 120, 125
Соловьев Н.Я. 289
Сорокин В.Г. 42
Стрепетова П.А. 198–199, 205, 242
Струйская Е.П. 153

Суворин А.В. 27
Суворова И.В. 133
Сумароков А.П. 136–138, 141, 143, 144, 145

Тихомиров В.В. 308
Толстой А.К. 236, 237, 320, 322, 357
Толстой Л.Н. 98, 182, 304
Тредиаковский В.К. 135–138, 141, 143
Тур Е. (Салиас-де-Турнемир Е.В.) 145, 172, 387
Тургенев И.С. 8, 92, 93, 158–168, 181, 183, 185, 236, 284, 295, 304, 305, 311

Уваров С.С. 169, 307, 317, 334, 367, 367, 369, 377, 378, 379
Уманец-Райская И.П. 242
Ушакова И. 129

Федотов С.П. 114, 129, 133, 134
Фелонов П.И. 252, 253, 257
Феоктистов Е.М. 163
Филдинг Г. 44
Флобер Г. 92, 93
Фонвизин Д.И. 138, 145, 170, 235

Херасков М.М. 324, 335
Херсонский 292
Ходасевич В.Ф. 42

Цао Юй 206–214

Чаева О.Г. 255, 256–257
Чайковский П.И. 150, 378
Чернец Л.В. 179
Чехов А.П. 27, 114, 182, 207, 225

Шекспир У. 8, 63, 76, 207, 233, 284, 324, 357, 377, 378, 379, 381
Шенкендорф Г.Ф.М. фон 155, 156
Шиллер Ф. 83, 101, 147, 239, 270
Ширинский-Шихматов П.А. 231
Штейн А.Л. 173, 255, 268, 270

Шумский С.В. 264

Энгельгардт В.П. 157
Эфрос А.В. 115

Юрьев С.А. 112

Янушкевич А.С. 124

Karlinsky S. 217, 218, 219

Научное издание

Э.М. Жилякова, В.В. Мароши, Н.В. Хомук, Е.О. Третьяков, О.Б. Лебедева,
И.А. Поплавская, Л.Н. Сарбаш, Н.Л. Ермолаева, Е.В. Александрова,
К.К. Павлович, А.М. Сердюк, В.А. Кондратьев, И.В. Панамарёв,
Н.В. Жилякова, А.Е. Мазуров, О.И. Губанова,
И.О. Волков

А.Н. Островский и время

Коллективная монография

Редактор Н.А. Афанасьева
Компьютерная верстка А.И. Лелоюр
Дизайн обложки Л.Д. Кривцовой

Подписано к печати 27.01.2025 г. Формат $60\times84^{1}/_{16}$.
Бумага для офисной техники. Гарнитура Times.
Печ. л. 24,6. Усл. печ. л. 22,9.
Тираж 500 экз. Заказ № 5960.

Отпечатано на оборудовании
Издательства Томского государственного университета
634050, г. Томск, пр. Ленина, 36
Тел. 8+(382-2)–52-98-49
Сайт: http://publish.tsu.ru
E-mail: rio.tsu@mail.ru

ISBN 978-5-907890-45-9