

А. Н. ОСТРОВСКИЙ:

РУССКАЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ

АРМЯНСКАЯ ОБЩЕСТВЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ С ЗАРУБЕЖНЫМИ СТРАНАМИ
ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. В.Я. БРЮСОВА
ПРЕСТАВИТЕЛЬСТВО РОССОТРУДНИЧЕСТВА В АРМЕНИИ
АРЦАХСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ОБЩЕСТВО ДРУЖБЫ „АРМЕНИЯ – РОССИЯ''

К 190-летию со дня
рождения А.Н. Островского

А.Н. Островский: русская и национальные литературы

Материалы международной научно-практической конференции
12-14 апреля 2013 г.

Ереван - 2013

УДК 821.161.0
ББК 83.3 Р
0-776

Печатается
по решению Ученого совета
Ереванского государственного
лингвистического университета
им. В.Я. Брюсова

Редакционная коллегия:
Амирханян М.Д. (редактор-составитель), Аракелян Н.В., Маркосян Г.В., Приорова И.В., Страшкова О.К., Чулян А.Г.

А.Н. Островский: русская и национальные литературы.
0-776 Материалы международной научно-практической конференции 12-14 апреля 2013 г.-Ер. Издательский дом Лусабац, 2013.-

В сборник включены материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 190-летию со дня рождения А.Н. Островского. Материалы конференции охва тывают разностороннюю русскую действительность, глубинно, широко и своеобразно отображенную в многогранном неповторимом богатом творчестве А.Н. Островского.

Практическая значимость публикуемых материалов поучительна и заслуживает пристального внимания; материалы могут быть использованы в общеобразовательных школах, вузах и научных учреждениях, а также могут быть интересны широкому читателю.

Редакция не всегда согласна (особенно в условиях отсутствия цензуры) с включенными в книгу материалами, как содержательно, так и в оформлении и подходах к проблеме, поэтому статьи публикуются в авторской версии.

УДК 821.161.0
ББК 83.3 Р
0-776

ISBN 978-9939-69-042-1

© Амирханян М.Д.-2013

Драматургия на все времена

Спонсоры

Министерство Культуры Республики Армения
Министр – А. С. Погосян
Посольство Российской Федерации в Армении
Посол – В.Е. Коваленко

ОТ РЕДАКТОРА

В 2013 году отмечается 190-летие со дня рождения А.Н. Островского – выдающегося русского драматурга и реформатора, внесшего весомый вклад в развитие русского национального театра.

«Жители» его более пятидесяти пьес – обычные люди с присущей им психологией понимания и восприятия жизни. Они населяют огороженную Москвой-рекой территорию – «страну» русского купечества Замоскворечье. Не случайно драматургу присвоено имя «Колумба Замоскворечья». Персонажи многочисленных самобытных пьес – драм, комедий, сцен и др. – воплощают «русскую жизнь и русскую историю», обличают устои современного Островскому общества, раскрывают быт, нравы и традиции замоскворецких жителей. Герои пьес жили вокруг Островского, и драматург не случайно называл себя «открывателем» и исследователем Замоскворечья, в котором он прожил более двадцати лет. Ограниченное географическое пространство в пьесах превращается во всеобщую социальную картину жизни определенного круга людей. Потому Островского как новатора и реформатора театра и пропагандиста новой театральной эстетики современники называли «рыцарем театра».

Перечисленные проблемы и темы, освещенные в творческом наследии драматурга, затронуты в настоящем сборнике статей «А.Н. Островский: Русская и национальные литературы» – седьмом в серии изданий материалов международных научно-практических конференций, проведенных в Ереване. Предыдущие Ереванские научные конференции, начавшие свой отсчет с 2009 года, были посвящены «круглым датам» русских поэтов и писателей и отражали новое видение творческого наследия классиков русской литературы:

«Н.В. Гоголь: Русская и национальные литературы» – Ер. 2009,
«А.П. Чехов: Русская и национальные литературы» – Ер. 2010,
«Л.Н. Толстой: Русская и национальные литературы» – Ер. 2010,
«М.Ю. Лермонтов: Русская и национальные литературы» – Ер. 2011,
«Н.А. Некрасов: Русская и национальные литературы» – Ер. 2011,
«А.С. Пушкин: Русская и национальные литературы» – Ер. 2012.

В XXI столетии особый интерес представляют художественные произведения классиков русской литературы, требующие нового, современного для наших дней прочтения, в частности, драматургии А.Н. Островского. Народно-патриархальные и бытовые традиции, религиозные чувства, философские взгляды, психологические и педагогические аспекты действительности – все охвачено в творчестве Островского и поэтому его творчество вызывало и вызывает неподдельный интерес. Многогранная и неповторимая русская действительность находит разноплановое и глубинное воплощение в творчестве драматурга, который сумел ярко и самобытно раскрыть русский национальный характер и взаимоотношения людей различных слоев целой эпохи, что, несомненно, созвучно также армянской действительности и потому близко армянскому читателю и зрителю, нашему современнику.

Проводимая в Ереване международная конференция, приуроченная к юбилейной 190-летней дате со дня рождения А.Н. Островского, собрала свыше 45-ти известных ученых и молодых исследователей – филологов, философов, историков, искусствоведов, педагогов – из более двадцати научных, учебных, культурных и мемориальных центров различных городов России, Грузии, США, Германии, Армении и Арцаха. Ереванские научные конференции, организованные нами ранее, вызывают у исследователей отклики и интерес, о чем свидетельствуют имена тех ученых, кто приезжает к нам неоднократно. И с каждой последующей конференцией число участников растет, что указывает на актуальность заглавия, выбранного для общей тематики наших конференций – «Русские писатели: Русская и национальные литературы».

Настоящая конференция работу одной секции впервые провела в Арцахском государственном университете в Степанакерте. В связи с этим целесообразно привести несколько строк из дневника А.Н. Островского, который он вел во время путешествий. Это неумолимые доказательства широты охвата материала в творчестве драматурга. Интересующая нас запись относится к 1883 г. во время поездки на Кавказ. В записи зафиксированы сведения о посещении Островским Карабаха в сопровождении представителей и армянской интеллигенции:

8 октября 1883 г. – «8. Суббота. Проснулся в 6 часов; слева Кавказ, с снеговыми вершинами, справа снежные Карабахские горы. Спутники, кроме своих, армянин Хотисов и грузин (имеретин) Николадзе. По дороге – пустыня, кроме Елизаветполя, почти никакой населенности...».

23 октября – «В 4 часа приехал Михаил Николаевич; с ним кроме свиты, губернатор Смекалов, Бунге и Хатисов. Общий обед ...».

28 октября – «К завтраку приехали кн. Мухранский, Архипов, Хатисов. Сундукян привез свои сочинения на армянском языке...» [1] и др.

Вот такой он, русский драматург А.Островский, и еще о многом другом можно прочитать в материалах сборника.

М.Д. Амирханя
д.ф.н., профессор

1. Хатисов Гарегин – деятель культуры, педагог, автор трудов по педагогике.



АРМЯНСКАЯ ОБЩЕСТВЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ
КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ С ЗАРУБЕЖНЫМИ СТРАНАМИ
ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
им.В.БРЮСОВА
ПРЕСТАВИТЕЛЬСТВО РОССОТРУДНИЧЕСТВА В АРМЕНИИ
АРЦАХСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ОБЩЕСТВО “АРМЕНИЯ-РОССИЯ”

К 190-летию !!
со дня рождения А.Н.Островского

Международная научно-практическая конференция

А.Н.Островский: русская и национальные литературы

12-14 апреля 2013 г.

Программа

Ереван - 2013

Уважаемый (ая) ———————————

Приглашаем Вас принять участие в
Международной научно-практической
конференции

“**А.Н. Островский: русская и национальные литературы**”,

которая состоится 12-14 апреля 2013 г.
в Ереванском государственном
лингвистическом университете
им. В.Я. Брюсова

Время для докладов – 10 мин.

Адрес: Ереван, ул. Туманяна, 42.

14 апреля
Подведение итогов конференции

Культпрограмма

Оргкомитет

12 апреля

Открытие конференции – 10 ^{00} ч.

Вступительное слово – **М.Д. Амирханян**,
д.филол.н., профессор

Пленарное заседание

1. **Приорова И.В.,** д.ф.н., профессор, Астраханский госуниверситет. «Сценическое воплощение образов А.Н. Остров ского в современном театре».

2. **Тадевосян Т.В.,** д.ф.н., доцент, Ванадзорский госпединститут им. О.Туманяна. «Мифологический образ Ярилы в пьесе А.Н. Островского “Снегурочка” и былинный герой Чурило Пленкович».

3. **Ларионова М.Ч.,** д.ф.н., профессор, Южн. науч. центр РАН. «Миф, сказка и обряд в драме А.Н. Островского “Гроза”».

4. **Минеева З.И.,** к.ф.н., доцент, Петрозаводский госуниверситет. «Функции зоотропов в пьесах А.Н. Островског».

5. **Кибальник С.А.,** д.ф.н., ведущий науч. сотрудник ИРЛИ (Пушкинский дом) РАН. «А.Н. Островский и Ф.М. Достоевский: (О статье М.М. Достоевского «“Гроза”. Драма в пяти действиях А.Н. Островского»)».

Секционные заседания

Начало – 11^{00} ч.

СЕКЦИЯ 1

1. **Николаишвили М.С.,** д.ф.н., профессор, Тбилисский госуниверситет им И.Джавахишвили. «А.Н. Остров ский и Грузия».
2. **Страшкова О.К.,** д.ф.н., профессор, Сев.-Кавк. федер. университет. «Романтические коды в драме реалиста А.Н. Островского Снегурочка».
3. **Закариадзе А.Т.,** д.ф.н., профессор, Тбилисский госуниверситет им. И.Джавахишвили. «Философская система взглядов А.Н. Островского».
4. **Амбардарян Г.Г.,** д.ф.н., доцент, Гюмрийский госпед-институт им. М.Налбандяна. «Лирические повторы в пьесе А.Н. Островского “Праздничный сон до обеда”».
5. **Мелкумян М.И.,** ст. преп., Ереванский госуниверситет. «Банкротство общества в видении А.Н. Островского».
6. **Баевский В.С.,** д.ф.н., профессор, Смоленский госуниверситет. «Леонид Семенов, Лев Толстой, Александр Островский».
7. **Киракосова М.А.,** доктор искусствоведения, Тбилисская госконсерватория. Тифлисские встречи А.Н. Островского.
8. **Захарян С.Г.,** ст. преп., Ванадзорский госпединститут им. О.Туманяна. «“Бесприданница” А.Н. Островского как социальная драма».

СЕКЦИЯ 2

1. **Басилая Н.А.,** д.ф.н., профессор, Тбилисский госуниверситет им. И.Джавахишвили. «Система образных средств в пьесах А.Н. Островского».
2. **Церетели В.А.,** театровед, Грузия (Тбилиси). «Сценические интерпретации драматургии А.Н. Остров ского в современном грузинском театре».
3. **Григорян М.Р.,** преп., АГПУ им. Х.Абовяна. «Социальное и бытовое пространство пьесы А.Н. Островского “Шутники” в контексте диалога культур».
4. **Белоусова Е.В.,** ст. науч. сотр., Музей-усадьба Л.Н. Толстого Ясная Поляна. «Драматургические опыты А.Н. Толстого в стиле А.Н. Островского».
5. **Дубровина И.В**., аспирант, Сев.-Кавк. федеральный университет. «Диалог сентиментального и реалисти ческого начала в поэтической ткани драмы А.Н. Островского “Без вины виноватые”».
6. **Ханян К.С.,** к.ф.н., доцент, АГПУ им. Х.Абовяна. «А.Н. Островский и армянская печать».
7. **Данильченко К.С.,** магистрант, Сев.-Кавк. федер. университет. «Стремление героев к материальному достатку как сюжетообразующий фактор в драмах А.Н. Островского».
8. **Маркосян Г.В.,** к.ф.н., доцент, ЕГЛУ им. В.Я. Брюсова. «Перевод как провокация: несколько замечаний к драме А.Н. Островского “Гроза”».

СЕКЦИЯ 3

1. **Лебедева И.В.,** к.с.н., доцент, **Рейчел ван Хорн** (США), Астраханский госуниверситет. «Социальная пробле матика в драматургии А.Н. Островского».
2. **Амирханян А.М.,** к.ф.н., доцент, АГПУ им. Х.Абовяна. «А.Н. Островский и Л.Н. Толстой: Интерпретация бытия и философия реализма».
3. **Полтавец Е.Ю.,** к.ф.н., доцент, Московский городской педуниверситет. «Стихия и/или теофания? К вопросу о символических мотивах трагедии А.Н Островского “Гроза”».
4. **Аветисян А.Ф.**, магистрант, Гюмрийский госпед-институт им. М.Налбандяна. «Языковые особенности пьесы А.Н. Островского “Сердце – не камень”».
5. **Макарова Е.А.,** к.ф.н.,., доцент, Томский госуниверситет. «Драматургия А.Н. Островского в писательской критике Н.С. Лескова».
6. **Красноусова Л.Ю.,** магистрант, Сев.-Кавк. федеральный университет. «Шекспировские традиции в исторических хрониках А.Н. Островского».
7. **Есаджанян Б.М.,** д.п.н., профессор, **Амирханян А.М.,** к.филол.н., доцент. АГПУ им. Х. Абовяна, «О месте и роли чтения драм А.Н. Островского на уроках русского языка в армянской школе».
8. **Чулян А.Г.,** к.ф.н., ЕГЛУ им. В.Я. Брюсова. «Испанская литература в оценке и переводах А.Н. Островского».

СЕКЦИЯ 4

1. **Суворова Н.В.,** магистрант, Сев.-Кавк. федеральный университет. «Функции фольклорных элементов в драмах А.Н. Островского».
2. **Мурзак И.И.,** к.ф.н.,, профессор, Московский городской педуниверситет. «Драматическая пародия в русской культуре второй половины XIX века».
3. **Бабенко И.А.,** аспирант, Сев.-Кавк. федеральный университет. «Типология сатирических образов в пьесах А.Н. Островского».
4. **Лалаян М.Б.,** магистрант, Сев.-Кавк. федеральный университет. «Специфика разрешения любовного конфликта в комедиях А.Н. Островского».
5. **Лебедева И.В.,** к.соц.н., доцент, Астраханский госуниверситет, **Томас Махо,** д.филол.н., профессор, Университет им. Гумбольдта (ФРГ, Берлин). «Образы “чужого” в пьесах А.Н. Островского».
6. **Айзикова И.А.,** д.ф.н., профессор, **Ветшева Н.Ж.,** к.филол.н., доцент, Томский госуниверситет. «“Унди на” В.А. Жуковского и “Снегурочка” А.Н. Островс кого: к генеалогии образа и сюжета».
7. **Тропкина Н.Е.,** д.ф.н., профессор, Волгоградский госуниверситет. «Образы драма тургии А.Н. Островско-го в романе Б. Пастернака “Доктор Живаго”».
8. **Долуханян А.Г.,** д.ф.н., профессор, чл.-корр. НАН, АГПУ им. Х.Абовяна. «“Бесприданница” А.Островс кого и “Пепо” Г.Сундукяна».

13 апреля

Заседание состоится в Арцахском
государственном университете,
г. Степанакерт

СЕКЦИЯ 5

1. **Карабущенко П.Л.,** д.ф.н., профессор, Астраханский госуниверситет. «Проблема достоверности в драмат ургии А.Н. Островского».
2. **Аракелян Н.В**., к.ф.н., доцент. Арцахский госуниверситет. «Шекспировские мотивы в пьесах А.Н. Островского».
3. **Маркарян Н.Ю.,** ст. преп., Арцахский госуниверситет. «Женщины-матери в произедениях А.Н. Островского “Гроза” и М.Горького “Васса Железнова”».
4. **Осипян Н.Б.,** препод., Арцахский госуниверситет. «Забытые шедевры А.Н. Островского (пьеса “На бойком месте”)».
5. **Габриелян Ж.М.,** ст. преп., Арцахский госуниверси тет. «Островский в критической мысли Добролюбова».
6. **Амирджанян А.А.,** ст. преп., Арцахский госуниверси тет. «Русская комедия от Фонвизина до Островского».
7. **Адамян И.Р.,** преп., Арцахский госуниверситет. «А.Н. Островский на арцахской сцене».
8. **Кормилов С.И.,** д.филол.н., профессор. МГУ им. М. Ломоносова. «“Гроза” Островского в соцкультурном аспекте».

УЧАСТНИКАМ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ – ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«А.Н. ОСТРОВКИЙ: РУССКАЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ»

Глубокоуважаемые организаторы и участники конференции!

Позвольте от имени Посольства Российской Федерации, Представительства Федерального агентства Россотрудничества в Республике Армения и себя лично приветствовать Вас с открытием Международной научной - практической конфе-ренции «А.Н.Островский: русская и национальные литературы».

То, что сегодняшняя конференция, посвященная великому русскому драматургу Александру Николаевичу Островскому и его влиянию на мировую литературу, проходит в Ереване, не случайность. Произведения А.Н Островского всегда знали и знают в Армении. Его пьесы переводились и ставились на армянской сцене еще при жизни автора. Он был знаком с классиком армянской драматургии Г.Сандукяном, выдающимся артистом П.Адамяном, которого лично поздравил с великолепной игрой в «Доходном месте».

Российская и зарубежная критика поставила А. Н. Островского еще при его жизни в ряд самых выдающихся корифеев мировой драматургии. Творчество А. Н. Островского, входящее в сокровищницу мирового прогрессивного искусства, совершенно естественно, вызывает непреходящий интерес литературоведов.

Уверен, что доклады, которые представлены на эту конференцию, откроют интересные страницы творческого наследия творца сценического слова, связей его произведений с литературами других народов, прежде всего армянской. И в этой связи, хочу с удовлетворением отметить, что здесь выступят ученые из Российской Федерации, Грузии, Германии, США, Армении и НКР.

Особо хочу подчеркнуть тот факт, что идея проведения этой конференция, как и предыдущих, посвященных творчеству виднейших деятелей русской литературы Н.В. Гоголю, А.П. Чехову, М.Ю. Лермонтову, Л.Н.Толстому, А.Н. Некрасову, А.С Пушкину, осуществлена по инициативе и организации председателя Общества «Армения – Россия», неутомимого подвижника-просветителя, доктора филологических наук, профессора Михаила Давидовича Амирханяна, которого хорошо

знают русисты многих стран. Похвально, что она проводится при активной поддержке Ереванского государственного лингвистического университета имени В.Я. Брюсова и его ректора Гаяне Раффиевны Гаспарян, а также ректора Университета Арцаха Степана Вагаршаковича Дадаяна. .

Вы, уважаемые друзья, хорошо знаете, что изучение русской литературы в школах, вузах, научных и культурных центрах раскрывает ее истинную, безусловно, поучительную, высокую гуманистическую суть, обогащает межкультурный диалог народов, их взаимопонимание и доверие, укрепляет мир на земле.

Искренне желаю вам на этом пути творчества и успеха!

Виктор Кривопусков

Кандидат философских наук,
Советник Посольства России,
Руководитель Представительства
Россотрудничества в Армении,
Почетный член Союза писателей
Армении, Лауреат литературной
премии имени Бориса Полевого.

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

Творческое наследие великого русского драматурга А.Н. Островского вобрало в себя целую эпоху в культурной жизни России. Тематика его сочинений – это многогранная русская действительность, своеобразный быт и нравы русского общества, которую драматург мастерски воплотил в бессмертных образах своего творчества.

Очередная, традиционная, седьмая Международная научно–практическая конференция, организованная Армянской общественной организацией культурных связей с зарубежными странами (АОКС), обществом дружбы «Армения-Россия», совместно с Ереванским государственным лингвистическим университетом им. В.Я. Брюсова и Арцахским (Степанакерт) государственным университетом, посвящена творческому наследию великого русского драматурга А.Н. Островского.

В период с 2009г по 2012 г Международные научно-практические конференции, организованные Армянской общественной организацией культурных связей с зарубежными странами (АОКС), обществом дружбы «Армения-Россия» и Ереванским гуманитарным институтом были посвящены «круглым датам» жизни и творческого наследия классиков русской литературы – Н. Гоголя, А.Чехова, Льва Толстого, М. Лермонтова, Н. Некрасова и А. Пушкина.

В настоящей, посвященной 190-летию со дня рождения А.Н. Островского, и в прошедших конференциях приняли участие ученые вузов и научно–исследовательских центров многих городов России (Москва, Санкт-Петербург, Тула, Ростов-на-Дону, Краснодар, Пятигорск, Елец, Ясная Поляна, Смоленск, Томск, Ярославль - Карабиха, Петрозаводск, Астрахань, Музей-Заповедник Пушкина «Михайловское», Воронеж, Таганрог, Волгоград, Ставрополь), а также Тбилиси, Ереван, Гюмри, Ванадзор и Степанакерт. С каждой конференцией список участников пополнялся новыми именами и городами, вместе с тем не уменьшался и список повторных и неоднократно участвующих.

По охвату участников и по объему докладов настоящая конференция превзошла все предыдущие – 45 докладов, а книга – более 35 печатных листов.

Это объясняется, нам кажется, тем, что А.Н. Островский в своем творчестве достиг небывалых вершин в отображении русской действительности, национального характера и человеческих взаимоотношений, что было созвучно с жизнью многих народов.

Поэтому, творчество драматурга имело свое влияние и на армянскую драматургию, и было интересно армянскому зрителю. В связи с этим Ю. Веселовский писал: «Габриэла Сундукяна называли иногда армянским Островским... как драматурга – реалиста, а также ту социальную среду, которую он с особенным мастерством изображал в своих произведениях».

На армянской сцене впервые была осуществлена постановка в Тифлисе пьесы А.Н. Островского «Не в свои сани не садись» в 1864 г. А за прошедшие годы и до наших дней в армянских театрах были поставлены спектакли великого русского драматурга и шли неоднократно: «Доходное место», «Без вины виноватые», «Лес», «Гроза», «На бойком месте», «Бедность – не порок», «Поздняя любовь», «Таланты и поклонники», «Волки и овцы», «Бесприданница», «Женитьба Белугина», «Последняя жертва», «Правда хорошо, а счастье лучше», «Пучина», «На всякого мудреца довольно простоты», «Не все коту масленница», «Свои люди – сочтемся», «Воспитанница», «Бешеные деньги», «Свет, да не гаснет» и другие.

Это свидетельствует о том, что многогранное творчество А.Н. Островского актуально было как в прошлом, так и в наши дни, и в будущем, не только в России, но и в Армении пока существуют человеческие взаимоотношения.

М.Д. Амирханян
д.ф.н.,профессор

«УНДИНА» В.А. ЖУКОВСКОГО И «СНЕГУРОЧКА» А.Н. ОСТРОВСКОГО: ГЕНЕАЛОГИЯ ОБРАЗОGВ И СЮЖЕТА

И.А. Айзикова, Н.Ж. Ветшева
Томский госуниверситет

Проблема соотношения «старинной повести» В.А. Жуковского «Ундина» и «весенней сказки» А.Н. Островского приобретает особое значение в силу возросшего интереса современного литературоведения к взаимодействию романтической и реалистической эстетики и поэтики, а также в связи с исключительной ролью упомянутых выше авторов-классиков в русском литературном процессе. В их внутренней связи заключается органика русской классической литературы, ее сути, тесно связанной с интересом к человеку и его месту в природе и обществе. Учет этого служит глубокой переоценке творчества каждого из них и шире – пониманию самого механизма развития литературного процесса, смены художественных методов и стилевых направлений, роли преемственности в их обновлении.

***

Говорить о близости Жуковского и Островского и в частности, о пересечениях их произведений, «Ундины» и «Снегурочки», чему и посвящается наша статья, довольно непросто, поскольку их расхождения находятся на поверхности, а точки схождения носят глубинный, а потому, думается, более принципиальный и сущностный характер.

Прежде всего, как нам представляется, в связи с этим следует указать на тот факт, что создание названных выше

произведений приходится у обоих писателей на переходный период творчества.

Работа над «Ундиной» относится к 1831-36 гг., когда Жуковский, отталкиваясь, как и многие его современники (Г.С. Батеньков, Н.В. Гоголь, писатели-декабристы) от философии двоемирия, в поисках путей соединения реального и идеального, в поисках ответа на главный вопрос 1830-х гг. – о роли и назначении человека, о свободе и необходимости его действий и об ответственности за свою жизнедеятельность, обращается к религии. Историко – культурный и нравственно – эстетический аспекты, в которых религия интересовала Жуковского еще в начале 1800-х гг., теперь обогащаются обновленной концепцией глубокой веры в Бога. Гносеология, антропология, эстетика поэта-романтика в это время во многом определяется именно его телеологическим, если так можно выразиться, интересом к Христу, к вере человека в Бога, к идее целостности духа, на основе чего поэтом утверждается единство Бога, человека и общества. С этим связан синтез социального, нравственно-психологического и религиозно-философского понимания Жуковским действительности. Проекцией этих исканий в творчестве стал принципиальный интерес Жуковского к идее синтеза в искусстве, которая приобрела в 1830-40-е гг. некий знаковый характер, явилась, выражаясь словами В.Г. Белинского, «идеей времени».

Островский пишет «Снегурочку» в 1873 г., пытаясь, как известно, соединить эстетику и поэтику реалистической драмы и волшебной сказки (строящиеся, что понятно, на разных мировоззренческих основах). Исследователи видят в этом подтверждение его давнего увлечения славянофильством и даже попытку возвращения к идеям «москвитянинского периода» (В. Саводник, В. Яковлев, Л. Кулаковский, А. Луконин), что на наш взгляд маловеро-

ятно (такого же мнения придерживается Н.М. Леонова, см.: [1]). Скорее всего, следует говорить о попытке синтеза «плода с цветком» – воззрений 1870-х гг. с «москвитянинскими» идеями.

Продолжая разговор о точках типологических схождений «Ундины» и «Снегурочки», произведений, безусловно, философских, раскрывающих онтологию и антропологию авторов, можно отметить их обращение к женским образам, связанным со стихией воды, традиционно наделяемой как общей семантикой движения, непредсказуемых изменений, переходов-переливов из одного состояния в другое, так и богатейшей палитрой коннотаций этих смыслов. Можно указать также на ведущую роль темы любви в сюжетостроении и характерологии «старинной повести» Жуковского и «весенней сказки» Островского (и на схождения авторов в ее трактовке) и найти другие точки их пересечения.

Однако самое главное для нас в данном случае – это обращение писателей, в ситуации творческой и мировоззренческой перестройки, совпадающей с логикой не только их развития, но и нравственно-философских и эстетических исканий их времени, к общим, вечным проблемам человека и бытия, человека и универсума. Это, в свою очередь, устремляет обоих к философизации художественного произведения, к эпизации, и как следствие – к сакрально-притчевому тексту, с проблемой инициации (или говоря другими словами – с проблемой жизнестроения) в центре, с концентрированным символизмом, расширяющим смысловое пространство художественного произведения, с новым психологизмом, требующим особого слова, особого сюжетостроения, мотивологии, особых принципов построения образов, тесно связанных с открытой Жуковским еще в конце 1810-х гг. поэтикой «невыразимого» и с мифопоэтикой.

Не претендуя на осмысление всех названных проблем, своей целью поставим следующее – попытаться хотя бы кратко взглянуть на типологические пересечения пространств «Ундины» Жуковского и «Снегурочки» Островского и определить продуктивность и закономерность диалога двух классиков, принадлежащих разным эпохам, разным художественным методам и периодам развития русской литературы.

В связи с этим обратим внимание прежде всего на то, что действия Ундины и Снегурочки строятся на показательной системе архетипов: запрет – нарушение запрета – следствие нарушения. При том, что в повести Жуковского и сказке Островского эта система наполняется во многом отличающим их содержанием, главное заключается в том, что в обоих произведениях она передает процесс очеловечивания героинь.

У Жуковского большую роль в рождении новой Ундины, в силу мировоззрения автора, играет Бог, силы Провидения (см. об этом подробнее: [2. С. 91- 93; 3. С. 354-357]). Здесь достаточно вспомнить сцены крещения, венчания, исповеди Ундины:

> <…> И ее окрестили Ундиной.
> Сладостно было смотреть на нее в продолженье святого
> Таинства: дикая резвость исчезла, и тихим, смиренным
> Агнцем стояла она, как будто бы чувствуя, что с ней
> В это время творилось [4.С. 122].

Или:

> Той порою священник, спросясьс стариком и старушкой,
> Начал готовить венчальный обряд.
> …….
> < …> Всё устроив, священник
> Брачные свечи зажег и сказал жениху и невесте:
> «Дайте руку друг другу». Ундина, как будто проснувшись,
> Робко взглянула на рыцаря, вся покраснела и, руку
> Давши ему, стыдливо и трепетно стала с ним рядом.

Кончив венчальный обряд, новобрачных отец их духовный
Перекрестил [4.С. 137].

Или:

С строгим лицом подошел к ней священник.
«Ундина, – сказал он,
Именем Господа Бога тебе говорю: исповедуй
Душу свою перед нами, и если таится в ней злое,
Бог милосерд, Он помилует». Тихим, покорным младенцем
Стала она перед ним на колена, и, руки сложивши,
Набожно к небу глаза подняла, и крестилась, и, имя
Божие славя, твердила, что не было зла никакого
В сердце ее. Священник сказал, обратяся к Гульбранду:
«Рыцарь, вам поверяю я ту, с которою ныне
Сам сочетал вас: душою она беспорочна, но много
Чудного в ней» [4.С. 139].

Сам процесс очеловечивания Ундины у Жуковского, как видим, связан с пробуждением ее души, с возможностью впустить в свой внутренний мир (природный, своенравный, беспечный) мир внешний, Божий, отмеченный знаком высшего Промысла, что и приводит Ундину к одухотворению и смирению (доминантные христианские идеи в понимании движения души).

Вместе с тем, образ Ундины, ее эволюция даны не только через христианизацию сюжета, не только сквозь призму христианской мифологии (душа как воплощение бессмертной сущности человека). Важнейшие коллизии становления ее личности связаны с приходом в мир людей, открывших ей, сколь «велико» и «страшно», в психологическом и нравственно-этическом плане, «бремя души». Кроме того, обратим внимание на то, как последовательно Жуковский окружает атмосферой таинственности процессы, происходящие в душе Ундины. Здесь используется вся палитра поэтики «невыразимого» (натурфилософской в своей основе), включая пространственно –

временные оппозиции «здесь, сейчас» – «там, потом», наделение конечного, обыденно – бытового повествования смыслами бесконечного, мистически переживаемого (отсюда активное использование мотива спадающей завесы, пелены). Другими словами, душа Ундины – богатейшая, сложнейшая мифологема, созданная тем синтезом социального, нравственно – психологического и религиозно – философского понимания Жуковским мира и человека, о котором речь шла в начале нашей статьи.

Именно здесь нужно искать точки схождения эстетики и поэтики романтика Жуковского, автора «старинной повести» «Ундина», и Островского, создателя «весенней сказки» «Снегурочка». И это при том, что впоследней как будто бы вовсе не идет речь о душе героини. Развитие ее образа связано с мотивом «холодного сердца», с идеей неспособности Снегурочки, изначально покорной своей «снежной, ледяной» природе, к ярким, глубоким чувствам, прежде всего к переживанию любовных чувств, страстных, неуправляемых разумом желаний.

Однако, при отсутствии собственно христианской семантики сюжета, в «Снегурочке» чрезвычайно актуальны психологические и нравственно-этические коллизии (см. об этом: [5]). Напомним лишь некоторые важнейшие в этом плане сцены:в явл. 8 действия первого Снегурочка, не задумываясь, выполняет приказ Бобыля прогнать Леля и не понимает, отчего Лель плачет:

Поди от нас, уйди подальше, Лель!
Не я гоню, нужда велит.
Лель
Прощайте!
Снегурочка
О чем же ты заплакал? Эти слезы
О чем, скажи!
Лель
Когда сама заплачешь,

Узнаешь ты, о чем и люди плачут[6].

Далее, в явл. 3 действия третьего мы встречаем зеркальную по отношению к приведенной выше сцену, где герои словно меняются местами: «Я не знаю / Какую ты нашла обиду», – говорит Лель плачущей Снегурочке, думая в это время о Купаве. Здесь еще нет любящей Снегурочки, но уже есть Снегурочка, обиженная тем, что Лель выбрал не ее, а Купаву:

Лель
Куда она девалась-запропала?
Купавушка! Да не она ли?
(Подходит к Снегурочке.)
Нет,
Снегурочка одна в слезах. О чем
Тоскуешь ты? Девицы веселятся,
Во всем лесу веселый гул идет:
То песенки, то звонкий смех, то шепот
Воркующий, то робости и счастья
Короткий вздох, отрывистый. А ты
Одна в слезах.
Снегурочка
Ужли тебе не жалко
Сиротку так обидеть?
Лель
Я не знаю,
Какую ты нашла обиду.
Снегурочка
Как же?
Красавица Снегурочка иль нет?
Лель
Красавица.
Снегурочка
А ты берешь Купаву,
Ведешь к царю, целуешь. Разве лучше
Снегурочки Купава? Вот обида,
Какой забыть нельзя [6].

И ниже мольбы Снегурочки, обращенные к Лелю – перестать «с другими девицами водиться» и взять ее «подружкой», чтобы вместе «солнышко встречать»:

Снегурочка
Хорошенький-пригоженький, возьми.
Лель
Уж, видно, взять.
Снегурочка
Пригоженький, послушай!
Коль хочешь ты, чтоб сердце не болело
У бедненькой Снегурочки, с другими
Девицами водиться перестань!
Ласкаешь их, а мне сердечко больно,
Целуешь их, а я гляжу да плачу.
Лель
Сама же виновата,
Немало я любил тебя, горючих
Немало слез украдкой пролил.
Снегурочка
Все-то
Глупа еще, – прости, пригожий Лель!
Лель
А стоило хоть словом приласкать
Поласковей, и ты б закабалила
Меня навек и волю отняла.
Снегурочка
Про старое не помни, Лель пригожий!
Люби меня немножко, дожидайся, –
Снегурочка сама тебя полюбит.
Сведи меня смотреть шатры царевы
И солнышко встречать возьми подружкой!
Хорошенький-пригоженький, возьми![6].

Еще более мучительно внутреннее состояние Снегурочки в сцене признания в любви к ней Мизгиря (оно очевидно перекликается с глубокими нравственно-психологическими переживаниями Ундины, восклицающей: «Великое бремя, страшное бремя душа!»):

Мизгирь
Полюбишь,
Полюбишь ты меня, скажи!
Снегурочка
О нет!
Слова твои пугают, слезы страшны;
Чего-то я боюсь с тобой. Уйди!
Оставь меня, прошу! Пусти! Ты добрый,
Зачем пугать Снегурочку?
(Старается вырвать руку.)
Мизгирь
Постой!
Что страшен я, то правда. Не напрасно ж
Румяный стыд прорезал полосами
Лицо мое; за горечь униженья
Заплатишь ты.
Снегурочка
О, если все такая
Живет любовь в народе, не хочу,
Не буду я любить [6].

И наконец кульминационная сцена, в которой сердце Снегурочки просыпается для любви, а вместе с этим для ревности, страданий и страха потерять любовь – вот ее известный монолог, обращенный к Мизгирю:

Снегурочка твоя, бери в свой дом
Жену свою, – любить и нежить буду,
Ловить твой взгляд, предупреждать желанья.
Но, милый мой, бежим скорее, спрячемся
Любовь свою и счастие от Солнца,
Грозит оно погибелью! Бежим,
Укрой меня! Зловещие лучи
Кровавые страшат меня. Спасай,
Спасай свою Снегурочку! [6].

Интересно, что процесс очеловечивания героини у Островского (напомним, что в начале сказки Весна называет Снегурочку «дикаркой»), как и у Жуковского в отношении Ундины, раскрывается не только как последовательный, постепенно набирающий остроту и

полноту психологический процесс переживания сложнейших чувств морально – этического плана, но и как таинственное проявление в героине ее сути, заключающейся в стремлении к внутренней свободе и в осознании необходимой ответственности за свободный выбор своего жизненного пути. В Снегурочке Островского всё это не менее значимо, чем в Ундине Жуковского.

Вот сцена разговора Снегурочки с Весной и Морозом, в котором впервые героиня говорит о своем желании уйти к людям, ничем не объяснимом, непонятном ни окружающим, ни ей самой:

Весна
Красавица, не хочешь ли на волю?
С людьми пожить?
Снегурочка
Хочу, хочу, пустите!
Мороз
А что манит тебя покинуть терем
Родительский, и что у берендеев
Завидного нашла?
Снегурочка
Людские песни [6].

Самой яркой в плане таинственности происходящих внутренних преобразований Снегурочки является сцена в Ярилиной долине, где на заре Снегурочка, «в слезах тоски и горя», зовет к себе мать Весну (явл.3, действие 4):

Родимая, в слезах тоски и горя
Зовет тебя покинутая дочь.
Из тихих вод явись – услышать стоны
И жалобы Снегурочки твоей.
Весна
Чего тебе недостает?
Снегурочка
Любви!
Кругом меня все любят, все счастливы

И радостны, а я одна тоскую;
Завидно мне чужое счастье, мама.
Хочу любить – но слов любви не знаю,
И чувства нет в груди; начну ласкаться –
Услышу брань, насмешки и укоры
За детскую застенчивость, за сердце
Холодное. Мучительную ревность
Узнала я, любви еще не зная.
Отец-Мороз, и ты, Весна-Красна,
Дурное мне, завистливое чувство
Взамен любви в наследство уделили;
В приданое для дочки положили
Бессонные томительные ночи
И встречу дня без радости. Сегодня,
На ключике холодном умываясь,
Взглянула я в зеркальные струи
И вижу в них лицо свое в слезах,
Измятое тоской бессонной ночи.
И страшно мне: краса моя увянет
Без радости. Омама, дай любви!
Любви прошу, любви девичьей!
Весна
Дочка,
Забыла ты отцовы спасенья.
Любовь тебе погибель будет.
Снегурочка
Мама,
Пусть гибну я, любви одно мгновенье
Дороже мне годов тоски и слез.
Весна
Изволь, дитя, – любовью поделиться
Готова я; родник неистощимый
Любовных сил в венке моем цветочном [6].

И далее Весна надевает на голову Снегурочке венок, сплетенный из разных полевых цветов, который переливами своего разноцветья и ароматов мгновенно «зажигает» в героине «все чувства разом», окрашивает ее лицо «живым румянцем», «туманит» ее «сердечко», «усыпляет рассудок» и кружит «головку». Каждым словом

здесь подчеркивается культурно-генетическая ориентация Островского на романтические традиции, на поэтику «невыразимого». Именно здесь возникает образ венка, таинственным образом снимающего завесу с глаз холодной Снегурочки, раскрывающего ей всю сложность («туманность») человека, его чувств, отношений с собой и другими людьми. Снегурочка переживает невыразимое чувство откровения (прозрения сути бытия), и Островский усиливает интонацию невыразимости монологом героини, составленным из вопросов и риторических восклицаний:

Ах, мама, что со мной? Какой красою
Зеленый лес оделся! Берегами
И озером нельзя налюбоваться.
Вода манит, кусты зовут меня
Под сень свою; а небо, мама, небо!
Разлив зари зыбучими волнами
Колышется.
Весна
Снегурочка, прощай,
Дитя мое! Любовным ароматом
Наполнилась душа твоя [6].

Точно в таком же неведении предстает Снегурочка в сцене своей смерти:

Яркий луч солнца прорезывает утренний туман и падает на Снегурочку.
Но что со мной: Блаженство или смерть?
Какой восторг! Какая чувств истома!
О Мать-Весна, благодарю за радость,
За сладкий дар любви! Какая нега
Томящая течет во мне! О Лель,
В ушах твои чарующие песни,
В очах огонь… и в сердце… и в крови
Во всей огонь. Люблю и таю, таю
От сладких чувств любви! Прощайте, все
Подруженьки, прощай, жених! О милый,
Последний взгляд Снегурочки тебе.
(Тает) [6].

Островскому принципиально важно показать, что эволюция, счастье героини (и одновременно причина ее гибели) в ее прикосновении к сути бытия, его красоте и гармонии, а также в ее самопознании:

> Какое я сокровище храню
> В груди моей. Ребенком прибежала
> Снегурочка в зеленый лес – выходит
> Девицею с душой счастливой, полной
> Отрадных чувств и золотых надежд [6].

Всё это, как представляется, характеризует универсальность эстетики «весенней сказки» Островского, чрезвычайно близкой романтической эстетике и поэтике Жуковского. В частности, в «Снегурочке» Островского мы находим трансформированные, но очевидные черты символической, мифопоэтической основы романтической поэтики «невыразимого».

Так, кроме уже названного, отметим еще лишь два момента, требующие, безусловно, более глубокого анализа и осмысления и способные определить перспективы дальнейшего исследования интересующей нас темы. Во-первых, укажем на то, что изображение важнейшего перелома в жизни Снегурочки связано с ранне романтической вертикалью «здесь» – «там» и «сейчас» – «потом». Другое дело, что идеальной, притягательной для Снегурочки (как и для Ундины) является жизнь среди людей («здесь» и «там» для нее словно меняются местами) и главной ценностью для нее становится то, что произойдет «сейчас», ради чего она готова заплатить жизнью «потом». Несмотря на данный «перевертыш», вследствие которого бесконечное должно перейти в статус конечного, последнее, пройдя ситуацию такой трансформации, вновь наполняется бесконечными, мистически переживаемыми смыслами. Все то, что происходит со Снегурочкой, что может быть выражено

словом, наполняется многими мистическими, символическими и даже сакральными подтекстами. В связи с чем (и это – во-вторых) обратим внимание на мотив, проходящий через всю сказку, близкий по своей сути, отчасти и по форме, излюбленному мотиву Жуковского в «Ундине» – мотиву спадающей завесы, рассеивающейся пелены. У Островского – это мотив застилающего всё и рассевающегося тумана, которым открывается и завершается сказка (явл. 1 начинается монологом Весны, в урочный час спускающейся на Красную горку в сопровождении птиц и встречаемой на земле, как обычно, «снежной пеленой»; последняя ремарка «Снегурочки»: «На вершине горы на несколько мгновений рассеивается туман, показывается Ярило»). Этот мотив открывает таинственную связь земного и небесного, человеческого и природного, человеческого и универсального, вечного и сиюминутного, раскрывающую свою суть лишь на короткие мгновения. Для нас принципиально важно то обстоятельство, что Островский делает этот мотив центральным в сказке о человеческом сердце, о превращении «дикарки» Снегурочки в человека.

Таким образом, «старинная повесть» первого русского романтика Жуковского «Ундина» (1830-х гг.) ознаменовала переход к новому целостному пониманию человека и мира через преодоление глубинной дихотомии романтизма, предложив не только новую эстетику и поэтику, но и решение самих эстетических проблем, связанных с природой словесного искусства. Романтическая идея высшего универсализма, воплощенная в мифопоэтике «Ундины», намечает, как нам представляется, магистральную линию русской литературы, активно развиваемую не только Н.В. Гоголем, Ф.М. Достоевским, Л.Н. Толстым, о чем в отечественном литературоведении говорилось неоднократно, но и

А.Н. Островским, что до сих пор остается мало исследованной страницей истории русской классической литературы.

Литература

1. Леонова Н.М. Литературно-эстетические принципы в драме А.Н. Островского «Снегурочка». Автореф. дисс... канд.филол.наук. Самара, 2001.
2. Канунова Ф.З., Айзикова И.А. Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия (1820-1840-е гг.). Новосибирск, 2001.
3. Канунова Ф.З., Айзикова И.А., Никонова Н.Е. Эстетика и поэтика переводов В.А. Жуковского 18120-1840-х гг.: проблемы диалога, нарратива, мифопоэтики. Томск, 2009.
4. Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 4. М., 2009.
5. Леонова Н.М. «Снегурочки печальная кончина и страшная погибель Мизгиря» (Этический аспект проблемы смерти в «Снегурочке» А.Н. Островского). // Проблематика смерти в естественных и гуманитарных науках. Белгород, 2000.
6. Островский А.Н. Снегурочка [Эл.ресурс: http://az.lib.ru/o/ostrowskij_a_n/text_0142.shtml–дата обращения: 21.01.2013].

А.Н. ОСТРОВСКИЙ И Л.Н. ТОЛСТОЙ: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ БЫТИЯ И ФИЛОСОФИЯ РЕАЛИЗМА

А.М. Амирханян
Армянский госпедуниверситет им. Х.Абовяна

Литература, известно, отображает, эксплицитно и имплицитно, взгляды, убеждения, идеи – социальные, бытовые, психологические, философские и др. – в различных художественных картинах и образах, при этом оказывая познавательное влияние и специфическое воздействие как на формирование мышления человека (читателя, слушателя), так и вызывая эмоциональное восприятие исследуемых автором процессов действительности, особенно в случае литературы реалистического направления. Целью данной статьи является попытка рассмотреть отношение двух современников, Л.Толстого и А.Островского, к психологическим деталям в содержании и художественно-стилистической природе литературных произведений, облекших реальное жизненное пространство в художественную форму романа и драмы.

Автор, сознательно обращаясь к отображению многообразных процессов действительности, «выдает не только <..> политические цели и пристрастия» [8: 2, 121], но и пытается более глубоко «разобраться» в сложных перипетиях диалектики жизни и вовлекает в этот процесс размышления участника диалога – читателя и слушателя. Так выявляется отношение художника слова к явлениям действительности и определяется реакция социума на то, что окружает каждого.

Слово в произведении взаимообусловлено с характером явлений и событий. И в самом повествовании, и в строго индивидуальной речи персонажей проявляются особенности характера образа, порой даже предугадывается последу-

ющий поступок. Ведь слово, соединенное во фразу, речь, есть результат коммуникации, которая, благодаря сознанию, позволяет раскрыть интеллект, сознание индивида, его внешние и внутренние наблюдения, выявляя при этом зашифрованную с тексте глубинную, можно сказать, сакральную мысль. К тому же «этнокультурная идентичность тесно связана с языковым сознанием и во многом им определяется» [22: 234].

Творческий процесс двух писателей – Л.Толстого и А.Островского, – отражен в многочисленных исследованиях, насчитывающих более века. Известно, что авторы были представлены друг другу в начале 1856 года. С этого времени «установились дружеские отношения», о чем свидельствуют воспоминания современников и дневниковые записи Толстого и Островского. Толстой, «видя в нем выдающееся явление русской культуры» [16: 627], высоко ценил творчество драматурга. В одном из писем 1886 года Толстой в своей просьбе прислать что-либо из пьес для книжного издательства «Посредник», в котором Толстой принимал активное участие, писал: «...мне хотелось бы содействовать тому, чтобы ты стал теперь поскорее в действительности тем, что ты есть несомненно – общенародным в самом широком смысле писателем» [20: 19-20, 112].

Отображенный в драматургии «Колумба Замоскворечья» народно-патриархальный жизненный уклад определенного среза общества, купеческую среду, характеризующий быт, нравы, психологию обычных людей, из т.н. творческой условности превратил литературное произведение в общенародное, национальное зеркало, и таким образом литература как теория жизненных коллизий из театрального поприща становится сферой, переходящей в практическую область, в пространство прикладного характера, так как драматургия демонстрирует способы реализации многообразия быта, нравов и психологии своих сограждан. По этому поводу

М. Горький в статье «О пьесах» пишет: «Пьеса – драма, комедия – самая трудная форма литературы, – трудная потому, что пьеса требует, чтобы каждая действующая в ней единица характеризовалась и словом и делом самосильно, без подсказываний со стороны автора» [4: 26, 411].

И действительно, пьеса не допускает столь свободного вмешательства автора, в пьесе авторские «подсказывания» зрителю исключаются. Действующие лица пьесы создаются исключительно и только их диалогическими и монологическими репликами, то есть чисто речевым языком, а не описательным, как, к примеру, в романном жанре. Вместе с тем драму (от древнегреч. δρᾶμα – деяние, действие) как род литературы относят к одному из видов искусства, принадлежащим одновременно к двум видам искусства – театру, так как рассчитан для сценических представлений, и литературе, так как является литературным жанром, выдвигающим на первый план сюжеты из реальной жизни, о повседневности, на бытовую тему, тем самым отображая конкретную человеческую судьбу, картины из частной жизни со всеми вытекающими из этого противоречиями, конфликтами с обществом и перипетиями судьбы.

Это очень существенно взаимосвязанно с сутью мировоззрения, органично вкладываемого писателем в свое творение, ибо для того, чтобы фигуры пьесы приобрели на сцене, в изображении её артистов, художественную ценность и социальную убедительность, необходимо, чтобы речь каждой фигуры была строго своеобразна и предельно выразительна, – только при этом условии зритель поймёт, что каждая фигура пьесы может говорить и действовать только так, как это утверждается автором и показывается артистами на сцене.

Построение сюжетной коллизии на сравнении и противопоставлении таких человеческих качеств, как добродушие, доверчивость, искренность, детская наивность, с одной сто-

роны, и ложь, жестокость, бездушие и равнодушие, с другой, роднит романную прозу Толстого и драматургическое действо у Островского в интерпретации современного писателям бытия и философском осмыслении действительности.

В романе (повести) как прозаическом произведении, также состоящем из синтаксических конструкций речи – автора и персонажей – изображаемые образы действуют благодаря их творцу. «В романе, в повести люди, изображаемые автором, действуют при его помощи, он всё время с ними, он подсказывает читателю, как нужно их понимать, объясняет ему тайные мысли, скрытые мотивы действий изображаемых фигур, оттеняет их настроения описаниями природы, обстановки и вообще всё время держит их на ниточках своих целей, свободно и часто – незаметно для читателя – очень ловко, но произвольно управляет их действиями, словами, делами, взаимоотношениями, всячески заботясь о том, чтобы сделать фигуры романа наиболее художественно ясными и убедительными», пьеса же «не допускает столь свободного вмешательства автора, <...> его подсказывания зрителю исключаются. Действующие лица пьесы создаются исключительно и только их речами, то есть чисто речевым языком, а не описательным» [4: 26, 411].

И действительно, автор романа присутствует в повествовании рядом с вымышленными лицами, «подсказывая» читателю, как понимать те или иные «скрытые мотивы» поступков и «тайные мысли» образов, ненавязчиво истолковывая их действия, вычерчивая и оттеняя общую идею различными способами – пейзажными картинами, описаниями обстановки и т.п., что, на первый взгляд, читателю и незаметно. При этом в этот своеобразный писательский монолог не вмешивается «другой» голос, «другое» видение, вносимое скрыто, имплицитно индивидуальной игрой актера, или прочтение режиссером-постановщиком подразумеваемой трактовки «воли автора».

Писатель – ведущий персонаж романа как прозаического произведения. Читатель же – ведомый участник своеобразного диалога, что делает всё, из чего состоит роман, наиболее эксплицитным – ясным, отчетливым, может, даже порой осязаемым, – и потому убедительным. Взгляд авторов сосредоточен на исследовании – своего современника и вечных проблем человеческого сообщества. И потому, как справедливо отмечает М.Григорян, художественные тексты как «цитаты <...> зачатую многофункциональны. Они как бы своеобразный код для расшифровки идеи произведения в целом» [5: 2, 51].

Следует отметить, что в русской литературе, всегда откликающейся на «наиболее значимые, знаковые актуальные события отечественной истории, искренне и ответственно отображая и выражая самые насущные социальные проблемы» [1: 66], много писали «о постепенном упадке нравственности в дворянском сословии (как, впрочем, и в других социальных слоях – А.А.) о необходимости в нем духовного образования и религиозного смысла» [20: 18, 662]. Островский в середине XIX века оказался, пожалуй, самым актуальным и постоянным репертуарным автором – 50 оригинальных и 20 переводных пьес, многие из которых сразу же после написания были поставлены в Москве, на сцене Малого театра [3]. В эти годы, помимо Императорского театра, работали и частные театры. И Островский был не только театральным, «сценическим» деятелем. В 1885 году ему был предложен пост председателя Общества русских драматических писателей и оперных композиторов. Будучи в Комиссии по театральному управлению при дирекции Императорских театров, он провел в жизнь некоторые реформы, в числе которых проекты, отстаивающие интересы артистов. Драматурга, ратующего за авторский театр, за год до кончины назначили заведующим репертуарной частью москов-

ских театров, а также доверили должность начальника театрального училища.

При жизни драмы Островского входили также в репертуарные планы других театров. И вот почему. Обращаясь к особой философской роли бытия как причины подлинных бед, автор рисует интригу на примерах из особой социальной среды, купечества, формируя драматургию хитросплетений в психологии поступков с закономерным «жизненным» финалом. Такие пьесы не могли не обратить на себя внимание публики, и прежде всего по причине реального разрушения моральных устоев и, как следствие, возникновения серьезных нравственных проблем в широких слоях. Так, «старый» купец, из желания обмануть преуспевающего конкурента («Свои люди – сочтемся!», 1849, – по указанию Николая I была запрещена к постановке), плетет интригу «своему», прикрываясь при этом маской лицемерия и лжи.

Персонажи драм Островского и говорят на своеобразном, присущем купечеству, говоре, в котором часты реплики с использованием христианской лексики и атрибутики – христианства, Бога, Христа. И это понятно: события даются в типичной народно-патриархальной среде. Деньги и по-своему понимаемые и соблюдаемые законы устанавливают «другую» жизнь: здесь «и житейская, и духовная многоукладность русской жизни», «и христианство, совмещенное с баней и пирогами», которое «удобно разместилось в прочном, отлаженном быте» [14: 416-442].

Исследователи творчества Островского провели интересное наблюдение. Подсчитано, что пьеса «Свои люди – сочтемся!» – «рекордная по числу упоминаний Бога, Христа, христианства. Бог упоминается 69 раз. (Для сравнения: «Бедность не порок» – 16, «Гроза» – 45, «Снегурочка» – 18, «Без вины виноватые» – 20)» [7: 344-345].

Островский, по воспоминаниям современников, превратил театр «из храма увеселений <...> в школу». Он, как пи-

шет С.Максимов, «верил своему призванию столь твердо, что на нападки предпочитал отвечать действием» [13: 119], например, новыми пьесами [19: 340-355].

Вообще литературе присуща благородная роль «школы» жизни, в особенности идущий из веков «женский» вопрос [23: 297-310]. Проблема художественного выбора в контексте драматургического и романного произведений органично вплетается в философский, психологический феномен семантики художественной детали и публицистичности затрагиваемых подтекстов. Этическое объяснение такого процесса находим у Толстого: люди «пегие – хорошие и дурные вместе»: «Один из самых трудных переходов – это переход от жизни хорошенькой к жизни хорошей <...> Человек считается опозоренным <...> если подписал смертный приговор, участвовал в исполнении казни <...> А ведь это хуже» [20: 22, 15-17].

Такую концепцию отражения скрытых смыслов «школы» Толстой развивает не только в публицистических сочинениях. Так, в известном романе «Анна Каренина» Вронский, «кроме занятий <...> света», особо относился к своей лошади, названной Фру-Фру, «до которых он был страстный охотник». Животное было погублено Вронским на скачках. Он был «страстно, хотя и сдержанно, увлечен предстоящими скачками», и еще одна – «страсть», любовь к Анне. Но «две страсти эти не мешали одна другой». В романе нарисован принципиально реалистический «анализ личного начала в человеке» [12: 233]: «...ему нужно было занятие и увлечение, независимое от его любви, на котором он освежался и отдыхал от слишком волновавших его впечатлений». Если незначительные детали, к примеру, слово «страсть», часто используемое писателем для раскрытия характера персонажей, в том числе Вронского, и в наши дни подводит читателя, с точки зрения психологии поступка, к перверсному, противоестественному, порочному миру образа, то кличка

Фру-Фру, понятная современникам Толстого (безусловно, и Островского), говорила читателю/зрителю о нечто большем.

Принцип зоонимики в романе указывает на разряд номинации, характерной для имплицитной интерпретации внутреннего содержания персонажа Вронского и требующей лингвистического осмысления внутренней формы – особенностей нрава и детализации мотивировки поведения персонажа. Здесь, судя по интексту суммарной трансформации детали, вокабула frou-frou (англ. и франц.) несет нагрузку кросскультурной компаративистики и ассоциативной образности: fruscio (итал.), как и английская и французская версии frou-frou, означает шуршание, шелест детали женского гардероба, нижнего белья подъюбки, которая издавала шуршаще-шелестящие звуки при ходьбе благодаря тому, что была изготовлена из тафты (то же, что и турнюр – пышная сзади юбка на каркасе, в разговорной речи называемая фру-фру [9]); Frau (нем.) и fru (швед.) – вежливое обращение к замужней женщине в скандинавских, германоязычных странах. В то же время у Толстого прослеживается здесь и «музыкальная» звукопись: фру-фру как деталь гардероба «звучит», так сказать «фыркает» так же, как и скакун Фру-фру, погубленный Вронским.

Как отмечает Б. Реизов, таким образом – «Фру-фру» – обращались во Франции во времена Второй империи к женщинам, предпочитающим веселый образ жизни». В комментариях Э.Г. Бабаева к роману «Анна Каренина» по поводу Фру-Фру отмечено: «“Фру-Фру” – модная комедия Анри Мельяка (1831-1897) и Людовика Галеви (1834-1908) – шла в Петербурге в сезон 1872 г. Фру-Фру – прозвище героини пьесы – Жильберты. “Ведь в этом именно вся вы! Фру-Фру! <...> Капризничаете, смеетесь, поете, играете, танцуете, скачете и опять исчезаете. Фру-Фру, всегда Фру-Фру...” – говорится в пьесе» [20: 8, 486].

Французский драматург, оперный либреттист Мельяк совместно с драматургом и романистом Галеви написали одну из известных комедий своего времени «Frou-Frou» (1869). Типичный образ модной и привлекательной «пустышки», истеричной светской женщины, наделенной нравственной беспомощностью и неумением глубоко и цельно чувствовать, не мог не привлечь внимание публики как во Франции, так и в России. (На русский язык эта пьеса была переведена в 1871 году.) Роман Толстого «Анна Каренина» в книжном издании увидел свет в 1878 году, а пьеса Островского «Таланты и поклонники» – единственная, где встречается у драматурга лексическая единица «Фру-фру» – была поставлена в 1881 и опубликована в 1882 году. Б.Реизов по этому поводу пишет: «Комедию ставили на русской сцене, и она, и ее название были известны не только посетителям театра. Самое слово бытовало...». Далее исследователь отмечает: «Назвав лошадь тем же именем, Толстой мог рассчитывать, что читатель вспомнит пьесу, и ассоциации помогут ему понять смысл, который автор вложил в этот эпизод, как и в самый роман. <...> падение Жильберты, замедленное внутренним сопротивлением, подсказанное семейной ситуацией, нравственной атмосферой, ее окружающей, предопределенное ее характером, похоже на столь же неизбежное нравственное падение талантливой актрисы (Негиной – А.А.). <...> Островский был далек от «школы здравого смысла», но судьба его героини все же напомнила ему судьбу Жильберты <...> что-то общее в характерах и поступках <...>. Этим и объясняется то, что в своей комедии совсем неожиданно он упомянул пьесу «Фру-фру», полагая, что зрители с ней хорошо знакомы». Негина боролась за то, чтобы играть Жильберту перед своим бенефисом. Князь Дулебов, желая отомстить Негиной за отказ, подговаривает антрепренера Мигаева провалить бенефис, и Мигаев не выпускает Негину на сцену, хотя до того «обещал дать ей

спектакль, необходимый перед бенефисом». Негина ждет этого спектакля. «Н е г и н а (*сквозь слезы*). Послушайте, Мартын Прокофьич, ведь при вас, при вас, помните, он обещал дать мне сыграть перед бенефисом. Я жду, я целую неделю не играла, сегодня последний спектакль перед бенефисом: а он, противный, что же делает? Назначает “Фру-фру” со Смельской» (Действие II, Явление 2).

И еще один аспект. Как показывают приведенные отрывки литературных архетипов, толстовский зооним в романе, как «скрытый» символ Фру-Фру, становится у Островского «скрытым» символом ономастикона, и в этом случае их пониманию способствует скрытый смысл символов как «поддающийся многим интерпретациям компонент смысла» [12: 235]. Нельзя не согласиться в том, что «и это тоже символика – пророчество, подсказывающее дальнейший ход пьесы, и то же имя, легкомысленное, смешное, очень веселое, у Толстого и Островского подчеркивающее глубокий трагизм развязки» [18: 216-217]. Действительно, общество, в котором каждый шаг совершается под пристальным взглядом и так называемым «созидательным» влиянием – законов света и «согласно религии» – не может иметь образцы духовного равновесия и истинного «семейного» счастья.

В истолковании знаков и их обозначений порой заключена искомая суть произведения. Как справедливо отмечает С.Джанумов, «используя традиционные <...> мотивы и образы, Толстой часто наполняет их новым содержанием, творчески соединяет фольклорные и литературные формы с целью наиболее адекватного воплощения исторического колорита времени, эпохи» [6: 2, 64].

Продолжая ассоциативный ряд, отметим, что трагизм Анны в художественном символическом пространстве усиливается различными концептами, в том числе колористическими концептами «кровь», «красный» (например, последняя сцена накануне ее гибели), структурирующий интек-

сты в концептах «жизнь-смерть», «дорога» и др. В одной сцене скачек присутствует также концепт с мотивом двойного преступления – убийство Фру-фру, хоть и, на первый взгляд, случайное, но безжалостное событие (Ср.: сцена попытки заставить лошадь продолжить скачки), с одной стороны, и, с другой, в финале романа – гибель Анны, точнее, самоубийство, к которой ее вели Каренин, Вронский, весь мир. У Толстого в одном этом романе не раз встречается мотив самоубийства: мысль о таком конце преследует – Левина (он прячет шнурок – «угроза отчания»), Вронского (стреляет в сердце после «унизительного разговора» с Карениным). И лишь Анна, оказавшись в безысходности, отчаянно испытывая одно желание – «накажу его и избавлюсь от всех и от себя», – приговорила себя к смерти, бросившись под колеса поезда. Что это – самоубийство или все-таки, пользуясь юридической концепцией, непреднамеренное убийство? А Катерина Островского, бросившаяся с обрыва в Волгу? Или Лариса Огудалова, не только обманутая всеми, но и обманутая своей верой в любовь и добро... Ведь перечисленные героини в финале, с последними словами мысленно обращаясь вверх, к небу, взором устремляются вниз – в темноту, бездну. Причина же конца – любовь, прикрытая лицемерием и прихотью отрицательных персонажей. Ведь при всей греховности женских образов, они живут и гибнут по канонам отвергающего греха, милующего и прощающего. Выходит, их убила любовь...

В текстах Толстого и Островского присутствуют «столь типичные, многозначительные и живучие» [11: 163] темы, отображающие «барскую любовь» (Ср., например, «Воскресение» Толстого и «Воспитанницу» Островского). В околосмертных же переживаниях героинь наблюдаем особенно непосредственное восприятие эксплицитных и имплицитных явлений, предписывающих перцептуальный хронотоп пространства и времени. Так, в романе «Анна Каренина» –

это воспоминания в последние мгновения жизни о детстве у Анны («Привычный жест крестного знамения вызвал в душе ее целый ряд девичьих и детских воспоминаний, и вдруг мрак, покрывавший для нее все, разорвался, и жизнь предстала ей на мгновение со всеми ее светлыми прошедшими радостями» [20: 9, 364]). У Катерины накануне гибели отчаянная решимость освободиться от пут виновников своих бед и несчастий («Под деревцом могилушка... как хорошо!.. Солнышко ее греет, дождичком ее мочит... весной на ней травка вырастет, мягкая такая... птицы прилетят на дерево, будут петь, детей выведут, цветочки расцветут: желтенькие, красненькие, голубенькие... всякие (*задумывается*), всякие... Так тихо, так хорошо! Мне как будто легче! <...> Ах, темно стало! <...> Все равно, что смерть придет, что сама... а жить нельзя! Грех! Молиться не будут? Кто любит, тот будет молиться... Руки крест-на-крест складывают... в гробу! Да, так... я вспомнила <...> Друг мой! Радость моя! Прощай!» [15:159]. И Лариса («Бесприданница») стремительна в своем выборе – «Или тебе радоваться, мама, или ищи меня в Волге» [15: 613]. К тому же у Островского в силу выбранного драматургического жанра прямой и открытый концепт «гора»: Катерина бросается с обрыва, Лариса признается, что «устала. Я теряю силы, я насилу взошла на гору» [15: 617]. Как пишет Л.М. Лотман, «драматург как бы развивает проблематику, которая легла в основу сюжетов пьес первого (и не только. – А.А.) периода его деятельности. “Картина семейного счастья”, “Свои люди – сочтемся!” раскрывали специфические понятия среды, этику купечества, предписывающую человеку лицемерие, хищничество, раболепие» [11: 172].

Наше внимание привлекла художественная деталь, связывающая топонимику места действия в «Грозе» и трагедию ее героини. К трагедийной символике подводят некоторые фольклорные, мифологические мотивы религиозно-

нравственного характера. Действие происходит в провинциальном волжском городе – традиционно-патриархальном Калинове. Как нам кажется, фольклорные мотивы схематично могут иметь сюжетообразующее сцепление с известной былиной «Илья Муромец и Калин-царь». Калин царь, напавший на Киев-град, в эпосе называется эпитетами – «собака», «вор», «проклятый». События же в «Грозе» происходят «в городе Калинове». И былинный сюжет, как видим, представлен не только в корневой части топонима, но и в персонажах – «темном царстве», населяющем город, враждебном героине. Этимология слова, по мнению А.Потебни, возможно, связана с глаголами – «калить» (очень сильно нагревать) и «калеть» («околеть» – умереть, в контексте драмы, вероятно, умереть от жары и холода) [17: 30]. Олицетворением грозного, темного, губительного царства был не только Калин-царь (известен вариант Каин!), но и все, кто «оберегал» традиции в городе Калинове. Так город Калинов обозначает сквозной символ греховности и омута.

Место действия «Бесприданницы» – город Бряхимов на Волге – отличен от Калинова тем, что здесь уже нет народно-патриахального уклада, жизнь более «вольная», так как на этом берегу Волги наступил «буржуазный век». Но новые экономические условия не лишены прежних пороков. Здесь царят те же нравы – ложь, лицемерие, заведомый, открытый грех (в отличие от Калинова, в котором обосновался грех скрытый). Город Бряхимов не вымышленный. Он, судя по летописным (Патриаршая или Никоновская летопись, XVI век) сведениям (на основании мнения И. Шишкина), располагался около Елабуги «на том самом месте, где теперь стоит “Чертово городище”» [21]. И реалистичность нарратива, хоть и наводит на ассоциативные сравнения с реально существующим городом, не играет ведущую роль, так как важнее, пожалуй, философская оценка автора и его непосредственная интерпретация бытия. Как справедливо

отмечает М.Ч. Ларионова, «фольклорный материал, легший в основу всего литературного текста или составляющих его элементов, часто выступает не в своем прямом значении, а, трансформируясь, выполняет различные функции <...> он может стать структуро- и смыслообразующим началом» [10: 2, 112],

Таким образом, проблема интерпретации бытия в художественном слове тематически примыкает к пониманию главенствующей философии, управляющей реальным миром, действительностью, где вектор наибольшей и в то же время скрытой вербальности отводится реалистической направленности любви – Анны («Анна Каренина»), Катерины («Гроза»), Ларисы Огудаловой («Бесприданница») и др. И автор в выборе сюжета художественного произведения – лирики, прозы, драматургии – «ищет новые пути и темы для реализации художественного вымысла. Художник – творец, он имеет право на вымысел и фальсификацию. Важно, насколько верно исследователи определят замысел автора. Литературоведы обязаны распознать его. Их основная задача – найти верный источник вдохновения писателя» [2: 2, 50]. Автор волен писать судьбу своих героев, решать их путь. И жизнь есть путь, а путник обязан найти дорогу к мудрости, истине, любви, дабы познать все живое и, прежде всего, самого себя.

Литература

1. Амирханян А.М. Духовное образование и религиозный смысл: по роману Л.Толстого «Война и мир» // X Виноградовские чтения: Текст и контекст: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты. М., 2007.
2. Белоусова Е.В., Амирханян А.М. Религиозный контекст или фальсификация компаративности? К вопросу о первоисточнике одной сказки // Сохранение культурного насле-

дия и проблемы фальсификации истории: В 2 т. Астрахань, 2012.
3. См.: Буровцева Н.Ю., Криуля Л.Г. А.Н. Островский. Драмы: Анализ текста. М., 2002.
4. Горький А.М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1949-1955.
5. Григорян М.Р. Армянский интекст в диалоге культур: вопросы фальсификации и интерпретации // Указ. сб.: Сохранение культурного наследия... Астрахань, 2012.
6. Джанумов С.А. Идейно-художественная функция народных песен в произведениях Л.Н. Толстого // Указ. сб.: X Виноградовские чтения... М., 2007.
7. Канунникова И.А. Островский А.Н. // Русские писатели. XIX век: Биогр. словарь. / Сост. С.А. Джанумов. М., 2007.
8. Карабущенко П.Л. Политическая фальсификация истории стран прикаспийского региона // Указ. сб.: Сохранение культурного наследия... Астрахань, 2012.
9. См.: Кирсанова Р.М. Сценический костюм и театральная публика в России XIX века. М., 1997.
10. Ларионова М.Ч. Драматургия А.П. Чехова и народный театр: Симеонов-Пищик // Указ .сб.: X Виноградовские чтения... М., 2007.
11. Лотман Л.М. А.Н. Островский и русская драматургия его времени. М.: Л., 1961.
12. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2010.
13. Максимов С.В. Александр Николаевич Островский (По моим воспоминаниям) // А.Н. Островский в воспоминаниях современников. М., 1966.
14. Москвина Т.В. Эволюция религиозных тем и мотивов в творчестве А.Н. Островского: от «Семейной картины» до «Грозы» // Русская трагедия. Пьеса А.Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002.
15. Островский А.Н. Избр. соч. М.: Л., 1947.
16. Подсвирова Л.Ф. Островский А.Н. // Л.Н. Толстой: Энциклопедия. М., 2009.
17. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М., 1990.

18. Реизов Б. Г. "Фру-фру" у Л. Толстого и у А. Островского // Русская литература. 1974. №3.
19. См.: Русские писатели. XIX век: Биогр. словарь. / Сост. С.А. Джанумов. М., 2007.
20. Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1978-1985.
21. См.: Пудалов Б.М. Начальный период истории древнейших русских городов Среднего Поволжья (XII – первая треть XIII в.). Нижний Новгород, 2003.
22. Кибальник С.А. Миф о «поэтике противоречий» в «Евгении Онегине» // А.С. Пушкин: Русская и национальные литературы. Ереван, 2012.
23. Макарова Е.А. Пушкин в творческом сознании Н.С. Лескова // А.С. Пушкин: Русская и национальные литературы. Ер., 2012.

О РОЛИ ЛЕКСИЧЕСКИХ ПОВТОРОВ В КОМЕДИИ А.Н. ОСТРОВСКОГО «БЕДНОСТЬ НЕ ПОРОК»

Г.Г. Амбардарян
Гюмрийский госпединститут им. М.Налбандяна

А.Н. Островский – основоположник русского театра. С его приходом в театр современная социально-бытовая пьеса из русской жизни стала основой репертуара, и зритель на сцене привыкает видеть себя в зеркале искусства. За 40 лет работы он написал около 50 пьес. Мир его разнообразен – человеческие судьбы, нравственная оценка, комедийная стихия. Смех – главное оружие даже в драмах. Великое литературное дело А.Н. Островского создало основу для расцвета сценического реализма. Творческий путь А.Н. Островского тернист.

«А.Н. Островский с известным опозданием, а поэтому в иной плоскости повторял то, что во Франции сделал Мольер, а в Италии Гальдони», − справедливо отмечает А.В. Луначарский [2, 424].

Мольер, Гальдони, Островский были замечательны тем, что, выступая как представители нового класса, они глубоко интересовались его бытом, старались его отразить во всей его кипучей и свежей жизненности, старались отразить быт «в зеркале времени».

Островский вышел из школы Гоголя «самый лучший, самый понятливый ученик Гоголя. Но не склоняется перед учителем как смиренный ученик, а вступает с ним в борьбу. Смерть Гоголя А.Н. Островский сильно пережил» [1, 211].

В. Лакшин отмечает: «Гоголь дает художественные гиперболы и типы. А.Н. Островский же − сама действительность, а в языке натуральность живой речи; миросозерцание Гоголя – болезненно-юмористическое, а

Островского – «здоровое и спокойное», юмористическое без болезненности. Словом, Островский ближе подходит к идеалу объективного художника» [1, 212].

Творчеству А.Н. Островского посвящали работы Г.В. Варнеке, Н.Н. Долгов, А.В. Луначарский, П.А. Марков, В.Я. Лакшин, В. Филиппов, И.Н. Кубиков, Н.П. Кашин, Д.Л. Тальников, А.И. Ревякин, Н.С. Гротская, М.И. Царев, Ю.А. Дмитриев, А.М. Штейн и др.

Язык А.Н. Островского исследовали С.К. Шамбинаго «Из наблюдений за творчеством А.Н. Островского», А.Г. Цейтлин, А.М. Линин, В. Филиппов и др.

Цель нашей статьи − изучение стилеобразующей функции лексических повторов комедии А.Н. Островского «Бедность не порок». Нам кажется, что для верного изучения языка А.Н. Островского необходимо исходить не только из системы образов, но и речи персонажей, фоники слова. Он сам придавал большое значение звучанию слова. «Если актеры, − говорил драматург, − хорошо прочтут мою пьесу, мне больше ничего не нужно».

В. Филиппов отмечает: «Язык произведений А.Н. Островского – язык тех людей, которых он выводит на сцену. Речь персонажей – одно из основных средств его характеристики» [3, 78].

Другой современник А.Н. Островского С.В. Максимов вспоминает: «Сам А.Н. Островский читал очень медленно и спокойно, как бы прислушиваясь к звукам своего ровного голоса, и каждую отдельную, тщательно отделанную фразу, пользуясь этим благоприятным случаем, еще раз взвешивал и оценивал» [3,81].

А.Н. Островский замечательный мастер слова. Он любил отыскивать в исполнении актерами его пьес, прежде всего слуховые образы, чисто речевые и, часто уходя за кулисы во время спектакля, *не смотрел его, а слушал.*

Вопросами повтора занимались Г.В. Векшин, В.Г. Гак, А.Г. Гильдин, Е.Н. Ковтунова, С.Г. Николаев, А.А. Уфимцева и др.

Повтор – неоднократное воспроизведение какого-либо сегмента речи, конструкции. Повтор организует и модифицирует контурные отношения в структуре речи, выполняя функции выделения, членения и объединения сегментных единиц текста.

В функциональном аспекте повтор создает эффект взаимопроникновения. Нагнетание повторов усиливает антитезу.

Нас интересует роль лексических повторов в организации текста. Исследуя данный вопрос в пьесе А.Н. Островского «Бедность не порок» выявляем следующее: наибольшее количество составляют лексические повторы глаголов, что влияет на динамизм повествования, например:

- ***Перенял, перенял***, уж мне сказывали…все эти штуки-то ***перенял*** (с. 64).
- Гуслин. Что за тоска? Об чем тебе ***тужить-то?***
  Митя. Как же не ***тужить-то?*** Вдруг в голову взойдут такие мысли (с. 65).
- Разлюляев. Звенят! У нас ***гулять*** – так ***гулять***! (с. 67).
- Разлюляев. Да от этакова житья – ***запьешь,*** право, ***запьешь***! А ты брось, не думай (с. 69).
- Анна Ивановна. ***Спой, спой!*** (с. 71).
- Митя. Так вы лучше ***перестаньте.***
  Любим Карпыч. Нельзя ***перестать***: на такую линию попал (с. 74).
- Любим Карпыч. Как ***жил***? На дай бог лихому

татарину. ***Жил*** в простой квартире, между небом и землей, ни боков, ни сверху, ни снизу (с. 75).

- Егорушка. Ай, ***умру***! Батюшки, ***умру!*** (с. 80).
- Пелагея Егоровна. А вино-то ты дай сюда. Да ***налей***, ***налей*** мадерки-то, мадерки-то … (с. 82).

Двукратным, трехкратным повторением ***жил***, ***перенял, гулять, умру*** передается эмоциональное состояние. Многократное употребление глаголов говорит об основной смысловой значительности данного глагола.

Немногочисленны лексические повторы, образованные повторением существительных, прилагательных, наречий, местоимений, числительных.

1.Лексические повторы, образованные повторением существительных, например:

- Митя. На улице ***праздник***, у всякого в доме ***праздник***, а ты сиди в четырех стенах!.. (с. 63)
- Пелагея Егоровна. ***Митя, Митенька!*** (с. 64).
- ***Зима, зимушка, зима!***
  Студена больно была! (с. 84).
- Пелагея Егоровна. Да что ***понятия, понятия!***
  Ты бы вот лучше попотчевал гостя (с. 87).
- Любим Карпыч. Сс.. не трогать! О, ***люди, люди***! (с. 101).

2.Лексические повторы, образованные повторением наречий, например:

- Митя. Полюбил я красну девицу ***пуще*** роду, ***пуще*** племени!.. (с. 66).
- Любим Карпыч. Я не ***чисто*** одет, так у меня на совести ***чисто.*** (с. 101).
- Гордей Карпыч. ***Можно, можно.*** Просите все, кому что нужно (с. 103).

3.Лексические повторы, образованные повторением прилагательных, например:

- Нет то ***злей***, постылее
  Злой сиротской доли,
  Злее горе лютого,
  Тяжелей неволи! (с. 67).
- Пелагея Егоровна. ***Веселая, веселая*** (с. 82).
- Любим Карпыч. Что он ***беден***-то! Эх, кабы я ***беден*** был, я бы и человек был (с. 103).
- Пелагея Егоровна. Ну-ка, девушки, ***веселенькую***, да ***веселенькую***…(с. 104).

4.Лексические повторы, образованные повторением местоимений, например:

- Коршунов. ***Я*** словом да взглядом, пуще, чем делом доеду… ***я***… а вы думали ***я*** злой?.. ***хе***… ***хе***… это я нарочно. ***Я*** простой, ***я*** добрый старик…(с. 97).
- Любим Карпыч. ***Я*** не ***я,*** и лошадь не моя, и ***я*** не извозчик (с. 99).
- ***Кому*** спели –
  Тому добро.
  Слава!
  Кому вынется –
  Тому сбудется.
  Слава! (с. 83)

5.Лексические повторы, образованные повторением числительных, например:

- Разлюляев (запевает).
  Одна гора высока,
  А другая низка;
  Одна мила далеко,
  А другая близко (с. 69).

В комедии «Бедность не порок» большую смысловую и эмоциональную нагрузку несут песни, частушки. Усиление

эмоциональной тональности достигается повтором фразовой анафоры. Например, в песне Гуслин поет.

- За реченькой, за быстрою
  Четыре двора;
  В этих двориках
  Четыре кумы (с. 81).

Довольно распространены лексические анафоры с повторением союзов ***и, что.***

- Старик-то за любовь и подарочком, и тем, и сем, и золотом, и бархатом – и не знает, чем утешить.

Особая выразительность в комедии А.Н. Островского «Бедность не порок» достигается нагнетанием повторов, характерным приемом в драматургии А.Н. Островского.

В комедии «Бедность не порок» А.Н. Островский использует элементы ритмического синтаксиса − повторы, риторический вопрос, вопросно-ответные конструкции, добиваясь стройной, смысловой емкости фразы и экспрессивно-эмоциональной выразительности.

В песнях, в частушках, использованных в комедии, употребляются повторы-развития, повторы-подхваты которые придают повествованию разговорность.

Повтор-развитие выражается повторяющимся словосочетанием или повторяющимся словом. Синтаксические повторы-подхваты служат аналитической расчлененности мысли.

- К тебе будут гости,
  Ко мне женихи.
  Слава!
  К тебе будут в лаптях,
  Ко мне в сапогах.
  Слава!
  Кому спели –
  Тому добро.
  Слава!

Кому вынется –
Тому сбудется.
Слава!

Лексические повторы становятся средством семантико-стилистической организации и выполняют роль «связочного» материала. Лексические повторы являются одной из форм психологически осмысленного слова, служат средством усиления концентрации какого-то определенного качества, признака.

Литература

1. Лакшин В. А.Н. Островский. М., «Искусство», 1982.
2. Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его // Сб. статей. А.Н. Островский в русской критике. М., 1953.
3. Филиппов В. Язык персонажей А.Н. Островского // В кн.: А.Н. Островский – драматург. М., Советский писатель, 1946.
4. Шалимова И. Русский мир Островского. Ярославль, 2000.
5. Лотман Л.М. Драматургия А.Н. Островского // История русской драматургии. Вторая половина XIX-начало XX в. М., 1987.

ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЬЕСЫ А.Н. ОСТРОВСКОГО «СЕРДЦЕ НЕ КАМЕНЬ»

А.Ф. Аветисян
Гюмрийский госпединститут им. М.Налбандяна

На протяжении полутора столетий творчество А.Н. Островского осмысливалось и переосмысливалось талантливыми критиками и не менее талантливыми исследователями литературы и театра. В его произведениях, удивительно созвучных нашему времени, есть нечто такое, что находит отклик в душе современного зрителя, побуждает исследователей изучать феномен Островского.

Каждый исторический момент привносит новое в понимание культурного наследия прошлого. Изменяясь сами, мы начинаем иначе воспринимать то, что совсем недавно казалось простой истиной, не требующей доказательства. Заново перечитывая Островского, мы обнаруживаем в его произведениях ранее невидимые грани.

С именем Островского связана целая эпоха в истории драматургии и театра. За сорок лет труда им написано около пятидесяти пьес. Значение Островского для развития русской отечественной драматургии и сцены, его роль в достижениях всей русской культуры неоспоримы и огромны. Им сделано для России столь же много, как Шекспиром для Англии или Мольером для Франции. Островский перевел двадцать две пьесы и оставил начатыми и незавершенными шестнадцать пьес с итальянского, испанского, французского, английского и латинского языков. Им переводились стихи Гейне и других немецких поэтов.

Художественные творения Островского явились воплощением целостной литературно-театральной эстетики. Всю жизнь писатель болел душой за состояние театрального ре-

пертуара, помогал актерам, боролся против монополии в театре. Он практически совершил в нем переворот, создав и своего актера, и своего зрителя.

Произведения драматурга привлекают ярко выраженным в них национальным колоритом, разнообразием типов, положений, ситуаций, нравственной проблематикой и глубоким психологизмом. На сцене появились персонажи, представляющие самые различные социальные слои и заговорившие живым, образным языком, а в литературу пришел глубоко национальный талантливый автор.

Предметом специального рассмотрения стали исторические пьесы А.Н. Островского в трудах Н.П. Кашина, С.И. Машинского, В.А. Бочкарева, М.М. Уманской. Серьезным исследованием фундаментального характера является монография Л.М. Лотман «А.Н. Островский и драматургия его времени», в которой творчество Островского рассматривается в контексте русской литературы, прослеживаются традиции мировой драматургии.

Творчество Островского, драматурга и бытописателя, внесшего значительный вклад в развитие всей отечественной культуры, на протяжении десятилетий было и неизменно остаётся в центре внимания еще и таких исследователей как А.И. Журавлёва, Л.Р. Коган, В.Я. Лакшин, А.А. Лебедев, Г.П. Пирогов, А.И. Ревякин, Л.А. Розанова.

Исследованию языка пьес Островского посвящены работы Н.П. Варзиной, Т.Н. Волковой, Н.С. Ганцовской, А.Г. Ломова, В.Г. Масловой, А.М. Мелерович, М.А. Фокиной, а также Н.В. Глущенко, О.С. Горобец, И.В. Ивановой, Н.А. Коломлиной, А.Ю. Садофьевой, Е.К. Созиной.

Как видим, о драматургии Островского написано значительное количество научных трудов. Большая часть из них исследует его комедии, сцены и драмы как литературные произведения.

В вышеназванных исследованиях творчество Островского рассматривалось, главным образом, в литературоведческом плане. В лингвистическом же плане его произведения изучены недостаточно.

Предлагаемая статья, посвященная стилю Островского – лингвистическая. Цель статьи – изучение и рассмотрение художественных, языковых и синтаксических особенностей пьесы А.Н. Островского «Сердце не камень».

Объектом настоящего исследования являются языковые средства в пьесе А.Н. Островского «Сердце не камень».

Материал анализа представлен фрагментами драматического произведения, содержащими экспрессивно окрашенные лексические и синтаксические средства языка.

А.Н. Островский − основатель русского национального театра. И.Гончаров, признавая заслуги Островского в истории русского театра, писал ему: «Для искусства Вы совершили все, что подобало совершить великому таланту. Дальше, кажется, идти нельзя и некуда! 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». И он, по справедливости, должен называться «Театр Островского» [1, 52].

Проблема языка драматических произведений может быть различно разрешена в зависимости от тех задач, которые стоят перед исследователем. Это могут быть задачи лингвистического характера, когда исследователь изучает на материале тех или иных пьес состояние литературного языка данного периода или язык автора данных драматических произведений.

Наиболее остро роль слова в драматическом произведении была подчеркнута М.Горьким. В своей статье «О пье-

сах» он писал: «Пьеса − драма, комедия − самая трудная форма литературы, − трудная потому, что пьеса требует, чтобы каждая действующая в ней единица характеризовалась и словом и делом самосильно, без подсказываний со стороны автора. Пьеса не допускает столь свободного вмешательства автора, в пьесе его подсказывания зрителю исключаются. Действующие лица пьесы создаются исключительно и только их речами, то есть чисто речевым языком, а не описательным» [2, 433].

Создав ряд замечательных глубоко реалистических произведений, Островский нуждался в том поэтическом языке, с помощью которого мог ярче показать будни помещичье-буржуазного строя. А для этого необходимо было, чтоб его язык был ясным и возвышенным.

Язык Островского, говоря его же словами «жемчуг – окатистый и чистый». А.И. Урусов писал: «никто не владеет так московским языком, как Островский: прочтите вслух любое место из его комедий, и вам покажется, будто это живая речь, записанная стенографом» [6, 61].

Рассмотрим языковые особенности пьесы Островского «Сердце не камень». Комедия вышла в свет в 1880 году и не входит в разряд особо популярных произведений классика русской литературы. Эта комедия принадлежит к числу тех произведений Островского, которые до сих пор остаются неразгаданными, не нашедшими своего точного сценического решения. К этой пьесе театры обращаются не так уж часто, видимо, опасаясь свойственной ей излишне откровенной назидательности. Работал над пьесой больше месяца, по собственному выражению «не разгибая спины».

Стремясь к естественной интонации, живой сценической речи, Островский вообще часто не позволяет персонажу закончить свою фразу. Незавершенность предложения бывает обусловлена не только тем, что говорящего прерывает его собеседник, но и тем, что сам персонаж по тем или иным

причинам не заканчивает своей фразы. В условиях сценической речи это создает эффект большой реалистической силы, например:

Вера Филипповна (с испугом). Завещание? Какое завещание, зачем? Потап Потапыч на здоровье не жалуется; он, кажется… слава богу. [5, 233].

Аполлинария Панфиловна. Осторожность не мешает, в животе и смерти бог волен. А ну, вдруг… [5, 243].

Ольга. Как богатого не полюбить! Да я бы сейчас… [5, 235-236].

Первым источником, откуда черпал Островский материал для языка своих произведений, была живая речь. Интересно, что Островский долго и тщательно работал над языком своих персонажей. В Бахрушинском музее хранится список слов, переписанных Островским из словаря Даля. Островский не только производил наблюдения над живым языком изображаемых им слоев общества, но и изучал разного рода исторические памятники, извлекая из них богатый словарный материал. Богатый материал с точки зрения употребления живой речи представляется и в пьесе «Сердце не камень».

Ольга. Об чем же ты будешь разговаривать? [5, 233].

Константин. Мое дело. Обо всем буду разговаривать. Никакого завещания не нужно; дяденька должен мне наследство оставить; я единственный… понимаешь… И потому еще, что я, в надежде на дяденькино наследство, все свое состояние прожил.

Ольга. А кто тебе велел? [5, 246].

Константин. Не разговаривай! Если дяденька мне ничего не оставит, мы должны будем в кулаки свистеть, и я даже могу попасть в число несостоятельных, со всеми последствиями, которые из этого проистекают [5, 261].

Языковая выразительность − это свойство сказанного или написанного своей словесной формой привлекать осо-

бое внимание читателя или слушателя, производить на него сильное впечатление. В основе языковой выразительности всегда лежит новизна, своеобразие, некоторая необычность, отступление от привычного и обыкновенного.

Средства языковой выразительности многообразны. Особое место среди них занимают так называемые средства художественной изобразительности.

Среди них особого внимания заслуживают эпитеты, которые всегда новы, неожиданны и полны свежести. Они немногочисленны в пьесе, но играют важную роль в художественном слоге Островского. Например:

Вера Филипповна. Я ничего не думаю; а коли ты сам что-нибудь думаешь дурное, так лучше не ходи, не греши. А ежели ты с ***чистым сердцем***… [5, 253].

Иннокентий. Эка обуза!… Эка обуза мне ***тело мое!.. алчное, жадное, ненасытимое!*** [5, 254].

Иннокентий. Отнять-то я отниму, да вот беда: сила у меня большая и ***рука тяжела,*** как бы не повредить тебя, руки не оторвать прочь [5, 255].

Ераст. Дело не хвали! Пойдешь по Москве шляться, мостовую гранить. Денег на ***черный день*** не припасено… [5, 254].

Халымов. Каков хозяин, таковы и приказчики, хозяин ***трезвой жизни,*** и приказчики по нем. [5, 275].

Константин. Вот, слышишь! Ну, поняла ты теперь, что мы за люди? ***Ребята теплые!*** Ты кричать не вздумай! что хорошего! [5, 284].

Немногочисленны в пьесе и примеры метафор и сравнений:

Вера Филипповна. Да, вот она, жизнь-то. И день и ночь при машине, семью-то и видел не надолго. А ***машина…*** ведь она железная – разве она ***чувствует***, что он один кормилец-то. [5, 282].

Аполлинария Панфиловна. Что это вы, ***Вера Филипповна, точно русачка*** из Тележной улицы, мужа-то «сам» называете! [5, 234].

Ограниченное употребление драматургом метафор, эпитетов и сравнений восполняется многочисленными повторениями разных частей речи, в особенности глаголов, и большим количеством обращений, что объясняется жанром произведения.

Полная драматизма пьеса насыщена обращениями. Рассмотрим обращения как средство стилистического синтаксиса в комедии. Обращения – один из весьма распространенных средств, используемых Островским. Многие обращения экспрессивны, приемы их употребления разнообразны. У Островского встречаются как стилистически нейтральные обращения («Здравствуй, Оленька!». «Завещания пишут, Вера Филиповна, завещание»); так и оценочно-характеристические («Выезд мой, милая, была раза в два-три». «Извините, гостьи дорогие». «Чудовских приятнее, друг ты мой любезный, приятнее». «Государыня милостивая, соблаговолите странному человеку!». «Вон у тебя, раба божья, сколько серебряных денег». «Говори, милостивец, ясней»).

На основе повторяемости речевых единиц в художественном тексте формируются новые, эстетические знаки − так называемые ключевые слова или фразы, лейтмотивы.

Повторы у Островского многофункциональны. Они легко вступают во взаимодействие с другими средствами художественной изобразительности, в которых находит свое воплощение сложная эстетическая система драматурга. Например:

Константин. Ну, вот еще, ***«дьявол».*** Испугать, что ли, меня хочешь? ***Слова,*** глупые ***слова,*** и больше ничего. К чему тут дьявол? Которые люди святой жизни, так ***дьяволу*** с ними заботы много; а мы и без него нагрешим, что на десяти возах не вывезешь. Но, однако, всякому разговору конец быва-

ет… ***Хочешь*** – бери деньги, а не ***хочешь*** – сочти так, что я пошутил. [5, 250].
Ераст. Ну, уж ***была не была***, куда ни шло! [5, 251].
Аполлинария Панфиловна. «Кажется». Да мужчина, каким ему нужно, таким он и кажется: ***где надо*** быть смирным, он смирен, ***где надо бойким,*** он ***бойкий***; ***где плакать – плачет, где плясать – пляшет*** [5, 263].
Вера Филипповна. ***Поди, поди***, говорю я, взойди на лестницу, да и сядь там [5, 269].
*Ераст. **Да ладно, ладно*** [5, 274].
Каркунов. Ты спьяну-то забылся; ты забыл, что ***ты*** ничто, ***ты*** прах, тлен, последний гвоздь в каблуке сапога моего! А тетка твоя женщина благочестивая, богомольная… Да ведь она ***жена моя, жена моя… Как*** же ***ты*** смел? ***Как ты*** меня, братец, ***обидел, как обидел*** [5, 276].
*Вера Филипповна. **Хорошо, хорошо,*** мы об этом после поговорим [5, 290].

Комедия интересена и с синтаксической точки зрения. Большинство предложений, в частности в монологической речи персонажей, эмоционально окрашены. Это короткие нераспространенные предложения с восклицанием или вопросом. Предложения со сложными синтаксическими конструкциями у Островского почти не встречается. Предложения кратки, легки, свежи, ритмичны, свободны. Приведем пример монологической речи одного из персонажей комедии, в котором отчетливо видны вышеназванные признаки пьесы с синтаксической точки зрения.
Иннокентий. Эка обуза!.. Эка обуза мне тело мое!., алчное, жадное, ненасытимое! Экую утробу богатому человеку – и то будет в тягость удоволить; а мне, пролетарию… несть конца мучениям… Непрестанные муки голода и жажды… непрестанные обуревания страстей! Был рубль сегодня – и нет его; а жажда и голод всё те же. Хоть бы ослепнуть! Несытым оком видишь трактиры, видишь пивные заведе-

ния, видишь лепообразных жен… Как зверь бы ринулся на все сие и пожрал; но не пожрешь. Прежде чем пасть твоя разинется, связан будешь и заключен в узилище. Был рубль… Лучше бы его не было… Рубль издержал, но удовлетворения нет, а только сугубая жажда. Всуе искать человека, который, как я, мог бы завидовать волку. Волк живет хищением, грабежом, убийством… а я ему завидую; ибо он даровую находит пишу [5, 254].

Когда читаешь пьесу Островского, создается впечатление, что действующие лица сами говорят, а драматургу остается только записывать за ними. Однако рукописи Островского неопровержимо свидетельствуют о том, что драматургу не раз приходилось как бы «переспрашивать» своих героев, прежде чем окончательно зафиксировать реплику, которая теперь кажется нам единственно возможной.

Замечательный знаток языка знал, как следует претворять услышанную в жизни речь так, чтобы при помощи звучащего слова создавать жизненно правдивые и художественно впечатляющие образы. Язык произведений Островского – язык тех людей, которых он выводит на сцену. Речь персонажей – одно из основных средств их характеристики.

Литература

1. Гончаров И.А. В связи с представлением пьесы на получение академической премии. Соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 8.
2. Горький М. Художественные произведения. Статьи. Заметки. М., 1969.
3. Лакшин В. А.Н. Островский. М., 1982.
4. Островский А.Н. в русской критике. Сборник статей. М., 1953.
5. Островский А.Н. Полн. собр. соч. М., 1950. Т. 12.
6. Урусов А.И. // В кн.: А.Н. Островский – драматург / Под ред. Вл. Филиппова. М.,1946.

РУССКАЯ КОМЕДИЯ ОТ ФОНВИЗИНА ДО ОСТРОВСКОГО

А.А. Амирджанян
Арцахский госуниверситет
(Степанакерт)

Теоретическую разработку русская комедия как жанр получила в трудах В.Г. Белинского. Он считал, что комедийное творчество по силе социального обличения не уступает другим видам драматургии и стоит в одном ряду с романом и повестью.

В истории русской литературы комедия заняло достойное место в XVIII веке в творчестве Д.И. Фонвизина.

Смех Фонвизина, писал Герцен, "далеко отозвался и разбудил целую фалангу великих насмешников, и их-то смеху сквозь слезы литература обязана своими крупнейшими успехами и большей частью своего влияния в России" [4, с. 223].

От юмора Фонвизина тянутся прямые нити к острому юмору басен Крылова, к тонкой иронии Пушкина, к смеху сквозь слезы автора "Мертвых душ", к горькому и гневному сарказму автора "Господ Головлевых" [6, с. 255].

В 1766 году Фонвизин написал комедию "Бригадир", которая совершила в русской драматургии подлинный переворот.

В комедии действуют две семьи провинциальных помещиков. Образ Ивана, сына бригадира, модного галломана, занимает центральное место. Одна из основных тем "Бригадира"– критика галломании дворян. Фонвизин показывает низкопоклонство дворян перед Западом. Сын бригадира Иванушка был воспитан французом-кучером, затем побывал в Париже и с презрением относится ко всему русскому. Сам говорит на нелепой смеси французско-

русского языка. Автора волнует тема воспитания. Неправильное воспитание приводит к нравственному уродству.

Фонвизин показывает невежественного военного в образе бригадира, взяточника в образе советника, невежественную и ограниченную бригадиршу. Бригадир – литературный прототип Скалозуба из комедии Грибоедова “Горе от ума”, советник – прототип Фамусова.

Пушкин высоко ценил комедию. Он указал на прямую преемственность драматургии Фонвизина и Гоголя.

Комедия “Бригадир” имела шумный успех у современников, но подлинным триумфом Фонвизина стала его комедия “Недоросль”. Комедия была насыщена взрывоопасными идеями. Главными темами комедии являются: тема крепостного права, тема отечества и службы ему, тема воспитания и тема нравов придворного дворянства.

После восстания Пугачева тема крепостного права приобрела первостепенное значение. Фонвизин на примере Простаковой и Скотинина показывает, как управляют они своими поместьями. Он говорит о губительном воздействии крепостного права на помещика и крепостного.

Тема отечества и честного служения ему звучит в речах Стародума и Милона. Стародум говорит о необходимости служения отечеству, о выполнении дворянином своего долга перед родиной.

Тема воспитания волновала Фонвизина и была одной из важных тем “Бригадира”. В “Недоросле” устами Стародума автор говорит: “Мы видели все несчастные следствия дурного воспитания. Что для отечества может выйти из Митрофанушки, за которого невежды-родители платят еще и деньги невеждам-учителям? Сколько дворян-отцов, которые нравственное воспитание сынка своего поручают своему рабу – крепостному?”

Автор считает, что надо воспитывать дворян как граждан, как передовых деятелей страны.

Тема нравов придворного дворянства раскрывается в речах Стародума, который говорит, что невозможно исправить нравы екатерининского двора.

Идейное содержание “Недоросля” выражало взгляды лучших людей XVIII века. Комедия просвещала, воспитывала гражданские чувства. А.С. Пушкин “Недоросля” назвал “народной комедией”.

В.Г. Белинский заявлял, что “Недоросль”, “Горе от ума” и “Ревизор” “в короткое время сделались народными драматическими пьесами” [5, с. 250].

В основу комедии было положено столкновение человека передовых взглядов с реакционным дворянством. Комедия показала все усиливающуюся борьбу декабристов и крепостников. Эта борьба является основным двигателем действия комедии. Противопоставление Чацкого фамусовскому обществу осложняется его любовной драмой. Грибоедов дает широкую картину современной русской действительности. В комедии автор поставил ряд важных проблем: проблему крепостного права и взаимоотношений дворян-помещиков и крепостного крестьянства, просвещения и воспитания, проблему гражданского долга и службы, проблему национальной культуры.

Конфликт в комедии – остросюжетный, политический, мировоззренческий.

История любви Чацкого к Софье и история его конфликта с московским дворянством соединяются в единую линию сюжета комедии. С появления Чацкого начинается развитие сюжета. Любовь к Софье приведет его к разочарованию, насмешливое отношение к барской Москве вырастет в конфликт с обществом.

В отличие от героев Фонвизина, где автор, следуя правилам классицизма, выделяет только одну из черт

характера, Грибоедов в реалистических образах широко и правдиво изобразил характеры персонажей.

В комедии точно показана картина русской жизни после победы России над Наполеоном.

В комедии подняты все остро стоявшие вопросы. Тема воспитания, которая очень волновала Фонвизина, поставлена Грибоедовым очень остро. Автор резко критикует мир насилия, произвола, невежества и лицемерия. В мире Фамусовых и Молчалиных гибнут все лучшие качества.

Грибоедов полно обрисовал героев комедии. Оставаясь вполне индивидуальными, герои Грибоедова представляют в то же время типическое обобщение. Имена его героев стали нарицательными: фамусовщина, молчалинство, скалозубовщина, репетиловщина.

В комедии Грибоедова каждое лицо говорит свойственным ему живым разговорным языком, несмотря на то, что написана стихами.

Комедия и сейчас не утратила своей общественной, нравственной и художественной силы. Непримиримое отношение Грибоедова к косности, несправедливости, подлости, лицемерию актуально и сейчас.

Сатирические образы, созданные Грибоедовым, позднее были развиты и переосмыслены М.Е. Салтыковым-Щедриным.

Гоголь очень ценил театр, как вид искусства, который имеет большое общественное и воспитательное значение. Гоголь борется за идейный театр, за “истинно – общественные комедии” такие, как “Недоросль” и “Горе от ума”.

Сюжет “Ревизора” Гоголю был дан Пушкиным. “Ревизор” – это широкая картина чиновничье-бюрократического правления крепостнической России 30-х годов 19 века.

“Ревизор” – это следующая степень гоголевского углубления в могучие тайники жизни. Грибоедов и Гоголь

создали общественную комедию, но общественная комедия Гоголя отличается от комедии Грибоедова тем, что у Грибоедова есть положительный герой – Чацкий. У Грибоедова 25 безумцев мы никак не назовем “мертвыми душами”. Грибоедов показывает своих героев в частной жизни. Перед нами живой человек – гостеприимный Фамусов. Гоголь не делает акцента на частной жизни своих героев. Он показывает своих героев в административном плане, в сфере людей, где исключен какой-либо конфликт.

В комедии высмеяна и бытовая сторона жизни обитателей города: пошлость, ничтожность интересов, лицемерие и ложь, полное отсутствие человеческого достоинства, суеверие и сплетни.

Удивительная гармония существует между людьми. В служебном отношении исключен конфликт, он полностью отсутствует между чиновниками и городничим, иначе не было бы этой бюрократической системы.

Единственный, кто выявляет все негативные стороны, сам Гоголь, его смех, его идеал беспощадного отрицания.

Нет положительного героя, иначе был бы конфликт, а его как такового нет. Есть положительный идеал. Идеал всеобщего отрицания раскрывается через фантастику, абсурд. Никто не старается вникнуть в суть дела.

Весь этот мир провинциального чиновничества и обывателей приходит в движение и разоблачает сам себя своими речами и поступками в ожидании ревизора.

Образ Хлестакова написан с исключительной художественной силой. Хлестаков – воплощение абсурда. Он в Петербурге равен нулю. Приехав в уездный город, он понял, что его приняли за большого человека. Хлестаков представляет сниженный, опрокинутый Петербург. Хлестаков говорит и действует без всякого соображения, он не знает, что скажет в следующую минуту. Этим чиновникам нужен именно такой ревизор, как Хлестаков.

Другого толкового ревизора им не нужно. Момент создания мнимого ревизора построен на страхе, абсурде. Город показан через типизацию, он не назван. Это Россия, которая имеет на каждом шагу такую машину. Если в маленьком городе, где все люди знают прекрасно друг друга, совершаются такие дела, то что же происходит в Москве и Петербурге, где чиновники не знают друг друга?

Гоголь показал Россию в зеркале своей пьесы. “На зеркало неча пенять, коли рожа крива”. Эпиграф связан с концом пьесы: “Чему смеетесь, над собой смеетесь” обращен ко всем чиновникам России.

Субъективный замысел по своему характеру был просветительский. Гоголь хотел человека выставить в таком положении, чтобы ему стало больно и он стал бы нравственно чище.

Несчастье России в том, что во главе стоят кривые рожи. Зеркало для Гоголя– сама система. Зеркало чисто, рожи кривые. Он только хотел исправить души, ни о какой ломке бюрократической системы Гоголь не хотел писать. Он показал своих героев настолько нравственно уродливыми, что выносил приговор этому зеркалу.

“Ревизор” – подлинно народная комедия. Ее народность заключается прежде всего в ее идейном содержании. Комедию высоко оценила прогрессивная общественность. Комедия до наших дней ставится на сцене.

Творчество А.Н. Островского заложило основы национального репертуара русского театра, он был великим писателем – драматургом. И.А. Гончаров писал Островскому: “Вы один достроили здание, в основание которого положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов и Гоголь”.

Литературные взгляды Островского складывались под влиянием Белинского и Гоголя. В 1849 г. Островский закончил “Свои люди – сочтемся!”, за которую он, как писал Н.А. Добролюбов в статье “Темное царство”,

“немедленно всеми признан был писателем необычайно талантливым, лучшим после Гоголя представителем драматического искусства в русской литературе”. Самому Гоголю комедия очень понравилась и он написал одобрительный отзыв и передал его автору.

В комедии высмеивается грубый и жадный купец-самодур Самсон Силыч Большов. Богатый купец хочет еще разбогатеть, переводит на имя хитрого приказчика Подхалюзина все состояние и объявляет себя банкротом. Подхалюзин женится на дочери Большова и присваивает себе имущество тестя, которого сажают в долговую тюрьму.

Комедия отличается правдивостью изображения жизни, типичностью образов, яркостью бытовых картин. Страсть к наживе развращает людей. Издевательской иронией звучат слова Подхалюзина, вынесенные в заголовок комедии: “Свои люди – сочтемся!”. В комедии нет ни одного положительного героя.

Островский хочет показать, что в народе таится залог будущего России. Он идеализирует патриархальный быт. В своих последующих комедиях “Не в свои сани не садись”, “Бедность не порок”, “Не так живи, как хочется” драматург и попытался отразить поэзию народного быта. Зритель на сцене увидел обычную будничную жизнь с ее страданиями, переживаниями и волнениями. Славянофильские взгляды Островского в этих пьесах были подвергнуты острой критике Н.Г. Чернышевским и Н.А. Некрасовым. Вскоре драматург начинает сотрудничать с журналом “Современник”. Переход на демократические позиции способствовал расцвету таланта Островского. Он пишет комедии “Доходное место” и “Воспитанница”.

В “Доходном месте” показан мир чиновничества, Карьеризм, чинопочитание, угодничество, взяточничество, заклейменные еще А.С. Грибоедовым, по-прежнему процветают в чиновничьем мире. О том, что в этом мире

нет места честному чиновнику, свидетельствуют судьба благородного молодого человека Жадова.

В “Воспитаннице” драматург показывает самодурство помещицы Уланбековой. Пользуясь неограниченной властью, она издевается над людьми. Эта пьеса, написанная в разгар предреформенной антикрепостнической борьбы, прямо указывает, что самодурство является порождением крепостного права.

Л.Н. Толстой назвал Островского “общенародным писателем”. Действительно, творчество драматурга близко и понятно широким кругам народа. В своих произведениях Островский изобразил все слои русского общества, дал правдивую картину русской жизни.

Таким образом, мы проследили развитие русской комедии и категории комического от Фонвизина до Островского на протяжении ста лет.

Литература

1. Гоголь Н.В. Полное собрание соч.. М., 1951. Т. 4.
2. Грибоедов А.С. Горе от ума. М., 1969.
3. Фонвизин Д.И. Сочинения. М., 1982.
4. Герцен А.И. Полное собр. соч.: В 30 т. М., 1959. Т. 17.
5. Белинский В.Г. Полное собр. соч. Т. X.
6. Благой Д.Д. История русской литературы XVIII века. М., 1960.
7. Гончаров И.А. Собр. соч. М., 1955. Т. 8.
8. Добролюбов Н.А. “Темное царство”. “Луч света в темном царстве”. М., 1956.
9. Макогоненко Г.П. От Фонвизина до Пушкина. М., 1969.

ШЕКСПИРОВСКИЕ СТРАСТИ В КОМЕДИИ А.Н. ОСТРОВСКОГО «СВОИ ЛЮДИ – СОЧТЕМСЯ!»

Н.В. Аракелян
Арцахский госуниверситет
(Степанакерт)

В настоящее время российский театр снова переживает шекспировский бум, судя по новым постановкам во всех крупных городах России. Однако шекспиризация русского театра драматургии – вещь не новая. Впервые термин *шекспиризм* в русской критической мысли в середине XIX века ввел П.В. Анненков (2, 214). Во многом именно потому, что своим возникновением этот термин обязан изучению заочного диалога Пушкина и Шекспира, отчасти потому, что именно за Пушкиным в русской культуре закрепилась репутация первого серьезного шекспиролога, понятие *шекспиризм* чаще всего применялось к его творчеству. Охватить тему шекспировских образов в русской литературе невозможно – можно только проанализировать некоторые ее аспекты, в частности, черты трагического шекспировского короля Лира в комическом герое купца Большова («Свои люди – сочтемся»), так как обращение к шекспировским страстям было свойственно даже такому, казалось, чисто русскому национальному драматургу, как Александр Николаевич Островский. Но сколь бы не было велико влияние Шекспира на русскую литературу, опыты подражания ему, освоения драматических приемов в самых различных формах развитие русской драматургии второй половины XIX в сущности происходило без сколь-нибудь заметного прямого влияния Шекспира. Можно, пожалуй, говорить лишь о косвенном его воздействии на историческую драматургию

(например, «Борис Годунов» А.С. Пушкина) Белинский вообще считал подражание Шекспиру ненужным и даже вредным, так как подражание драматургу, связанному с иной эпохой, не соответствует потребностям современности.

Первое произведение Островского, комедия "Свои люди – сочтемся", появилась в 1849 году в журнале "Москвитянин". Успех ее был небывалый. Самые робкие и холодные из ценителей открыто сознавались, что молодой московский писатель, до той поры ничего не печатавший, с первого шага обогнал всех русских литераторов, за исключением Гоголя. Но и самое исключение это еще ничего не доказывало. «Между "Ревизором" Гоголя и новой комедиею не было той непроходимой бездны, которая, например, отделяла "Мертвые души" от лучшего из литературных произведений, написанных на Руси после поэмы Гоголя. Ни один из русских писателей, самых знаменитейших, не начинал своего поприща так, как Островский его начал. <...> С какой стороны ни станем смотреть мы на комедию "Свои люди – сочтемся", она оказывается капитальным, образцовым произведением, лучшим вкладом нашего литературного поколения в сокровищницу отечественного искусства», – писал известный критик А. Дружинин (5, 35).

Из всех пьес Островского «Свои люди-сочтемся» имела самую сложную судьбу и встретила на своем пути больше всего препятствий. При своем появлении она вызвала большой общественный резонанс. Московское купечество сочло ее обидной для себя и подало жалобу на автора на высочайшее имя. Резолюция Николая I была следующей: "Напрасно печатано, играть же запретить" (6, 120). Так что более десяти лет Островский был лишен возможности увидеть свое любимое детище на сцене.

Пьеса «Свои люди – сочтемся» («Банкрот») при всей своей комичности имеет главной движущейся силой конфликт отцов и детей на почве псевдопросвещенности и псевдобразованности детей. Купец Самсон Большов, предприняв аферу по объявлению себя несостоятельным должником, думал поживиться за счет своих кредиторов. При этом он рассчитывает на поддержку дочери и зятя,которых он «осчастливил».. Сам по себе сюжет комедии обыгран в литературе много раз, Островский вообще не стремился к сюжетной новизне, не случайно он писал: "Драматург не изобретает сюжетов... Их даёт жизнь, история, рассказ знакомого, порою газетная заметка. У меня... все сюжеты заимствованы» (7, 167).

К традициям русской классической драматургии восходит и ономастика Островского – говорящие имена его персонажей (кичливый купец Самсон Силыч Большов, ловкач и пройдоха Подхалюзин – типичные жители «темного царства» Островского). Имя Самсон Отчество Силыч и фамилия Большов говорят сами за себя (Богатырь – Большая Сила). В них передана оценка героя окружающей средой, совпадающая и с его собственной самооценкой. Такой троекратный повтор говорящего имени гиперболизируют могущество героя и одновременно делают его комическим. Известно, Самсон был ветхозаветным богатырем, поверженным, ослепленным, побежденным хитростью и коварством. Таким образом, громким именем своего героя Островский уже определяет исход конфликта для него.

В начале пьесы перед нами действительно всесильный хозяин, купец-самодур, которому домашние слова не могут сказать наперекор, в расцвете лет, сил и бизнеса. В конце – он, покрытый позором, сопровождаемый конвоем, скрывает свое лицо от горожан, на которых без совсем недавно смотрел сверху. Всесильный Большов в последних сценах

комедии выглядит жалким, преданным и брошенным родными дочерью зятем, которым он оставил все свое состояние.

Комедия о быте и нравах «темного царства» превращается в трагедию шекспировского стиля, а купец Большов начинает напоминать короля Лира. Тема банкротства начинает трансформироваться в вечную тему «отцов и детей», и Островский тут находит в этой теме новую грань противоречий и раскрывает оригинальными новаторскими средствами.

У Шекспира в «Короле Лире» конфликт отца со старшими дочерьми происходит из-за их черной неблагодарности:

«Гонерилья.

Поменьше церемоний. Передай

Всем в доме это. Я хочу, чтоб дело

Дошло до взрыва. Плохо у меня -

Пускай к сестре переезжает. Знаю,

Что у нее на это сходный взгляд.

Она не даст командовать упрямцу.

Сам отдал власть, а хочет управлять

По-прежнему! Нет, старики - как дети,

И требуется строгости урок,

Когда добро и ласка им не впрок.(10, 345).

У Островского сцена, в которой дочь и зять отказываются помочь Большову:

Олимпиада Самсоновна. Мы, тятенька, сказали вам, что больше десяти копеек дать не можем, – и толковать об этом нечего.

Большов. Уж ты скажи, дочка: ступай, мол, ты, старый черт, в яму! Да, в яму! В острог его, старого дурака. И за дело! Не гонись за большим, будь доволен тем, что есть. А за большим погонишься, и последнее отнимут, оберут тебя дочиста. И придется тебе бежать на Каменный мост да бросаться в Москву-реку. Да и оттедова тебя за язык вытянут да в острог посадят.

Все молчат. Большое пьет.

А вы подумайте, каково мне теперь в яму-то идти. Что ж мне, зажмуриться, что ли? Мне Ильинка-то теперь за сто верст покажется. Вы подумайте только, каково по Ильинке-то идти. Это все равно, что грешную душу дьяволы, прости господи, по мытарствам тащат. А там мимо Иверской, как мне взглянуть-то на нее, на матушку?.. Знаешь, Лазарь, Иуда – ведь он тоже Христа за деньги продал, как мы совесть за деньги продаем... А что ему за это было?" А там Присутственные места, Уголовная палата... Ведь я злостный – умышленный... ведь меня в Сибирь сошлют. Господи!.. Коли так не дадите денег, дайте Христа ради! *(Плачет.*)(1, 45) Однако, если В "Короле Лире" ценой пережитых им страданий Лир из "бедного, голого, двуногого животного" превращается в Человека, в своей простой человечности более великого, чем прежний Лир, облеченный королевским саном, то герой Островского остается таким же жалким, брошенным стариком, хотя попытки сохранить достоинство он все же применяет. Существо и эволюцию характера Лира очень точно определил Н.А. Добролюбов: "В Лире действительно сильная натура, и общее раболепство пред ним только развивает ее односторонним образом – не на

великие дела любви и общей пользы, а единственно на удовлетворение собственных, личных прихотей. Это совершенно понятно в человеке, который привык считать себя источником великой радости и горя, началом и концом всякой жизни в его царстве. Тут, при легкости исполнения всех желаний, не в чем высказаться его душевной силе. Но вот его самообожание выходит из всяких пределов здравого смысла: он переносит прямо на свою личность весь тот блеск, все то уважение, которым пользовался за свой сан; он решается сбросить в себя власть, уверенный, что и после того люди не перестанут трепетать перед ним. Это безумное убеждение заставляет его отдать свое царство дочерям и через это, из своего варварски бессмысленного положения перейти в простое звание обыкновенного человека и испытать все горести, соединенные с человеческой жизнью (4, 53).

Комедия «Свои люди – сочтемся!» – образец того сочетания трагического с комическим, которого требовал от литературы Белинский. Изображая купеческое общество, Островский достигает комизма, от которого «как-то тяжело смеешься» [8, 25], – пишет Л.М. Лотман. – Мысль о трагическом положении личности, замкнутой в такую среду, отрицание и сатирическое обличение нравов современного общества составляли пафос комедии Островского». Трагическое положение личности в своей среде – тема, которую и ввел в драматургию Шекспир. Конфликт старого и нового в трагедиях Шекспира получил также воплощение в изображении семейных отношений. Семья – та человеческая ячейка, которая как в капле воды отражает всю суть данного социального строя. В принципе феодальный строй во времена Шекспира утверждал идею семьи, основанной на тесном единстве ее членов, но с законом подчинения младших старшим. Развитие буржуазных отношений в эпоху Островского сопровож-

далось нарушением патриархальных основ семьи и ее распадом, что мы видим на примере комедии Островского «Свои люди – сочтемся!».

Литература

1. Островский А.Н. Полн.собр.соч. М, 1950. Т. 1.
2. Анненков П.В. Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху. 1874
3. Белинский В.Г. О драме и театре: В 2 т. Том первый. 1831-1840
4. Добролюбов Н.А. Статьи. М. 1982
5. Дружинин А.В. Сочинения А. Островского. СПб., 1859
6. Журавлёва А.И., Некрасов В.Н. Театр Островского. М., 1986.
7. Лакшин В.Я. Александр Николаевич Островский. М., 1982.
8. Лотман Л.М. Драматургия Островского // История русской драматургии: Вторая половина XIX – начало XX в. до 1917. Л., 1987.
9. Луков Вл. А. Шекспиризация (к теории и истории принципов-процессов) // Шекспировские штудии: Трагедия «Гамлет»: Материалы научного семинара, 23 апреля 2005 г. / Моск. гуманит. ун-т, Ин-т гуманит. исследований. М., 2005.
10. Шекспир В. Трагедии. Сонеты. М.: Художественная литература, 1968.

А.Н. ОСТРОВСКИЙ НА АРЦАХСКОЙ СЦЕНЕ

И.Р. Адамян
Арцахский госуниверситет
(Степанакерт)

К 80-летию театра

Велика роль А.Н. Островского в развитии русской литературы XIX века, и не менее огромен его вклад в развитие мировой драматургии.

Имя великого драматурга не сходит с афиш театров. Интерес к творчеству Островского вызван огромными художественными достоинствами его пьес, которые актуальны и популярны до сих пор, может быть, и тем, что в них изображаются самые различные сословия общества, в конце концов – жизнь, реальная, настоящая; живые люди и их обычные и не очень судьбы, истории, затрагивающие до глубины чувств.

И не случайно молодой Степанакертский государственный драматический театр им. М. Горького, основанный в 1932 году, уже в 1935 году поставил пьесу Островского “Без вины виноватые”. Не случайно, потому что тогда армянской действительности, тяжелой и многострадальной, были очень близки темы, озвученные великим драматургом. В те годы Степанакерт считался “селоградом” (гюхакахак), где жители знали друг друга в лицо.

Поставить “Без вины виноватые” Островского в молодом театре было очень смело. В 1934 году в Степанакерт приехал на гастроли один из известных деятелей армянского театрального искусства Исаак Алиханян. В степанакертском театре он поставил четыре спектакля, главные роли в которых исполнял сам, в том числе и роль Незнамова в “Без вины виноватых”.

По этому поводу 13 января 1935 года. И. Алиханян писал: “Мой Незнамов никогда еще не был столь накаленным”. Еще более “накаленным” был зрительный зал, сочуствующий униженному человеку. Это был неповторимый Незнамов. С полной отдачей выступали Арус Казумян в роли – Кручининой и Каро Алварян в роли – Шмаги.

Это была первая постановка Островского на арцахской сцене. И первая постановка пьесы “Без вины виноватые”. Эта пьеса великого драматурга ставилась на арцахской сцене шесть раз. Почему? Неужели она легко играема, или может актуальность ее с годами не только не угасала, а, наоборот, становилась сильнее?

“Без вины виноватые” – это мелодрама, которая захватывает душу. Она, скорее всего, является своего рода планкой для актера. А если актер берет планку, то он состоялся как актер. Так же, как и режиссер, и театр…

В 1935 году торжественно праздновалось двадцатипятилетие творческой деятельности прославленной армянской актрисы Жасмен, которое отмечалось и в Степанакерте. Жасмен возобновила постановку пьесы “Без вины виноватые” (28 июня 1935 г.), она сыграла роль Кручининой (была и режиссером. В роли Незнамова выступил Левон Саркисян, Шмагу – воплотил Армен Мирзоян).

В первые же дни войны часть актерской молодежи отправилась на фронт. Степанакертскому театру нужно было пересмотреть репертуар и построить его в соответствии с требованиями военного времени. Ставились спектакли по наиболее злободневым современым пьесам советской драматургии.

И лишь в 1946г степанакертский зритель увидел спектакль “Без вины виноватые” в новом составе исполнителей. На этот раз режиссером был Гурген Тавризян, который вдохнул новую жизнь в спектакль,

показав свое отношение к пьесе. Удивительный образ русской женщины создала Арус Казумян.

Не только нежная, любящая, но и гордая, страдающая по-матерински Кручинина-Казумян снискала любовь зрителей. Годы войны, а “Без вины виноватые” опять имеет необъяснимый успех и не менее актуальна тема матерей, потерявших своих сыновей, тема сложных отношений между родителями и детьми. Роль Незнамова сдержанно сыграл Иван Ованисян и очень непосредственно и живо Микаел Корганян. Критика и зритель хорошо восприняли и Гургена Григоряна в образе Шмаги, и Галчиху Овсанны Саркисбекян.

21 мая 1964 года “Без вины виноватые” Островского поставил молодой режиссер Б. Чагалян.

Но…Спектакль сильно уступал предыдущим постановкам не только по актерским работам, но и общим уровнем (Кручинина – Нина Овсипян, Незнамов – Беник Овчиян, Шмага – Гурген Григорян…).

С Островского начал свою деятельность и молодой режиссер степанакертского театра Андраник Гамджян. На этот раз степанакертскому зрителю представилась другая пьеса великого драматурга – “Пучина”. Спектакль имел успех (22 января 1966г.) благодаря подчинению сценичеких компонентов художественному замыслу (в главной роли - Б. Овчиян – Кисельников). Были убедительно показаны актуальные черты характеров и в современном нам обществе – обман, взяточничество торгового мира. Б. Овчиян раскрыл противоречивый мир Кисельникова, это определило успех спектакля в целом. Шушаник Григорян великолепно создала живой образ Анны Кисельниковой.

В газете “Советский Карабах” (“Սովետական Ղարաբաղ”) от 6 февраля 1966 года Г. Степанян выступил с рецензией “Первое представление” на спектакль «Пучина», в которой отметил, что Андраник Гамджян – режиссер с

определенной своеобразной культурой. Он подчеркнул настоящую, живую игру актеров, умеющих создать неповторимые образы. В этой пьесе Островский противопоставляет миру торговли и взяточничества жизнь простых людей, живущих собственным трудом. По словам автора статьи, режиссер более подчеркнуто отметил эмоциональную сторону представления, найдя основу ее в тяжелых душевных переживаниих героев. Б. Овчиян-Кисельников определил успех всего спектакля. Автор статьи выделил всех актеров пьесы в отдельности, при этом отметив, что все же успех коллективной игры актеров пьесы "Пучина" состоялся и благодаря уровню режиссерской сценической культуры. А успех обязывает всегда находиться на уровне высокого искусства.

7 июля 1966 года в газете "Советский Карабах" Б. Джанян написал статью "Взорвавшийся смех в зале", отметил, что долгое время Степанакертский государственный драматический театр вызывал слезы у зрителей успешной постановкой пьесы Островского "Пучина".

В 1972 году в Степанакерт для постановки дипломного спектакля приехал студент Ереванского художественно–театрального института Альфред Акопян, который 26 апреля 1973 года поставил на сцене степанакертского театра пьесу Островского "Красавец мужчина", посвятив ее 150-летию великого драматурга. В мае 1973 года В. Овян в газете "Советский Карабах" относительно постановки "Пучины" отметил, что степанакертский театр не раз представал с пьесами бессмертного драматурга. Казалось, что Степанакертский театр вновь вернется к пьесам "Пучина" и "Без вины виноватые". Однако, театр и его главный режиссер Ов. Карапетян не пошли знакомым путем и рискнули представить на суд комедию "Красавец мужчина" – пьесу, которая не была еще на армянской сцене, а со стороны русских театров в последние годы была позабыта.

Дело в том, что, по словам автора статьи, “Красавец мужчина” по своей структуре, фабуле и сюжету однозначно отличается от других работ Островского. Здесь комическому непосредственно следует трагическое, смех сменяется плачем, и действие пьесы развивается не так, как привык зритель.

В. Овян положительно отозвался об игре актеров, в частности Б. Овчияна, М. Баласанян, Микаела Арутюняна (Лотохин). Комедия “Красавец мужчина”, прозвучав на армянской сцене, показала, что Степанакертский драматический театр может выдержать серьезный экзамен даже у самого требовательного зрителя.

В 1980-е годы на арцахской сцене вновь звучал Островский: 1981 год – “Доходное место”. Режиссер – Леонид Арутюнян. Вишневский – Б. Овчиян. Ася Павловна – Ж. Галстян. Белогубов – Каджик Арутюнян. Кукушкина – М. Баласанян.

1983 год – “Без вины виноватые”. Режиссер – Иван Ованисян. Кручинина – М. Баласанян. Незнамов – С. Багиян. Шмага – Б. Овчиян.

И, наконец, в 1999 году, в послевоенные и нелегкие годы для арцахцев, вновь заиграла жизнь в арцахском драматическом театре им. В. Папазяна. И…опять “Без вины виноватые ”.

В статье “И прозвучало восхищенное браво”, опубликованной в газете “Азат Арцах” (“Свободный Арцах”) (май 1999г.), заведущая литературным отделом степанакертского театра Карине Алавердян отметила, что уже более полувека (67 лет) этот очаг искусства осуществляет важную роль в Арцахе в деле сохранения нации и культурного воспитания народа. К. Алавердян отметила, что все постановки мелодрамы “Без вины виноватые” отличались индивидуальной неповторимостью.

Такой же была и пятая постановка пьесы, которую осуществил заслуженный деятель искусств Леонид Арутюнян.

Режиссер придал пьесе, имеющей богатые традиции, современное звучание. Он убрал из пьесы излишества в пользу представления. В результате получилась динамичная пьеса. Успех пьесы был обеспечен также игрой Ж. Галстян в роли Кручининой.

Зрители арцахского государственного театра им. В. Папазяна вновь полюбили давно знакомых героев, поверили своему театру.

В майском номере газеты “Азат Арцах” С. Балаян опубликовала интервью с главным режиссером постановки Л. Арутюняном, который сказал, что давно вынашивал идею постановки “Без вины виноватых” с Жанной Галстян – Кручининой. Когда же театр пополнился свежими силами, он привлек молодых актеров. Л. Арутюнян занялся новым переводом пьесы, воссоздал живость и непосредственность речи оригинала. Спектакль прошел с большим успехом. По словам Л. Арутюняна, “театр должен свою жизнеспособность доказывать каждый раз”.

Литература

1. Островский А.Н. Избранные пьесы. М.: “Дет. лит.”, 1970.
2. Островский А.Н. Сочинения. М.: “Худ. лит.”, 1987.
3. Алавердян Исаак. Армянское театральное общество. “Степанакертский армянский государственный драматический театр им. М.Горького”. Ереван, 1983.
4. Դանիելյան Կ. Ստեփանակերտի Վահրամ Փափազյանի անվան պետական դրամատիկական թատրոնը 80 տարեկան է. Степанакерт: “Дизак плюс”, 2012.
5. “Азат Арцах”. 1999. 15 мая. 18 мая (на арм. яз.).
6. “Սովետական Ղարաբաղ”. 1966, 6 февраля, 7 июля. 1973, 16 мая (на арм. яз.)

А.Н. ОСТРОВСКИЙ В АРМЯНСКОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Р.А. Багдасарян
Национальное собрание РА

А.Н. Островский (1823-1886), величайший драматический гений России, относится к блестящей эпохе русского критического реализма второй половины XIX в., в период, когда русская литература оказала особенно глубокое влияние на мировую литературу.

Значение А. Островского для развития русской драматургии и сцены, его роль в достижениях всей русской культуры неоспоримы и огромны. Им сделано для России столь же много, как Шекспиром для Англии или Мольером для Франции (А. Ревякин).

Продолжая лучшие, передовые традиции русской и европейской драматургии, А. Островский написал около пяти десятков оригинальных сочинений. В его пьесах воссоздана широкая полоса русской жизни 40-80-х годов XIX в. Писатель, расширяя тематику отечественной драматургии, решал злободневные этические, социально-политические и иные проблемы жизни с позиций демократического просветительства, защищая общенародные интересы. Н. Добролюбов справедливо утверждал, что Островский в своих пьесах “захватил такие общие стремления и потребности, которыми проникнуто все русское общество, которых голос слышится во всех явлениях нашей жизни, которых удовлетворение составляет необходимое условие нашего дальнейшего развития” [1].

При осознании сущности творчества Н. Островского нельзя не подчеркнуть, что он продолжал лучшие традиции зарубежной и русской национально-самобытной драматургии сознательно, по глубокому убеждению, с самых

первых шагов своей писательской деятельности. В то время как в западноевропейской драматургии преобладали пьесы ***интриги и ситуаций*** (Скриб, Лабиш, Сарду и др.), Островский, развивая творческие принципы Фонвизина, Грибоедова, Пушкина и Гоголя, создавал драматургию ***общественных*** характеров и нравов. Европейская литературная критика и литературоведение в целом поставили А. Островского еще при его жизни в ряд самых первостепенных драматургов мира как создателя неувядаемых шедевров, способствовавших формированию и развитию реализма (В. Ролстон, 1868; Я. Неруда, 1870; А. Легрель, 1885; Э. Дюран-Гревиль, 1889; О. Метенье, 1894; Ж. Патуйе, 1912, и др.) [2].

Не осталась в стороне от мощного воздействия творчества А. Островского и многовековая армянская литература, хотя и давшая миру великолепную средневековую поэзию Нарекаци и Кучака, других выдающихся мастеров пера, однако в области драматургии занимавшая весьма и весьма скромную нишу... Пьесы великого русского писателя начинают широко переводиться и ставиться на армянской сцене с конца 50-х годов XIX в. Армянские драматурги, театральные актеры и режиссеры воспринимали А. Островского своим подлинным учителем, помогающим прокладывать новые пути развития национального драматического и сценического искусства.

Со дня первой постановки пьесы А. Островского “Не в свои сани не садись” 7 декабря 1864 г. и на протяжении более чем столетия все лучшие произведения русского драматурга, такие как “Доходное место”. “Без вины виноватые”, “Лес”, “Гроза”, “На бойком месте”, “Поздняя любовь”, “Таланты и поклонники”, “Волки и овцы”, “Бесприданница” и другие, прочно утвердились на сцене армянского театра, стали достоянием самого широкого зрителя.

Растущее тяготение деятелей организованного в 1863 г. армянского театра к передовой русской культуре вообще и в особенности к остро обличительной драматургии Островского, а после него – Гоголя, Сухово-Кобылина, Грибоедова, Горького и других авторов, поднимающих в своих произведениях актуальные социальные проблемы эпохи, было явлением отнюдь не случайным. Островский явился продолжателем демократических традиций русской классической литературы. Его творчество, сугубо национальное, в то же время было интернациональным по идейной направленности, выражало общечеловеческие чаяния и надежды.

Выбор пьес Островского объяснялся довольно просто: они привлекали армянский театр самим творческим методом драматурга, отвергающего искусственность и манерность, защищающего реализм, всячески поощряющего художественную простоту, точность и ясность. За несколько месяцев до премьеры “Не в свои сани не садись” тифлисская “Мегу Айастани” (“Пчела Армении”, 1864) печатает обстоятельную статью, в которой одобряется перевод указанной пьесы и отмечается “удивительное сходство” между жизнью армянских и русских купцов, бытом “низших слоев населения”…

Дореволюционный путь драматургии А. Островского в армянской действительности был не столь безмятежным и гладким. На протяжении десятилетий, даже после утверждения реализма на армянской сцене и создания ее корифеями замечательных образов в его пьесах, он сопровождался непрекращающейся борьбой между представителями прогрессивной и консервативной интеллигенции.

Журнал “Айкакан Ашхар” (“Армянский Мир”), выражая идеологию консервативных кругов, систематически выступал против демократических и реалистических

тенденций армянского театра, возглавляемого Г. Чмшкяном. Отвергая установки М. Налбандяна на народность в искусстве, журнал выступал, в частности, против переводов пьес Островского. Передовая же общественность, в свою очередь, выступает против тенденциозной критики Островского, так как она обрушивалась на новые, свежие веяния в армянском театре, пыталась изолировать его от всего прогрессивного, что уже утвердилось в русском и западноевропейском театре и драматургии.

Исключительное значение в этой борьбе приобретает "Декларация" ведущих артистов армянского театра, опубликованная в 1865 г., в которой Г. Чмшкян, М. Америкян, А. Сукиасян и С. Мандинян выражают свои взгляды на настоящее и будущее армянского театра, на его задачи и перспективы, на творческий метод артистов и режиссеров. Она являлась коллективным ответом представителям консервативной критики, группировавшимся вокруг "Айкакан Ашхар", которые делали все, чтобы не допустить ухода театра и драматургии из-под влияния старых представлений и канонов.

Драматургия Островского, вопреки неприязненному отношению консервативной критики, прочно утверждается на армянской сцене. Борьба против национальной ограниченности в искусстве, несомненно, имела большое значение для торжества принципов реализма. По своим идейным устремлениям и мятежному духу, правдиво обрисованным характерам, герои Островского оказались в родственной близости к армянской прогрессивной интеллигенции, для которой они стали идейным оружием в борьбе против насилия и эксплуатации простого народа.

Благотворное влияние реалистической драматургии Островского испытали в своем творчестве почти все корифеи армянской сцены. Особенно большое место пьесы

русского драматурга занимали в творчестве О. Абеляна, создавшего бессмертные образы и пронесшего их до конца своей артистической карьеры. Жадов, Незнамов, Несчастливцев, Юсов и Любим Торцов в исполнении Абеляна составляют целую эпоху в летописи армянского театра. В самый разгар Первой мировой войны, в трагический для армянского народа 1915 год, армянский театр ставит "Грозу" Островского, приуроченную к бенефису известной артистки О. Майсурян, выступившей в роли Катерины.

Из обширного наследия А. Островского армянский театр до советизации Армении в 1920г. также ставит "Бедность не порок", "Бесприданницу", "Женитьбу Белугина".

Драматургия А. Островского, безусловно, способствовала укреплению реализма на армянской сцене, однако, заметим, что армянский театр еще в первой половине XIX столетия становится на путь реалистического развития, ярким свидетельством чего является творчество Г. Сундукяна и некоторых других писателей. В кавказском и российском обществе Сундукяна справедливо называли "армянским Островским", ибо драматург жил и творил в ту же эпоху, что и Островский, затрагивал в своих пьесах те же вопросы и с тех же идейных позиций, что и русский писатель.

Однако он не был "слепым последователем" великого русского драматурга. Многие видные деятели армянской литературы высказывались по этому поводу вполне четко.

Так, Д. Демирчян писал: "Влияние было, но оно, будучи перенесенным в армянскую культуру, легко растворяется, соединяется с ней и превращается в национальное качество. Как бы Сундукян ни был результатом сильнейшего влияния русской культуры, так же, как и мольеровской комедии, тем не менее, он создал армянскую драматургию – душой и кровью. Это было достоинством данного влияния…

Сундукяна много сравнивали со своим современником Островским. И не напрасно. Между Островским и Сундукяном есть много общих линий, но это общее не только в тематике, а прежде всего в общественных взглядах. Не ставя знака равенства и схожества в произведениях Островского и Сундукяна, можно сказать, что общественные взгляды последнего, острота его критического реализма были не очень далеки от взглядов и перспектив Островского" [3].

На это также указывал А. Ширванзаде. Он писал: "Сундукян был подлинным реалистом, свободным от всяких натуралистических веяний. По материалу своих произведений он является армянским Островским. Подобно русскому драматургу, он тоже бичевал "темное царство", то есть купечество. Разница между его Зимзимовым и купцами Замоскворечья Островского только в одежде. По существу же все они сыны одного и того же "темного царства" [4].

Г. Сундукян до конца своей жизни сохранил глубокую любовь к А. Островскому, с которым довелось ему встретиться в Тифлисе в 1883 г.

Драматургия Островского сыграла громадную роль в установлении и укреплении постоянных связей между театрами Армении и России, между театральными деятелями двух народов. Благодаря актуальности и общественно-политическому звучанию она способствовала привлечению зрителей в театр, установлению тесных связей между театром и общественностью. Постановка пьес Островского еще больше возбудила интерес армянской общественности к русской литературе и театру, к жизни русского народа. Армянский зритель в прошлом видел, что наряду с самодержавной и чиновничьей Россией существует другая Россия, Россия обездоленных и притесненных, борющихся за свои человеческие права. И не случайно, что именно в эти годы – годы революционного подъема и

массовых выступлений против режима армянский театр ставит спектакли, в которых в явной форме звучит протест против социальной несправедливости.

Осуществив за столетие постановку большинства пьес Островского, армянский театр по праву может считать великого русского драматурга своим национальным автором, близким ему по идейным и художественным устремлениям, благодаря чему он с удивительной целенаправленностью и художественной правдивостью раскрывал пафос свободолюбия и прогресса, с большой эмоциональностью доводил до зрителей силу протеста против "темного царства".

Драматургия А.Н. Островского на сцене советского армянского театра получает свежее дыхание, раскрывается с новых позиций – позиций идейно-нравственного воспитания молодого поколения. Хотя в дореволюционной периодической печати, преимущественно в рецензиях на постановки пьес Островского, были отдельные высказывания о его творчестве, однако в советское время оно становится объектом пристального внимания и систематического изучения.

В Армении изданы работы "Островский и зарождение армянской реалистической драматургии" Г. Абова, "Борьба за русскую драматургию на армянской сцене" Р. Заряна, "Великий народный драматург А.Н. Островский" С. Арутюняна, "Армяно-русские театральные связи" Б. Арутюняна, "Роль русской передовой театральной культуры в развитии армянского театра" и "Сундукян и Островский" В. Варданяна и ряд других.

Драматургическое наследие Островского живо на армянской сцене до сих пор – как неотъемлемое и живое достояние вековых армяно-российских культурных связей. Феномен "театра Островского" не отошел в прошлое, не сделался лишь "документом литературно-исторического

характера” как в русском, так и в армянском театре. Низменные страсти и ужасные пороки, обличению которых великий русский драматург отдал всю силу своего таланта, увы, все еще не искоренены даже в современном цивилизованном обществе... И исследование различных граней его творчества в русле духовных и культурных взаимоотношений России и Армении, пожалуй, имеет перспективы развития и углубления.

Творчество А.Н. Островского и в XXI веке актуально, продолжает служить высоким и благородным стремлениям человечества к воле, свободе и социальной справедливости.

Примечания

1. Добролюбов Н. Статьи об Островском. М., 1968. С. 184.
2. Сб.: А.Н. Островский и литературно-театральное движение XIX-XX веков. Л., 1974; Ян Неруда. “Доходное место” Островского. – Избранное, в 2-х тт. Т.2, М., 1959, J.P a t o u l l e t. Ostrovski et son Theatre de moeurs russes. Paris, 1912, и др.
3. Демирчян Д. Собр.соч.. Т.6. 1958. С. 500, 545 (на арм.яз.).
4. “Тараз”, 1912, N 4, с.63 (на арм.яз.). 5.01.2013 г.

ОБ ОДНОЙ КОРРЕСПОНДЕНЦИИ В СТАРОМ ЖУРНАЛЕ. ЛЕОНИД СЕМЕНОВ. ЛЕВ ТОЛСТОЙ. АЛЕКСАНДР ОСТРОВСКИЙ

В.С. Баевский
Смоленский госуниверситет

28 апреля 1908 года общий знакомый Льва Николаевича Толстого и Леонида Семенова Эммануил Осипович Левинсон по просьбе Семенова прислал Толстому корректуру «Отрывков» из философского эссе «У порога неизбежности». «Отрывки» взвали горячее одобрение Толстого близостью настроений. Казни, которыми правительство отвечало на индивидуальный террор революционеров, стали трагедией русского общества. Толстой ответил Семенову письмом, в котором дал следующую характеристику присланному тексту: «Начало слабо: неясно, автор хочет слишком многое сказать и не может сказать и ясно, и просто, и сильно. Нет строгой последовательности мысли и нет яркости, художественности, нет определенных образов. Я не боюсь говорить вам, милый друг, всю правду. Есть много мыслей, намеков, мне близких, понятных, но все расплывчато и даже кажется многословно. Так шло до «Храма». Но тут с самого начала описания заключенных, их душевного состояния и казни: инженер, гимназист, священник, доктор, сын дьякона, да все, все это превосходно, так хорошо, что не могу себе представить ничего лучше. <…> Я не мог говорить от слез, душивших меня. Непременно надо стараться напечатать»[1]. Текст «Отрывков» Толстой с согласия Семенова сократил и отредактировал. Он Семенову написал: «Я все-таки рад за вас, что у вас есть эта способность выражать свои чувства,

[1] Полное собрание сочинений. Т. 78. С. 137 – 138

заражать этими чувствами других. Знайте, что она есть в вас, держите в себе эту силу, и, вероятно, придет время, когда она понадобится и вам и людям.

Если вы мне разрешите распорядиться с этой статьей, то разрешите и откинуть все ненужное, лишнее. Вся первая часть, как ни странно это сказать, а художество требует еще гораздо больше точности, précision, чем наука, а это-то отсутствует во всем том, что называется декадентством и что в вашей первой части статьи»[2].

Толстой дал рассказу название «Смертная казнь». Еще до выхода его из печати в газете «Русское слово»[3] была помещена корреспонденция «В Ясной Поляне», где в частности говорится: «За вечерним чаем возник и захватил всех разговор о молодом писателе Леониде Семенове и его новой повести, присланной Льву Николаевичу в корректуре. Л.Н. с большим мастерством прочитал одну главу из повести… Заговорив после чтения с отеческою нежностью о молодом писателе, Л.Н. подчеркнул это особенное свойство истинного художника держать читателя в напряженной иллюзии, ни на мгновение не отталкивая его фальшивыми нотами… Один из гостей заговорил о влиянии толстовского «Божеского и человеческого», которое чувствуется в рассказе Л.Семенова. Л.Н. горячо и серьезно запротестовал: «Нет, нет! Минуя всякую скромность, скажу, что нельзя и сравнивать мою повесть с прекрасным рассказом Семенова». И далее Толстой стал доказывать эту свою мысль, разбирая и смакуя, «как тонкий гастроном», подробности рассказа Л. Семенова».

Толстой настоятельно рекомендовал редактору «Вестника Европы» М.М. Стасюлевичу опубликовать

[2] Полное собрание сочинений. Т. 78. С. 157
[3] 1908, № 119

«Смертную казнь». В публикации рассказу было предпослано следующее предисловие.

«Редакция журнала получила рукопись через посредство Льва Николаевича Толстого, при следующем его письме, которое может послужить лучшим предисловием к настоящему рассказу:

«Посылаю вам отрывок рассказа Леонида Семенова. Помоему, это вещь замечательная и по чувству, и по силе художественного изображения. Хорошо бы было ее напечатать и напечатать поскорее. Это желание мое напечатать поскорее напоминает мне мой давнишний разговор с Островским. Я когда-то написал пьесу «Зараженное семейство», прочел ее ему и говорил, что я желаю, чтобы она поскорее была напечатана. Он сказал мне: «Что же, или ты боишься, что поумнеют?» Слова эти были совершенно уместны по отношению к той моей плохой комедии, но теперь это другое дело. Теперь нельзя не желать того, чтобы люди поумнели и прекратили эти ужасы, хотя и нельзя надеяться, и всякое искреннее слово, выражающее возмущение против совершающегося, я думаю, полезно».

Лев Толстой.
Ясная Поляна.
23 июня 1908 г.

Толстого с Островским связывали многолетние литературные и приятельские отношения. В 1856 году по инициативе Некрасова, возглавлявшего редакцию «Современника», между журналом и четырьмя замечательными писателями было заключено «Обязательное соглашение», согласно которому они обязывались в течение четырех лет предлагать все свои новые произведения в первую очередь журналу «Современник». И только если редакция откажется их напечатать, могли опубликовать их в другом издании. За это они должны были получать более высокие гонорары,

чем другие авторы «Современника». Эти четверо были Островский, Толстой, Тургенев, Григорович. Соглашение это никогда не исполнялось, а мы упоминаем здесь о нем, потому что оно показывает, как высоко уже в их литературной молодости ценились в литературном мире два героя настоящего очерка – Островский и Толстой. Одновременно участие их обоих в соглашении с «Современником» является одним из первых свидетельств близости литературных позиций Островского и Толстого.

Такое отношение двух замечательных писателей сохранилось до конца жизни Островского. (См., например, эпизод их дружелюбного времяпрепровождения, воспроизведенный в воспоминаниях Т.А. Кузьминской «Моя жизнь дома и в Ясной Поляне», Тула: Приокское книжное издательство, 1964. С. 153. Мемуаристка с большим теплом рассказывает о званом обеде, на котором в числе прочих присутствовали и перебрасывались шутками Островский и Толстой).

Кто же такой был Леонид Семенов? Внук выдающегося ученого и деятеля русской культуры второй половины XIX века, он и сам был далеко не заурядной личностью. Он вошел в литературу одновременно с Блоком. Они сразу сблизились: были студентами Санкт-Петербургского университета; писали символистские стихи; вышли из дворянских интеллигентных семей. Блок был сыном профессора Варшавского университета и внуком ректора Санкт-Петербургского университета А.Н. Бекетова. Леонид Семенов был сыном крупного ученого-естествоиспытателя, дослужившегося до генеральского чина, и внуком выдающегося ученого – естествоиспытателя, общественного деятеля, искусствоведа, П.П. Семенова-Тян-Шанского. Оба были участниками одного и того же студенческого литературного кружка. Поэты и литературные критики,

обратившие внимание на первые шаги в литературе молодых поэтов, ставили Семенова впереди Блока.

Но Блок стал великим поэтом, первым в своем поколении, символом целой эпохи, а Семенов сильно ограничил свое литературное творчество, отказавшись от литературной самореализации, от общения со своей высоко интеллигентной семьей и вообще с интеллигенцией, ее культурой, ее бытом, ее традициями и освоил крестьянский образ жизни. Одно время он жил в мысли о том, что писать ему вообще не следует: Господь Бог знает его мысли и чувства, а людям их все равно не понять: зачем же и писать? Исихаст побеждал поэта.

Столь многообещающий поэт и прозаик на наших глазах уходит из литературы. И все же этот своеобразный исихаст время от времени писал и стихи, и прозу. Но теперь это были совсем другие стихи и совсем другая проза. Вот одно из его стихотворений.

Я – ЧЕЛОВЕК

Я – человек, работник Божий,
с утра до вечера тружусь;
«спаси нам, Боже, от бездожий
родную ниву!» так молюсь.
Я – человек, земле я предан.
Я – сам земля, от плоти – плоть,
но мною пот лица изведан,
и все отпустит мне Господь.
Я – человек, я здесь прохожий,
не мной отмерен мне урок,
но верный вечной воле Божьей
от мыслей выспренних далек.
И так молюсь: «Дай и в морщинах
мне, Боже, сеять, жать, пахать,

любить без мысли мир в долинах
и землю потом прославлять!»[4]

Семенов прошел трудный путь богоискателя и жизнестроителя. Одно время он был близок к революционерам, потом к сектантам, потом к толстовцам и самому Льву Николаевичу Толстому. Как революционер, он вел агитационную работу среди крестьян, в тяжелых условиях сидел в тюрьме, подвергался побоям; есть в печати неподтвержденное сообщение о том, что в этот период жизни он совершил террористический акт – политическое убийство. Когда Семенов жил среди сектантов-скопцов, у него установились с ними сложные отношения: с одной стороны, он пытался оградить их от преследований со стороны правительства, с другой – стремился избавить членов секты от страшных обычаев, которым они следовали; например, женщинам, приведенным в их секту, «выжигали груди до кости».

Отношения Семенова с Толстым тоже были сложными. Толстой родился в 1828 году, Леонид Семенов – в 1880. Он был на полвека моложе Толстого, но отношения их сложились так, что он писал и говорил Толстому ТЫ, а Толстой ему – ВЫ, хотя был и не доволен фамильярностью Семенова. Многое их сближало. Оба они принадлежали к высокоинтеллигентным дворянским семьям, с молодых лет увлекались музыкой, глубоко сочувствовали народу, его беспросветно тяжелой судьбе в России. Оба порвали с тем обществом, к которому принадлежали с детства. И за свои убеждения отсидели тюремные сроки. Но многое их и разделяло. Толстой был обременен большой семьей, которую создал и которую требовалось обеспечивать. Семенов никогда не был женат, семьи не имел. Поэтому он

[4] Леонид Семенов. Стихотворения. Проза. М.: 2007. С. 47-48

мог уйти от традиционного уклада жизни значительно более решительно, чем Толстой. Семенов вел бродячий образ жизни, нанимался батраком к зажиточным крестьянам, одно время нес неимоверно тяжелый труд шахтера. Толстой жил среди семьи в своем родовом имении Ясной Поляне или в собственном доме в Москве.

Вот характерная картинка из быта Толстого. В Ясную Поляну к нему пришел Семенов. По случайному совпадению в этот же вечер из Москвы приехала певица Мария Алексеевна Маклакова, которая пропела около двадцати романсов французских и других; около четырнадцати – под аккомпанемент Толстого, и шесть – под аккомпанемент Семёнова.

В окружении Толстого были люди, которые значительно более строго, чем сам Толстой, следовали учению Толстого. Но, может быть, самым близким ему человеком был Леонид Семенов. Во всяком случае, Толстой не раз говорил и писал об этом.

Среди литературоведов у меня было несколько близких людей, которых привлекала личность и судьба Леонида Семенова. Зара Григорьевна Минц, создавшая мощную научную школу, объединившую исследователей Серебряного века русской литературы, профессор тартуской кафедры русской литературы, жена Ю.М. Лотмана, с одной стороны, Вячеслав Александрович Сапогов, с другой, не только дарили мне свои статьи о Леониде Семенове, но делились со мною своими мыслями о нем. Незадолго до своей безвременной кончины Сапогов мне говорил:

– Вадим, русский человек – это человек ухода.

И собирался судьбам русских людей ухода посвятить серию работ. Однако успел он выполнить только одну такую работу. О Льве Толстом и Леониде Семенове. Публикации Минц и Сапогова о Леониде Семенове вызвали сочувственные отклики у нас в стране и за границей.

Однажды в Ленинграде я нашел в хорошем букинистическом магазине в начале Невского проспекта книгу, на обложке которой в виньетке напечатано «Леонидъ Семеновъ. Собраніе стихотвореній». На титульном листе стоит дата: 1905 год. Я уже понял, что эту книгу не выпущу из рук до конца дней своих. А в ней еще я обнаружил, продолжая ее рассматривать, вырезку из журнала «Вопросы жизни». На пожелтевших листах бумаги рецензия на книгу Семенова, подписанная: Александр Блок. Журнал «Вопросы жизни» издавали Мережковские со стремлением совместить религиозные и художественные интересы Серебряного века русской культуры. В дальнейшем я нашел в книге россыпь замечаний какого-то читателя, несомненно, близкого Леониду Семенову и всему кругу его литературных и религиозных исканий.

Передо мной встал вопрос: из чьей библиотеки книга Семенова перешла ко мне? В московских и ленинградских архивохранилищах и библиотеках я заказывал рукописи близких Семенову людей по списку, составленному мною на основании изучения его биографии. Наконец при сравнении почерка карандашных замечаний на купленной мной книге и на архивных документах я понял, что замечания принадлежат дяде Леонида Семенова, председателю русского энтомологического общества, успешному переводчику стихов Горация, Андрею Петровичу. Он опекал в их детстве поэтические труды своих племянников, Леонида и двух его братьев. После трагической смерти Леонида (В 1917 году он был зверски убит бандой крестьян и дезертиров из армии. Так революция уничтожала нравственные, культурные, религиозные ценности и людей – их носителей.) его дядя задался целью увековечить память о личности и творчестве своего племянника Леонида. Я понял, что этим объясняются его многочисленные пометы на книге стихов трагически

погибшего племянника, которую мне удалось приобрести. Однако в атеистическом Советском Союзе, где искоренялась память о дворянстве, издать воспоминания о племяннике Леониде, его стихи и прозу его дяде не удалось.

В семье Семеновых было два роковых периода: 1917 – 1920 и 1942 годы. Одной из жертв первого периода оказался поэт Леонид Семенов. Какая фантастическая судьба! Какой могучий творческий импульс заложен был в генах этой семьи!

В Париже далеко продвинулся в подготовке собрания сочинений Семёнова его самый младший брат, человек трудной и замечательной судьбы, епископ русской православной церкви Владыка Александр Зилонский. Он умер, не успев осуществить издание; перед смертью передал своё дело выдающемуся церковному и общественному деятелю русской эмиграции отцу Александру Шмеману, который также умер, не завершив его.

Основной массив собранных французской ветвью Семеновых-Тян-Шанских материалов был передан мне внучатым племянником Леонида Семёнова, петербургским математиком, профессором Дижонского университета во Франции, Михаилом Арсеньевичем Семеновых-Тян-Шанских.

В 2007 году в издательстве «Наука» вышел в свет подготовленный мною том (Семенов Л.Д.. Стихотворения. Проза. М.: Наука, 2007), содержащий около шестисот страниц прокомментированных стихов, прозы Леонида Семенова, всех его писем ко Льву Толстому, составленная мною биография Леонида Семенова, ряд очерков о Леониде Семенове близко знавших его современников. Среди этих материалов и находится эпизод, объединяющий Леонида Семенова, Льва Толстого и Александра Николаевича Островского. С него я и начал эту мою статью.

ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ТЕКСТЫ В ПЬЕСАХ А.Н. ОСТРОВСКОГО

Н.А. Басилая
Тбилисский госуниверситет им. И.Джавахишвили

Пословицы и поговорки часто выступают в качестве прецедентных высказываний, представляющих собой вербальный результат свертывания культурно значимых текстов, являющихся способом хранения и репрезентации данных текстов [1]. В работе преследуется цель выявить и описать пословицы и поговорки, реализованные как в названиях, так и в речи героев пьес великого русского драматурга А.Н. Островского, и детально рассмотреть типы данных прецедентных высказываний с точки зрения их семантических и синтаксических особенностей. Отнесенность пословиц к прецедентным высказываниям обосновывается следующими соображениями, изложенными в трудах Ю.Н. Караулова [2], В.Г. Костомарова и Н.Д. Бурвиковой [3], В. В. Красных, [4] и других:

1. Пословицы находятся в сильной позиции – «не столько в структурном плане организации текста, сколько с точки зрения психологической значимости. Психологическая подоплека сильной позиции состоит в том, что к слову, фразе приковывается внимание, и тем вероятней, что это слово /высказывание останется в культурной памяти» [5];

2. Пословицы относятся к разряду универсальных, способных охватить широкий круг предметов [4:164]. Они являются знаками не единичной, конкретной ситуации, но знаками обобщенной ситуации, поскольку они выражены в схематическом виде. Их авторство принадлежит коллективному опыту народа /народов [3:74]. Являясь отстоявшимися

формулами народных наблюдений и размышлений, пословицы самодостаточны и автосемантичны.

3. Пословицы значимы для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях.

4. Пословицы обладают сверхличностным характером, т.е. хорошо известны широкому кругу людей – как предшественникам, так и современникам языковой личности. Система характерных черт пословицы представляет собой «фразеологический художественный канон, включающий правила образной селекции (внутреннюю форму) и правила структурно-языковой селекции (внешнюю форму), который является основой для функционирования порождающих фразообразовательных моделей» [5:152-153]. Существование когнитивного концепта пословицы (ее художественного канона) в памяти людей позволяет создавать похожие на нее единицы [5:134-135].

5. Пословицы неоднократно употребляются в речи каждой языковой личности. Известность, узнаваемость обусловлены частотой употребления пословицы. Неоднократное обращение к пословице языковой личностью при речевом общении предопределено ее значимостью для этой языковой личности как выразителя ее жизненного кредо. Описывая структуру языковой личности, Ю.Н. Караулов относит пословицы к тезаурусному уровню как стереотипные объединения обобщенных понятий, концептов, идей, выразителями которых являются единицы вербально – семантического уровня, но уже облеченные дескрипторным статусом. При этом из всего многообразия и богатства данных стереотипных объединений каждая языковая личность выбирает и присваивает именно те, что соответствуют устойчивым связям между понятиями в ее тезаурусе и выражают тем самым «вечные» незыблемые для нее истины, отражающие ее жизненное кредо, ее жизненную доминанту [2:52].

Александр Николаевич Островский собирал русские пословицы и поговорки для словаря народных выражений, о котором 8 июня 1874 года он писал Н.А. Дубровскому: «Словарем я занимаюсь прилежно, и дополнения, сообщенные Гротом, мимо меня не пройдут, брат пришлет мне их из Петербурга» [6]. Вскоре драматург снова извещает своего адресата: «Словарем Даля я основательно буду заниматься с августа и постараюсь отделать хоть какую-нибудь часть моего труда, чтобы поделиться с приятелями» [6]. Драматургический почерк Александра Николаевича Островского определяется, в частности, использованием русских пословиц и поговорок и в текстах и в названиях этих текстов (известно, что их 307). Афористичность пословиц, выбранных в качестве заглавий к социально-психологическим драмам и комедиям нравов, созданным А.Н. Островским, отражает суть сложных и многосоставных конфликтов, выявляющих внутренний драматизм нравственного начала. Писатель словно бы закрепляет мысль афоризмом, но, очевидно, афоризмом не назидательного, не моралистического свойства. Именно поэтому афористическая пословица в драматургическом тексте А.Н. Островского значит больше, чем сухое назидание, например: «Любишь кататься – люби и саночки возить». Так, например, название пьесы «**Бедность не порок»** взято из сцены, где Любим Карпыч, говоря о перипетиях своей судьбы, заканчивает свой монолог данной пословицей: «*Брат, отдай Любушку за Митю – он мне угол даст… Хоть под старость-то да честно пожить… Тогда-то я Бога возблагодарю… Что он беден-то! Эх, кабы я беден был, я бы человек был.* ***Бедность не порок*»***.* Название пьесы «**Свои люди – сочтемся**» взято из сцены, где соучастники, породнившись, говорят друг другу эту фразу. По наблюдениям Е.К. Созиной, «в первой большой пьесе Островского «**Свои люди – сочтемся**», где заглавие,

заявленное в слове главного героя (в 11-ом явлении первого действия Большов говорит Подхалюзину: «***Сочтемся как-нибудь***»), иронически контрастирует с действием и резонансом ударяет в самого купца Большова. Циничность пословицы подчеркивается ее использованием Подхалюзиным, когда Большов уже объявлен банкротом, а бывший приказчик стал полновластным хозяином его богатств: «*Стоит ли, тятенька, об этом говорить-с. Нешто я не чувствую?* ***Свои люди – сочтемся***» [7]. «В «Своих людях…» Островский впервые погрузил зрителей в стихию языка, каким говорило Замоскворечье. Это был язык, еще не потерявший черт народной меткости, живой образности, противостоявший своим обаянием стертому, обезличенному языку служилого, чиновного люда» [8].

Пословица «***На всякого мудреца довольно простоты***», послужившая заглавием комедии Островского, употребляется, когда умный, опытный человек поступает недальновидно, допускает оплошность. Просчет героя комедии Глумова, «молодого человека», решившего получить выгодное место через влиятельных людей и жениться на богатой невесте, в том, что его дневник с эпиграмматическими злыми зарисовками благодетелей попадает в их руки. Глумов приходит в отчаяние, бранит себя: «*Глупую злобу тешил. Вот и предоставил публике «Записки подлеца, им самим написанные*». Пословица появляется в речи Глумова: «*Вас возмутил мой дневник. Как он попал к вам в руки – я не знаю.* ***На всякого мудреца довольно простоты****».*

Нередко заглавная мысль пьесы выражается вариативно. В «**Женитьбе Бальзаминова**» присутствует скрытая полемика афоризмов, содержащих различное отношение персонажей к Мишиной судьбе и дающих своего рода вероятностные модели будущего главного героя. В начале пьесы мать Миши размышляет: «*Говорят:* ***за чем пойдешь,***

то и найдешь*! Видно, не всегда так бывает*». Затем свою оценку характера Бальзаминова и представление о его жизни дает сваха Красавина, из уст которой пословицы буквально бьют фонтаном: «"***По Сеньке шапка, а по Еремке кафтан***". *А то вот тебе еще другая пословица*: "***Видит собака молоко, да рыло коротко***"». Того же мнения о молодом "барине" придерживается кухарка Матрена, но она не исключает возможности внезапного поворота в судьбе Миши – его женитьбы на богатой: «*Что говорить! Всяко случается.* ***На грех-то, говорят, и из палки выстрелишь***». Наконец, в финале сваха подводит итог жениховским перипетиям Миши: **Красавина.** *А вот еще есть пословица. Ты долго за невестами ходил?* **Бальзаминов**. *Долго*. **Красавина.** *А пословица-то говорит:* «***За чем пойдешь, то и найдешь***». Образуется комическая кольцевая композиция самих "языковых игр", явленных в судьбе Миши и ее, эту судьбу, эксплицирующих» [7].

Каждая пословица представляет собой законченное прецедентное высказывание, оформленное по законам языка. Согласно определению Г.Л. Пермякова, пословицы – это «предложения, клишированные целиком, т.е. состоящие из одних постоянных членов и потому не изменяемые и не дополняемые в речи» [9:23]. Однако определенную трансформацию, например, в формах времени и наклонения глагола, пословица нередко претерпевает, становясь заглавием пьесы. В сборнике В. И. Даля «Пословицы русского народа» приведена пословица «***Не в свои сани сел***» [10]. Значение данной пословицы хорошо передает сюжет пьесы Островского, где дочь богатого купца стремится выйти замуж за молодого, обедневшего, но с хорошими манерами дворянина, который, мечтая быстро разбогатеть, притворяется влюбленным и просит ее руки. Отец говорит дочери: «*Иди и проверь его. Скажи, что если выйдешь без моего согласия замуж, то я денег вам не дам*».

Узнав, что денег не будет, дворянин бросает девушку. Пьеса озаглавлена пословицей «**Не в свои сани не садись**». В содержании драмы «**Грех да беда на кого не живет**» центральная пословица, давшая название произведению, не звучит, но один из персонажей подводит итог случившемуся в афоризмах, близких ей по семантике: «Курицын. Не ждал, не гадал, а в беду попал! ***Беда не по лесу ходит, а по людям***».

Перечислим названия пьес Александра Николаевича Островского с пословицами и поговорками, распределив их по разным синтаксическим моделям, поскольку каждая пословица представляет собой законченное высказывание, оформленное по законам языка:

1. Простое распространенное предложение, синтаксическая модель которого заполнена пословицей «***Грех да беда на кого не живет***», толкуемой как «*с кем не случается грех*». Название драмы «**Грех да беда на кого не** живет» отмечено в словаре М.И. Михельсона: **Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ** (съ кѣмъ не случается грѣхъ). *Ср.* «Мой грѣхъ ко мнѣ пришелъ». *Поясн.* Изъ юридическихъ актовъ видно, что уличенный на судѣ говорилъ: *«мой грѣхъ ко мнѣ пришелъ»* [11].

2. Сложносочиненное предложение, объединяющее два простых предложения, выдержанных в разных наклонениях – изъявительном и повелительном, причем второе предложение, побудительное простое, выражающее побуждение запретить производить какое-либо действие, – явный образец разговорного синтаксиса (опущенное определяемое): «**Свои собаки грызутся, чужая не приставай**!».

3. Обобщённо-личное, односоставное предложение, главный член которого выражен глаголом второго лица единственного числа будущего времени, причем обозначаемое глаголом действие в равной мере относится к

любому лицу, т.е. субъект действия мыслится обобщённо: «**За чем пойдешь, то и найдешь**». Основное назначение данного обобщённо-личного предложения, озаглавливающего пьесы, в которой передается живописная картина старой купеческой и мещанской Москвы, – образное выражение общего суждения.

4. Обобщённо-личное, односоставное предложение с глаголом в форме повелительного наклонения: «**Не в свои сани не садись»**. Синтаксическая модель сложноподчиненного предложения, в котором первая часть заполнена глаголом в повелительном наклонении, а придаточная – безличным глаголом, прослеживается в пословице «***Не так живи, как хочется***», послужившей названием народной драмы «**Не так живи, как хочется**».

5. Обобщённо-личное, односоставное предложение с глаголом в форме изъявительного наклонения, синтаксическая схема которого заполнена пословицей «***Свои люди - сочтемся***», послужившей названием комедии «**Свои люди – сочтемся**». Глагол *сочтемся* обозначает обобщенное действие в форме третьего лица множественного числа изъявительного наклонения.

6. Определённо-личное**,** простое односоставное предложение без подлежащего с глаголом-сказуемым в прошедшем времени, семантика которого указывает, что действие, названное им, выполняется (точнее, не выполняется) определёнными субъектами, выраженными 1-м (**мы**) или 3-м (**они**) лицом: «**Не сошлись характерами**!».

7. Неполное предложение с опущенным подлежащим при глаголе-сказуемом: «**Светит, да не греет**». В данной пословице содержится «намек на лицо, которое, как месяц, светит, но не греет» [11]. Сравним: ***Светит****, да не греет (месяц), только напрасно у Бога хлеб ест.* [10]. Драма А.Н. Островского строится на сюжете о вероломном

поведении скучающей вдовы, из-за каприза разлучившей двух влюбленных, в результате чего произошла трагедия.

8. Неполное предложение с опущенным подлежащим при именном сказуемом, выраженном страдательным причастием с подразумевающейся связкой: «**Без вины виноватые»**. Крылатое выражение «***Без вины виноватые***», которое употребляется применительно к людям, безосновательно обвиненным в чем-либо, получило широкую популярность благодаря аналогичному названию комедии А.Н. Островского «**Без вины виноватые»**. Данное выражение имеет фольклорные корни, и в русской литературе оно впервые встречается в пьесе «Недоросль» (1781) Дениса Ивановича Фонвизина: **Правдин**. *Муж и сын не могли не иметь участия в злодеянии...* **Простаков**. ***Без вины виноват***!

Как уже отмечалось, пословицы и поговорки используются А.Н. Островским не только в названиях своих драматургических произведений, они заполняют тексты пьес, появляясь в репликах персонажей и составляя их речевую характеристику. Часто встречаются пословицы и поговорки, построенные по синтаксической схеме простого предложения. Отметим, в частности, комедию *«***Волки и овцы***»,* в основу которой положена фраза-афоризм одного из героев пьесы, помещика и мирового судьи Михаила Борисовича Лынева: «*Да разве кругом нас люди живут? (...) Волки да овцы.* ***Волки кушают овец, а овцы смиренно позволяют себя кушать***». В другой реплике Лыняева приводится пословица «***И крокодилы плачут***», которую он произносит, узнав, что его соседка – помещица Купавина выдала своему приказчику бланковый вексель (вексель без указания суммы, его владелец может вписать ту сумму, которую захочет). Он сказал ей, что она зря это сделала, и наверняка приказчик заставит ее платить по этому векселю ту сумму, которую он впишет: «**Купавина**. *Какие страсти!*

Как вы дурно думаете о людях! Да Чугунов со слезами благодарил меня за доверие. Он плакал, говорю я вам. **Лыняев.** ***И крокодилы плачут, а все-таки по целому теленку глотают***». Данное прецедентное высказывание, построенное по модели двусоставного простого предложения, распространяется далее однородным сказуемым-глаголом ***глотают*** и дополнением ***по целому теленку,*** составляющими комментарий мирового судьи к известному прецедентному высказыванию о притворных, лицемерных, то есть крокодиловых слезах. «Существовало поверие, что крокодил, после того, как съест свою жертву, плачет. Отсюда и появилось выражение "***крокодильи слезы***", означающее слезы победителя (обычно притворные) над побежденным. Есть свидетельства, что выражение применялось еще в древнем Риме. Так, в "Библиотеке" константинопольского патриарха Фотия (810-895) сообщается о крокодилах "*которые, как говорят, головы людей оплакивают, которых они сожрали, и слезы льют на останки убиенных*». В немецком языке есть аналогичное выражение – Krokodilstranen, которое упоминается в "Немецко-латинском и русском лексиконе" Вейсмана 1731 года. В "Азбуковнике" XVIII века указано: "*Крокодил зверь водный. Егда имат человека ясти, тогда плачет и рыдает, а ясти не перестает*" [12]. Приведем данные Большого–толково-фразеологического словаря Михельсона: *Ср.* Всѣ тѣ его ***слезы были крокодиловы***, предваряетъ лѣтописецъ событія. *Салтыковъ. Исторія одного города. Ср.* Ну, это ***слезы крокодиловы***, и имъ не совсѣмъ можно вѣрить. *Достоевскій. Крокодилъ. Ср.* Не плачьте! я васъ понимаю, ваши слезы - ***слезы крокодила*** [11]

Разговорный синтаксис лежит в основе пословицы «***Семь верст киселя есть***», приведенной в пьесе «Последняя жертва»: **Михевна.** *Так вы пешечком*? **Глафира Фирсовна**. *Да, по обещанию,* ***семь верст киселя есть***. *Да вот не в раз,*

видно, придется обратно на тех же, не кормя. **Михевна**. *Посидите, матушка; она, надо быть, скоро воротится*. Значение данной поговорки – неохота отправляться в дальнюю, трудную дорогу [13]. Пословица указана в книге "Пословицы и поговорки русского народа" В.И. Даля (раздел – "Толк – бестолочь") – «***За семь верст киселя есть***» [10]. Известно, что ***верста*** - это русская единица измерения расстояния, равная 1.0668 километров (пятьсот саженей или тысяча пятьсот аршинов). Семь верст (около 7,5 км.) по меркам 18-19 века, когда не было нормальных дорог, – большое расстояние. ***Кисель*** – национальное русское кушанье, которое готовили на ягодном соке или молоке с добавлением крахмала и сахара. Кисель был недорогим, повседневным блюдом. Так что ехать за ним далеко не было никакого смысла. Поэтому выражение "***За семь верст киселя хлебать (есть, месить)***" стали применять в значении – ехать далеко за ненадобностью [12].

Часто герои А.Н. Островского афористично завершают свой монолог русской пословицей, Приведем в качестве примера диалог Полины и Жадова, героев комедии «Доходное место»: **Полина**: *Я не понимаю, что вам за охота жить с безнравственной женщиной, Прощайте*!

Жадов: *Бог с тобой, прощай! Коли ты можешь бросить равнодушно мужа, так прощай!* **Полина**: *А что ж такое?* ***Рыба ищет, где глубже, а человек - где лучше.***

Кроме синтаксических моделей вышеприведенных предложений, легших в основу пословиц и поговорок, встреченных в пьесах Островского, можно привести также большую группу пословиц и поговорок, объединенных по признаку неполноты построенных по разным синтаксическим моделям предложений, которые объединяет отсутствие глагола-связки: «**Конец – делу венец**»; **«Кошке игрушки, а мышке слезки**»; **«Праздничный сон – до обеда»; «Бедность не порок»; «Сердце не камень**»: «**В**

чужом пиру похмелье»; «Кошке игрушки, а мышке слезки»; «Правда - хорошо, а счастье лучше», **«Старый друг лучше новых двух»**; «**Не от мира сего**»; **«Не все коту масленница».** О пьесе «**Не все коту масленица**» Островский писал в письме к артисту Александринского театра Ф. Бурдину 17 апреля 1871 г.: «*Это скорее этюд, чем пиэса, в ней нет никаких сценических эффектов; эта вещь писана для знатоков, тут главное: московский быт и купеческий язык, доведённый до точки*» [6]. Вынесенная в название часть пословицы «***Не все коту масленица***», означающей окончание привольной, легкой жизни, когда на смену приятного, беззаботного существования, наполнен–ного удовольствиями, приходят трудности, осложнения, далее в пьесе приводится полностью. Ахов возмущается тем, что в мире совсем не стало никакого порядка, и бедные гордятся, вместо того чтобы валяться у него в ногах. Круглова отвечает пословицей: «***Не все коту масленица, бывает и великий пост*».** Крылатое выражение «***Не от мира сего***», послужившее названием последней пьесы Островского «**Не от мира сего**», напечатанной за несколько месяцев до кончины писателя, имеет два значения: 1) принадлежащий не здешней, не земной действительности (книжн. устар.; евангельское выражение); 2) перен., говорится о человеке, не приспособленном к реальной жизни, мечтателе [13]. В Евангелии это выражение означает небесное царство (иной мир). Со временем значение изменилось, и оно сейчас означает человека со странностями.

Среди пословиц, использованных А.Н. Островским в качестве названий пьес, встречается в качестве заглавия комедии известная русская пословица «***Не было ни гроша, да вдруг алтын***», которая говорится при неожиданной удаче или радости после невезения, нехватки, отсутствия чего-либо. Данная пословица построена по схеме сложного предложения, в первой части которого представлено

безличное предложение, главным структурным элементом которого является безличная форма глагола *быть* - «***Не было ни гроша»,*** а во второй части при подлежащем опущен глагол-связка: ***«да вдруг алтын».*** В Большом толково-фразеологическом словаре Михельсона приводится толкование данной пословицы – «о рѣзкомъ переходѣ отъ недостатка къ избытку»: Ср. Баттенбергъ говоритъ: Болгарія любезное наше отечество! Отечество? Какимъ родомъ очутилось оно для него въ Болгаріи, о которой онъ и во снѣ не видалъ? Вотъ ужъ именно: ***не было ни гроша – и вдругъ алтынъ***. (Салтыковъ. Мелочи жизни. Введеніе. 2). Ср. *Такъ вотъ, матушка (нашла жениха),* ***не было ни гроша, да вдругъ алтынъ****. Такой тузъ, что рукой не достанешь* (Островскій. Бѣдная невѣста. 1, 8). Ср. *Молодая мать, потребовавъ къ себѣ младенца (найденыша), тотчасъ уложила его рядомъ съ своимъ и объявила, что у нея теперь двойни. «Вотъ сношенька (сказалъ старикъ),* ***не было ни гроша, да вдругъ алтынъ»*** (В.И. Даль. Прадѣдовскія ветлы). *Алтынъ* – мелкая монета въ 6 мѣдныхъ денегъ или 3 коп.» [11]. Следует отметить, что прецедентные высказывания, представленные в пьесах А.Н. Островского в качестве русских пословиц, рассматриваются исследователями с точки зрения общей закономерности построения драматургического действия: "Действие драмы, в отличие от действия эпоса, не перспективно, а ретроспективно - оно протекает как бы с постоянной "оглядкой" на исходную ситуацию, вплоть до конца, до развязки, в которой она (эта ситуация) престает уже в снятом (т. е. так или иначе разрешенном) виде» [14, 246]. Продолжая это рассуждения, исследователи интерпретируют прецедентные высказывания – пословицы «как осуществление глобальной авторской оценки действия, наполняющего сюжеты его «высоких комедий», в результате чего «Островский подводит их к некоему "общему знаменателю" (к этическим

максимам, запечатленным в пословичных названиях пьес. Обычно они рассматриваются как показатель ориентации драматурга на народное миросозерцание» [7]. Многочисленные пословицы и афоризмы, которые А.Н. Островским не только вынесены в заглавия, но и обильно цитируются персонажами, в основном, людьми из народа, «являют нам торжество здравого смысла, обыденной народной морали, т.е. эксплицируют "культурный код", или "код Знания", как назвал его Р. Барт. Все действие пьесы словно подтягивается к пословичной морали, заявленной с самого начала, и обретает целенаправленность, причем зачастую целенаправленное движение интриги имеет кольцевой характер» [7]. Е.К. Созина подтверждает свое наблюдение примером из комедии «**Праздничный сон - до обеда**», когда во втором явлении мать комментирует приятный сон, увиденный сыном: «*А вот подождем.* ***Праздничный сон - до обеда сбывается****: коли до обеда не сбудется, так ничего не будет, (надобно его совсем из головы выкинуть*». В финале, когда женитьба Бальзаминова на богатой купеческой дочке неожиданно расстраивается, его матушка опять же замечает: «*Я говорила тебе, Миша, что* ***праздничный сон - до обеда***». «Этическая максима, реализованная в пословице, сродни сигнификату (логической, понятийной стороне знака) и выводит все изображенное на уровень означаемого, настойчиво педалирует его. Это означаемое порой достаточно адекватно раскрывает смысл изображенных в пьесе событий и заранее сигнализирует о соответствующей логике пословицы развязке сюжета, "подтягивая" к ней наше восприятие: афоризм выступает и в денотативной, и в чисто знаковой, семиотической функции. Так, например, происходит в следующих двух комедиях «бальзаминовской трилогии»: «**Свои собаки грызутся, чужая не приставай!**», где Миша Бальзаминов с неуспехом для себя

ухаживает за чужой возлюбленной, временно поссорившейся с другом; "**За чем пойдешь, то и найдешь (Женитьба Бальзаминова)**", где он, наконец, находит для себя нужную партию, и автор поясняет финальный смысл всех исканий героя в подзаголовке комедии» [7]. Действительно, магнитом действия в комедии Островского становится пословичная сентенция, выполняющая здесь (как и в других пьесах драматурга) роль "учителя жизни" и носителя ее, этой жизни, закона. Тем самым через смыслосозидающую функцию заглавия пьесы утверждается мотивировка драматического действия. Вероятно, не случайно, что в фонде драматурга, находящемся в Пушкинском доме (№ 218), хранится запись собранных А.Н. Островским пословиц и поговорок. К сожалению, грандиозно задуманный им «Опыт Волжского словаря. Собрание слов, употребляемых на Волге и притоках ее, судоходства, судостроения, рыболовства и других речных и береговых промыслов» – остался незавершенным. Но огромная работа по собиранию слов, не вошедших в словарь Даля, не пропала. Часть этой работы опубликована в XIII томе Полного собрания сочинений, изданном Гослитиздатом (1949-1953), а часть ждет еще извлечения из рукописного наследства драматурга.

Литература

1. Костомаров В.Г., Бурвикова Н.Д. Старые мехи и молодое вино. Из наблюдений над русским словоупотреблением конца XX века. СПб., 2001.
2. Караулов Ю.Н. русский язык и языковая личность. М.,1987. 261 с.
3. Костомаров В.Г., Бурвикова Н. Д. Как тексты становятся прецедентными // Русский язык за рубежом. 2001. №1.
4. Красных В.В., Гудков Д.Б., Захаренко И.В., Багаева Д.В. Когнитивная база и прецедентные феномены в системе

других единиц и в коммуникации//Вестник Московского университета. Сер.9. Филология. 1997. №3.
5. Белецкая А.Ю. Пословица как прецедентная единица в аргументативном дискурсе. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Самара, 2002.
6. Островский А.Н. Письма 1881-1886. - **Lib.ru/Классика**
7. Созина Е.К. Драматургическое письмо А.Н. Островского // Уральский государственный университет. **Критика и семиотика**. **Вып**. **7**, 2004.
8. Журавлева А. И. Мир драматургии Островского // Русская речь. 1983. №2.
9. Пермяков Г.Л. Пословицы и поговорки народов Востока м., 1979
10. Даль В. И. Пословицы русского народа. М., 1989
11. Большой толково-фразеологический словарь М.И. Михельсона // michelsonlexicon**.com**
12. http://dslov.narod.ru/fslov/f349.htm
13. Д.Н. Ушаков. Толковый словарь русского языка. М., 1935-1940.
14. Кургинян М. Драма. / Теория литературы в 3-тт. Основные проблемы в историческом освещении. М., 1964.

Цитация драматургических текстов А.Н. Островского производится по: Lib.Ru/Классика: Островский Александр Николаевич: Полное собрание сочинений http://az.lib.ru/o/ostrowskij_a_n/

ТИПОЛОГИЯ САТИРИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В ПЬЕСАХ ДРАМАТУРГОВ ШКОЛЫ А.Н. ОСТРОВСКОГО

И. А. Бабенко
Северо-Кавказский федеральный университет (Ставрополь)

А.Н. Островский не только завершил создание отечественной драматургии, но и определил своими шедеврами пути ее дальнейшего развития. Под воздействием его художественных установок стало функционировать целое направление в драматургии, получившее название «школа Островского» (И.Ф. Горбунов, А.Ф. Писемский, А.А. Потехин, Н.Я. Соловьев, П.М. Невежин).

Последователи Островского разрабатывали основные художественные тенденции, намеченные и разработанные в его драматургическом наследии. В частности, стремление к созданию типических образов. Добролюбов отмечал, что Островский в своих пьесах «захватил такие общие стремления и потребности, которыми проникнуто все русское общество, которых голос слышится во всех явлениях нашей жизни, которых удовлетворение составляет необходимое условие нашего дальнейшего развития» [3: 184].

Следует отметить, что значительную часть своих творческих усилий драматург направлял на сатирическое обличение созданных типов. Так, в письме к В.И. Назимову, Островский подчеркивал именно эту особенность своего творческого метода: «Мне хотелось, чтоб именем Подхалюзина публика клеймила порок точно так же, как клеймит она именем Гарпагона, Тартюфа, Недоросля, Хлестакова и других» [6: 167].

А.А. Потехин и А.Ф. Писемский традиционно считаются драматургами школы Островского. Свои основные творческие усилия они направляли на разработку такого

жанрового образования русской реалистической драмы, как народная бытовая драма («Суд людской – не Божий», «Шуба овечья – душа человечья» Потехина; «Горькая судьбина», «Самоуправцы» Писемского). Однако большое внимание драматурги уделяли сатирическому отображению пореформенной действительности. К тому же, они не могли остаться в стороне от общей литературной тенденции включения в художественный мир произведения персонажей чиновников и сатирического обличения их нравов. Так, тема сатирического обличения чиновничества и его гегемонии в обществе занимает центральное место во многих произведениях Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, М.Е. Салтыкова-Щедрина, В.А. Соллогуба, Н.М. Львова и др.

Сатирические типы появляются как в прозаических (например, в романах М.Е. Салтыкова-Щедрина, И.А. Гончарова, Ф.М. Достоевского), так и в драматургических (пьесы А.В. Сухово-Кобылина, М.Е. Салтыкова-Щедрина) текстах, причем эта тенденция коснулась не только классических (в современном понимании), но и беллетристических произведений. К последним можно отнести комедии А.А. Потехина «Мишура», «Вакантное место» и А.Ф. Писемского «Хищники».

В комедии Потехина «Мишура» ярчайшим сатирическим типом является центральный персонаж – молодой и «бескорыстный» чиновник Владимир Васильевич Пустозеров. В его изображении очевидна основополагающая для сатиры тенденция к гиперболизации свойств изображаемого объекта. Потехин, работая над образом Пустозерова, словно хотел собрать в одном герое все отрицательные качества, свойственные государственным людям. На чрезмерную, неестественную низость этого персонажа указывал Н.А. Добролюбов в своем анализе комедии: «давно уж, при чтении русских беллетристических

произведений, ни к одному из героев их не чувствовали мы такого возмущающего сердце омерзения, как к этому Пустозерову» [3: 144]. Владимир Васильевич позиционирует себя как безукоризненно честного чиновника: в рассуждениях с самим собой - «высокое наслаждение чувствовать себя бескорыстным», в разговоре с приказчиком попавшего под следствие купца – «твой хозяин надеется подкупить меня, купить у меня правду и долг службы» [8] (курсив мой – *И.Б.*). Однако действие пьесы обнаруживает не только миражность образа бескорыстного слуги государства (оказав значительную услугу помещику Золотареву, являющуюся, по сути, служебным преступлением, он поступается своим «бескорыстием» и берет у него взятку в своеобразном виде – хорошее место в одном из петербургских департаментов), но и всю мерзость и порочность его внутреннего мира. В своих гонениях на взяточников он, оставляя в стороне своего секретаря, частных приставов, нещадно обирающих всех просителей, добивается отставки мелкого чиновника Зайчикова, состарившегося на службе и провинившегося перед губернатором лишь за незаполнение журналов присутствия. Пустозеров прекрасно знает, что этим он фактически оставляет без средств к существованию целую семью («Зайчиков. Три мальчика в гимназии, а еще три дочки при мне находятся в девках…» [8]), но нисколько не смущает его, более того, он вынуждает младшего Зайчикова, служившего под его начальством, также оставить службу.

По мере развития действия Потехин усиливает силу сатирического обличения, раскрывая низость и пошлость Пустозерова в сопоставлении с порядочностью и честностью других персонажей. Такова, например, сцена приезда из деревни его названых родителей, воспитавших и давших ему университетское образование. Пустозеров,

достигнув определенных высот, но при этом потеряв душевное благородство, стыдится единственных близких людей, называет их «дядюшка», «тетушка» (взамен бывшим «папенька», «маменька»), прогоняет из своего дома. Только брошенная напоследок реплика тетушки о полученном крупном наследстве «всколыхнула» в его душе прежние добрые чувства («Маменька… Маменька» [8]). Однако больше всего Пустозерова волнует не то, что он предал людей, вложивших в него всю душу и сердце, а то, что скажут об этом не слишком приятном случае в городе и как от этого изменится его репутация безупречного служащего.

Своей кульминации сатирическое бичевание главного героя достигает в развитии сюжетной линии его отношений с дочерью секретаря присутствия Дашенькой. О ней мы узнаем еще из первого монолога Пустозерова: «А хотел бы я для сегодняшнего дня назвать Дашеньку моею…» [8]. Но истинный смысл этих слов становится понятен только в финале пьесы. Ухаживания за Дашенькой (в которых немалую роль, к своему несчастью, сыграл отец девушки) заканчиваются соблазнением и позором для девушки. О падении Даши становится известно из диалога слуг: «Матрена. Так, значит, наша барышня … так и останется … (смеется) ни при чем… Андрей. (улыбается). Вам лучше знать, при чем останется… (оба смеются)» [8]. В финале комедии девушка совершенно обесчещена – узнав о срочном отъезде Пустозерова в Петербург, она приходит к нему на квартиру и умоляет забрать с собой, ведь ей, по вине возлюбленного, уже нечего терять: «Я давно уже погибла… Только ты один для меня дорог» [8]. Клятвы в любви не трогают омертвевшей души Владимира Васильевича, его волнует не дальнейшая судьба Дарьи, а возможные последствия их союза – «я могу испортить карьеру, потерять службу» [8]. Отталкивая несчастную девушку, на коленях умоляющую его о пощаде, Пустозеров

уезжает к новому месту службы. В финальной сцене, предельно заостряющей характер главного героя, особенно очевидны черты не только сатирического, но даже гротескного заострения, Добролюбов назвал ее «каким-то саркастическим апофеозом чувственного эгоизма, выставляющего пошлость и подлость человека в каком-то сатанински-безобразном величии» [3: 153].

Очевидно, что в образе Пустозерова не только собран полный набор отрицательных качеств, присущих чиновникам пореформенной России, но и доведена практически до предела низость его поступков. Однако при явном стремлении автора следовать принципам сатирического отображения действительности, он упускает из виду комическую составляющую образов. Гиперболизировано подлый Пустозеров совершенно не смешон, сцены с его участием ужасают, но не вызывают смех. Добролюбов отмечал, что «недостаток смеха» – это главный недостаток всей комедии, это же в полной мере касается и главного героя. Таким образом, недостаточное внимание к комической составляющей сатирического образа, снижает силу обличения, придавая Пустозерову черты неестественности, схематичности.

Сатирические герои функционируют и в другой комедии Потехина – «Вакантное место». В данном случае речь идет о включении в образный строй пьесы персонажей, в изображении которых важную роль играют сатирически осмысленные коды карнавального мироощущения. Таковы «разных чинов местные чиновники» – Сыропустов, Бубенчиков, Позвонков, Зябликов, Хлюстиков, Звонищев. Их мир, как и средневековый карнавал, построен по принципу явного дуализма: он абсолютно обособлен от реального мира и представляет собой цепь непрерывных и безудержных плотских наслаждений, а служба, воспринимаемая как тяжкий и никому особенно не нужный

труд, выходит за его рамки и функционирует в качестве отвлечения от приятного времяпрепровождения. Словно участники карнавала, они меняют свое обличье, выходя из учреждения, и только в своем карнавализованном (конечно, в рамках сатирического отображения действительности) мире чувствуют себя свободными. Однако жизненное пространство чиновников – это сильное искажение, перевертыш карнавала. Традиционно празднество должно занимать малую часть жизни, служить отвлечением от трудов и забот, у чиновников же ситуация обратная – служба занимает подчинительное отношение к карнавалу.

Так, для чиновника Сыропустова главный интерес в жизни – хороший обед или ужин: по отзыву его жены «еда – это единственная его забота» [8]. На укоры супруги «будто бы уж в жизни нет никаких высших интересов, более важных…» Сыропустов, вполне в духе карнавального мироощущения отвечает: «какие там высокие интересы… этого мы не знаем, это нас не касается: для этого есть высшее начальство» [8]. Появляясь на сцене, чиновник постоянно поглаживает свой живот, называя его «господином», часто самодовольно смеется, причем смех этот, учитывая семантику образа, можно назвать гомерическим («такой смех настигает людей недалеко от обильных трапез», этот вид смеха считается «пределом духовной нечистоты смеха» [1]).

В чиновнике Хлюстикове сатирически осмеяна карнавальная отрешенность от реальной жизни: вся его деятельность заключается в распространении городских сплетен, постоянных визитах к приятным дамам, танцах на балах, игры в карты и других пустяковых занятиях. Течение его жизни по законам карнавала подтверждается такой репликой: «я тот же час забежал домой, скинул мундир, накинул фрак и сейчас же ко всем моим» [8]. Переодевшись, выйдя из учреждения, сменив маску, он

начинает свою привычную жизнь, а существование в реальном мире, в котором не соблюдаются законы карнавала, для него скучно и трудно.

О службе как о тягостном отвлечении от привычного (карнавализованного) течения жизни открыто заявляет и чиновник Бубенчиков. Вот как он комментирует наказ нового начальника о необходимости ответственной службы: «Мало того: служи, езди в присутствие утром. А еще и вечером, когда делать нечего, тоже, говорит, старайся, просвещай, действуй для общественной пользы…» [8]. Бубенчиков, так же, как и остальные чиновники, функционирует в искаженном карнавальном пространстве, – выйдя из присутствия, он тут же отрешается от действительности и уходит в свой, приятный и знакомый мир. Существующий порядок пытается нарушить приехавший из Петербурга чиновник Краснокалачный, но действие пьесы обнаруживает поверхностность его заявлений – чиновничество, изрядно понервничав при первом приеме у нового начальника, продолжает жить прежней, полной удовольствий, жизнью.

Таким образом, персонажи-чиновники, живущие по законам карнавального действа, лишь временно выходящие за его предел – на службу, это важный элемент сатирической поэтики пьесы «Вакантное место». В общей типологии сатирических образов комедиографии Потехина персонажи-чиновники занимают ведущее место. Их отличительной особенностью является схематичность, искусственность поведения при верно отмеченных основных типических свойствах характера.

Черты сатирического типа образности выявляются и в комедии Писемского «Хищники». Здесь актуализирована такая форма сатирического отражения действительности как гротеск, а именно его основные свойства: нарочитое неправдоподобие образов и ситуаций и появление в

образной системе персонажей балагана, комедии масок, фантасмагорических образов. Так, центральный персонаж пьесы – товарищ начальника ведомства Андашевский – обладатель «агрессивной внешности», черты которой нарочно заострены автором, и столь же экспрессивного нрава. Описание в ремарке его первого появления на сцене схоже с типичным представлением о наружности персонажа-маски итальянской комедии дель-арте Ковьелло. Сравним: «Входит Андашевский, господин с *рыжею,* типично чиновничьей физиономией; глаза его горят гневом, но рот улыбается» [7: 63] и описание Ковьелло – «маска *красного цвета*, с длинным, похожим на клюв носом» [2: 134] (курсив мой. – И.Б.). Примечательно, что в облике Андашевского запечатлено и характерное для гротеска соединение несовместимых противоречий – глаза горят гневом, но рот улыбается, и заявленная в названии «хищнечество». Сходство чиновника и дзанни не ограничивается внешним подобием. Ковьелло в представлениях народного театра чаще всего ведет себя следующим образом: «действует хитростью, напором, ловкой выдумкой, умом…» [2: 134]. Так же можно охарактеризовать Андашевского: всеми возможными способами он добивается места товарища начальника (всячески угождает старику Зырову, выполняет малейшие его прихоти, опорочивает перед ним своих конкурентов, хитрит, настойчиво отпирается от доказательств его должностных преступлений). Достигнув своей цели честолюбивый чиновник решает не останавливаться на достигнутом и теперь метит в начальники ведомства. Для этого он опять прибегает к помощи хитроумных приемов Ковьелло – женится на дочери своего начальника, делает жену пособницей в своих делах, убеждая ее в своем таланте и призвании к государственной службе, с ее помощью распространяет слухи о неспособности графа Зырова к

управлению ведомством, даже приписывает ему «небольшое размягчение мозга» [7: 118]. Слухи доходят до более важного лица – князя Михайло Семеныча, и тот решает снять графа с должности. Казалось бы, цель Андашевского достигнута, но, несмотря на убедительное ходатайство в свою пользу, он этого места не получает. Итак, сближение внешнего облика, поведения и образа мыслей персонажа комедии Писемского и средневековой народной комедии – явный знак гротеска в целом реалистической поэтики «Хищников». Андашевского, так же, как и Пустозерова, нельзя назвать гротескным, сатирическим героем: в нем нет необходимого для гротеска компонента ужасного, реальные черты искажены в сторону комического плана, характеристики его шаржированы, но не гиперболизированы. Внешнее неправдоподобие образа все-таки не соответствует принципу искусственного удвоения видимости.

Сатирические и гротескные черты просматриваются и в других персонажах «Хищников». Например, в образе камергере Мямлина: его внешний облик представляет собой дисгармоничное соединение мужского и женского начал: «плешивый господин, с женской почти физиономией и с необыкновенно толстым задом» [7: 79] (курсив мой. – И.Б.). В этой портретной характеристике очевидно необходимое для гротеска соединение двух противоположных начал, его необходимое, вот-вот грозящее распадение. Символом грядущего распадения служит и редкое заболевание, которым страдает чиновник – пляска св. Витта: при сильном волнении лицо его начинает сильно передергиваться, черты сильно искажаются, вместо слов раздается бессмысленное мычание. Эта деталь восходит к поэтике гоголевских произведений, в которых непроизвольные движения и гримасы персонажей – элемент «нефантастической

фантастики», одна из «форм проявления странно-необычного в плане изображаемого» [5: 110].

Типично сатирический, гротескный мотив омертвения живого, придание персонажам черт куклы, манекена отчетливо прослеживается в другом персонаже комедии – генерал-майоре Варнухе. Этот чиновник «с неглупым, но совершенно не образованным выражением в лице» [7: 79] в сцене представления начальству ведет себя как канцелярская кукла. Это выражается и в его образе мыслей: он совершенно исключает возможность собственного мнения, инициативу, на все доводы начальника о необходимости надлежащего исполнения служебных поручений он отвечает только «Слушаю, ваше превосходительство!», выражая готовность слепо выполнять любые приказы, в обсуждении серьезных тем не участвует, своих мыслей не имеет. Действия его тоже механистичны: он «все время стоял, не пошевелив ни одним мускулом», но стоило начальнику взглянуть на него, как «он мгновенно и очень низко поклонился ему и затем опять сейчас же вытянулся в струнку» [7: 81].

Итак, в ряду сатирических типов драматургии Писемского главенствующее место также занимают персонажи-чиновники. Воплощающие в себе черты механистичности и грубой комики, они отражают типологические характеристики бюрократии. Однако природу персонажей Андашевского, Мямлина и Варнухи также нельзя назвать типично сатирической. Лишенные полноты сатирического отображения, схематизированные, они не выполняют в полной мере задач осмеяния действительности.

Таким образом, в художественной системе пьес о чиновниках Потехина и Писемского важное место занимает типологическая характеристика персонажей. Это определяется, прежде всего, самим предметом изображения

– бюрократизм, постепенно распространяющий свою власть на все области жизни, вызывал у большинства мыслящих людей явное недовольство, господство чиновников воспринималось как инородное, ненормальное явление. А именно «тип реальных противоречий времени» [4: 52] – объективный источник сатирического принципа типизации. Поэтому произведения с элементами сатирического отображения действительности наиболее адекватно могли отразить действительность пореформенной России. Не отвечая полностью требованиям сатирического осмеяния, типы чиновников составляют ядро сатирического пласта пьесы. Верно отмеченные основные черты бюрократического характера, не получили классической для сатиры формы. Однако само включение их в поэтику беллетристических пьес говорит о значимости той роли, которую сатирический тип образности начинает играть в русской литературе. Постепенно становясь частью художественного мышления автора, все активнее проникая во внутреннее пространство текстов, эта форма отражения действительности начинает видоизменять содержание и формальные характеристики произведений.

Литература

1. Архиепископ Иоанн (Шаховской). Апокалипсис мелкого греха // http://www.russned.ru/hristianstvo/o-smehe
2. Дживелегов А.К. Итал. народная комедия. – М., 1954
3. Добролюбов Н.А. СС в 3-х т. Т.1. – М.: «Худ. лит.», 1986.
4. Манн Ю.В. О гротеске в литературе. – М.: 1966.
5. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М.: «Худ. лит.», 1988.
6. Островский А.Н. Полное собрание сочинений в 16 томах. – Т. 16. – М.: ГИХЛ, 1953.
7. Писемский А.Ф. СС в 9 т. – Т.9. – М.: 1959.
8. Потехин А.А. Сочинения – Т.9, 10, 11. – СПб: «Просвещение», 1905 // http://az.lib.ru/p/potehin_a_a/text_0100.shtml

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ Л.Н. ТОЛСТОГО В СТИЛЕ А.Н. ОСТРОВСКОГО

Е.В. Белоусова
Музей-Усадьба Л.Н. Толстого «Ясная Поляна»

В 1903 г. в черновом варианте статьи «О Шекспире и о драме» Толстой писал: «Я с молоду был очень впечатлителен к поэзии вообще. <…> Современная русская драма, Гоголь, в особенности Островский в его первых пьесах до «Грозы», глубоко волновали и трогали меня» [13; 35, 558]. «Поэзией вообще» писатель характеризовал высокое мастерство языкового стиля, глубокий психологизм лиц и событий, безукоризненность художественной формы и жизненную правду содержания. Островскому писатель высшую ступеньку на пьедестале поэзии стиля.

Критерием оценки драматургии ко времени создания этой статьи было наличие в произведении «религиозного основания». К драматургам писатель причислял и себя, но при этом замечал, что его пьесы были написаны «случайно».

Что такое случайность? Как философская категория случайность неразрывна с понятием необходимости и рассматривается как одна из форм проявления необходимости. Эти категории тождественны, т.е. случайное необходимо, а необходимое случайно. Одной из таких «случайностей», которая была необходима для того, чтобы выявилась многогранность таланта Толстого, стало его знакомство с А.Н. Островским. До их встречи Толстой успел полюбить его пьесы. С первыми комедиями драматурга он познакомился в 1854 г., когда по делам

службы находился в Молдавии и Бессарабии. 13 августа он прочитал «Свои люди – сочтёмся» и назвал комедию «прекрасной». 17 августа он записал в дневнике: «Прочёл чудную комедию “Бедность не порок”» [13; 47, 22]. В те дни он много читал Пушкина и Лермонтова, однако его оценки «Капитанской дочки» и «Измаил-Бея» скупы на такие высокие похвалы, которыми он отметил Островского.

Осенью 1855 г. Толстой прибыл в Петербург. За плечами были Кавказ, Крым и блестящий литературный дебют. Приехав в столицу, он попал в дружескую компанию Тургенева, Некрасова, Григоровича, Гончарова, Анненкова. Писатель заметил, что о пьесах Островского, которыми он так восхищался в своём далёком армейском уединении, не только говорят в кругу «Современника», но читают вслух в светских кругах. Особенно славился литературными вечерами салон графини Е.П. Ростопчиной. Толстой вскоре стал его завсегдатаем и 22 ноября 1855 г. сам читал пьесу «Не так живи, как хочется». На следующий день графиня написала Островскому, что с ним «желает познакомиться удивительно симпатичное существо – граф Лев Толстой» [1, 79].

Первые публикации Островского в журнале «Москвитянин» заметил Некрасов и с начала 1850-х гг. стал приглашать драматурга к участию в «Современнике». Скупость и сложный характер редактора «Москвитянина» М.П. Погодина в конце концов вынудили Островского покинуть журнал и принять предложение Некрасова. Поскольку редактор «Современника» сам был заядлым театралом, журнал уделял большое внимание развитию театрального дела в России. На его страницах появлялись статьи, где вопрос о театре рассматривался как одна из наиболее насущных проблем современности, вызывавших острый интерес в кругу философски мыслящих людей. «Театр – дело очень важное и серьёзное» [12; 5, 71]; «каждый русский даровитый писатель, работающий в сию

минуту для сцены, оказывает величайшую услугу театру», – подобные размышления не сходили со страниц журнала [12; 1, 108].

Своим творчеством послужил в то время театру и Тургенев: в 1848-1855 гг. он создал целый ряд пьес, среди них «Нахлебник», «Где тонко, там и рвётся», «Лето в деревне», которые имели и своё сценическое воплощение в лучших театрах Петербурга и Москвы, что свидетельствовало о высоком эстетическом уровне пьес и актуальности затронутых в них проблем.

Живя в Петербурге у Тургенева, Толстой участвовал в общем увлечении чтением пьес Островского. Нередко они происходили и на квартире Тургенева. В исполнении Толстого чаще всего звучала наиболее любимая им комедия «Не так живи, как хочется».

Зимой 1856 г. Островский приехал в Петербург. Круг столичных литераторов встретил его с таким же теплом, какое за полтора месяца до этого испытал на себе Толстой. Вскоре Островский и Толстой перешли на «ты». Д.П. Маковицкий в июне 1908 г. записал слова Толстого: «На “ты” я был с одним Островским, который был мне ближе своим русским складом жизни, серьёзностью». [9; 3, 114]. Они состояли в переписке, которая почти не сохранилась: писем Островского нет ни одного, до нас дошли лишь четыре письма Толстого.

Имя драматурга постоянно мелькает в дневниковых записях А.В. Дружинина зимой-весной 1856 г.: «8 февраля. Обедал у Тургенева с Анненковым и новым московским гостем, Островским. Островского я уже встречал летом. Он мне нравится, а ещё более его талант. Эта натура не то, что какой-нибудь Ермил [*кличка А.Ф. Писемского в кругу его друзей*], – тут сидят и сила, и дружелюбие, и нежность сердца, хотя всё это в формах, не очень изысканных.

9 февраля. Вечером у нас были гости, и Островский обыграл нас всех на бильярде. Он всем нравится, да иначе и быть не может.

11 февраля. Был <…> у Тургенева, где Островский великолепно читал первую свою комедию «Свои люди – сочтёмся». <…>

14 февраля. Генеральный обед у Некрасова. Пили здоровье Островского. Потом Толстой и Григорович.

15 февраля. Утром по плану Толстого сошлись у Левицкого я, Тургенев, Григорович, Толстой, Островский, Гончаров. <…>

Сняли фотографиями наши лица[1].

16 февраля. Вечером я имел минуту удовольствия, слушая, как Островский читал «Картину семейного счастья». <…>

17 марта. Здравомысл и Добросерд – Островский и Толстой, <…> Тургенев – Слабосерд, Некрасов – Крутон, <…> Анненков – Себялюб» [4; 375-376, 381, 404]. В записи от 17 марта не случайно Дружинин объединил двух друзей, бывших тогда новичками в столичной литературной элите: отметив особенности каждого из этой компании по отдельности, он поместил Островского и Толстого вместе.

В разгар общения с новым другом, 12 марта Толстой записал в дневнике: «План комедии томит меня» [13; 47, 67]. Скорее всего, писателя «томит» не какой-либо сюжет, а новый, неиспытанный им пока комедийно-драматический жанр. Вернувшись в Ясную Поляну, он не перестаёт думать

[1] Эта фотография и сейчас висит в кабинете писателя в Ясной Поляне. Периодически она вызывала у него серьёзные размышления. В Дневнике от 14 января 1907 г. он записал: «Глядел на портреты знакомых писателей 1856 года, всех умерших, живо представил себе, что это всё тот один Он, который во мне, который проявлялся различно во всех их» [13;56, 6].

об этом, однако за всё это время нет ни одной записи о сюжетном замысле комедии. В записи от 4 июня в перечне произведений, которыми писатель предполагал заняться, снова упоминается комедия. 10 июня он определил её главную тему: «Гулял по Заказу, кое-что придумал. Главное, что Юность надо писать предпочтительно, не оставляя других: Записок русского помещика, Казака и Комедии; особенно для последней главная тема – окружающий разврат в деревне» [13; 47, 80-81]. Согласно замыслу писателя его комедия должна была иметь сатирический, обличительный характер.

С июня по ноябрь 1856 г. Толстой написал начала четырёх комедий: «Дворянское семейство», «Практический человек», «Дядюшкино благословение» и «Свободная любовь». Два первых наброска объединяет тема морального разложения дворянской семьи, живущей в загородной усадьбе. Не отстаёт от них и прислуга. Пьеса «Дядюшкино благословение», переименованная во втором варианте в «Свободную любовь», должна была обличать распущенность светского общества, прикрывающегося модными идеями о свободной любви. Ни один из замыслов не был доведён до конца.

Сколько-нибудь заметного сюжетного заимствования в набросках комедий не наблюдается. Писатель хотел лишь показать, по какому пути пойдёт общество, если будет слепо копировать европейские стандарты. Тем не менее, некоторые мотивы комедии «Свои люди – сочтёмся» угадываются. Прежде всего – это власть денег. В «Дворянском семействе» есть персонаж по имени Володя: «Управляющий, бывший крепостной старого князя»; в «Практическом человеке» его характеристика дополнена: здесь он уже «2-й гильдии купец». Толстой показывает, как княжеским имением фактически управляет недавний крепостной, ставший купцом второй гильдии.

В пьесе «Свои люди – сочтёмся» стряпчий советует Большову: «Уж вы ищите, Самсон Силыч, такого человека, чтобы совесть знал.

Большов: А где ты его найдёшь нынче? Нынче всякий норовит, как тебя за ворот ухватить, а ты совести захотел» [10; 1, 101].

Купца Большова «ухватывает за ворот» его приказчик Подхалюзин, из-за доверия к которому Большов разоряется. В вариантах «Дворянского семейства» подобным образом пробивает себе дорогу Володя, который ловко завладевает векселями князя; сын князя «рассказывает про мошенничество Володи отцу»; «князь говорит, что он должен 20 т. Володе» [13; 7, 162-163]. Косвенные ремарки проливают свет на то, какими махинациями вчерашний крепостной вскоре пополнит ряды подхалюзиных и белогубовых.

В комедии «Практический человек» персонаж по имени Иван Ильич, появившийся в «Дворянском семействе» без фамилии, именуется Пугаловым. «Говорящая» фамилия возникла не без влияния Островского, дававшего своим героям яркие фамилии-характеристики.

Тема «лишнего» человека, столь актуальная для той эпохи, присутствует у Толстого в лице Валериана, «любящего и трагического». В то время, когда Толстой в Ясной Поляне пытался стать драматургом и в Валериане запечатлел некоторые черты своего старшего брата Николая, Островский в октябре-ноябре 1856 г. писал «Доходное место», где создал подобного Валериану брата-близнеца – Жадова. Оба – романтики, мечтающие улучшить жизнь; но ни в дворянской, ни в чиновничьей среде такие люди не нужны. Они везде лишние.

Стремления писателя найти свой литературный почерк перемежались с поиском подходящей невесты. Толстой крайне серьёзно подходил к этому вопросу; его дневник и

письма середины 1850-х гг. молоденькой помещице Валерии Арсеньевой из Судакова по соседству с Ясной – это его раздумья о том, какой должна быть семейная жизнь; это высочайшие нравственные требования к себе и своей избраннице. Пьесу Островского «Не так живи, как хочется» он встретил так восторженно ещё и по той причине, что увидел в ней краеугольные камни, обеспечивающие прочность семейных устоев: терпение, смирение, пример которому подаёт старшее поколение; молитвенное противостояние постигшему искушению, борьба за свою любовь и победный венец всей борьбе – покаяние согрешившего. Сюжет Островского явно навеян Домостроем, но строгость его законов вполне оправдана: благодаря его требовательности русская патриархальная семья была прочна своей нравственной чистотой. Идеал «мысли семейной» формировался у Толстого на прочной основе именно такого понимания, какое он нашёл у Островского.

Свой взгляд на то, какой должна быть семья, Островский изложил в заметке «Идея пьесы “Божье крепко, а вражье лепко”»: «Брак – дело Божье. Любовь и сожитие только крепки в браке, только над браком благословение, в браке мир и тишина, несчастие легче переносится, счастие устрояется. Нелюбовь между супругами всегда приводит к дурному и показывает на отсутствие нравственных начал по крайней мере в одном из супругов» [10; 11, 563].

Наброски «Дядюшкино благословение» и «Свободная любовь» явились своего рода развёрнутым сценарием ситуации «отсутствия нравственных начал по крайней мере одного из супругов».

Несмотря на неудачные пробы в жанре драмы Толстой всё же теоретически постиг секреты этого мастерства. В «Доходном месте», по мнению критиков, был недостаток: в слаженном строе комедии лишними были супруги

Вышневские. На это указывали автору Н. Добролюбов и А. Писемский. Толстой также увидел это и в письме от 29 января 1857 г. писал Островскому: «Благодарствуй за комедию. В публике, где мы читали, она имела успех огромный. Моё впечатление в отношении сильных мест и лиц усилилось, в отношении фальшивых также. По-моему, их немного – только интрига В***и***шневских *[так у Толстого]* и ещё кое-какие мелочи. Ежели бы этих пятн***у***шек не было, это было бы совершенство, но и теперь это огромная вещь по глубине, силе, верности современного значения и по безукоризненному лицу Юсова. Мне на душе было сказать тебе это. Ежели ты за это рассердишься, тем хуже для тебя, а я никогда не перестану любить тебя и как автора и как человека» [13; 60,158].

В комедии изображены чиновники разного ранга: Вышневский, Юсов и Белогубов. Толстому особенно понравился Юсов. Этот персонаж показан в особенной динамике: он активно, но хитро и осторожно пробирается по служебной лестнице; он никогда не поднимет свою голову выше того, что принято в его родной среде чиновничьей бюрократии; он обязательно достигнет уровня благосостояния Вышневского.

Непреходящая ценность и жизненность классической литературы в том, что писатели, каждый в своей среде и в своё время, умели подмечать в окружающей жизни наиболее типичные явления, события, характеры. За время службы в суде Островский подметил главный двигатель чиновничьей жизни – обман и взяточничество. Толстой совершенно независимо от чьего-либо воздействия показал подобный мир чиновников в повести «Смерть Ивана Ильича». Характеристика Ивана Ильича вполне универсальна и типична; то же самое можно сказать о Юсове, о Белогубове, об их предшественниках у Грибоедова, Гоголя, Салтыкова-Щедрина: «Он был сын

чиновника, сделавшего <…> по разным министерствам и департаментам ту карьеру, которая доводит людей до того положения, в котором хотя и ясно оказывается, что исполнять какую-нибудь существенную должность они не годятся, они всё-таки по своей долгой и прошедшей службе и по своим чинам не могут быть выгнаны и потому получают выдуманные фиктивные места и нефиктивные тысячи, <…> с которыми они и доживают до глубокой старости» [13; 26, 68-69].

29 января 1857 г. Толстой написал и В.П. Боткину о своём впечатлении от «Доходного места»: «Комедия же Островского по-моему есть лучшее его произведение, та же мрачная глубина, которая слышится в «Банкруте» [*первоначальное название комедии «Свои люди – сочтёмся»*], после него в первый раз слышится тут в мире взяточников чиновников, который пытались выразить Сологубы, Щедрины и компания. Теперь же сказано последнее и настоящее слово. Так же, как и в «Банкруте» слышится этот сильный протест против современного быта; и как там этот быт выразился в молодом прикащике, как в «Горе от ума» в Фамусове, так здесь в старом взяточнике секретаре Юсове. Это лицо восхитительно. Вся комедия чудо. Но ежели бы автор жил не в кружке, а в Божьем мире, это могло бы быть шедевром. <…> Островский не шутя гениальный драматический писатель; но он не произведёт ничего вполне гениального, потому что сознание своей гениальности у него перешло свои границы. Это сознание у него теперь уже не сила, двигающая его талант, а убеждение, оправдывающее каждое его движение» [13; 60, 156].

Необходимы некоторые пояснения для понимания такой скептической оценки Толстым того, чего Островский ещё не написал.

Дело в том, что с начала 1857 г. Толстой задумался о природе такого сложного духовно-психологического

явления как вдохновение. Действие этих трансцендентных импульсов он увидел в высокой поэтике Пушкина, и к любому акту творчества, будь то проза, драма, поэзия стал подходить с точки зрения такого высокого эталона. К тому времени он и сам успел ощутить вдохновение: он блестяще дебютировал в «Современнике», где было опубликовано семь его повестей и рассказов.

«Сознание своей гениальности» у Островского, человека довольно скромного в быту, действительно было и выросло оно не на пустом месте. К концу 1850-х гг. более десяти его пьес были опубликованы в Москве и в Петербурге. Многие комедии распространялись в списках ещё до их публикации. Немаловажным было и то, что с самого начала 1853 г. пьесы Островского стали ставить на сценах Малого, Большого театров Москвы и Петербургского Императорского Александринского театра. Толстой тогда только мечтал о славе, однако герои его первых произведений – дети, подростки, горцы, казаки, солдаты, пьющие скрипачи – были нетипичны и не вполне понятны для общества, и его творчество не имело столь широкого резонанса в читающих кругах. Герои же Островского были узнаваемы, характерны. Это отметил А.В. Дружинин: «В “Бедной невесте” почти все персонажи – всем сёстры и братья. Частиц нашего собственного “я” <…> в них гораздо больше» [10; 1, 530].

В письме к В.П. Боткину по поводу «Доходного места» Толстой особо подчеркнул «сильный протест против современного быта». В период первого знакомства писателя с пьесой образ носителя этого «протеста» – чиновника Жадова остался почти незамеченным Толстым: тогда его заинтересовал сам факт противостояния идеалиста-одиночки быту чиновников-казнокрадов. Однако пьеса была запрещена к постановке именно из-за образа Жадова, и её премьера состоялась в Малом театре лишь через семь лет, 14 октября 1863 г. Это было вызвано тем, что автор

поставил своего героя в такие условия, «в которых требуется быть героем, чтобы не быть подлецом» [10; 2, 666]; «он в ответе за честь своего поколения, <…> он – и такие, как он – представляют собой реальную силу, коли их не шутя боятся такие, как Вышневский» [10; 2, 667].

В начале 1860-х гг. на сцене образ Жадова «зазвучал» совершенно иначе в контексте демократических перемен. Молодёжь подобная Жадову стали шокировать общество своим нежеланием мириться с привычной житейской рутиной. Ко времени выхода Жадова на сцену, Тургенев в «Отцах и детях», а Чернышевский в «Что делать?» показали нарождающееся поколение нигилистов. В обществе вошло в моду говорить о радикально настроенной молодёжи, отрицавшей общепринятые нравственные и моральные ценности. «Премьера 1863 г. воспринималась зрителями в контексте оживлённой полемики вокруг “нигилистов”. В этом новом историческом контексте, когда литературу и сцену захлёстывала волна “антинигилизма”, сочувственное отношение драматурга к своему молодому герою и его честным и горячим юношеским убеждениям прозвучало как прямая отповедь наветам на передовую молодёжь» [10; 2, 667].

Всё это вместе взятое побудило Толстого сказать своё слово о новом явлении и вызвало к жизни комедию «Заражённое семейство». Над ней писатель работал зимой 1863-1864 г. Из-под его пера вышла пьеса, насыщенная резко отрицательным отношением автора к идейному движению того времени. В письме к сестре он сообщил о том, что его комедия «написана в насмешку эманципации женщин и так называемых нигилистов» [13; 61, 37]. В феврале 1864 г. Толстой приехал в Москву с готовой комедией и через брата жены А.А. Берса стал договариваться с дирекцией Малого театра о её постановке в ближайшее время. Он встретился с Островским и прочитал

ему пьесу. Щадя самолюбие начинающего драматурга, Островский сказал автору, что в комедии «мало действия и её надо обработать», а в письме к Некрасову от 7 марта 1864 г. сообщал: «Утащил меня к себе Толстой и прочёл мне свою новую комедию; это такое безобразие, что у меня положительно завяли уши от его чтения» [10; 11, 179]. Вскоре комедия была оставлена, и к её доработке писатель не приступил.

Зимой 1860 г. Толстой писал А.А. Фету: «“Гроза” Островского есть по-моему плачевное сочинение, а будет иметь успех» [13; 60, 325]. Эта оценка не изменилась и впоследствии. В последние годы жизни, отмеченные резко отрицательным отношением писателя к своим собственным художественным произведениям и к искусству как таковому вообще, Толстой разделял всё творчество драматурга на две части: то, что было создано до «Грозы», он ценил высоко; к написанному после неё он подходил с критикой. Однако и в оценках творчества драматурга Толстой не всегда был последователен. Для примера можно сравнить две записи Д.П. Маковицкого, сделанные в 1907 г. с промежутком в полтора месяца. 12 января он записал сказанное Толстым: «Островский разделяется для меня на две резкие половины. “Не в свои сани не садись” – прелестно. У него шесть штук хороших. “Бедность не порок” – это его первая вещь» [9; 2, 384]. 3 марта: «Островский написал пять-шесть драм. “Не так живи, как хочется” – его зенит, потом остановился; но последние его плохие драмы все восхваляли во имя славы первых» [9; 2, 388].

В первый год своей семейной жизни писатель сделал всё-таки снисхождение к одной пьесе Островского, созданной после «Грозы». 23 января 1863 г., ровно через четыре месяца после женитьбы, с женой Софьей Андреевной он был в Малом театре. В тот вечер он записал в дневнике: «“Грех да беда”. Я никогда не испытывал более сильного и

ни одной фальшивой нотой не нарушенного впечатления. <…> С женою самые лучшие отношения. Приливы и отливы не удивляют и не пугают меня. Изредка и нынче всё страх, что она молода и многого не понимает и не любит во мне, и что много в себе она задушает для меня, и все эти жертвы инстинктивно заносит мне в счёт» [13; 48, 50-51]. В размышлениях об отношениях с женой явно чувствуется настроение, сходное с тем, как Лев Краснов говорит о своей Татьяне; писатель словно проецирует завязку пьесы на себя: «Я тридцать лет для семьи бобылём жил, <…> да тогда только жениться-то задумал, когда весь дом устроил. <…> Следственно, я должен быть им, супруге моей, благодарен, что они, при всей своей красоте и образовании, полюбили меня» [10; 2, 412].

В 1894 г., учитель младших детей Толстого В.Ф. Лазурский записал в дневнике: «Из пьес Островского Лев Николаевич особенно любит “Бедность не порок”, называет её весёлой, сделанной безукоризненно, без “сучка и задоринки”. Хвалёной “Грозы” не понимает; и зачем было изменять жене, и почему нужно ей сочувствовать, тоже не понимает. <…> Высоко ставит у Островского совершенное знание языка действующих лиц» [14; 2, 72].

В суждениях и высказываниях Толстого много противоречий; при изучении его творчества приходится по мере возможностей распутывать этот сложный клубок. Трудно объяснить неприятие «Грозы» в 1860 г. Назвав драму «плачевным сочинением», через 13 лет он сам напишет роман о подобной трагедии незаконной любви Анны Карениной. Его мнение о «Грозе», относящееся к 1894 г., сказано уже не великим мастером слова, а моралистом, проповедовавшим отказ от чувственной любви.

В 1889-1890 гг. Толстой писал «Крейцерову сонату». Во время её создания он внезапно прервал работу и очень быстро написал повесть «Дьявол». В повести два варианта

эпилога, второй кончается аналогично «Крейцеровой сонате»: убийством. «Какой из этих вариантов был бы выбран Толстым, если бы он решил при жизни печатать повесть, сказать трудно, но не в этом суть: оба они психологически вероятны и убедительны. <…> Даже в самых “животных”, казалось бы, своих проявлениях человек всё-таки не животное. Уже сам момент избирательности вносит в его чувственность идеальное начало, и лишь от него зависит, насколько это начало будет значительным, как оно разовьётся. Но раз это идеальное начало способно преображать даже самые «животные» влечения, <…> значит, чувственное, тварное в человеке не отделено от духовного, идеального, высшего никакой непереходимой пропастью. Значит, стихия жизненности, стихия «животного эгоизма» не так уж инертна и безнадёжна, чтобы ополчаться против неё в борьбе за духовность» [2; 228].

Психологически убедителен и поступок Катерины. «Частицы нашего собственного “я”» и героев Толстого в «Крейцеровой сонате», в «Дьяволе», узнаваемы в словах Катерины при встрече с Борисом: «Давно люблю. <…> Как увидела тебя, так уж не своя стала. С первого же раза, кажется, кабы ты поманил меня, я бы и пошла за тобой» [10; 2, 247]. Единственный критерий, с точки зрения которого и «Гроза», и «Анна Каренина», и «Живой труп», и «Дьявол», и «Крейцерова соната» есть «плачевные сочинения» – это смертные грехи, совершаемые их героями.

Повести Толстого о греховной страсти – «Крейцерова соната» и «Дьявол» имеют почти одинаковые эпиграфы из Евангелия от Матфея. Писатель счёл необходимым в обоих случаях привести поучение Спасителя из Нагорной проповеди: *А Я говорю вам, что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в сердце своем* (Мф. 5, 28). Этот моральный закон выше

ветхозаветного: *Вы слышали, что сказано древним: не прелюбодействуй* (Мф. 5, 27), и Спаситель словами о греховном взгляде на женщину разъясняет процесс зарождения, развития и совершения греха. В позднем мировоззрении писателя эта Заповедь имеет уже не Евангельский, а толстовский контекст: вожделение равнозначно любви, которая, по его мнению, должна относиться не к конкретному человеку, а к человечеству в целом. По сути дела то, что показали Островский на примере Катерины Кабановой, а Толстой – Анны Карениной; Евгения Иртеньева в первом варианте эпилога «Дьявола», это очень схожие между собой примеры одного и того же – безверия, ведущего к смертному греху. Толстой не понял поступка Катерины; но ведь он сам в начале 1860-х гг. испытал то, что привело её к такому решению: «Дьявол» списан с его собственной жизни, только концовка была придумана художником.

Сюжетные переклички Толстого с Островским, как показывают сравнения, встречаются не только в драматургии Толстого, но и в его прозе. Рассмотренные выше повести – не единственные примеры этого рода. В период работы над «Войной и миром» писатель придумал очень верный термин: «лабиринты сцеплений». Это таинственное явление, двигающее творческий процесс, в письме к А. Фету осенью 1870 г. он назвал несколько иначе: «мильоны возможных сочетаний». Как, каким образом тот или иной факт повторяется в другой среде, в иной исторической эпохе, в ином контексте? Ответ может быть таков: «лабиринты сцеплений» в миллионах самых разнообразных сочетаний – это всё те же «случайности», которые на каждом шагу преподносит жизнь; и читателю, встречающему разнообразные комбинации схожих жизненных коллизий у классиков, остаётся только восхищаться стройностью лабиринта, построенного на

материале из житейских ситуаций «строителями», независимо друг от друга возводящими здание Правды и Истины.

Как многочисленны дела Твои, Господи! Все соделал Ты премудро; земля полна произведений Твоих (Пс. 103, 24), – так славил мир Божий пророк и псалмопевец Давид. Славословием мирозданию начинает Островский «Грозу»; подобным аккордом открывается и роман «Воскресение». Как ни парадоксально, но таинственными «лабиринтами сцеплений» соединены и эти, столь разные произведения. Романист и драматург создали своих Катерин, и обе – жертвы жестокости мира, созданного Творцом для иных целей:

«Кулигин. <…> Чудеса, истинно надобно сказать, что чудеса! Кудряш! Вот, братец ты мой, пятьдесят лет я каждый день гляжу за Волгу и всё наглядеться не могу.

Кудряш. А что?

Кулигин. Вид необыкновенный! Красота! Душа радуется.

Кудряш. Нешто́!

Кулигин. Восторг! А ты «нешто́!» Пригляделись вы, либо не понимаете, какая красота в природе разлита» [10; 2, 210].

Противопоставление мира Божьего суете человеческой – это не просто красивая преамбула «Грозы»; это нравственный критерий, с которым автор относится к событиям. Тот же эталон у Толстого: «Люди считали, что священно и важно не это весеннее утро, не эта красота мира Божия, данная для блага всех существ, – красота, располагающая к миру, согласию и любви, а священно и важно то, что́ они сами выдумали, чтобы властвовать друг над другом» [13; 32, 3-4].

Ещё одно смысловое «сцепление» «Воскресения» с «Грозой»: эпиграф к роману Толстой составил из четырёх евангельских стихов, и среди них: *Кто из вас без греха, первый брось на неё камень* (Ин. 8, 7). Ханжество и жестокость Кабанихи и подобных ей «блюстителей» нравов, осудивших Катюшу Маслову, – те же инстинкты

руководили и фарисеями, требовавшими расправы с грешницей. Именно к ним обратил Спаситель слова, взятые Толстым из Евангелия от Иоанна.

Любой лабиринт предполагает наличие определённой структуры построения. В данном случае таинственными ходами-связями «Крейцерова соната» и «Дьявол» связаны с драмой «Власть тьмы», а через неё – с пьесой Островского, которая косвенным образом стала причиной появления «Власти тьмы». «Сцеплением», особым общим знаменателем двух повестей и драмы Толстого стал эпиграф из Евангелия от Матфея. Слегка различный в этих произведениях, везде он имеет изречение: *А Я говорю вам, что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в сердце своем* (Мф. 5, 28). Если бы Островский имел намерение предварять свои произведения эпиграфами, то эта евангельская аксиома могла бы играть роль нравственно-богословского толкования увещеваний, которые загулявшему Петру говорят его родные, и в то же время – смысловым оттенком заглавия комедии «Не так живи, как хочется». Именно эта пьеса и вызывала появление «Власти тьмы».

В начале 1881 г. близкий знакомый писателя прокурор Тульского суда Н.В. Давыдов познакомил его с судебным делом, связанным с убийством новорождённого. Через пять лет, в 1886 г. Толстой написал на отдельном листке сюжеты будущих произведений, среди них: комедия «Спириты», ставшая впоследствии «Плодами просвещения», и «Месть над ребёнком» – будущая «Власть тьмы».

Летом 1886 г. директор Московского народного театра «Скоморох» М.В. Лентовский обратился к писателю с просьбой поддержать его в деле создания театра для народа. Поскольку листок с сюжетами не был датирован, можно предположить, что будущие замыслы были набросаны писателем после получения письма Лентовского.

В эти же годы и Толстой задумал издавать простые назидательные и высококачественные произведения литературы для народа. Для этих целей было основано издательство «Посредник». 22 мая 1886 г. Толстой писал Островскому: «Может быть, ты знаешь наши издания и нашу программу, если нет, то Чертков сообщит тебе. Цель наша издавать то, что доступно, понятно, нужно всем, а не маленькому кружку людей, и имеет нравственное содержание, согласное с духом учения Христа. Из всех русских писателей ни один не подходит ближе тебя к этим требованиям, и потому мы просим тебя разрешить печатание твоих сочинений в нашем издании и писать для этого издания, если Бог тебе это положит на сердце. <…> Я по опыту знаю, как читаются, слушаются и запоминаются твои вещи народом, и потому мне хотелось бы содействовать тому, чтобы ты стал теперь поскорее в действительности тем, что ты есть несомненно – общенародным в самом широком смысле писателем» [13; 63, 361]. Редко к кому из современников Толстой обращал такие слова, исполненные глубокого уважения, любви и признания таланта! Драматург не успел ответить на это письмо: 3 июня он скончался.

В октябре 1886 г. в Ясную Поляну приехал театрал, поклонник Островского и хороший чтец А.А. Стахович. Он читал Толстому «Не так живи, как хочется» Островского и повести Гоголя. Когда через три недели он вновь приехал в Ясную Поляну, Толстой сказал ему: «Как хорошо, что Вы приехали. Вашим чтением Вы расшевелили меня. После Вас я написал драму. Или я давно ничего не писал для театра, или, действительно, вышло чудо, чудо!» [13; 26, 708].

По мнению общего друга Толстого и Островского А.Ф. Ко́ни, юриста, государственного деятеля, литературного критика и мемуариста провозвестником

«Власти тьмы» была и драма Островского «Грех да беда на кого не живёт».

А.А. Стахович со своим чтением подоспел как раз в то время, когда Толстой вёл переговоры о пьесах драматурга с его вдовой и сыном М.А. Островским. Они увенчались тем, что писатель подружился с сыном Островского Михаилом, и в 1887-1888 гг. «Посредник» издал « Бедность не порок» и «Не так живи, как хочется». Впоследствии Михаил Александрович Островский помогал писателю, подыскивая людей, желавших работать в «Посреднике».

«Власть тьмы, или “Коготок увяз, всей птичке пропасть”», «Не так живи, как хочется», как и целый ряд сходных сюжетов в творчестве Островского и Толстого – это повествования о последствиях нарушения заповеди: «Не греши».

Яркой особенностью творчества Островского является то, что в пословичном заглавии он давал ключ к основной идее произведения. Он «не только придавал заглавию в пьесах исключительно важное значение, но и прямо связывал название пьесы с её идеей. <…> Островский считал необходимым давать пьесе такое заглавие, которое бы определяло позицию драматурга: зачем пьеса написана, что нового хочет сказать автор» [15; 138]. «Не так живи, как хочется, а как Бог велит», – таков полный текст пословицы и одновременно основная мысль комедии. Так же поступает в данном случае и Толстой: главную мысль пьесы, выраженную в первой части заглавия, он дополняет второй, пословичной частью. Первая попытка подобных заглавий была предпринята Толстым в 1860 г.: первый вариант повести «Идиллия» назывался «Не играй с огнём – обожжёшься». Первая редакция «Войны и мира» была озаглавлена пословицей «Всё хорошо, что хорошо кончается».

Необходимо упомянуть и два рассказа Толстого 1885 г., которые были озаглавлены пословицами: «Вражье лепко, а Божье крепко» и «Упустишь огонь – не потушишь».

В России интерес к пословицам возрос в начале XIX в. Об этом самобытным жанре спорили, пытаясь определить, что это такое: элемент фольклора или философский афоризм. Многие писатели использовали пословицы в своих произведениях, но редко кто из них – как заглавия. Почти третью часть, т.е. пятнадцать из сорока восьми пьес «Островский обратил в лицевые картины к пословицам» [15; 157].

«Не так живи, как хочется» названа автором комедией, у Толстого «Власть тьмы» – драма; однако накал страстей в том и другом случае аналогичен. Из сорока восьми своих пьес двадцать две Островский назвал комедиями, хотя в их числе немало глубоко драматических, трагедийных сюжетов. В этом драматург следовал театральной традиции, восходящей к античности, где предполагалось такое наименование для пьес, развязка которых не заканчивалась летальным исходом.

В первой части заглавия «Власть тьмы» Толстой цитирует слова Спасителя: *Каждый день Я бывал с вами в храме, и вы не поднимали на Меня рук, но теперь – ваше время и власть тьмы* (Лк. 22, 53). Если человек живёт не так, как Бог велит, он попадает под власть тёмных сил. Власть тьмы не страшна, когда «Божье крепко…». – «Божье крепко, а вражье лепко», – в первых набросках Островский собирался дать пьесе такое заглавие; вместо этого он включает пословицу в текст: эту мудрость, проверенную веками, произносит праведник Илья, отец Петра. Попался человек на «крючок», очутился в ситуации «вражье лепко» – как следствие придёт расплата: «Коготок увяз, всей птичке пропасть». Такая полифоничная картина складывается из сопоставления всего лишь названий двух

пьес, и созвучие аккордов, пожалуй, не нарушается произвольной перестановкой их основных сюжетов. Например, поменяв заглавия пьес, нарушим ли мы связь заглавия с содержанием? Не во власти ли тьмы находится Пётр, муж Даши в пьесе Островского?: «Она мне враг, а не жена! Мне нынче человек сказывал про неё, всё сказывал. Он всё знает. Он колдун… <…> Он говорит, не жена она тебе, а змея лютая! Вот и кореньев мне дал… Горюч камень алатырь… Привороты все знает и пущает по ветру» [10; 1, 410-411]. Петра всё больше и больше затягивает эта сила, и если бы не решился Пётр на покаяние, случился бы такой финал: «Коготок увяз, всей птичке пропасть».

«Не так живи, как хочется, а как Бог велит», – разнообразные вариации этого морального закона произносит во «Власти тьмы» выразитель благочестия Аким, отец Никиты: «Ладишь, значит, как себе лучше, да про Бога, тае, и запамятуешь» [13; 26, 139]; «грех <…> за грех цепляет, за собою тянет, и завяз ты, Микишка, в грехе. <…> Завяз ты, погруз ты, значит» [13; 26, 196]. В то же время этим наивным объяснением Аким раскрывает смысл заглавия драмы в её второй пословичной части: «Коготок увяз, всей птичке пропасть». Этот стилистический приём «поддержки» заглавия речью кого-либо из персонажей был замечен писателем у Островского. «Заглавие в пьесах Островского бывает, как правило, повторено в тексте кем-нибудь из действующих лиц» [15; 146].

Во «Власти тьмы» узнаваемы переклички не только с пьесой «Не так живи, как хочется»; идейная тематика этих «перекличек» гораздо шире. Жизненные устремления Никиты аналогичны наклонностям персонажей комедии «Свои люди – сочтёмся». Идеал Никиты – нажива, обогащение. Недавний слуга, фактически женившийся не на Анисье, а на её капитале, очень быстро постигает науку финансовых махинаций. Запутанностью личной жизни

похожий на Петра в пьесе «Не так живи, как хочется», стремлением «выйти в люди» Никита напоминает Большова и Подхалюзина. Психологию купечества, основанную на обмане и материальном закабалении, объясняет во «Власти тьмы» Митрич, работник Никиты: «Я у купца жил. У них всё так. Положи деньги, да и лежи на печи, получай. <…> У тебя, примерно, деньги есть, а у меня, примерно, весна пришла, земля пустует; сеять нечем, али податишки, что ли. Вот я, значит, прихожу к тебе. Аким, говорю, дай красненькую, а я уберусь с поля, тебе к Покрову отдам да десятину уберу за уваженье. Ты, примерно, видишь, что у меня есть с чего потянуть: лошадёнка ли, коровёнка, ты и говоришь: два ли, три ли рубля отдай за уваженье, да и всё. У меня о́сел на шее, нельзя обойтись. Ладно, говорю, беру десятку. Осенью перевёрт делаю. Приношу, а три рубля ты окромя с меня лупишь» [13; 26, 181-182], – это первая ступень, когда в мужицком сословии зарождается прослойка кулаков. Далее Митрич поясняет непонятливому Акиму тактику накопления капиталов: «Вот кто поглупей, али баба, да не может сам деньги в дело произвесть, он и несёт в банку, а они, в рот им ситного пирога с горохом, цапают да этими денежками и облупляют народ-то. Штука умственная!

Аким: Эх, посмотрю я, тае, и без денег, тае, горе, а с деньгами, тае, вдвое. Как же так. Бог трудиться велел. А ты, значит, тае, положил в банку деньги, да и спи, а деньги тебя, значит, тае, поваля кормить будут. Скверность это, значит, не по закону это.

Митрич: Не по закону? Это, брат, нынче не разбирают. А как ещё околузывают-то дочиста. То-то и дело-то» [13; 26, 182-183]. При помощи таких махинаций из крестьянского кулачества образуется класс купечества. Для таковых Островский придумал и впервые применил в комедии «В чужом пиру похмелье» термин «самодур».

Самодуром стал и Никита, быстро усвоивший нормы поведения, характерные для некоторых представителей купеческого сословия. Один из них – Мануйла Калиныч Курицын из драмы «Грех да беда на кого не живёт»:

«Курицына: Да уж вы, Мануйло Калиныч, известный варвар, кровопивец! Вам только бы над женой ломаться да власть показывать, в том вся ваша жизнь проходит.

Курицын: Какие это такие слова? Кто это их здесь говорит? Где это говорят? *(Оглядываясь)*. Нет ли тут кого чужого, постороннего? Словно как свои-то у меня не смеют так разговаривать!

Курицына: *(спохватясь)*. Это я так к слову только, Мануйло Калиныч! А что, конечно, сестрица, с нашей сестрой без острастки нельзя. Недаром говорится: жену бей, так щи вкусней. <…>

Курицын: <…> Никогда эта самая наука, которая над бабами, из моды не выдет, потому без неё нельзя. Брат, слушай, я до чего Ульяну доводил, до какой точки. Бывало, у нас промеж себя, промеж знакомых или сродственников за спором дело станет, чья жена обходительнее. Я всех к себе на дом веду, сяду на лавку, вот так-то ногу выставлю и сейчас говорю жене: «Чего моя нога хочет?» А она понимает, потому обучена этому, ну и, значит, сейчас в ноги мне» [10; 2, 410-411].

Таков стал и Никита:

«Никита: Анисья, жена! Кто приехал? *(Грозно)*. Кто приехал? Али забыла?

Анисья: Будет форсить-то. Иди.

Никита: *(ещё грознее)*. Кто приехал?

Анисья: *(подходит к нему и берёт за руку)*. Ну, муж приехал. Иди в избу-то.

Никита: *(упирается)*. То-то, муж. А как звать мужа-то? Говори правильно.

Анисья: Да ну тебя – Микитой.

Никита: То-то! Невежа – по отчеству говори.

Анисья: Акимыч. Ну!

Никита: *(всё в дверях).* То-то. Нет, ты скажи, фамилия как?

Анисья: *(смеётся и тянет за руку).* Чиликин. Эка надулся!

Никита: То-то. *(Удерживается за косяк)*. Нет, ты скажи, какой ногой Чиликин в избу ступает?

Анисья: Ну, буде – настудишь.

Никита: Говори, какой ногой ступает? Обязательно сказать должна.

Анисья: *(про себя).* Надоест теперь. Ну, левой. Иди, что ль.

Никита: То-то» [13; 26, 185-186].

Ещё одна особенность, замеченная Толстым у Островского, была в наибольшей степени применена им во «Власти тьмы»: это речь персонажей, обильно пересыпанная пословицами и поговорками. Помимо уже рассмотренной выше проблемы пословичных названий нельзя не обратить внимания и на этот литературный приём. Пьеса – это особый жанр, отличающийся отсутствием авторской речи; поэтому язык персонажей в ней является главнейшим стилистическим средством. Образ героя только тогда будет ярким, выразительным, когда его речь будет характерна только для этого образа, когда персонажи будут говорить не шаблонным языком, а иметь свои речевые особенности. Мастерство драматурга как раз и проявляется в умелой индивидуализации речи, и одним из средств этого приёма является искусное использование пословиц.

Непревзойдённым мастером в этом был Островский. Общее количество пословиц в его пьесах – 307. Этот урок прекрасно усвоил Толстой и превзошёл учителя: исследователь творчества Толстого Э.Е. Зайденшнур обнаружила 1120 пословиц и поговорок на страницах его

произведений, писем и дневников. При количественном сопоставлении пословиц у обоих писателей следует учитывать то, что Островский прожил и написал меньше, чем Толстой.

Они пользовались одними и теми же первоисточниками: сборниками пословиц И.М. Снегирёва и В.И. Даля. В личной библиотеке писателя в Ясной Поляне эти книги сохранились, в них имеются его многочисленные пометы.

В 1862 г., в период частых встреч с Островским Толстой писал в одной из педагогических статей, что при чтении пословиц ему «представлялись лица из народа и их столкновения в смысле пословиц» [13; 8, 302], и «в числе неосуществимых мечтаний» писателю «представлялся ряд не то повестей, не то картин, написанных на пословицы» [13; 8, 302]. Чуть позже, в период работы над «Войной и миром» при создании образа Платона Каратаева «заготовлено было семьдесят пословиц, а вошло из них в речь Каратаева в романе только девять. <…> В следующий раз надобность в подборе пословиц возникла, видимо, при работе над незавершённым романом из эпохи Петра I» [6, 566].

Толстой и Островский находили нужные пословицы и народные выражения не только в книгах. Островский с этой целью совершал экспедиции в Поволжье, записывал речь крестьян в окрестностях своей костромской усадьбы Щелыково.

О подобном увлечении Толстого в 1879 г. писал Н.Н. Страхов: «Он выходит на шоссе (четверть версты от дома) и сейчас же находит на нём богомолок и богомольцев. С ними начинаются разговоры, и он выслушивает удивительные рассказы. <…> Толстого <…> занимает ещё язык. Он стал удивительно чувствовать красоту народного языка и каждый день делает открытия новых слов и оборотов, каждый день всё больше бранит наш

литературный язык» [11, 138]. Дневники и записные книжки Толстого конца 1870-х – начала 1880-х гг. полны записями народных слов, поговорок, пословиц. Как свидетельствует рукопись «Власти тьмы», особенно много исправлений Толстой внёс в речь Матрёны, обогащая её пословицами, поговорками, меткими словечками.

В середине 1880-х гг., познакомившись в Москве с балаганными представлениями, которые устраивались для народа, Толстой был глубоко огорчён и возмущён их низким уровнем. Он решил написать небольшие пьесы, чтобы дать простому зрителю «разумные развлечения». Так возникла комедия «Первый винокур» (1886). Для народного театра также предназначались незаконченные пьесы «Пётр Хлебник» (1883-1884), «Аггей» (1886) и комедия «От ней все качества» (1910), первоначально названная пословицей «Долг платежом красен».

Работая над пьесами для народной сцены, Толстой обращался к богатому опыту старинного русского театра и прежде всего к фольклорной драме. Ещё в начале 1860-х гг. в одной из педагогических статей он писал: «Давно уже чтение сборника пословиц Снегирёва составляет для меня одно из любимых – не занятий, но наслаждений. На каждую пословицу мне представляются лица из народа. <…> В числе неосуществимых мечтаний мне всегда представлялся ряд не то повестей, не то картин, написанных на пословицы» [13; 8, 572].

Его народные драмы «Аггей» и «Пётр Хлебник» представляют собой драматизированные религиозно-назидательные легенду и притчу. Через них писатель старался донести до народа свою проповедь о непротивлении и покорности.

Пьеса «Пётр Хлебник» лишь вчерне набросана Толстым. Она была задумана ещё в середине 1880-х гг. 30 января 1884 г. он писал жене: «Читал Калики перехожие, стихи. Меня

навело на это чтение моя затея народной пьесы. Обдумываю её с большим удовольствием» [13; 83, 417]. «Пётр Хлебник» – любопытный пример переделки автором в пьесу произведения житийной литературы. В легенду привнесён и личный мотив разлада с семьёй, идея ухода из тяготивших условий жизни. Эта тема, оставленная здесь, займёт главное место в автобиографической и также незаконченной драме «И свет во тьме светит».

Чтение А.А. Стаховичем пьес Гоголя и Островского повлияло также и на создание «Плодов просвещения». Рукопись первого и начала второго действия комедии соседствует в одной тетради с рукописью первого действия «Власти тьмы». Беспросветный духовный мрак как следствие отступления от норм морали ничуть не лучше «просвещения», как его понимают в некоторых кругах дворянства. Это та же самая власть тьмы, но в более изощрённом её виде – увлечение спиритизмом, другими словами – общение с бесами.

Обращает на себя внимание тот же принцип в работе писателя над «Властью тьмы» и «Плодами просвещения», который наблюдался в середине 1850-х гг.: его широкому замыслу становились тесны рамки одной пьесы, и сюжетное развитие композиции переходило в другую пьесу, в иную социальную среду. В четырёхчастном комплекте незаконченных пьес 1856 г. Толстой намеревался показать «разврат» в городской и сельской среде; в «дуэте» «Власти тьмы» и «Плодов просвещения» он эту задачу выполнил. Однако в 1880-е гг. мировоззрение Толстого было совершенно иным: помимо главного, что руководило его пером в то время, – обличения своего социального класса – он по-своему, по-толстовски стал искать Бога, стал искать тот свет, который не уничтожается тьмой.

В переходе от сурового обличения общественной жизни, которым отличается творчество писателя с начала 1880-х

гг., особенно его религиозно-философская публицистика, к попытке показать духовную пользу евангельского учения, есть нечто похожее на то, что пытался сделать Островский. Об этом он писал М.П. Погодину в 1853 г.: «О первой комедии [«Свои люди – сочтёмся»] я не желал бы хлопотать потому: 1-е, что не хочу нажить себе не только врагов, но даже и неудовольствия; 2-е, что направление моё начинает изменяться; 3-е, что взгляд на жизнь в первой моей комедии кажется мне молодым и слишком жёстким; 4-е, что пусть лучше русский человек радуется, видя себя на сцене, чем тоскует. Исправители найдутся и без нас. Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее; этим-то я теперь занимаюсь, соединяя высокое с комическим» [10; 11, 57].

Подобную попытку соединить «высокое с комическим» предпринял Толстой в пьесе «И свет во тьме светит».

Заглавием были взяты слова о Христе и Его учении из Евангелия от Иоанна: *В Нём была жизнь, и жизнь была свет человеков. И свет во тьме светит, и тьма не объяла его* (Ин. 1, 4-5). *Суд же состоит в том, что свет пришёл в мир; но люди более возлюбили тьму, нежели свет, потому что дела их были злы; ибо всякий, делающий злое, ненавидит свет и не идёт к свету, чтобы не обличились дела его, потому что они злы, а поступающий по правде идёт к свету, дабы явны были дела его, потому что они в Боге соделаны* (Ин. 3, 19-21). Толстой начал работу над пьесой в 1880-е гг., одновременно с «Властью тьмы» и «Плодами просвещения», и работал около 30 лет. Драма «И свет во тьме светит» – произведение автобиографическое. Толстой стремился написать пьесу о самом себе, изложить в драматургической форме свои религиозно-нравственные искания, свои взгляды на жизнь, о которых он писал одновременно с драмой в «Исповеди», в трактате «Так что

же нам делать?» и других публицистических произведениях 1880-х – 1900-х гг.

Alter ego автора – Николай Иванович Сарынцев, погрязший в собственных толкованиях Евангелия. Он проповедует теорию непротивления злу насилием, идеи всепрощения, личного самоусовершенствования, отказа от борьбы со злом, неучастия в злых делах. От его лица Толстой «стремился изобразить искренне свои собственные переживания, своё отношение к людям, не разделяющим его учение. Хотя произведение оказалось очень слабым, но правда жизни проникла и в это наиболее субъективное из всех произведений Толстого» [3, 325].

В 1890-1900-е гг. работа продолжалась, но так и не была закончена. Схематизм замысла и бессознательно ощущаемая фальшь основных идей препятствовали довести до конца намерение автора дать миру своё, «толстовское» толкование Евангелия в драматическом жанре.

Есть ещё одна черта, объединяющая Островского и Толстого, да и не только их, а представителей всей русской и национальной литератур – любовь к простому труженику, крестьянину. Реже в литературе можно встретить положительный образ богатого человека. При наличии нелицеприятной критики такого «недостатка» как богатство, и Толстой, и Островский смогли увидеть положительные черты в своих богачах. Их дворяне и купцы неспокойно живут на земле, они ищут идеалы, их взгляд устремлён в себя, где они пытаются найти свет; их проблемы имеют не материально-экономическую, а нравственную причину. Один из современников Островского писал: «Я сам из того сословия, изображению которого Островский посвятил свою деятельность. Пусть говорят, что он обличает купечество. Мы гордимся этим обличением. Пусть говорят, что мы самодуры; мы знаем, что и в Кит Китыче есть смирение перед правдой, что и он,

безобразник, поклялся своей волей и совестью, из смиренного стыда перед правдой» [7, 200].

Ни один из героев Толстого графского и княжеского сословия, точно так же как и купцы Островского «не испытывают блаженства от своего богатства, но скорее многие из них тяготятся своим положением, вечно недовольны чем-то, порою как бы смутно ощущая неполноценность своего “счастья” [5; 250]. О причине их неспокойствия писал И.В. Киреевский: «Русский человек больше золотой парчи придворного уважал лохмотья юродивого. Роскошь проникала в Россию, но как зараза от соседей. В ней извинялись, ей поддавались, как пороку, всегда чувствуя её незаконность, не только религиозную, но и нравственную, и общественную» [5; 248-249]. «Смирение перед правдой» и, главное, – перед Богом, а ещё желание употребить свои капиталы на богоугодные дела – таков был жизненный идеал династий московских купцов: Третьяковых, Бахрушиных, Боткиных, Щукиных, Мамонтовых. Бок о бок с ними во славу Божию трудились Г.Г. Солодовников, К.П. Солдатёнков. Наименования талантов, которые им вверил Господь и которые они приумножили и отдали Отечеству, различны: коллекционеры, художники, издатели, искусствоведы, библиофилы, писатели, историки, врачи, путешественники…

Последний шедевр писателя в жанре психологической драмы – это «Живой труп». В конце 1900 г. в Ясной Поляне состоялся такой разговор Толстого с его другом П.А. Сергеенко о пьесе, над которой писатель работал:

«Л.Н.: Меня очень интересует этот труп… Федя.

П.С.: Да, он должен у Вас выйти особенно хорошо.

Л.Н.: И это чисто русский тип. Он и алкоголик, и беспутный, и в то же время отличной души человек.

П.С.: Это уже есть – Любим Торцов.

Л.Н.: Нет, Любим Торцов не то» [14; 98].

Сходство Феди Протасова с Любимом Торцовым – лишь внешнее. Появление такого персонажа как Федя продолжило традицию показа «униженных и оскорблённых», этим он действительно похож на Любима. Параллели с Островским присутствуют и в этой драме Толстого, но они гораздо шире того, что отметил П. Сергеенко.

Писатель и драматург нередко находили источники роковых драм в судебной и тюремной сферах. В начале литературной деятельности Островский сам был судебным чиновником. А.Ф. Кони, предоставивший Толстому сюжет романа «Воскресение», писал в 1863 г.: «Мне не раз, слушая и видя многое, что совершалось и говорилось в суде, приходилось спрашивать себя: “Да не отрывок ли это из какой-нибудь неизвестной мне комедии Островского, разыгрываемой опытными любителями?”» [16, 213].

Толстой стал обращаться к подобным первоисточникам в последний период творчества. В основу «Живого трупа» легло судебное дело супругов Гимер, с которым Толстой познакомился в 1897 г. через своего знакомого юриста Н.В. Давыдова. Сюжет, подсказанный действительностью, писатель перенёс в знакомую, близкую ему среду и создал произведение, явившееся обвинительным актом против всего буржуазно-дворянского общества.

В дневнике 29 декабря 1897 г. Толстой записал: «Вчера целый день складывалась драма-комедия: Труп» [13; 53, 172]. Но драма была написана лишь через два года, с января по ноябрь 1900 г.

Тема пьесы – уход, устранение от злых дел, поиск выхода из мучительных противоречий жизни. В этой драме, не имеющей прямых заимствований и аналогов с какими-либо пьесами Островского, тем не менее, присутствуют два ведущих, кульминационных мотива драматургии Островского, на противоборстве которых построены

основные его произведения: мотив тёмной силы и мотив лишнего человека. В «Живом трупе» мир тьмы лукаво завуалирован требованиями светского приличия дворянского круга. В этом отношении такие персонажи «Живого трупа» как Анна Павловна, Анна Дмитриевна Каренина, князь Абрезков в своих воззрениях на жизнь схожи с Уланбековой, Гурмыжской, Мурзавецкой, Крутицким. Федя Протасов даёт характеристику общества: «Всем ведь нам в нашем круге, в том, в котором я родился, три выбора – только три: служить, наживать деньги, увеличивать ту пакость, в которой живёшь. <…> Второй – разрушать эту пакость; для этого надо быть героем, а я не герой. Или третье: забыться – пить, гулять, петь» [13; 34, 75-76]. По сути дела, выстрел Феди направлен не только в самого себя; этим выстрелом он попытался «разрушить эту пакость» совершенно так же, как поступила Катерина в «Грозе».

В драме Толстого есть ещё один эпизод, сближающий её с «Воспитанницей», «Грозой», другими пьесами Островского, где драматургом показаны жестокие нравы, скрытые под маской показного благочестия. В «Живом трупе» в этом отношении красноречив такой диалог:

«Князь Абрезков: Вы недобры. Вы жестоки. <…> Как же вы осуждаете женщину, которая оставила такого человека? <…>

Анна Дмитриевна: Ах, какая грязь. Какая грязь. И я должна пачкаться в ней.

Князь Абрезков: А ваша религия?

Анна Дмитриевна: Да, да, прощение. “Как и мы оставляем должникам нашим”. Но это выше моих сил» [13; 34, 45].

В последний год своей жизни Толстой вновь возвращается к жанру малой сценической формы. В 1909 г. он записал в виде сценки «Проезжий и крестьянин» свой

разговор с крестьянами. С апреля по июнь 1910 г. он работал над комедией, первоначально озаглавленной пословицей «Долг платежом красен». В конечном варианте пьеса была названа «От ней все качества».

Наконец, последний штрих, соединявший Островского и Толстого – их знакомство с Кавказом. У Толстого это произошло в начале творческого пути, у Островского – в зените его литературной славы, в 1883 г. Александра Николаевича для поправления здоровья взял с собой в служебную командировку по Кавказу его брат, министр Двора Михаил Николаевич. Они провели на Кавказе чуть более месяца. 28 сентября они выехали из Москвы, проехали Тулу, а 1 октября уже услышали шум Терека.

Вот некоторые некоторые армянские’’странички его дневника: «3 октября. Тифлис производит впечатление полуевропейского, полуазиатского города. <…> 8-е: Слева Кавказ с снеговыми вершинами, справа снежные Карабахские горы. Спутники, кроме своих, армянин Хотисов и грузин (имеретин) Николадзе. <…> В 8 часов приехали в Баку. <…> 14-е: Вернулись в Тифлис благополучно. <…> Осматривал город, был на Майдане и в армянских лавках. <…> 19-е: Поехали на железную дорогу, чтобы отправиться в Мухрань к князю Багратиону Мухранскому. <…> 28-е: К завтраку приехали: кн. Мухранский, Архипов, Хотисов. Сундукянц привёз свои сочинения на армянском языке» [10; 10, 411-421].

130 лет назад на Кавказе встречали Островского с искренней любовью и восточной роскошью. Так Кавказ выражал свой восторг перед его талантом. В заключение – ещё несколько строк его дневниковой записи 20 октября: «Вечером в театре Арцруни грузины давали для меня спектакль. Вход в караван-сарай был иллюминован; против входа, в караван-сарае, был поставлен убранный зеленью и цветами транспарант с моим вензелем. На лестнице я был

встречен предводителем дворянства Магаловым [В рукописи над этим словом написано: Цагарели]. У входа на улице, на лестнице и по галереям караван-сарая стояла несметная толпа народу. Когда я вошёл, галереи караван-сарая, по которым надо было проходить до театра, осветились бенгальскими огнями, и грузинский оркестр заиграл что-то вроде марша. Для меня была приготовлена средняя ложа, она была убрана зеленью, которая гирляндами опускалась донизу. При моём входе в ложу поднялся занавес, вся грузинская труппа в национальных костюмах была на сцене. Режиссёр труппы прочёл мне приветственный адрес, очень тепло и умно написанный, а грузинский поэт Цагарели прочитал своё стихотворение на грузинском языке, затем под аккомпанемент оркестра труппа запела по-грузински многолетие. Вся публика встала и обратилась к моей ложе, – многолетие, по требованию, было повторено» [10; 10, 417-418].

Событие, собравшее нас сегодня среди Карабахских гор, которыми любовался он, – его 190-летний юбилей. Оно с таким же правом войдёт в историю, как и чествование его 130 лет тому назад народами Кавказа.

Литература

1. Апостолов Н.Н. Лев Толстой и его спутники. М., 1928.
2. Виноградов И. Духовные искания русской литературы. М., 2005.
3. Гатенян А.Я. Толстой Л.Н. // Классики русской драмы. Научно-популярные очерки. М.-Л., 1940.
4. Дружинин А.В. Повести. Дневник. М., 1986.
5. Дунаев М.М. Православие и русская литература. М., 1997. Т. 3.
6. Зайденшнур Э.Е. Пословицы и поговорки в произведениях, дневниках и письмах Толстого. //

Литературное наследство. Лев Толстой. Т. 69 в двух книгах. М., 1961. Кн. 1.
7. Классики русской драмы. Научно-популярные очерки. М.-Л., 1940.
8. Ломунов К.Н. Драматургия Л.Н. Толстого. М., 1956.
9. Маковицкий Д.П. У Толстого. Яснополянские записки. В 4 книгах. М., 1978-1981.
10. Островский А.Н. Полн. собр. соч. в 12 т. М., 1973-1980.
11. «Русский вестник». М., 1901. Кн. 1.
12. «Современник», 1856; № 5. С. 71. 1856; № 1. С. 108.
13. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. в 90 т. М., 1928-1958.
14. Толстой Л.Н. в воспоминаниях современников в 2 т. М., 1978.
15. Холодов Е. Мастерство Островского. М., 1963.
16. Энциклопедия. А.Н. Островский. Кострома – Шуя, 2012.

А.Н. ОСТРОВСКИЙ В КРИТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ ДОБРОЛЮБОВА

Ж.М. Габриелян
Арцахский госуниверситет
(Степанакерт)

А.Н. Островский автор не только 47 оригинальных пьес, но и переводчик более 20 латинских, итальянских, испанских, французских, английских произведений.

Ни у одного драматурга жизнь и быт русского человека начала XIX века не показана с такой полнотой, как в произведениях А.Н. Островского. Представители самых различных сословий, люди разных профессий, происхождения, воспитания проходят перед нами в художественно правдивых образах его “комедий”, “драм”, “сцен из жизни”, “исторических хроник”. Быт, нравы, характеры мещан, дворян, чиновников – от “очень важных господ” до самых незначительных и бедных – и главным образом купцов с удивительной широтой отражены А.Н. Островским. Всем известно, что пьесы А.Н. Островского способствовали развитию новой линии в русской драматургии, они написаны не равнодушным бытописателем, а острым обличителем мира “темного царства”.

Анализу творчества Островского Добролюбов посвятил две статьи: “Темное царство” и “Гроза” “Луч света в темном царстве”.

Первая статья была напечатана в “Современнике” в 1859 г., вскоре после выхода в свет первого собрания сочинений Островского. Вторая статья, посвященная анализу драмы “Гроза”, была напечатана вслед за постановкой этой пьесы в Московском Малом театре в 1860 г.

Мир, изображенный в пьесах Островского Добролюбов назвал “темным царством”, подчеркнув этими словами, что

уродливые общественные отношения, показанные в пьесах Островского, характеризуют не только мир чиновников и купцов, но и жизнь всей тогдашней России. В этом “темном царстве” все блага жизни захвачены богатыми дармоедами, в нем царят беззаконие, произвол, грубая сила, самодурство.

В статье “Луч света в темном царстве” Н.А. Добролюбов дал блестящий анализ идейного содержания и художественных особенностей драмы “Гроза”. В статье мы находим прекрасную характеристику всех действующих лиц “Грозы”, не исключая даже таких третьестепенных, как Глаша – “девка Кабанихи”. Всего больше внимания критик уделил образу Катерины, правильно видя в нем идейный центр пьесы. Нужно иметь в виду, что критик вложил в свою статью, как незадолго до этого и в статью “Темное царство”, скрытый политический смысл. Под “темным царством” он вообще разумеет мрачный феодально-крепостнический строй России.

Поэтому самоубийство Катерины он рассматривает как вызов деспотическому укладу жизни, как протест личности против какого бы то ни было гнета, начиная с семейного. Говоря о том, что настала пора пробуждения личности, Добролюбов намекал на неизбежность борьбы с самодержавно – крепостническим строем. А так как под термином самодурство критик подразумевал именно самодержавие, то он многозначительно писал: “В “Грозе” есть даже что-то освежающее и ободряющее. Это “что-то”, по нашему мнению, фон пьесы, указанный нами и обнаруживающий шаткость и близкий конец самодурства. “Русская жизнь и русская сила вызваны художником в “Грозе” на решительное дело”, – заявлял Добролюбов.

Добролюбов прекрасно определил в чем, заключалось преобразующее влияние произведений Островского: “Рисуя нам в яркой картине ложные отношения со всеми их последствиями, он через то самое служит отголоском

стремлений, требующих лучшего устройства". Недаром цензоры делали все от них зависящее, чтобы воспрепятствовать постановкам пьес Островского на сцене. Его первая одноактная "Картина семейного счастья", написанная в 1847 г., сразу же была запрещена театральной цензурой и лишь в 1855 году появилась на сцене. Первая его большая четырехактная комедия "Свои люди – сочтемся", написанная и опубликованная в 1850 году, не была допущена на сцену – сам Николай I наложил собственноручную резолюцию: "Напрасно напечатано, играть же запретить во всяком случае". И пьеса, сильно переделанная по требованию цензуры, смогла быть поставлена на сцене лишь в 1861 году. Николай I потребовал сведения о жизни и образе мыслей Островского и, получив доклад, приказал: "Иметь под присмотром". В секретной канцелярии Московского генерал-губернатора заведено дело "Дело о литераторе Островском", за ним был установлен секретный жандармский надзор. Явная "неблагонадежность" Островского, служившего тогда в Московском коммерческом суде, настолько обеспокоила начальство, что его вынудили подать в отставку. Не допущенная на сцену комедия "Свои люди – сочтемся" создала ее автору широкую известность.

Вместе с актерами Московского Малого театра Провом Садовским и великим Михаилом Щепкиным Островский читал комедию в самых различных кругах. Огромный успех пьесы, принадлежавшей, как писал Добролюбов, "к наиболее ярким и выдержанным произведениям Островского и покорившей "правдой изображения и верным чутьем действительности", заставил насторожиться всех. Чуть ли не каждая новая пьеса Островского запрещалась цензурой или не одобрялась к представлению театральным начальством.

Даже такая замечательная драма, как “Гроза”, была встречена государственной прессой крайне враждебно. Представители же демократического лагеря, увидев в “Грозе” резкий протест против существующих порядков, в полной мере оценили пьесу.

Велико значение Островского не только как драматурга, но и как создателя русского театра.

“Литературе Вы принесли в дар целую библиотеку художественных произведений, – писал И.А. Гончаров Островскому в 1882 году, – 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”. Островский всю жизнь боролся за драматургию оригинальную, национально-самобытную, органически связанную с русской действительностью, изображающую характеры и нравы своих соотечественников. Для исполнения новых ролей должна была появиться и появилась целая плеяда новых актеров, так же хорошо, как и Островский, знавшая русскую жизнь. На материале пьес Островского получила свое утверждение и развитие национально-русская школа реалистического актерского мастерства. Начиная с знаменитого соратника Островского Прова Садовского в Москве и гениального их современника А.Е. Мартынова в Петербурге ряд поколений столичных и провинциальных актеров, вплоть до наших дней, воспитывался на воспроизведении образов, созданных Островским. “Верность действительности, жизненной правде” – так отзывался Добролюбов о произведениях Островского – стала одним из существенных признаков национального сценического искусства. Добролюбов указал еще одну особенность драматургии Островского – “меткость и верность народного языка” его пьес. Горький

недаром называл островского “чародеем языка”. Каждое действующее лицо произведений Островского говорит языком, типичным для его сословия, происхождения, профессии, воспитания. Каждый актер, играющий любую роль в пьесе Островского, должен был через звучащее в его устах слово научиться создавать типичный образ со всеми ему одному присущими индивидуальными чертами. Островский приучил актера слушать и слышать, как говорят люди в жизни.

Л.Н. Толстой в 1886 г. писал драматургу: “Я по опыту знаю, как читаются, слушаются и запоминаются твои вещи народом, и потому мне хотелось бы содействовать тому, чтобы ты стал поскорее в действительности тем, что ты есть, несомненно-общенародным – в самом широком смысле писателем”.

Литература

1. Гончаров. Письмо Островскому А.Н., <12 февраля 1882 г...*febweb.ru/feb/gonchar/texts/gs0/gs8/gs8-491-.htm* - Фундаментальная электронная библиотека "Русская литература и фольклор" (ФЭБ)
2. Добролюбов Н.А.. Русские классики. *Избранные литературно - критические статьи* Серия "Литературные памятники" М., "Наука", 1970
3. Толстой – Островскому А.Н., 14 марта 1878. – 1938 *feb-web.ru/feb/tolstoy/critics/lg2/lg23061-.htm* – Сохраненная копия. Фундаментальная электронная библиотека "Русская литература и фольклор" (ФЭБ)

СОЦИАЛЬНОЕ И БЫТОВОЕ ПРОСТРАНСТВО ПЬЕСЫ А.Н. ОСТРОВСКОГО «ШУТНИКИ» В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР

М.Р. Григорян
Армянский госпедуниверситет им. Х.Абовяна

В наступившем третьем тысячелетии творческое наследие А.Н. Островского переосмысляется в контексте эпохи. Проблематика многих пьес зазвучала неожиданно остро и свежо, некоторые конфликты и коллизии оказались сегодня весьма актуальны в нашем обществе.

В 60-е годы XIX века пореформенная жизнь подвела итог существованию торгового капитала в его патриархальных формах и создала новые драматические ситуации, приведшие к изменениям в различных средах, расслоению купеческого мещанства и обострению социального неравенства. Театр Островского выстраивал новые жизненные коллизии в свою модель национальной жизни.

Пытаясь подойти к назревшим проблемам, драматург ищет новые формы выражения и создает пьесы своеобразной жанровой природы: пьесы-картины, пьесы-сцены (таких 17). Таким жанровым определением подчеркивалось, что предмет изображения – не история одного человека, а жизнь целой социальной среды, определяемой территориально и исторически. Если в пьесах Островского раннего периода содержание определялось, в основном, внутрисемейными конфликтами, то позднее драматические столкновения определяются состоянием общества, города, народа. Помимо конфликта важно слово – и как средство характеристики и самохарактеристики, и как информация о быте, нравах, нюансах человеческих отношений, и как изображение различных социально-

психологических типов. Картины и сцены рисуют важнейшие эпизоды из жизни героев, окруженных реалиями национального быта. Сцены переплетаются, цепляются друг за друга, в них упоминаются предшествующие и возможные будущие события, таким образом создается впечатление потока жизни, открывая различные стороны человеческого бытия: трагические, комические, драматические.

В пьесе «Шутники» Островский рисует нравственные коллизии, в которые вовлечен и маленький человек в социально-бытовом хаосе нового времени. Здесь просматривается тернарная модель, по определению Ю.Лотмана, включающая «мир зла, мир добра и мир, который не имеет однозначной моральной оценки и характеризуется признаком существования. Он оправдан самим фактом своего бытия» [2: 598].

В современном литературоведении уделяется большое внимание рамочным текстам пьес как форме присутствия автора, его голоса. Рамочный текст (заглавие, жанровый подзаголовок, список действующих лиц, описание костюма и портрета, иногда характеристики персонажей, словесные декорации: описание интерьера и экстерьера, экспрессивные и директивные ремарки) обладает полифункциональностью и представляет неотъемлемую, органическую часть художественного произведения, помогает понять авторскую концепцию и воссоздает картину мира, которая, как считает Ю. Лотман, «неизбежно получает признаки пространственной характеристики. Сама конструкция миропорядка неизбежно мыслится на основе некоторой пространственной структуры, организующей все другие ее уровни» [3: 466].

В числе социально-бытовых пьес Островского заглавие символично, несет мотивообразующую функцию, а персонажное заглавие «Шутники» выделяет тип героев. В

«Шутниках» жизнь героя – игра. Посредством повторов, заглавие вступает в перекличку с основным текстом. Устойчивые образы формируют социальное и бытовое пространство изображаемой реальности в этих пьесах.

Действие разворачивается в пространстве крупнейшего торгового центра России – в Москве в пореформенные годы. Художественное пространство моделируется, в первую очередь, авторскими словесными декорациями-ремарками, которые в этих пьесах очень скупы по сравнению с другими (например: «Гроза», «Воевода», «На бойком месте» и др.). Исследование семантики пространства в пьесах-сценах, в частности, в «Шутниках» позволяет открыть еще непрочитанное содержание. Эти непрочитанные смыслы пространственных образов придают драмам Островского особое значение и своеобразие. Как справедливо утверждает Ю. Лотман, «язык пространственных отношений не единственное средство художественного моделирования, но он важен, так как принадлежит к первичным и основным» [3: 658]. В «Шутниках» мы наблюдаем единство и диалектику соотношения дома и города, которая выражается сменой картин – дом, публичное место, дом. Ремарки I действия описывают замкнутый locus обитания семьи: огороженный забором сад при частном доме. Это закрытое бытовое пространство, принадлежащее Оброшеновым, – их «гнездо», их мир. На своей территории они чувствуют себя в безопасности; здесь за забором они скрыты от «чужого», агрессивного мира. Проявление этой агрессии – «шутки»: срывание в пятый раз объявления – уже является поползновением на их частную жизнь. Забор, ключевой пространственный образ, символизирующий границу. Вычерчивается оппозиция «свой» – «чужой» мир. Но пространственные образы моделируют также непространственные отношения, и забор здесь обладает

семантикой социальной границы. Огороженный сад в мировой культурной традиции символизирует женское начало мироздания. Сад является идиллией закрытого мира Оброшеновых, где все любят и заботяться друг о друге, и деньги не играют роли в их отношениях.

Оброшенов – динамичный образ на грани исканий «своего» и «чужого» миров. Он связан с социальным пространством и с частным, семейным, но там он шут, паяц, пресмыкающийся, а здесь – любящий и уважаемый отец.

Дом их противопоставлен «чужому» внешнему миру. Обычно этот пространственный образ является устойчивым символом обжитого и упорядоченного пространства, защищенного от внешнего хаоса. Но, воплощая идею семейного лада, душевного покоя, он в то же время требует и защиты, что и пытается делать Оброшенов. Дом часто ассоциируется с человеком, его душой, телом и внутренней жизнью. Из глубины дома выходит и спускается с крылечка Вера, которую любят и оберегают от жизненных передряг и грязи отец и сестра. Деталь экстерьера – крылечко – подчеркивает ее оторванность от реальности («Избаловали мы ее…», – говорит Оброшенов). Придавая особую значимость дому как защищенному безопасному локусу, отец приобретает ей, в качестве приданного, «дом им на всю жизнь», хотя чаще за невестой дают некоторую сумму денег. Необычный вариант дома имеет сестра Оброшенова Улита. Чтобы не быть обузой брату, она ходит обедать, погостить по купеческим домам, куда приглашают ее с целью приобщиться к культуре, цивилизации, научиться у нее хорошим манерам, узнать, как жили в княжеских домах. Фактически, она побирается, при себе Улита всегда держит большой мешок, где собирает все, что дадут, – свечи, котлеты и тому подобное. Этот мешок она называет: «Мой дом». Личное пространство Улиты, ее богатство – это мешок со всякой милостыней на черный день. Забор, как

было сказано выше, представляет собой и непространственную границу, разделяющую мир на «этот, наш» и «тот, чужой». Отсутствие у Оброшенова какого-либо нагрудного ордена тоже фиксирует его социальный статус.

Возможность или невозможность проникновения и движения через границу, по справедливому замечанию Ю. Лотмана, типичное построение сюжета: «Схема сюжета возникает как борьба с конструкцией мира» [3: 467]. Внутреннее пространство стремится защитить себя, а внешнее – разрушить внутреннее. Калитка, как дверь и порог, имеет семантику предела, межи, разделяющей два противоположных мира. Калитка – место проникновения внешнего мира, стремящегося разрушить лад дома. Калитка как устойчивый пространственный образ встречается и в драматургии XX века («Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова). Закрытому пространству семейного «гнезда» противопоставлено открытое общественное пространство. Через калитку в заборе, бесцеремонно нарушая границу, заходят, воровато озираясь, Недоносков и Недоростков, заталкивая Гольцова, которого предварительно напоили и научили требовать денег или отказаться от невесты. Так нарушается покой семейного пространства Оброшеновых, пространства, где они чувствуют свое собственное достоинство (!) и уважение. В следующий раз нарушает его Хрюкин, тоже без приглашения, он заходит в калитку и предлагает денег, что приведет затем и к предложению Анне пойти в любовницы.

В I действии в монологах Оброшенова Островский рисует социальное пространство. Временной сдвиг в прошлое дает возможность узнать историю «маленького человека», которого нужда заставила отступить от своих благородных идеалов. Оброшенов признается дочери, что он потерял уважение не только в глазах общества, но и в своих собственных: «Как на шута смотрят, да зато

кормимся» [4: 3, 360]. Общественная среда ломает и принуждает заботливого отца унижаться, паясничать, тешить толстосумов, чтобы подзаработать у них: «Тот тебе рыло сажей мажет, другой плясать заставляет, третий в пуху вываляет. Сначала самому **не сладко** было, а там и **привык**, и сам стал **паясничать** и людей **стыдиться перестал**. **Изломался, исковеркался, исказил** себя всего, и рожа-то какая-то обезьянья сделалась» (Подч. – М.Г.) [4: 3, 361]. В словах горемыки-подъячего звучит горечь маленького человека, зависимого от прихотей богатых купцов. Тему шутовства, мотив изломанной куклы можно обнаружить и в других пьесах Островского. Так, в «Бесприданнице» Лариса говорит матери и Карандышеву: «Я для вас кукла; поиграете вы со мной, изломаете и бросите» [4: 8, 32], а потом сам Карандышев в отчаянии произносит монолог: «…разломали грудь у смешного человека, вырвали сердце, бросили под ноги и растоптали его» [4: 8, 71]. Это дурное свойство человека отмечает также Ф.М. Достоевский в «Братьях Карамазовых»: «любят люди падение праведного и позор его». В доме Огудаловой происходит своего рода театрализация, «таборизация» на потеху богатых купцов. Живой игрушкой, которую передают из рук в руки, становится Робинзон. Паратов манипулирует Ларисой, надсмехается и унижает Карандышева. Театральность его поведения соответствует маске «рокового мужчины» с яркими, загадочными поступками. Мотив игры, злой шутки не только воссоздает своеобразие национального бытия, но выступает также сюжетной основой многих пьес или средством характеристики персонажей. В пьесах «Бедность не порок» Торцов – шут перед своими благодетелями; «На бойком месте» – любовная игра Миловидова чуть не приводит к гибели Анну, в «Картинах семейного счастья» – Пузатов шутит со своими родственниками, в «Пучине» – Боровцев, шутя, оставляет зятя и внуков в нищете, а Лизу на

улице «шалуны» из озорства подхватывают под руки и пугают, точно так же Улите «шутники» на улице надевают на голову куль.

В образах Оброшенова, Торцова, Глумова, Паратова, Шилохвостова и других «лицедействующих», «притворствующих» персонажей раскрывается важная особенность поэтики Островского. В феномене актерства Островский – психолог высветил все грани игрового поведенческого типа. В шутовстве, подыгрывании – не только получение выгоды, но и средство психологической защиты, «способ выживания» зависимого, униженного человека. В злых шутках – не столько средство от скуки пустой жизни, сколько средство возвыситься, утвердиться в своей силе и безнаказанности, самодурство за пределами дома. Шутовство, розыгрыш, актерство имеют национальные фольклорные корни. М. Бахтин в своих работах также отмечал в народной смеховой культуре «наличие сильного игрового элемента» [1: 391], основой которого является сама жизнь. Мотив злой шутки в русской литературе не был нов. Грибоедовский Максим Петрович, как и Оброшенов, любил отвешивать поклоны, стуча головой об пол и роняя парик. Пушкинский Троекуров «шутил» со своими гостями, вталкивая их к медведю; «шутка» Онегина завершилась трагически для Ленского. Такие же мотивы можно обнаружить в творчестве М.Лермонтова (например, «Герой нашего времени», «Маскарад», стихотворение «Нищий» и др.), Н. Гоголя («Шинель», «Ревизор», «Мертвые души»), Л. Толстого, Ф. Достоевского. Если в шутовстве актерствующий подыгрывает другим, чтобы доставить им удовольствие, выставляя себя в смешном виде, то в случае злых шуток шутники, пренебрегая нравственными и этическими нормами, доставляют себе удовольствие, разыгрывая, надсмехаясь и шутя над другими. В поведении шутников

проявляется режиссерское начало, что выглядит как «театр в театре» и дает новый импульс в развитии сюжета. Те, кто играет злые шутки и насмешничают над слабыми, скорее, трусливы, и в другой ситуации готовы сами паясничать в угоду сильным с целью выгоды.

Социальное пространство представлено во II действии пьесы «Шутники», где Островский собрал почти все городские сословия. Для натуральной школы было характерно детальное описание различных локальностей с целью создания впечатления подлинности. Ремарка описывает действующих лиц, вынужденных собраться из-за дождя в тесном, ограниченном локусе: «Лица разных наций, званий и пола: военные, чиновники, купцы, приказчики, мальчики, разносчики, татары, армяне, евреи, барыни, купчихи, мастерички, торговки. **Ворота, где торгуют картинками**» (Подч. – М.Г.) [3: 466]. Выделенная ремарка перекликается с жанровым определением пьесы «Картины московской жизни». Сами ворота представляют собой рамку, которая очерчивает пространство еще одной условной сцены, как театр в театре, где не только торгуют картинками, гравюрами, книжками. Среди разношерстной публики ведутся диалоги. Эти сценки-миниатюры похожи на сценки, изображаемые на лубочных картинках. Диалоги никак не связаны с фабулой пьесы, каждый из них мог бы стать завязкой для какой-либо другой пьесы из московской жизни. Их несколько: диалог чиновников, диалог девушки-белошвейки с молодым человеком и солидным человеком, маменьки с дочкой и др. Эти мини-сценки не только придают колорит и реалистичность изображения в пьесе, но и рисуют общественные нравы, подчеркивают типичность основного конфликта: «маленький человек», стремящийся к личной независимости, к защите своего человеческого достоинства в условиях социального неравенства; унижение личности в социально градированном обществе.

Сад-островок природы (I действие) противопоставлен хаосу торговой площади. Идиллия теплых человеческих отношений нарушена: здесь нет нормального уважительного общения между собравшимися. Попытка отстоять свою честь Гольцова, Оброшенова, девушки-белошвейки и попытка салопницы, шарманщика с певицей, чуйки получить уважительное отношение со стороны людей, занимающих более высокое положение в социальной иерархии, заканчивается для них весьма неприятно и унизительно: их оскорбляют и принуждают покинуть пространство, ограниченное воротами. Нельзя не согласиться с Ю.Лотманом, что в качестве границы могут выступать и непространственные отношения» [3: 475], например, «богатый-бедный», «всемогущий-бесправный». «Основным свойством границы является нарушение непрерывности пространства, ее недоступность: Но недоступная черта меж нами есть… Пушкин» [Там же].

Ворота выступают в роли символической социальной границы. Это как бы условный вход в то социальное пространство, где, выражаясь словами Крылова, «у сильного бессильный виноват». Ворота оказываются тем локусом, из которого изгоняются слабые, над которым смеются сильные. Важная особа отгоняет чуйку. Шилохвостов надсмехается над салопницей-попрошайкой: «Я всем вам в Ирбитской ярмарке плачу» (город Ирбит находиться в Свердловской области) и припугивает ее, бесцеремонно заявляет белошвейке, что в ее звании не подобает быть гордой недотрогой, а звание ее определено «по мундиру». Гольцова, который хотел пристыдить своих обидчиков, они же поднимают на смех, и он уходит. Оброшенова, который хотел защитить Гольцова, высмеивает Шилохвостов, и тот уходит, становясь жертвой жестокой шутки, подстроенной лавочником в сговоре с Недоносковым-Недоростковым. Антропонимы выполняют

функцию дополнительной характеристики, указывают на доминирующую черту характера. Язвительные шутки лавочника-прохвоста (второй корень в имени – хвост) колят как шило (первый корень имени). Персонажи-двойники Недоносков и Недоростков введены Островским не только для того, чтобы сделать диалоги динамичными, живыми, еще больше подчеркивая типичность этих героев, а чтобы приставка «недо» в антропониме подчеркивали неполноценность персонажа как человека. В этом акте обращает на себя внимание контекстуальное использование балагуром Шилохвостовым пословиц, поговорок и фразеологических оборотов. Сгущение народной этической оценки, что делает их едким и сильным оружием насмешки, заключает общепринятую народную мудрость. Бытовое актерство, демонстрируемое Шилохвостовым, присуще торговой среде, где надо зазвать покупателей, расхвалить товар, сбыть негодный, выдвинуть контраргументы в спор-торге, съязвить по поводу конкурента или покупателя. В его поведенческом типе, распространенном на базарах и торговых окраинах, проявляется особенность русского национального характера, склонного к насмешке, зубоскальству, бойкой, разбитной речи. В поэтике драматургии Островского элементы игры, «режиссуры» со стороны персонажей оказывают влияние на сюжетную организацию драматического действия.

Речь «бытовых лицедеев» приспособлена к ситуации; для манипулирования другими людьми нужно обладать запасом «умных» и язвительных слов, черпать из сокровищницы народной мудрости, чтобы выйти из словесных баталий в базарном торге победителем. Психологическая мотивировка игрового поведения шутников и шутов острая, язвительная речь и выпады усиливают эстетический сценический заряд пьесы, и воздействие на зрителей.

Во многих пьесах Островского звучат песни и романсы. В конце II действия звучит унылая мелодия шарманки, сопровождающей исполнение популярного романса «Под вечер осенью ненастной», который был создан на стихи пятнадцатилетнего А. Пушкина. Содержание песни о загубленной жизни молодой женщины и осиротевшем ребенке, вероятно, вызывает неприятные воспоминания у важной особы, который резко требует прекратить петь и прогоняет шарманщика. Романс вводит в пьесу мотив несчастной женской судьбы.

Перед природной стихией все равны. Дождь вынуждает собраться в пределах ворот разношерстную публику. Обычно эти люди не бывают вместе в ограниченном локусе, так как живут в разных мирах. Это вынужденное сближение фокусирует внимание на их социальной разнице и обнаруживает потенциальную конфликтность разных социальных слоев, порожденную желанием поставить себя над другими, стремлением возвыситься, утвердить свою силу, вседозволенность, безнаказанность. Из общественного локуса это обострение, этот тлеющий конфликт, порожденные безнаказанность власти сильных и богатых, переносится в частное пространство – в «гнездо» Оброшенова, тем самым подчеркивается давление социальных противоречий. Враждебность среды, подавляющей и унижающей слабых, проникает даже сквозь стены частного дома, за забор, который уже не может сберечь жителей. Старик Хрюков стремится идти в ногу со временем, хочет приобщиться к людям образованным и благовоспитанным, желает иметь рядом с собой такую порядочную и культурную женщину, как Анна. Он бесцеремонно предлагает ей стать любовницей. Но даже он боится насмешек, потому что он, старик, ходит на поклон – ухаживать за бедной девушкой. Возмущенный Оброшенов выгоняет его. Интересная метаморфоза происходит с

униженным, заискивающим, вечно угождающим прихотям своих хозяев Оброшеновым. (В этой сцене можно обнаружить сходство с пушкинским Самсоном Выриным). Находясь в «своем» locus'e, где он обычно заботливый отец и уважаем, где находиться его «рай», его «гнездо», где его личность не подавлена, Оброшенов ведет себя достойно, смело требует уважения к дочери и прогоняет Хрюкова. Здесь проявляется свойство пространства «моделировать иные, непространственные отношения» [3:531], как верно замечает Ю. Лотман и приводит пример одной раннесредневековой армянской легенды из «Истории Армении» Павстоса Бюзанда, в которой показана зависимость от locus'a, возможность «двойного поведения человека как результат перехода его из одного locus'a в другой» [Там же].

Непредсказуемость самодурства создает вероятность резкого изменения хода событий. К. Фрумкин, исследуя психологические особенности этой общественной прослойки, приходит к выводу, что «купцам у Островского в силу их привилегированного социального положения нет нужды сдерживатьсям поэтому их страсти, в отличии от страстей «маленького человека» Акакия Акакиевича, не обладают «кумулятивным эффектом». Психическая динамика «маленького человека» развивается по схеме «накопление-взрыв», в то время как у купцов Островского чувства не успевают накапливаться, их самодурство предстает как «факел»,на котором сжигаются избытки психической энергии. Тем не менее, купцы Островского – люди сильных страстей, поскольку они чрезвычайно внимательны к своим малейшим желаниям, и любая прихоть превращается для них в непреодолимую страсть» [6]. Анна дает согласие на брак, так как для семьи это единственный выход из крайне затруднительного материального положения. Такой финал – не счастливая развязка, а самопожертвование, все та же «злая шутка»,

поскольку со стороны мужа ее ожидают, скорее, грубость и унижения. Разница между положением жены и «экономки» будет невелика, она превратится в «игрушку», «куклу» Хрюкова и вынуждена будет подыгрывать ему, как в свое время делал отец. Единственное, на что очень надеются Оброшеновы, это то, что с ними перестанут «шутить».

Размышляя о сходных мотивах, темах и сюжетах в драматургии Островского, считаем некоторые упреки в адрес писателя несправедливыми, исходя из рассуждений Ю. Лотмана, изложенных в статье «О русской литературе классического периода», где ученый делает интересные наблюдения о писателе, как об авторе незаконченного литературного текста. Писатель в процессе создания произведения как бы «заключен внутри открытого набора возможных вариантов, из которых происходит отбор того, что попадает в те или иные окончательные тексты. При этом само понятие окончательности оказывается очень часто условным… Идет постоянная переработка… уже, казалось бы, законченного и опубликованного текста, а с другой – в очень многих случаях новое произведение является как бы вариантом предшествующего» [2: 602-603]. Разделяя приведенное мнение исследователя, полагаем, что творчество Островского тоже можно рассматривать как варианты одного текста.

Островский в своих пьесах, как верно заметил А.И. Ревякин, «не пылает ненавистью, а сочувствует, жалеет, мягко скорбит, видя погубленную жизнь» [5: 26], добавим, и прощает, потому что любит.

Литература

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
2. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Анализ поэтического текста.- СПб., 2005.

Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Семиосфера. – СПб., 2004.
3. Островский А.Н. СС: В 10 т. - М., 1959. Т. 3, 4.
4. Ревякин А.И. Искусство драматургии Островского. – М., 1974.
5. Фрумкин К.Г. Купечество и мещанство: социально-психологические размышления на материале русской классической драмы // журн. «Историческая психология и социология истории». Т. 2. 2009. № 1 // www.socionauki.ru/journal/articles/129800.

СТРЕМЛЕНИЕ К МАТЕРИАЛЬНОМУ ДОСТАТКУ КАК СЮЖЕТООБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР В ДРАМАХ А.Н. ОСТРОВСКОГО «СВОИ ЛЮДИ – СОЧТЕМСЯ!», «БЕСПРИДАННИЦА»

К.С. Данильченко
Северо-Кавказский федеральный университет (Ставрополь)

Когда-то И.А. Гончаров писал, обращаясь к драматургу А.Н. Островскому: «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» [1; Т.8; с.491-492]. Художнику удалось отразить целую эпоху русской жизни. Он был и создателем новой реалистической бытовой драмы, и автором исконно русского репертуара, и идеологом национального театра. Благодаря его произведениям зрители увидели на сцене героев разных социальных слоев и характеров: верящих в неограниченную власть денег, скромных и благородных людей с горячими сердцами, купцов, чиновников, актеров. Кроме того, «уже с ранних пьес появляется ощущение, что драматург воспринимает жизнь как театральное действо, в людях видит актеров, в предметах быта театральный реквизит, а в реальной обстановке – театральную декорацию» [2; с.16].

Островский отмечал, что «драматическое произведение есть не что иное как драматизированная жизнь. Жизнь производит на разных людей различные впечатления, а драматическое произведение должно производить одно. Этого оно достигает ясностью и единством мысли и

стройностью формы» [3; Т.10; с.466]. По его мнению, задача драмы состоит в том, чтобы обнажить заключенные в самой жизни, но заслоненные многообразием каждодневных явлений законы. Борьбу героев Островского во многом определяло движение сюжета.

Одним из важнейших способов образующих действие, является стремление к материальному достатку. Обратимся к пьесам А.Н. Островского «Свои люди – сочтемся!» и «Бесприданница», в которых на судьбе персонажей попытаемся доказать, что развитие сюжета и конфликт определяется отношением героев к богатству, состоянию, наследству и достатку каждого.

Комедия «Свои люди – сочтемся!» была напечатана в журнале «Москвитянин» в 1850 году. В основе сюжета комедии лежит весьма распространенный в купеческой среде случай мошенничества. Тема власти, денег и семейного деспотизма, столь существенная для всего творчества Островского, получает здесь свое яркое раскрытие. Страсти к накоплению, наживе подчинены все желания и помыслы главных персонажей. Во имя этого отвергаются всякие нормальные человеческие отношения - родственные, дружеские, основанные на взаимном уважении друг к другу [5; с.56].

Липочка хочет жениха «из благородных», «да чтоб лоб крестил по-старинному» [4; с.314], на что сваха Устинья Наумовна отвечает «…с вами не скоро сообразишь, бралиянтовые. Тятенька-то твой ладит за богатого… лишь бы денежки водились, да приданного поменьше ломил…Аграфена Кондратьевна, тоже норовит в свое удовольствие: …беспременно купца, да чтобы был жалованный, да лошадей бы хороших держал…» [4; с.320]. Когда Липочка уже вышла замуж за Подхалюзина, то Большов хочет отдать кредиторам по двадцать пять копеек за рубль долга, как сам и собирался вначале. Те согласны (в

долговой тюрьме, «яме», заключенных должников содержали за счет кредиторов). Но сидеть Большову, а решать Подхалюзину: теперь деньги – его. И он отказывается при полной Липочкиной поддержке. «Я, тятенька, не могу-с! Видит Бог, не могу-с!... Я у вас, тятенька, до двадцати лет жила - свет не видала. Что ж, мне прикажете отдать вам деньги да самой опять в ситцевых платьях ходить? – Что вы, что вы! Опомнитесь! Ведь я у вас не милостыню прошу, а свое же добро!» [4; с.357]. Человеческие отношения, родственные связи – ничего не «трогает сердца» дочери. Она в сложной ситуации забывает про все хорошее. Ею движет ненависть и меркантильность. Ее не заботит, как будут ее отец и мать жить дальше без денег.

Большов теряет последнюю надежду на возврат денежных средств: «Ведь я злостный – умышленный… меня в Сибирь сошлют. Господи! Коли так не дадите денег, дайте Христа ради!» [с.359]. Смешной и пошлый в начале комедии, Большов становится еще ничтожнее к ее финалу. Когда для детей не важны даже родственные чувства, когда единственная дочь жалеет десяти копеек кредиторам и с легкой совестью спроваживает отца в тюрьму, – в Большове просыпается страдающий человек: «Уж ты скажи, дочка: ступай, мол, ты, старый черт, в яму! Да, в яму! В острог его, старого дурака. И за дело! Не гонись за большим, будь доволен тем, что есть… Знаешь, Лазарь, Иуда, ведь он тоже Христа за деньги продал, как мы совесть за деньги продаем…» [с.341]. И он понимает, что все утеряно.

В последней сцене, появляется Расположенский, за обещанными деньгами: «Должны! Тоже, должны! Словно у него документ! А за что-за мошенничество! – Нет, погоди! Ты от меня этим не отделаешься! – А что же ты со мной сделаешь? – Язык-то у меня некупленный. – Что ж ты, лизать, что ли, меня хочешь?» [с.37]. Он растерян, в гневе, и

ничего не может сделать. Вся сделка «держалась на словах» и Рисположенский это понимает. Он обращается прямо в зрительный зал с криками: «Тестя обокрал! И меня грабит… Жена, четверо детей, сапоги худые!» [с.371]. Но последнее слово и тут за Подхалюзиным: «Вы ему не верьте, это он, что говорил-с, – это все врет. Ничего этого и не было. Это ему, должно быть, во сне приснилось. А вот мы магазинчик открываем: милости просим! Малого ребенка пришлете - в луковице не обочтем» [с.371]. Говорит так, как будто не знает этого человека. Как говорится «из грязи- в князи»!

Рисуя русских людей в их наиболее существенных национальных чертах, но не игнорируя в то же время и черт общечеловеческих, Островский создавал человеческие типы, поступками которых движет жажда наживы; в его произведениях отражается, по замечанию А. Григорьева, взгляд на жизнь, свойственный русскому народу. Пьеса о купце, попавшем в яму, не свелась к изображению картин купеческого быта: она превратилась в обличение общественных отношений, основанных на имущественном равенстве и жажде, в сатиру на самодурство, порождаемое самодержавно – крепостническими порядками.

В пьесе «Бесприданница» судьбы всех персонажей предопределяются отношением к деньгам. Стремясь устроить судьбу дочери, Харита Игнатьевна Огудалова, вынуждена держать открытый дом, принимать гостей, при этом она постоянно подсчитывает расходы «И вдруг такие расходы, которых никак нельзя было ожидать…» [с.5], распекает кухарку за нежелание поторговаться. Тема денег для нее является необычайно важной. Можно сказать, что именно они, капитал или их отсутствие определяют поступки персонажей, а во многом и их судьбу в драме Островского. Кнуров – «миллионщик», которому в Брехимове и поговорить-то не с кем все мерит деньгами, и в первую очередь человеческие отношения: «Вот, например,

Карандышев, ну, что за знакомство для меня!» [с.9] – замечает он, с высокомерием подчеркивая: «Прежде женихов-то много было, так и на бесприданниц хватало; а теперь женихов-то в самый обрез; сколько приданных, столько и женихов, лишних нет…» [с.9]. Вожеватов, который связан дружбой с семьей Огудаловых, отказывает Ларисе в помощи, потому что дал «честное купеческое слово» Кнурову: «...за удовольствие платить надо», «Всякому товару цена есть…» [с.15]. Жажда денег, солидного капитала заставляет и Паратова «продать свою свободу», отказавшись от искреннего чувства, ценность которого он понимает «Уступить я вас могу...» [с.21], «Огудалова-…выгодно жениться хотите? а во сколько вы цените свою волюшку? Паратов. – В полмиллиона-с…дешевле, тетенька, нельзя-с расчету нет, себе дороже, сами знаете» [с.1]. Все для купцов Островского имеет свою стоимость, в независимости от человеческих отношений, моральных качеств, чувств. Огудалова, стремящаяся, пожалуй, как и Паратов, к материальным благам, врет, изворачивается и готова пресмыкаться перед всеми, кто выше ее на социальной лестнице; согласна жертвовать не только собственной честью, но и честью дочери ради выгоды.

Драма «Бесприданница» была написана в конце 70-х годов XIX в., в период перехода России, на новый этап развития, сопряженный с образованием нового класса – класса предпринимателей и, как следствие, ознаменовавшийся возникновением социальных конфликтов, обусловленных разделением общества и неприятием нового класса приверженцами старого строя. Конфликт пьесы построенной, казалось бы на любовных, личных страстях, в конечном счете, строится на противостоянии людей нового типа, таких, как Паратов, прожигающих жизнь, не задумывающихся о нравственных проблемах и высоких материях, оценивающих всех и вся с высоты своего

купеческого «богачества», и тех, кто относится к среднему классу, тех, кто принадлежит к сословию Карандышевых, Ларисы, Огудаловой.

Карандышев, который, как кажется на первый взгляд, искренние любит Ларису и стремится спасти ее от жестокого мира денег, совершает поступки, подталкивающие девушку к гибели. Он стремится попасть в тот мир, где правят деньги, где девальвируются понятия чести и благородства, где главный девиз: «Всякому товару цена есть» – и где товаром может быть живой человек, где образованная, превосходящая в духовном развитии и Вожеватова, и Кнурова, и Паратова девушка становится предметом игры в орлянку. На званом ужине Карандышев, нелепый и жалкий в своем стремлении казаться богаче, чем он есть, произносит тост, в котором не только всячески превозносит замечательные качества своей будущей жены, но и пытается доказать всем собравшимся, что он не просто «ровня» им, а гораздо выше их, потому что именно его предпочла Лариса. И безмерно униженно звучит его просьба, обращенная к «бедной невесте»: «Пожалейте вы меня хоть сколько-нибудь! Пусть хоть посторонние-то думают, что вы любите меня, что выбор ваш был свободен» [с.30]. Но думает жених в это время не о Ларисе, ее чувствах, а только о себе. Единственный решительный поступок в своей жизни Карандышев совершает почти не помня себя, кажется даже, что сделать это вынуждает его сама героиня. А.Н. Островский, творчески развивая тему «маленького человека», показал, насколько жесток может быть человек, которого окружающие воспринимали всегда как ничтожество, шута, если получает в руки хоть какую-то надежду на счастье. Вот почему Карандышев вызывает сочувствие. Этот персонаж не лишен положительных качеств, он пытается удержать героиню от опрометчивого поступка, раскрывает ей глаза на договор Кнурова и

Вожеватова: «Они не смотрят на вас, как на женщину, как на человека... они смотрят на вас, как на вещь...» [с.36]. Выстрел в Ларису – это шаг отчаяния, а не только гнев, ужас и ревность. С одной стороны, этим поступком он избавляет героиню от необходимости принимать решение, от необходимости жить дальше, не желая такого существования и не имея сил изменить его, а с другой – это величайший грех. И здесь уже им движут не материальные интересы, а человеческие страсти, которые выше денег.

Не умея найти счастье в этом жестоком «денежном» мире, Лариса хочет уйти из жизни. Она полностью сознает, что не сможет сама расстаться с жизнью. Стоя в раздумье над Волгой произносит: «Что меня держит над этой пропастью?.. Жалкая слабость: жить, хоть как-нибудь, да жить... когда нельзя жить и не нужно» [с.38]. Ведь главная героиня не смогла бы жить без любви. Она не находит места в мире Паратова, Кнурова и подобных им людей, но не может жить и в мире Карандышева. Отнюдь не случайно Лариса Огудалова говорит: «Пистолет сюда, сюда, на стол! Это я сама... сама. Ах, какое благодеяние...» [с.38] у нее на первом месте человеческие качества – сострадание и благодарность за избавление. Судьба главной героини А.Н. Островского трагична. Во многом это определяется той властью, которую над персонажами имеют деньги.

Все люди, которые окружают Ларису, смотрят на нее именно как на вещь, которую можно выгодно продать или приобрести. Мать надеется найти «бесприданнице» выгодного мужа, а если не выйдет, то, как предлагает Кнуров, «теплое участие сильного, богатого человека» [с.27]. Паратову безразлична судьба Ларисы, он спокойно может передать эту «вещь» в любые руки. Кнуров и Вожеватов бросают жребий, причем каждый из них готов, по крайней мере временно, примириться с его исходом. В

этой ситуации Карандышев оказывается единственным, кто не желает героине быть чужой вещью.

Эта сцена показывает насколько мелочными бывают отношения. Как жажда женег застилает глаза. Человек приравнивается к "вещи" и не имеет права выбора. А отношения между людьми строятся исключительно на материальном достатке каждого.

В других пьесах Островского так же затрагивается эта проблема. Персонажи различных его произведений психологически сопоставимы между собой. Он не ограничивается изображением характеров в единственно возможной ситуации; он обращается к этим характерам многократно. Островский является создателем жанра психологической драмы. В его пьесах можно наблюдать не только внешний конфликт, но и внутренний.

Литература

1. Гончаров И.А. Письма. Собр. соч.: В 8 т. Т.8. – М., 1955.
2. Овчинина И.А. А.Н. Островский. Этапы творчества. – М., 1999.
3. Островский А.Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. X. - М., 1978.
4. Островский А.Н. Пьесы. – Л.,1986. В дальнейшем цитация по данному изданию с указанием страницы в скобках.
5. Ревякин А.И. Искусство драматургии А.Н. Островского. – М., 1974.

«БЕСПРИДАННИЦА» А.ОСТРОВСКОГО И «ПЕПО» Г.СУНДУКЯНА
(Литературные параллели)

А.Г. Долуханян
Армянский госпедуниверситет им. Х.Абовяна

Литературные параллели существуют во всех литературах: они могут относиться к тематике, к содержанию, к идеологии. Эти явления наблюдаются и в армянской литературе. Начиная с V века н.э., после создания армянских письмен Месропом Маштоцем, проявления этого явления становятся явными, поскольку мы располагаем большой национальной сокровищницей христианской литературы этих веков с огромным количеством литературных параллелей. В предисловии к своему гениальному произведению «Раны Армении» Абовян рекомендует следовать примеру европейских авторов которые уже писали не только на богословские темы, а также о тех явлениях, которые «могут очаровать человеческое сердце» [1: 63]. Именно после этого эпохального указания армянские писатели стали больше следовать примеру европейской и русской литературы. Нынче в армянском литературоведении существует огромный печатный и научнообоснованный материал о литературных связях, особенно между русской и армянской литературами. В сфере взаимосвязей этих литератур находится и связь между драмами Александра Островского и Габриэля Сундукяна. В ней ясно прослеживается благодатное влияние русского гениального драматурга на армянского классика. Это влияние не раз отмечалось в истории армянской литературы и армянского театра [2: 60, 62, 66, 223, 225].

Говоря о вопросе влияний, которым подверглась драматургия Габриэля Сундукяна, лучший знаток армянского театра Генрих Ованисян замечает: «При жизни Сундукяна вокруг него создалась осознанная атмосфера культа, но имели место также сомнения и безрезультатные суждения об источниках его вдохновения и художественного мировоззрения. Литературоведы избрали для него одну параллель – Александр Островский [3: 191-192]. Актер, педагог и театральный деятель Седрак Мандинян сделал также весьма интересное заключение: «Если изменить имена в произведениях Островского, многие могут обмануться и принять автора как нашего национального автора» [3: 154].

И А. Островский и Г. Сундукян – драматурги, и оба остались непревзойденными и незабываемыми из-за той роли, которую сыграли в развитии национального театра. Не случайно, что по сей день русская литературоведческая мысль продолжает посвящать всё новые исследования этому могучему представителю национальной драматургии, а совсем недавно вышла объёмистая – в 660 страниц – энциклопедия о нём [4: 8].

В сундукяноведении уже говорилось о связи между А. Островским и творчеством армянского драматурга, однако не проводилось специальной параллели между женскими судьбами в двух важнейших шедеврах этих авторов – «Бесприданнице» и «Пепо».

Эти параллели могут показаться в какой-то степени формальными, поскольку пьеса «Пепо», являющаяся высшей точкой таланта Сундукяна, была написана в 1870 г., а «Бесприданница» Островского была напечатана в 1879 г. и, следовательно, Сундукян никак не мог быть знаком с этой драмой русского писателя, а тем более оказаться под ее влиянием. Однако, Сундукян был знаком с произведениями предыдущего периода творчества Островского и был

восхищен мощным реализмом его драм и тем чисто национальным репертуаром, которым он обогатил русскую сцену («il a enrichi la scène russe d'un répertoire purement national») [5: 1343].

«Бесприданница» Островского переведена на целый ряд европейских языков, на ее основе были сняты кинофильмы, пьеса не сходит со сцены даже сегодня. Глубоко проанализировав драмы Островского, Н. Добролюбов считает: «Если читатели не забыли, – мы пришли тогда к тому результату, что Островский обладает глубоким пониманием русской жизни и великим умением изображать резко и живо самые существенные ее стороны» [6: 152].

Сундукян, который является основателем реалистического театра в армянской действительности, очень высоко ценил свою пьесу «Пепо» и желал ее видеть на французской сцене; сам же участвовал в переводе пьесы. Однако, Александр Дюма-сын, ознакомившись с пьесой, не нашел подходящей ее постановку, хотя и отметил ее утонченное содержание [7: 4]. Пьеса «Пепо» была переведена на целый ряд языков, в том числе и на русский. Этот перевод был отредактирован М. Горьким, который сказал, что с удовольствием сыграл бы роль Пепо. На украинский язык пьесу перевел поэт Павло Тычина [7: 4].

В драмах Островского первостепенное значение придается проблеме замужества женщины, ее роли в обществе, социальным возможностям и правам, что представлено в самых разных аспектах взаимоотношений между женщиной и мужчиной.

Г. Сундукян был также озабочен этой проблемой, которую он в узком смысле четко ставит, в частности в своих пьесах «Хатабала», «Разоренный очаг», «Еще одна жертва» и «Пепо». В последней Сундукян выдвигает роковую для армянской женщины проблему приданного, и в этом смысле пьеса «Пепо» прямой линией связана с

драмой «Бесприданница» Островского: две обрученные невесты одного возраста, но из совершенно разной среды, разной национальности, принадлежащих разным сословиям, имеют одинаковую судьбу. В истории Ларисы Дмитриевны приданное играет роковую роль. Эта девушка молода, красива, обладает талантами, прекрасно поет; она в центре всеобщего внимания и является истинным украшением провинциального города на берегу Волги. Она влюблена в тридцатилетнего отважного судовладельца Паратова, которого считает своим идеалом. Кажется, что этот известный женолюб не страшится смерти и готов умереть за любимое существо. В присутсвие Ларисы он приказывает кавказскому офицеру, меткому стрелку, выстрелить в стакан, стоящий на его голове. В присутствии всех Паратов замечает смеясь, что тот побледнел, когда стрелял. Однако, тот же Паратов, с той же беспечностью, доводит до смерти Ларису, своим возвращением расстраивая ее свадьбу с бедным чиновником Карандышевым. Литературовед Дубинская вполне обосновано в этом смысле характеризует Паратова следующим образом: «Для него ничего заветного нет: «найду выгоду, так все продам, что угодно», говорит он о себе. Но для Ларисы он олицетворяет безграничную смелость: ей кажется, что он свободен от цепей золота, расчета, пошлости, от всего того, что мучит и унижает ее. И когда в город накануне ее свадьбы приезжает Паратов, судьба ее решена» [8: 245-246].

Островский придавал большое значение драме «Бесприданница». В письмах, написанных в сентябре и октябре 1878 г., он признается, что полностью поглащен ее созданием. Впервые пьеса была поставлена в 1878 г. в московском Малом Театре, а на премьре присутствовал Ф. Достоевский [9: 258]. В литературоведении принято отмечать художественное и идейное совершенство этой драмы Островского: «Бесприданница» – одно из величай-

ших в идейном и художественном отношениях произведений русской и мировой литературы» [9: 256].

«Бесприданница» считалась социально-психологической драмой [10: 194] и именно в этом смысле она близка пьесе «Пепо».

В пьесе «Пепо» тоже молодая, приятной наружности, скромная Кекел, которой всего восемнадцать лет, выросла в бедной семье. Ей бесконечно преданы мать и брат. Когда встал решающий вопрос в ее замужестве, вдруг выяснилось, что Кекел бесприданница, потому что пропала расписка, по которой богач Арутин Зимзимов должен был вернуть Пепо деньги, отданные ему на хранение его отцом, и которые должны были стать приданным Кекел. Этот инцидент и расстраивает свадьбу Кекел, поскольку ее жених коммерсант, который сердцем склонился к ней и в присутствии всех во время обручения поцеловал ее, отказывается от Кекел и ищет новую невесту.

Для тифлисской жизни того времени это было великим срамом и даже трагедией. Кекел не любит своего жениха коммерсанта, но она кротко предана своим женским обязанностям, и для нее желанна будущая семейная жизнь, которую она полностью заслуживает. Но это ожидаемое будущее разбивается вдребезги из-за отсутствия денег. Кекел оказывается в безвыходном положении – она думает, что лучше броситься в воду и утонуть, повеситься или вонзить себе нож в сердце, но ей смелости не хватает, и пусть лучше рухнет мост, когда она будет по нему проходить, или ее сразит молния [11: 62].

Таким же образом думает о смерти Лариса из «Бесприданницы». Когда выясняется, что Паратов ее цинично обманул, она уже психологически не в состоянии выйти за своего жениха Карандышева; к тому же, богач Кнуров ей предлагает стать его любовницей, поехать с ним в Париж и тогда – больше никто не посмеет сплетничать о

ней. Выясняется, что у Ларисы тоже не хватает смелости покончить жизнь самоубийством и, как Кекел, она надеется на смерть по причине, не зависящей от нее: «Какая я жалкая, несчастная. Кабы теперь меня убил кто-нибудь… Как хорошо умереть… пока еще упрекнуть себя не в чем. Или захворать и умереть… Хворать долго, успокоиться, со всем примириться и умереть…» [12: 397].

Ни у Островского, ни у Сундукяна эти две женщины не в состоянии распорядиться своей судьбой, они зависят от мужского поведения, глубоко связанного с денежными расчетами. Эти несчастные женщины чувствуют себя вещью, о чем Лариса прямо говорит своему слабохарактерному жениху Карандышеву:

«КАРАНДЫШЕВ – Они не смотрят на вас как на женщину, как на человека… они смотрят на вас как на вещь.

ЛАРИСА – (глубоко оскорбленная): Вещь… да вещь. Они правы, я вещь, а не человек. Я сейчас убедилась в этом, я испытала себя… я вещь!» [12: 398].

У Кекел нет широты мировозрения Ларисы, она даже не представляет себе, что должна выйти замуж по любви – то, к чему стремится нежная женская душа Ларисы. Они обе несчастны, но сословная разница сказывается в их трагедии. Литературный критик, общественный деятель и публицист Григор Арцруни в 1871 г. посвятил восхищенную статью пьесе «Пепо» Сундукяна в журнале «Меху Айастани» под названием «Пепо Сундукянца». Он пишет, что армянская семейная жизнь сурова, но не до такой степени как немецкая семейная жизнь, где и мать, и отец, и дети знают свои права и обязанности. Он убежден, что современный ему армянин не знает, что означает любовь и женится без любви. Становясь мужем, он на свою жену смотрит как на собственность [13: 76].

Видим, что, как и Лариса, Кекел является вещью для своего корыстолюбивого жениха коммерсанта, она не

персонаж в пьесе, а только вещь, которая теряет свою ценность, поскольку уже не имеет приданного.

И Лариса, и Кекел стремятся к душевному спокойствию, в котором судьба им отказывает. Лариса мечтает гулять по лесу, собирать грибы и ягоды, наслаждаться деревенской тишиной. Кекел же выражает через фольклорную песню, что кончился ее душевный покой, поскольку суженный ее возненавидел, сердце разрезал на части, сразил не мечом, а без ножа принес в жертву [11: 62].

Известный французский арменовед Фредерик Маклер побывал в Тифлисе в 1909 г., встретился с Габриэлем Сундукяном, которого называл отцом армянского театра Кавказа. В теплой беседе Сундукян сообщил ему, что сюжет его новой пьесы обобщает его думы о разводе. Он напоминает, что правила тифлиской жизни весьма строги в этом вопросе, а он в своих драматических произведениях старается сделать все, чтобы помочь женщинам, несчастным в браке. В то же время Маклер замечает, что новая пьеса Сундукяна «Любовь и свобода» в некотором роде продолжает ставить те большие проблемы, уже поднятые в пьесах «Разоренный очаг», «Пепо», «Хатабала» и в других его произведениях [14: 153-154]. Если в вышеуказанных сравнительных параллелях достаточно явна близкая идейная связь между пьесами русского драматурга и произведениями армянского писателя, то нельзя сказать то же самое о повести *The Broken Nest* другого писателя – Нобелевского лауреата 1913 г. Рабиндраната Тагора, и о пьесе «Разоренный очаг» Сундукяна. Р. Тагор написал свою повесть *The Broken Nest* («Разоренный очаг») в 1901 г. на бенгальском языке, а Сундукян создал свой «Разоренный очаг», который также является историей одной разрушенной семьи, в 1882 г. в Тифлисе на местном армянском наречии. Совершенно очевидно, что нельзя говорить о влиянии между индийским и армянским

писателями. Однако своим содержанием и идейной направленностью их произведения очень похожи. Заключение одно – писатели и художники разных стран выдвигают общечеловеческие проблемы, касающиеся не только одной нации, но и всего человечества.

Литература

1. Абовян Х. Раны Армении. Плач патриота. Исторический роман в трёх частях. Ереван, 2004 (на арм. яз.).
2. История новой армянской литературы. Т. III. Ереван, 1964 (на арм. яз.).
3. Ованисян Г. История армянского театра. XIX в. Ереван, 2010 (на арм. яз.).
4. «Литературная Газета», 2012, № 49.
5. Le Petit Robert, Paris, 1988.
6. Добролюбов Н.А. Собр.соч.: В 3 т. М., 1952.
7. Ахвердян Л. Классические ценности армянской драматургии // См.: Армянская драматургия. Ереван, 1985 (на арм. яз.).
8. Дубинская А. А.Н. Островский. Очерк жизни и творчества. М., 1951.
9. Коган Л.Р. Летопись жизни и творчества А.Н. Островского. Государственное издательство культурно-просветительской литературы, 1963.
10. Ревякин А.И. Искусство драматургии А.Н. Островского. М., 1974.
11. Армянская драматургия. Ереван, 1985 (на арм. яз.).
12. Островский А.Н. Избранные пьесы. М., 1982.
13. Арцруни Григор. Литература, искусство, эстетика // Сб. статей. / Сост. и ред. Я.И. Хачикян. Ереван, 2009 (на арм. яз.).
14. Долуханян А. Арменовед Фредерик Маклер. Ереван, 2011 (на арм. яз.).

ДИАЛОГ СЕНТИМЕНТАЛЬНОГО И РЕАЛИСТИЧЕСКОГО НАЧАЛ В ПОЭТИЧЕСКОЙ ТКАНИ ДРАМЫ Н.А. ОСТРОВСКОГО «БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ»

И.В. Дубровина
Северо-Кавказский федеральный университет (Ставрополь)

Пьеса Н.А. Островского «Без вины виноватые» (1884 год) явилась последним драматическим произведением писателя, символической точкой творческой эволюции, вершинным результатом которой выступило создание объемной социально-психологической драмы, ставшей проводником принципов эстетики реализма и подлинно национальных художественных кодов (многогранные национальные характеры и положения, шифры русской культуры) на российской сцене. Итоговая пьеса Островского вбирает в свое эстетическое целое основные решения драматурга на пути реалистического освоения – отражения действительности: герои, характеризуемые комплексом неоднозначных качеств, зависимость личности от характера ее общественного окружения и бытовой среды, типичность лиц и обстоятельств, социальная природа конфликта, – и по магистральной линии своей художественной организации может быть определена как реалистическая. Однако помимо реалистической компонетики в пьесе Островского наличествуют «следы» сентиментализма и натурализма, которые можно рассматривать в качестве напоминания об этапности формирования реализма в поэтике драматурга. «Без вины виноватые», адекватно спроецировав первичную реальность на плоскость драматургии, реалистически закруглив традиционную для зрелого Островского тематику личностного «слома»

душевно одаренной, художественно чувствующей женщины под давлением мещанской пошлости, низости меркантильных интересов и суетной бесталанности («Бесприданница» и «Последняя жертва» 1878 года; «Таланты и поклонники» 1882 год), заключили в своей тканевой текстуре ретроспекцию к начальному периоду театральной деятельности автора, характеризуемому ориентированностью на синтетическую эстетику русского натурализма, возникшего на базе художественных достижений Н.В. Гоголя (концепцию синкретизма натуралистической эстетики, наличие в ней элементов сентиментализма развивали Ап. Григорьев, М.М. Бахтин, В.В. Виноградов). Драматург, прибегая в своей итоговой пьесе (когда последовательное реалистическое письмо было им уже окончательно выработано) к нарочитому стилистическому синкретизму, возвращается к истокам своей драматургии, словно для осуществления переосмысления значимости первых драматических опытов в масштабах всего последующего творчества. Пьесу «Без вины виноватые» можно рассматривать как неявное метапоэтическое высказывание Островского на тему специфики формирования им реалистической социально-бытовой драмы и, в целом, художественного метода реализма, а также авторское подчеркивание особой роли сентименталистской эстетики в этом процессе.

Вступив на литературную арену во второй половине сороковых годов, Островский закономерно демонстрирует свою приверженность гоголевской традиции и ее философско-эстетическому проектору «натуральной» школе. В.В. Виноградову принадлежит создание последовательной, теоретически выверенной и подкрепленной широким аналитическим материалом теории натуралистической эстетики, базирующейся на художественных заветах Гоголя, которая изложена

академиком в его монографических исследованиях «Гоголь и натуральная школа», «Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский». Виноградов отмечает доминантное значение «натуральной» школы как в синхронии 30-50-х годов XIX века, так и ее весомую роль на широком диахроническом полотне последующего литературного процесса, двинувшегося по руслу реалистического метода: «До конца 50-х годов Гоголь был вождем. На его произведения смотрели, как на объект подражания или преодоления. Новые стилистические узоры чертились по Гоголевской канве. Те, кто отходил от Гоголевской поэтики, уносили частичку ее с собою (Тургенев, Соллогуб и др.); те, кто хотел выступить в роли вождя, заслонив Гоголя, развивали дальше его художественные тенденции (Достоевский). В пятидесятых годах натуральная школа не умерла бесследно. Ее поэтика вошла в новые художественные системы, с новыми функциями, приспособившись к новому основному формально-эстетическому стержню (ср. мелкие чиновники в поздних романах Ф. Достоевского, Гоголевские приемы в отрицательных характеристиках Тургенева, у Гончарова и т. п.)» [1]. Согласно Виноградову, эстетика русского натурализма выстраивается на платформе художественных экспериментов Гоголя, осуществившего сплав разнородных и противопоставленных стилистических элементов классицизма, сентиментализма, романтизма («высокая» книжная традиция) с традицией русского Стернианства, художественными единицами поэтики В. Скотта и народно-фольклорного творчества («низкая» стилистика). При этом развитие «натуральной» школы охватывает два крупных, художественно антагонистических друг другу этапа.

- **30-е годы:** произведения последователей Гоголя базируются на фарсово-анекдотической форме, поэтически координируются с «Повестью о том, как поссорились Иван

Иванович с Иваном Никифоровичем», «Носом», «Записками сумасшедшего», то есть с произведениями, авторской задачей которых выступало создание новых способов отражения «натуры» (попытки воссоздания голой повседневности), принципиально отличных от идеалистических утопий сентиментализма и от крайностей «ужасного» романтизма (и как следствие, разрушение высоких сентименталистских и романтических патетико-образных рядов низкими приемами стернианской и фольклорной стихий); параллельное существование наряду с обозначенным эстетическим образованием, так называемого, «протокольного» натурализма (Ап. Григорьев говорит о второй «натуральной школе», возглавляемой Далем), произведения которого базировались на социальном, бытовом, этнографическом материале.

- 40-е годы: в произведениях «натуральной» школы, раннее исключающей возможность какой-либо личностной оценки и осмысления изображаемого и нацеленной на предельно беспристрастное и объективное «наблюдение» природы, правду «голого» факта, начинает громогласно звучать пафос гражданского сентиментализма, появляются своеобычные моральные сентенции. Это сопровождается, в свою очередь, ориентацией на «Шинель» и «Мертвые души», в которых Гоголь осуществил попытку вернуться на стезю отвергнутых им ранее сентименталистских способов рисовки и в которых начало сентиментализма имело самостийно значимую роль. Происходит реставрация и обновление формально-содержательных единиц сентиментализма, органический синтез сентиментализма и натурализма, впервые виртуозно произведенный Ф.М. Достоевским: «Гоголь не преодолел противоречий, которые скрывались в контрастных методах художественного восприятия одних и тех же объектов – натуралистическом и сентиментальном. Вообще же,

конечно, синтез их был возможен. И вот одна ветвь натурализма осуществляет завет вождя. Берутся сентиментальные жанровые разновидности и приспособляются к натуралистической манере рисовки. Происходит смещение точек зрения, и восприятие мира преломляется сквозь призму подставного рассказчика, «бедного человека». Так поступал Достоевский. К нему примыкает Я. Бутков, М. Достоевский, Ал. Пальм и др.; даже Тургенев отдал дань этим веяниям…», – пишет Виноградов [1]. Знаменательно, что именно в гармоничном сочетании сентиментализма и натурализма, по убедительному доказательству ученого, обозначилась перспектива развития качественно новой реалистической эстетики как эпохальной магистрали дальнейшего развития мирового литературного процесса. Характерно, что роль, которая отведена академиком Н.А. Островскому в этом «бурлящем» в поиске принципиально нового художественном контексте, достаточно малозначима. Великий драматург-реалист, совершивший коренной переворот в российском драматическом искусстве, предстает менее чем второстепенной фигурой национальной словесности, «ретроградно» следующей за гоголевской стилистикой и натуралистическими способами образного построения в то время, когда последние уже были воспринимаемы в качестве руководства к собственному преодолению: «Но так как чисто «Гоголевские» стилистические формы продолжали храниться в поэтике натуралистов-физиологов в роде Писемского, Островского и др., то сторонники синтеза постепенно начинают отмежевываться и от Гоголевского стиля, его преобразовывать или отводить ему скромную роль лишь при рисовке «низких» комических типов. Стилевые принципы, развившиеся в этой группе, разнообразны, научно необъединимы, но в литературно-

обывательском сознании получили общий ярлык – «реалистических»» [1].

Н.А. Островский в рамках драматического рода произвел художественный синтез сентименталистских и натуралистических приемов, служащий платформой образования «чистых» реалистических кодов, что составило аналогию экспериментам Ф.М. Достоевского (более позднюю, нежели у Достоевского, что может быть оправдано некоторым отставанием драматического искусства в России от других форм художественного слова) в роде эпики [см.: 2]. Пьеса «Без вины виноватые», представляющая художественное усложнение традиционной драмы сентиментализма, служит обнаженной демонстрацией путей креативного достижения качественно новой реалистической эстетики в литературе XIX века и выявлением значимости в этом художественном эксперименте сентименталистских кодов. Островским реалистически преобразуются основные традиционные структурные единицы сентименталистской драмы с сохранением их легко узнаваемого первозданного рисунка.

- Драматическая коллизия – совращение и заведомый обман добродетельной девушки – является традиционной для эстетики сентименталистской драмы XVIII века. Однако сам образ Отрадиной реалистически объемен и неоднозначен: чувствительность, душевная глубина, идеалистичность героини сентиментализма сопрягаются в ней с уступками собственной совести, осознанным нахождением в ситуации сомнительного, носящего натуралистический оттенок адюльтера.

- Конфликт: разрушение уз крови вследствие преследования материальных интересов, что в драме сентиментализма однозначно коннотировалось как первейшее преступление против рода человеческого, концепция которого являлась краеугольным камнем философских размышлений просветителей. Но если в драме

сентиментализма этот конфликтный узел счастливо разрешался «исправлением» порочного героя, осознанием им своей неправды, то благоприятное разрешение конфликтной ситуации в «Без вины виноватых» затрудняется сложностью личности всеми покинутого сироты Незнамова, его воинственной агрессивностью и затаенной обидой, а также сопровождается безапелляционным отвержением неправедного отца героя, Мурова, в последней реплике Кручининой.

- Структурное совмещение на одном драматическом полотне элементов комедийного и трагического жанров, отсылающих к теории «срединного» жанра драматической системы, созданного Д. Дидро в рамках театра сентиментализма (театральные интриги Коринкиной и Миловзорова, поиски денежной выгоды и общественного положения Муровым, безобидные каламбуры Шмаги наряду с подлинным трагизмом индивидуальной судьбы Незнамова и Кручининой).

- Поэтика счастливых случайностей и чудесной детали, являющаяся художественным новаторством драмы сентиментализма и определяющая неизменно счастливое разрешение социально-психологического конфликта, привносится Островским в структуру реалистической драмы. Герои, пути которых диаметрально разошлись более семнадцати лет назад, случайным образом оказываются в одном пространственно-временном континууме, и обманутая мать узнает своего обманутого сына по медальону, оставленному ею на память порочному возлюбленному (при этом «волшебство» сиротского медальона оспаривается в речи Нехлюдова, говорящего о множестве сиротских вечеров, проведенных над ним в тягостных думах и слезах).

- При этом и Кручинина, и Незнамов воплощают сентименталистский тип героя, чистого сердцем и

экзальтированно чувствующего. С этим связана совершенно своеобычная концепция безыскусственного или подлинного актерства, происходящего из глубины чувствующего сердца, а не из актерского умения перевоплощаться или надевать чуждую маску (очень оригинальная идея, проводимая драматургом через всю пьесу).

- Сверхзадачей драматического действия «Без вины виноватых», безусловно, является возбуждение зрительского сопереживания к добродетельным героям и пропаганда деятельной любви, что в теории театрального сентиментализма служило утопическим целям достижения всеобщего благоденствия. Н.А. Островский своей реалистической пьесой словно стремится доказать, что искреннее человеческое чувство, единичный акт сострадания к другому человеку способны творить чудеса и реализовывать великие идеалистические утопии.

Литература

1. Виноградов В.В. Гоголь и натуральная школа. Л.: Культурно-просветительское трудовое товарищество «Образование», 1925, 76 с. // URL [Электронный ресурс] http://www.opojaz.ru/gogol/index.html (Дата обращения: 29.11.2012).
2. Виноградов В.В. Школа сентиментального натурализма: (Роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х годов) // В.В. Виноградов. Поэтика русской литературы: Избранные труды. М.: Наука, 1976, С. 141-187.
3. Островский Н.А. Без вины виноватые. URL [Электронный ресурс] http://az.lib.ru/o/ostrowskij_a_n/text_0220.shtml (Дата обращения 20.11.2012).

О МЕСТЕ И РОЛИ ЧТЕНИЯ ДРАМ А.Н. ОСТРОВСКОГО НА УРОКАХ РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ В АРМЯНСКОЙ ШКОЛЕ

Б.М. Есаджанян, А.М. Амирханян
Армянский госпедуниверситет им. Х.Абовяна

«Текст сознательно превращается в урок языка»
Ю.М. Лотман

Сегодня в создавшихся в Армении языковых условиях приведенная в эпиграфе цитация весьма актуальна. Как отмечено в одной из наших статей, «учитель-словесник, преподающий неродной язык (в частности, русский нерусским учащимся), сегодня – посредник между языком-носителем культурного наследия и обучающимся» [4: 2, 42]. Изучению языка способствуют, известно, тексты – художественные, публицистические и др., так как «ознакомление с представлением о культуре изучаемого языка» на уроке происходит «посредством текста – носителя культуры другой знаковой системы» [4: 2, 43].

Говоря о роли и месте чтения произведения на неизвестном или малоизвестном языке в Армении, учителю-словеснику предстоит реконструировать изучаемый текст и сделать его восприятие естественным. При этом индивидуальное прочтение, особенно драматургического жанра, неизбежно сталкивается с феноменом «чужого» языкового штампа [7: 1, 99-102]. Понятийная база «чужого» в драме взаимодействует с информативностью «чужого» как в отношении языка оригинала, так и включаемой в драматическое произведение проекции образной персонификации. Ведь художественные произведения прежде всего отражают «эстетические,

духовные и моральные ценности <...>, традиции русской культуры <...> и вызывают неподдельный интерес у любого читателя» [1: 1, 93-98].

Произведение словесного искусства уникально, его предстоит понять и усвоить. Как это сделать? Где необходимо ставить акцент при работе по развитию речи?

Ситуации в пьесе условны, они переосмысляются и в воспроизведении на сцене, и в созвучности атмосферы в зале. Здесь следует иметь в виду все разнообразие авторской языковой «условности», рассчитанное на ознакомление со спецификой конструкции, построением авторской, чужой языковой структуры, реализованных писателем в предлагаемом к изучению тексте. И взаимоотношения читателя с текстом – сложный, длительный процесс, так как «всякое новаторское художественное произведение» как текст «сознательно превращается в урок языка» [5: 160].

Посредством взаимосвязи, сопряжения другого языка, «чужого» мышления осмысливаются «свои» языковые реалии и родная, национальная ментальность. И особый случай – изучение драмы. «Работа возбуждает мышление, мышление превращает рабочий опыт в слова, сжимает его в идеи, гипотезы, теории – во временные рабочие истины», – писал М. Горький в статье «О пьесах» [3: 26, 410].

Превращение текста в «рабочий опыт» слова у учащегося составляет специфику изучения текста из литературного произведения. Драма же – особый род литературы, и для построения урока необходима оригинальность, способствующая осмысленному восприятию самобытности драматургического произведения. Конфликт пьесы, система персонажей характеризуются в действии – посредством столкновения действующих лиц, событий, конфликтов и поступков.

Важное место здесь занимает не столько лексическое наполнение урока, сколько особенности характеристики образа в слове, в основном, без «подсказки» чужого, авторского слова. Ведь «пьеса – драма, комедия – самая трудная форма литературы, – трудная потому, что пьеса требует, чтобы каждая действующая в ней единица характеризовалась и словом и делом самосильно, без подсказываний со стороны автора» [Там же: 411]. Если «в романе, в повести люди, изображаемые автором, действуют при его помощи, он всё время с ними, он подсказывает читателю, как нужно их понимать, объясняет ему тайные мысли, скрытые мотивы действий изображаемых фигур, оттеняет их настроения описаниями природы, обстановки и вообще всё время держит их на ниточках своих целей, свободно и часто – незаметно для читателя – очень ловко, но произвольно управляет их действиями, словами, делами, взаимоотношениями, всячески заботясь о том, чтобы сделать фигуры романа наиболее художественно ясными и убедительными», то «пьеса не допускает столь свободного вмешательства автора, в пьесе его подсказывания зрителю исключаются. Действующие лица пьесы создаются исключительно и только их речами, то есть чисто речевым языком, а не описательным» [Там же].

В основе драматургического произведения лежит действие, происходящее на глазах у зрителя, в настоящем. В случае же с чтением пьесы воспроизводится предлагаемое автором то действие, которое писателем не рассказывается, а совершается непосредственными участниками событий – персонажами в их же непосредственном действии. Здесь формируется центр драмы – через конфликт, раскрытию которого способствует композиция. При этом композиция, «подчиненная» раскрытию конфликта, и «связанные» действия, составляя структурные элементы пьесы, развиваются в организации сюжета, создавая эффект

присутствия читателя, за счет чего развивается напряженность, стремительность развития действия. Так «обнажается» основная идея конфликта, в основе которой лежит диалогическое построение текста как важной составляющей драмы. К тому же специфика этнокультурного компонента, и «ключом к пониманию метафорического выражения служат грамматически связанные, как правило, контактные слова-аргументы» [6: 338].

Особенность текста из драматургического наследия Островского – некоторые отступления от современной нам языковой нормы, а иногда и своеобразный говор словоформы, характерный купеческой среде, что, безусловно, усложняет задачу чтения текста и учителю, и обучающимся, воспринимающим произведение на неродном языке.

В драматургии А.Н. Островского, построенной на конкретных исторических противоречиях, вскрывающих эпоху со всеми социальными взаимоотношениями тех или иных слоев современного писателю общества, поведение и поступки, предложенные по канонам жанра в репликах – диалогах, монологах – изображаются емкие внешние и внутренние переживания и настроения, что означает, что слово как составляющая текста становится вербальным по отношению к прямому действию, способному передать целую эмоциональную палитру характеристики действующих лиц.

Слово это – точное, цельное и выразительное, охватывающее жизненную позицию как ее создателя, автора, так и пульсирующую жизненную позицию его персонажей. Таким образом, текст обращен как к самому себе, т.е. к персонажу, так и к участнику диалога и слушателю или читателю. Ведь в любом произведении автор «обращается <..> к “разумению фактов”, к самым разным вопросам

философии и истории, этики и религии, эстетики и педагогики, политики и психологии, настойчиво работает над становлением “философического языка” эпохи и литературы, ее представляющей» [8: 21-22].

Слово, раскрывая характер героя посредством индивидуального темперамента его речи, играет в драме заглавную роль. Отсюда взаимообусловленность «чужого», другого, накладывающего отпечаток на индивидуальное восприятие текста, «ибо для того, чтобы фигуры пьесы приобрели на сцене, в изображении её артистов, художественную ценность и социальную убедительность, необходимо, чтоб речь каждой фигуры была строго своеобразна, предельно выразительна, – только при этом условии зритель поймёт, что каждая фигура пьесы может говорить и действовать только так, как это утверждается автором и показывается артистами сцены» [Там же].

Таким образом, текст является не только лексическим аппаратом изучения и наполнения словарного запаса учащихся школы, но и переходит в тип своеобразной эмотивной формы воспитания. Силу этой особенности текста один из авторов этой статьи, А.М. Амирханян, наблюдала, когда ее 14-летняя дочь, будучи школьницей, читала программную пьесу А. Островского «Гроза». Девочка, рыдая и всхлипывая после последней сцены произведения, сквозь слезы говорила о том, как жаль загубленную деспотизмом Катерину и как же ненавистна Кабаниха!

Кроме того, что драма «Колумба Замоскворечья» представляет особую поэтичность в традиционной содержательности (о социальной среде – купечестве), она имеет огромное познавательное значение (отражение патриархальных отношений в купеческой среде). Последнее имеет очень сильное эмоциональное воздействие (в некоторой степени, воспитательное) и вызывает

соответствующую, вполне объективную, реакцию, что свидетельствует об актуальности поднятых Островским тем и вопросов во все времена.

И, несмотря на испытание временем (время создания драмы в 1859 – и наступивший XXI век), драматизм пьес Островского четко определяет, созвучное с сегодняшним, отношение к мракобесию процессов общественной жизни и тогда, и сейчас. Если Островский в свое время вскрывал проблемы нравственно-психологического характера, то грань между духовностью и самодурством сегодня, порой, регламентирует частную жизнь, и идут рука об руку, как всегда, прикрываясь религиозностью, греховность и «качание между святостью и свинством» [2: 78].

Литература

1. Антропов О.К., Лебедева И.В. Русские писатели-эмигранты – «чужое» культурное наследие в Европе // Сохранение культурного наследия и проблемы фальсификации истории: В 2 т. Астрахань, 2012.
2. Бердяев Н.А. Судьба России. М., 1990.
3. Горький А.М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1949-1955. Т. 26. М., 1953.
4. Есаджанян Б.М., Амирханян А.М. Фальсификация или ошибки? О содержании учебных пособий в армянской школе // Указ. сб.: Сохранение культурного наследия... Астрахань, 2012.
5. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров // Ю.М. Лотман. Семиосфера. СПб., 2010.
6. Минеева З.И. Мотивация Nomina agentis в тексте А.С. Пушкина //А.С.Пушкин:Русская и национальные литературы. Ереван, 2012.
7. Приорова И.В. «Чужие» штампы как нейтрализация «своего» в культурно-историческом осмыслении современного речетворчества // Указ.сб.: Сохранение культурного наследия... Астрахань, 2012.
8. Айзикова И.А. Проза В.А. Жуковского 1830-х годов: внутренний диалог с А.С. Пушкиным // А.С. Пушкин: Русская и национальные литературы. Ер., 2012.

ФИЛОСОФСКИЕ ИДЕИ СЛАВЯНОФИЛЬСТВА И ФИЛОСОФИЯ РУССКОЙ ДРАМЫ

А.Т. Закариадзе
Тбилисский госуниверситет им. И.Джавахишвили

Гениальный писатель А.Н. Островский сыграл значительную роль в истории философии русской драмы. Он наиболее полно выразил судьбу человека и смысл его бытия в отечественной жизни.

По своим мировоззренческим взглядам А.Н. Островский примыкал к славянофильству. Полностью принимая основную идею славянофильства, он считал, что основу исторического бытия России составляют православие и общинный образ жизни, русский народ принципиально отличается по своему менталитету от народов Запада святостью, соборностью, набожностью, коллективизмом, взаимовыручкой против бездуховности, индивидуализма, духа конкуренции Запада.

В истории русской культуры и философии яркий контраст представляют два взаимно противоположных направления – славянофильское и западническое. Старания славянофилов были направлены на разработку христианского миропонимания, опирающегося на учения отцов восточной церкви и православие в самобытной форме. Славянофилы чрезмерно идеализировали политическое прошлое России и русский национальный характер. Они высоко ценили самобытные особенности русской культуры и утверждали, что русская политическая и общественная жизнь развивалась и будет развиваться по своему собственному, отличному от Запада пути (1, 48). По их мнению, Россия призвана оздоровить Западную Европу духом православия и русских общественных идеалов,

помочь Европе в разрешении ее внутренних и внешних политических проблем в соответствии с христианскими принципами.

Славянофилы имели предшественников в лице так называемых «самобытников». Это были литераторы и историки, входившие в редакцию журнала «Москвитянин» и выступавшие с критикой европеизации России. Славянофилы подвели под идею самобытного русского пути философскую основу. К основателям славянофильства обычно относят братьев Киреевских, А.С. Хомякова, Ю.Ф. Самарина и К.С. Аксакова. Но оригинальными теоретиками и идейными вдохновителями в этом кругу, безусловно, были И.В. Киреевский и А.С. Хомяков. «Славянофильство, – писал Н.А. Бердяев, – первая попытка нашего самосознания, первая самостоятельная у нас идеология. Тысячелетие продолжалось русское бытие, но русское самосознание начинается с того лишь времени, когда Иван Киреевский и Алексей Хомяков с дерзновением поставили вопрос, что такое Россия, в чем ее сущность, ее призвание и место в мире» (2, 84).

Свои основные философские идеи Киреевский изложил в последней статье «О необходимости и возможности новых начал для философии», опубликованной уже посмертно в журнале «Русская беседа» (3, 167). Киреевский не просто фиксирует пороки Западной Европы, но тут же указывает на их антитезу в лице России. Киреевский противопоставляет Россию и Европу, а вернее, он противопоставляет то, что было принято называть «азиатчиной» или «китаизмом», цивилизованному «гражданскому обществу». И если в последнем, как он пишет, сплошные раздвоения, а именно «раздвоение духа, раздвоение мыслей, раздвоение наук, раздвоение государства, раздвоение сословий, раздвоение общества, раздвоение семейных прав и обязанностей, раздвоение нравственного и сердечного состояния,

раздвоение... общественного и частного», то в России, напротив, «преимущественное стремление к цельности бытия внутреннего и внешнего, общественного и частного, умозрительного и житейского, искусственного и нравственного» (3, 172). Киреевский не просто критикует католицизм и западное просвещение, но, подобно другим славянофилам, критически воспринимает весь строй западной жизни, что специально оговаривается Зеньковским. Соответственно Киреевский предлагает не только новый тип философии или просвещения, но говорит о новом фундаменте для всей системы культуры. И об этих планах славянофилов Зеньковский пишет с большим воодушевлением. «Это рождало и рождает некое ожидание, – отмечает он, – можно сказать, пророческое устремление к новому «зону», к эпохальному пересмотру всей культуры» (4).

Далее Зеньковский говорит, что пафос нового пути, указанного Хомяковым и Киреевским, неотделим от пафоса отказа от старого пути, по которому шла Западная Европа. Под «новым» здесь имеется в виду проникновение православия во всю культуру, а под «старым» – секуляризм, отделивший, к примеру, церковь от школы и государства. Таким же «новым» у славянофилов является патриархальный уклад жизни, в отличие от «старого» буржуазного уклада, т.е. гражданского общества. «Все, что есть существенного в душе человека, – писал Киреевский, – вырастает в нем общественно» (5, 52). И это общественное, а точнее общинное начало, которое в дальнейшем будут именовать «соборностью», еще не погибло в русской жизни. Киреевский скептически относился к формальному римскому праву. По его мнению, собственность – это «только случайное выражение отношений личных». В основе всех взаимоотношений, по его мнению, должны быть не формальные связи, а личные отношения. Для него абсолютное право собственности на землю – абсурд.

Помещик владеет землей на основе личных отношений с царем. А крестьянин владеет ею на основе личных отношений с помещиком.

Киреевский не представляет, каким образом общественные отношения людей могут устанавливаться не прямо, а косвенно. Для него общественное означает общинное. Поэтому он искренне выступает за сохранение общины, но не силой, а опираясь на традицию. Киреевский, как и другие славянофилы, не видит ничего плохого в крепостном праве. Крепостничество «взаимовыгодно» (3, 71), доказывает он. Со стороны помещика крестьянин имеет отеческую опеку, а подневольный труд крестьянина позволяет помещику создавать высокую культуру. Дворянство, которое невозможно без крепостного права, считал Киреевский, является самым передовым и прогрессивным сословием России. И дворянские гнезда нужно сохранить именно как центры высокой культуры.

Понятно, что Киреевский, подобно своим единомышленникам, отрицательно оценивал реформы Петра. Накануне петровских преобразований, считал он, жизнь России достигла внутреннего единства и цельности, у нее были блестящие перспективы. Но в результате преобразований Русь была онемечена. И нетронутыми остались лишь православие и община.

Хотя сам Киреевский не относил себя к истинным «славянофилам». В одном из писем он признавался, что «славянофильский образ мыслей» он разделяет лишь отчасти. В других же вопросах ему ближе мнение западника Грановского. Можно предположить, что с наиболее последовательными славянофилами он мог расходиться в вопросах подражания старине во всем – одежде, манерах и пр. Именно к этому стремился Хомяков, который строго соблюдал все обряды православной церкви, отрастил себе

бороду и носил старинное русское платье. К рассмотрению его философских взглядов мы и переходим.

Обычно А.С. Хомякова представляют как мыслителя, продолжавшего и развивавшего философские идеи Киреевского. Но на деле его взгляды сложились задолго до того, как Киреевский обратился к староотеческой традиции. И в отличие от Киреевского, он не пребывал в долгих духовных поисках. Он не пережил периода «увлечения» Западом, как Киреевский, или увлечения позитивной наукой, как В. Соловьев.

Хомяков последовательно противопоставлял православие католицизму, древнерусские порядки «загнивающему» Западу. «По всему обществу распространяется характер отчуждения людей друг от друга; ... Гражданин, забывая отечество, жил для корысти и честолюбия; христианин, забывая человечество, просил только личного душеспасения; государство, потеряв святость свою, переставало представлять собою нравственную мысль; церковь, лишившись всякого действия и сохраняя только мертвую чистоту догмата, утратила сознание своих живых сил и память о своей высокой цели» (6, 463). Истоками «загнивания» западного христианства Хомяков считал житейский практицизм, индивидуализм и рационализм, взятые на вооружение католичеством. Вот что он пишет о Западной церкви, пытавшейся двигаться по пути прогресса. «Связанная с бытом житейским и языческим на Западе, она долго была темною и бессознательною, но деятельною и сухо-практическою; потом, оторвавшись от Востока и стремясь пояснить себя, она обратилась к рационализму, утратила чистоту, заключила в себе ядовитое начало будущего падения, но овладела грубым человечеством, развила его силы вещественные и умственные и создала мир прекрасный, соблазнительный, но обреченный на гибель, мир католицизма и реформатства» (6, 465).

Спасением от указанных напастей, согласно Хомякову, может быть консерватизм. И преимущество православия он видит именно в том, что оно смогло законсервироваться. «Иная была судьба, – пишет он, – у церкви восточной. Долго боролась она с заблуждениями индивидуального суждения, долго не могла она успокоить в правоте веры разум, взволнованный гордостью философии эллинской и мистицизмом Египта или Сирии. Прошли века, уяснилось понятие, смирилась гордость ума, истина явилась в свете ясном, в формах определенных; но Промысл не дозволил Греции тогда же пожать плоды своих трудов и своей прекрасной борьбы» (6, 466). Православное богослужение, утверждал Хомяков, на практике реализует принцип «единства во множественности». Понятия «Собор» и «соборность» являются ключевыми в мировоззрении славянофилов. «Соборность» – это единство во множественности. Собор – это не просто место собрания разных людей, а место их духовного и социального единения. Соборность противоположна как абсолютному тождеству людей без индивидуальных различий, так и откровенному индивидуализму, попирающему всякое единство (7, 198).

Диалектика единства во множественности выступает у Хомякова не только принципом религиозной жизни. Соборность, утверждает он, разворачивает и утверждает себя во всех областях жизни христиан: в семье, в общественных отношениях, в отношениях между государствами и прочее. Органичное развитие России объясняется у него тем, что православие здесь породило специфическую социальную организацию – сельскую общину, по-другому, «мир». В общинном устройстве русской жизни он видит следующую важную черту русского народа, определяющую его особый путь в истории. Хомяков согласен с тем, что монархия – лучшая

форма правления для России. В то же время, по его мнению, царь должен получать власть от народа путем избрания его на царство, как был избран Михаил Романов. Для того, чтобы оправдать свое предназначение, самодержец должен действовать в интересах всей Земли русской. В этом часто усматривают сходство позиции Хомякова с принципом народного суверенитета Ж.Ж. Руссо.

Славянофилы Киреевский, Соловьев, Бердяев, отказавшись от Шеллинга, оказались его прекрасными учениками. В этом смысле русская философия идет вровень с европейской. Западники же, видными представителями коих являлись А.И. Герцен, Н.П. Огарев, К.Д. Кавелин, В.Г. Белинский, хорошо усвоили философские традиции современной им западной философии выявленном в материализме и эмпиризме, и пытались привести их в русскую философию. По мнению западников, Россия просто отстала от мировой цивилизации и законсервировалась сама в себе. Россия должна учиться у Запада и пройти тот же самый этап развития. Она должна освоить европейскую науку и плоды векового просвещения, освоить западные ценности и стать нормальной цивилизованной страной. Среди них были религиозные люди, но они не видели достоинств православия и имели склонность к преувеличению недостатков русской церкви. Что же касается социальных проблем, то одни из них более всего ценили политическую свободу, а другие являлись сторонниками социализма в той или иной форме.

Некоторые историки русской философии и культуры считают, что эти две противоположные тенденции имеют место и по сей день, правда, под другими названиями и в других формах (8, 93).

В те годы, когда Островский делал первые шаги на поприще драматургии, в русской жизни еще были живы и сильны сознательные умонастроения и бессознательные

импульсы, которые много позже философ Е.Н. Трубецкой назовет «старомосковским мессианическим самомнением» (9, 335). Целые сословия русского общества ориентировались на духовные заветы допетровской Руси, когда «русское общество считало себя единственным истинно правоверным в мире, свое понимание божества исключительно правильным, творца Вселенной представляло своим собственным русским Богом, никому более не принадлежащим и не ведомым» (10, 386). Русь считала себя «единственным в мире убежищем правой веры и истинного благочестия» (10, 24).

А.Н. Островский, как и славянофилы, думал, что любые реформы, попытки насадить на русскую почву западные традиции рано или поздно оканчивались для России трагически.

А.Р. Кугель видит его и в жизни, и в творчестве примерным, добросовестным христианином. «В огромной части своих пьес Островский все время поглощен – “оправданием добра”, проповедью жалости и сострадания, верою, подчас наивною и детскою, в конечное посрамление зла» (11, 54). Сравнивая религиозность Достоевского и Островского, Кугель находит, что Бог Достоевского – карающий, мстительный, да и сам Достоевский – «буйствующий христианин, клирик на художественной подкладке», чей тайный идеал – Савонарола. Островский же – мирянин, не мудрствующий лукаво (11, 56).

В России, вставшей на путь европеизации, не могли не возникнуть реформаторские умонастроения, ведь Реформация прошла во всех странах Европы.

Островский – не бунтарь и не реформатор. Он пишет то, что можно было бы назвать «духовным бытом» людей – верования устоявшиеся, привычные, мирские, каждодневные. Его не занимают исключительные духовные поиски одиноких безумцев. Но духовно-душевное

обустройство героев его драм далеко не простое, оно уводит от плоскости мирского житья и в глубь истории, и в вышину небес.

По нашему мнению, в произведении «Снегурочка» наиболее глубоко высказана славянофильская позиция Островского. Мир, созданный Островским в весенней сказке, наполнен яркими символами. Она стоит в стороне от других феерических произведений. По своему замыслу она гораздо глубже рассматривает экзистенциальную проблему истории и будущего развития русского народа.

Решая философский вопрос поиска дальнейшего пути развития России, драматург показал два возможных пути, один путь реальный, другой гипотетический. История России отображена у Островского именно в фантастическом мире. Снегурочка – символический образ России, перед которой стоит сложный выбор. Выбрав своим супругом Мизгиря, который символизирует западный путь развития, Снегурочка испытывает все земные блага и наслаждения, но это путь гибели. Прототип Снегурочки Купава остается с Лелем, символизирующем собственный путь развития, это путь жизни. Запад, разрешая для России многие вопросы экономического порядка, не дает главного чувства для души – это чувство открытой любви. Снегурочка, в силу своей природы, обречена на гибель, так же как и Россия, растает в лучах искусственного солнца Запада, если вдруг не поверит в искренне любящее сердце.

На примере Берендеева царства Островский выстраивает концепцию государства, в котором равно благополучно живется как торговым людям, так и бобылям. Гарантией их благополучия является негласный договор земного царя с небесным божеством. Все обряды, совершающиеся жителями страны, сводятся к одному, а именно, чтобы не угас огонь любви. Интересно, почему Островский придает такое большое значение этому чувству. От чего исходит

понимание любви драматурга? В языческой картине мира вся жизнь природы разделена только на две части: жизнь и смерть. Смерть для язычников не несет в себе пугающего свойства, она есть приготовление к дальнейшей жизни, известно, что древние славяне хоронили своих усопших в скрюченном состоянии, тем самым они подготавливали своего умершего родственника к дальнейшему новому возрождению, форма эмбриона – тому подтверждение. Смерть являлась очищающим средством, при помощи которого зло уходило с поверхности земли. Поэтому смерть Мизгиря и Снегурочки не была столь трагична, тем более она произошла в Ярилиной долине, и могла расцениваться в качестве жертвы. Жизнь наперекор смерти вступала в свои права. С жизнью у язычников отношения были сложнее, нежели со смертью. Жизненный цикл, как и годовой цикл, начинался с приходом тепла. Мать сыра-земля принимала в свое чрево семена, которые всходили, благодаря Солнцу. И чувства людей после окончания холодной зимы оживали. Календарный цикл начинался с приходом весны. В центре жизни природы, людей и богов в это время года находилась любовь. Много мифов и преданий посвящены взаимоотношениям богов. Мифы Древней Греции, мифы древних славян, и мифы других народов рассказывают о любовных отношениях богов. Проекцией этих отношений являлись отношения между людьми. Царство, основанное на любви, это и есть мечта человека (12, 466). Христианское царство небесное является такой же мечтой, что и Берендеево царство. Языческое государство, созданное талантом драматурга, представляет собой образец не столько государства, сколько отношения человека и космоса. Гигантское естественное театральное действие, ежедневно, ежечасно, ежеминутно разыгрываемое Матерью-природой на небесах, имело своих постоянных героев, наделенных особыми чертами характера и

собственными именами. Небо во всех своих ипостасях и личинах (а не только в виде одной лазури) всегда считалось и почиталось как всеобъемлющий Бог космических масштабов, охватывающий все живое и неживое и проявляющий на собственном теле-пространстве различные знаки, символы, заклинания и письмена.

Мизгирь (от слова паук, тарантул), является ярким представителем современного западного дискурса. Он несет с собой философию собственности. Все, что окружает человека, имеет свою цену, и все можно купить. В том числе и духовный мир, чувства. Он неоднократно видел это, да и сам использовал деньги в покупке чувств. Образ Мизгиря является сложным образом. В нем драматург показал и красоту, и безобразие любовной страсти. Берендеи и сам царь Берендей чувствуют потребность в любви. И любовь в их понимании должна приносить радость, как песни Леля, она должна быть также естественна, как свет солнца. Но когда любовь превращается во всепоглощающую страсть, то она вместо жизни несет в себе гибельное начало. Мизгирь, наделенный этой страстью, обречен на гибель, мало того обречено на гибель и то, что связано с именем Мизгиря. В народном понимании имя данного героя олицетворяется с пауком, то есть с существом темного, тайного место обитания. Паук всегда находится в состоянии охоты, плата за его страсть это чья-то жизнь. Мизгирь несет в себе смерть, не только потому, что он охвачен страстью, но и в силу своего предназначения. Если мы позволим себе провести параллель между именем героя, самим героем и философией жизни героя, то выявляется достаточно интересная иллюстрация всего образа Мизгиря. Все, что связано с тьмой, холодом, смертью приходит с запада. Мизгирь-паук – это житель темных мест, он боится

солнечного света, его стихия – мрачные подземелья, где нет места живому.

Философская концепция Мизгиря заключается в том, что он видит и ценит в человеке его вещную сторону. Купава для него стала не интересной только потому, что она была, не столь красива внешне, как Снегурочка, что касаемо души, то для Мизгиря это такая вещь, которую нельзя увидеть, тем более купить. Любовь Мизгиря к Снегурочке не истинная, он не знает, в чем суть истинного чувства. Поэтому она явилась причиной гибели Мизгиря, так как невозможно соединить в единое целое живое чувство любви и холодный расчет серебра. Капиталистические отношения в Россию также пришли с запада. Они, точно паутиной, связали природную душу восточного человека, а мир, наполненный воздухом чистогана, является гибельным для людей “света”. В мире исчезает красота, как природное явление, когда в нем присутствует алчность. Островский дает своему герою имя Мизгирь именно потому, что данный герой наполнен этим смертоносным ядом.

Драмы А.Н. Островского «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется» традиционно связываются исследователями с влиянием идей славянофильства и почитания патриархальной старины. Это влияние невозможно отрицать, славянофильское движение, особенно в образе молодой редакции «Москвитянина», где и состоял Островский, явно в т.н. славянофильском цикле пьес.

В «Старомосковском мессианническом самомнении» сильна надежда на вечно живые начала человеческой нравственности, оформленные и усиленные, но не порожденные религией (13, 351). Изучая русскую жизнь в конкретном, частном ее проявлении (быт Замоскворечья), Островский напряженно размышлял об общей идее этой жизни. Уже на первом этапе литературной деятельности

Островский пришел к убеждению, что сложное взаимодействие патриархального традиционного уклада и сформировавшихся в его лоне устойчивых взглядов с новыми потребностями общества и настроениями, отражающими интересы исторического прогресса, составляет источник бесконечного многообразия современных социальных и нравственных коллизий и конфликтов. Эти конфликты обязывают писателя выразить свое к ним отношение и тем самым вмешаться в борьбу, в развитие драматических событий, составляющих внутреннее существо внешне спокойного, малоподвижного течения жизни.

В пьесе «Бедность не порок» ощутима тенденция идеализации старых традиций семьи и быта. Однако изображение патриархальных отношений в этой комедии сложно и неоднозначно. Старое это проявление вечных, непреходящих форм жизни в современности, и как воплощение силы косной инертности человека. Новое – выражение закономерного процесса развития, без которого немыслима жизнь, и как подражание моде, поверхностное усвоение внешних сторон чужой культуры, чужих обычаев. Если в «Бедности не порок» традиции народно-карнавального поведения героев выступают как гуманные, выражающие идеалы равенства и взаимной поддержки людей, то в «Не так живи, как хочется» культура карнавала масленицы рисуется с большой степенью исторической конкретности. В «Не так живи, как хочется» писатель раскрывает и жизнеутверждающие, радостные черты выраженного в ней древнего мироощущения, и черты архаической суровости, жестокости, преобладание простых и откровенных страстей над более тонкой и сложной духовной культурой, соответствующей позже сложившемуся этическому идеалу. Таким образом, народно-фантастический элемент сопутствовал в пьесе

изображению исторической изменчивости нравственных понятий. Коллизии быта XVIII в. «предваряли», с одной стороны, современные социально-бытовые конфликты, родословная; с другой же стороны, историческое прошлое – древнейшие общественные и семейные отношения. Этот историзм подхода Островского к этической природе человека и к вытекающим из нее задачам делал его чутким наблюдателем вновь нарождающихся потребностей и стремлений современного общества. В конечном счете, историзм мировоззрения писателя предопределил его расхождение со славянофильски настроенными друзьями, делавшими ставку на сохранение и возрождение исконных устоев народных нравов, и облегчил его сближение с «Современником».

Литература

1. Цимбаев Н.И. Славянофильство. Из истории русской общественно-политической мысли XIX в. М., 1986.
2. Бердяев Н.А. О русской философии. Ч. 1.
3. Киреевский И.В. Соч. Т. I-II. М., 1911. Т. I.
4. Зеньковский В.В. История русской философии. Л., 1991. Кн. 1. Ч. 2.
5. Киреевский И.В. Критика и эстетика. М., 1979.
6. Хомяков А.С. Соч. в 2 т. М., 1994. Т. 1.
7. Лосский Н.О. История русской философии. М., 2007.
8. О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья. М., 1990.
9. Трубецкой Е.Н. Старый и новый мессианизм. В кн.: Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. М., 1994.
10. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М.: Наука. 1994.
11. Кугель А.Р. Русские драматурги. М., 1934.
12. Двоеверие. // Христианство. Энциклопедический словарь. М., 1993.
13. Лакшин В.Я. А.Н. Островский. М., 1982.

«БЕСПРИДАННИЦА» А.Н. ОСТРОВСКОГО КАК СОЦИАЛЬНАЯ ДРАМА

С.Г. Захарян
Ванадзорский госпединститут им. О.Туманяна

«Этой пьесой начинается новый сорт моих произведений», – писал Островский в одном из писем по поводу «Бесприданницы» [1: 619]. Новаторский характер этой драмы не был по-настоящему понят современниками драматурга. «Бесприданницы» была воспринята как еще одна бытовая драма Островского. На социально-бытовое понимание пьесы ориентировало, казалось бы, и название ее. Была в свое время «Бедная невеста», теперь – «Бесприданницы». Не поняв жанровой природы этой психологической драмы, не раскрыть основу драматизма пьесы, который обусловлен не только и не столько внешними условиями социальной жизни героев, сколько их психологически сложенными, противоречивыми характерами.

Время действия обозначено у Островского как «настоящие дни», то есть конец 1870-х годов. Пьеса была впервые опубликована в 1879 г. Это было время, когда наступило, как говорит один из героев драмы, «торжество буржуазии» [2: 74]. Переход к новым формам жизни осуществлялся быстро, даже стремительно. Герои «Бесприданницы» остро чувствуют этот временной перепад: наступает «другая жизнь». «Не то время, – говорит молодой купец Вожеватов. – Прежде женихов-то много было, так и на бесприданниц хватало; а теперь… сколько приданных, столько и женихов» (121). Этот переход к новой жизни резко проявился в выработке и утверждении другой

системы нравственных ценностей, что прежде всего интересовало драматурга.

Все события пьесы занимают около двенадцати часов: с полудня до ночи. Эта временная концентрация действия не дань театральной условности, а психологическая мотивированная особенность сюжета. Герои находятся в таком состоянии, когда стремительный ход действия оправдан как неизбежный, единственно возможный.

Говоря о времени действия, можно добавить, что события I и IV актов разворачиваются тогда, когда на площадке перед кофейной малолюдно. В I акте это полуденные часы после воскресной обеденной службы, когда жители города в соответствии с обычаем спят, на бульваре гуляют только «чистая публика», то есть, люди, в том числе и купцы, живущие уже не «по старине». А в IV акте это ночь, когда здесь можно встретить лишь тех, кто «загулял», да цыган из хора. Этот воскресный день – канун семейного праздника Огудаловых, дня рождения Ларисы.

Герои «Бесприданницы» живут в вымышленном автором приволжском городе Бряхимове (город с таким названием был на Волге в средние века). Берег Волги – это не просто обозначение места действия, бытовая подробность; он играет определенную роль в сюжете произведения.

В экспозиции Островский использует привычный для него прием: о нравах города, о некоторых героях пьесы мы узнаем из разговора второстепенных персонажей: содержателя кофейной Гаврилы и его слуги Ивана. Слова этих героев о гуляющем в одиночестве богаче Кнурове и идущем с реки молодом разговорчивом купце Вожеватове актуализируют, делают более значимым скрытый смысл, который заложен в фамилиях этих персонажей. Кнур – боров, кабан, по некоторым источникам – старый кабан, который держится в стороне от стада. А «вожеватый» значит обходительный, приветливый.

Более существенная часть экспозиции – разговор Кнурова и Вожеватова, к которому потом присоединяются Огудалова и Карандышев. В этой сцене автор дает ремарку, которую трудно реализовать в спектакле. «Кнуров вынимает из кармана французскую газету и читает» (9). Эта крупная кинематографическая деталь легко воспринимается читателем пьесы. Что касается спектакля, то это уже задача для актера и режиссера: передать своими средствами (впрямую об этом речь не идет) смысл ремарки.

Не менее важна и другая ремарка, касающаяся Кнурова: «Молча, не вставая с места, подает руку Огудаловой» (17). Так может себя вести (Огудалова дворянка, но обедневшая) только очень богатый, очень влиятельный в бряхимовском мире человек. Итак, читает французскую газету, а с дамой здоровается не вставая – это первые, но очень важные штрихи в обрисовке Кнурова.

Его собеседник – молодой купец Вожеватов, представитель богатой торговой фирмы. По одежде – европеец. Как и Кнуров, он собрался на выставку в Париж. Но на основании этого нельзя считать, что традиции бряхимовского мира для него ничего не значит: чтоб «люди чего дурного не сказали» (11), он пьет в полдень шампанское из чайных чашек.

Вожеватов – приятель Ларисы с детства, росли вместе. Она его называет запросто – Васей. Но рассказ Вожеватова об обидах и унижениях, пережитых Ларисой, идет с повторяющейся ремаркой: «смеется», Вожеватову не больно за нее, как он скажет в IV акте: «наше дело сторона» (71).

Из разговора Кнурова и Вожеватова мы узнаем, как много в истории отношений Ларисы и Паратова уже произошло: Паратов год назад женихов всех отбил, Лариса его полюбила, «наглядеться на него не могла», а он исчез вдруг и «неизвестно куда» (13), Лариса «чуть не умерла с

горя». Вот теперь Лариса согласилась выйти замуж за бедного чиновника Карандышева, которого в доме Огудаловой как жениха на крайний случай «придерживали, слегка приглашивали». Карандышев, став женихом первой красавицы города, очень возгордился, стал зачем-то носить очки, завел себе экипаж («все винты, все гайки дребезжат на разные голоса»), везде заявляет: «я хочу, я желаю» (16). Вчера – никто, сегодня он на виду всего Бряхимова. «Кто его знал, кто на него обращал внимание, – скажет Кнуров о Карандышеве. – А теперь весь город заговорит про него, он влезет в лучшее общество» (31). И сочетание его имени и фамилии неожиданное, «оксюморонное»: Юлий (как у Цезаря), но Карандышев (карандаш – коротышка, недоросток).

Паратов, как сказано в афише, «блестящий барин из судохозяев» (8), оказывается, вот-вот явится в Бряхимов: он продает Вожеватовым свой пароход «Ласточку». Героиня пьесы, как и этот пароход, носит “птичье” имя: Лариса по-гречески белая чайка.

В первом же разговоре Вожеватова и Кнурова зазвучал мотив, который пройдет через всю пьесу: «Хорошо тому… у кого денег много» (11), «всякому товару цена есть» (14). Кнуров и Вожеватов говорят о том, что хорошо бы с такой барышней – с Ларисой – в Париж прокатиться на выставку. И что эта поездка «не дешевле «Ласточки» обошлась бы» (14). В этой фразе героиня и проданный Паратовым пароход уже впрямую соединены. Мотив «продается – покупается» входит в сюжетные линии всех главных героев «Бесприданницы».

Главное, что мы узнаем из диалога Кнурова и Вожеватова о Ларисе: она «простовата». Не глупа, а простовата: «хитрости нет», «ни с того ни с сего и скажет, что не надо», то есть «правду» (15).

Завязка в «Бесприданнице» многоступенчатая. Начало ее трудно вычленить, оно отнесено к событиям, которые случились еще до начала действия драмы. Конфликт подготовлен самой жизнью. А роль драматурга как бы в том, чтобы запечатлеть наиболее напряженный этап в его развитии.

Кнуров и Вожеватов, говоря о Карандышеве, приходят к выводу, что ему, как «пьяному русскому мужику, который любит поломаться», за что бывает бит, тоже «не миновать» битья (16).

Ни о каких конкретных действиях против Карандышева ещё и речи нет, но напряженная нота, предвещающая столкновение в пьесе, уже прозвучала. «Битье» Карандышева состоялось бы, очевидно, и без Паратова, но его приезд все ускорил. Желание поставить зазнавшегося жениха на место зарождается в каждом из его соперников, в этом они союзники.

Напряжение в действии возникает с первой же фразой Карандышева. Он говорит с вызовом: «Что за странная фантазия пить чай в это время? Удивляюсь» (17). Хотя повод для конфликта ничтожен (Карандышев не знает, что они пьют на самом деле шампанское), но он говорит это сильным мира бряхимовского – важен сам вызов.

Чтобы понять, почему жених Ларисы так себя ведет, надо вспомнить, что с ним в этой истории тоже многое уже случилось. «Три года я терпел унижения, – скажет он Ларисе во II акте, – три года я сносил насмешки прямо в лицо от ваших знакомых» (38). Теперь он хочет «повеличаться»: «надо же и мне, в свою очередь, посмеяться над ними» (38).

В основе его желания «повеличаться» – чувство униженного человека. Но он не просто хочет отомстить, он отчаянно хочет, чтоб «они» его за своего, равного признали. И в достижении этой цели для Карандышева, еще «не

очнувшегося» под влиянием унижений и боли, согласие Ларисы выйти за него, сама Лариса – лишь средство. Пусть у них – Кнуровых и Вожеватовых – тысячи, десятки, сотни тысяч, а у него, Карандышева, свой «капитал» – Лариса.

Карандышев человек с амбицией. По отношению к нему можно употребить выражение «маленький человек», но на этом обобщенно-типовом уровне характер в пьесе Островского (как и у Достоевского) уже не прочитывается. Слишком много в этом маленьком человеке противоречивых, не сводимых к жесткой социальной характеристике черт. Перефразируя Гоголя [3: 111], можно сказать, что Островского интересует Карандышев как участник истории, в которой замешалось дело любви. Поэтому не социально-типовые, а индивидуальные, психологические черты этого характера должны проявиться в движении сюжета.

Существенный элемент завязки – диалог Ларисы и Карандышева в I акте, Карандышев, пытаясь убедить Ларису, что он «не хуже» Паратова, натыкается на беспощадные, убийственные для его самолюбия слова: «С кем вы равняетесь!...если б явился Сергей Сергеевич и был свободен, так довольно одного его взгляда» (22). Отношения Ларисы и Карандышева сразу проявляются как взаимные претензии. Лариса ждет от жениха любви, сочувствие, а встречает упреки: в ее доме был цыганский табор, непростительная фамильярность называть Вожеватова «Васей». В первом же диалоге жених доводит Ларису до слез. Но и сама Лариса не только не понимает и не любит Карандышева (она только еще «хочет» его полюбить), но и жалости и сострадания к нему не испытывает. Во втором их диалоге плакать приходится уже Карандышеву. «Пусть хоть посторонние думают, что вы любите меня, что выбор ваш свободен» (37), – эта просьба естественна и понятна в устах мужчины, за которого

героиня согласилась выйти замуж. А Ларису она удивляет. «Зачем это?» (38), – говорит она. Объяснение простое: самолюбие Карандышева страдает, Лариса не хочет отличать жениховское «самолюбие» от «себялюбия». Но дело не только в этом. Ее собственные страдания мешают ей услышать боль другого человека [4:11]. Согласившись на компромисс – выйти замуж за Карандышева, которого держали на всякий случай, Лариса поступила в соответствии с нормами бряхимовского мира, изменив себе, своим представлениям о любви. Она и не предполагала, что это потребует от нее и в дальнейшем каждодневных, казалось бы мелких, но унизительных уступок.

В Ларисе можно увидеть человека, зависящего от обстоятельств, других людей, в частности от матери. Но нельзя не заметить, что самые главные решения она принимает сама, ни с кем не советуясь. В этом смысле она свободна, и «вина» за ее поступки – на ней.

I акт «Бесприданницы», на первый взгляд, не содержит никакого действия. Единственное событие, которое влияет на то, что произойдёт впоследствии, – приезд Паратова. Но он очень важен для внутреннего действия: в нем намечены «болевые точки» пьесы, заявлены главные мотивы, многие из которых развиваются в двух планах: высоком, серьезном, – и в комическом, сниженном. И это не просто забавы искусного драматурга. Такая «двойная» жизнь – существенная черта изображаемого мира.

Начиная со II акта ведущая роль в развитии интриги принадлежит Паратову. Этот герой живет в пьесе в ореоле высоких «романсовых» ассоциаций и мотивов: «орел», «смелый человек». Таким его видят цыгане, слуги, Огудалова, Вожеватов и – самое главное – Лариса. О Паратове, который для нее «идеал мужчины», она говорит: «Это мнение умрет со мной» (22). Произойдет иначе: мнение ее изменится, и это шаг к ее гибели.

Паратов хочет, чтобы его воспринимали как настоящего русского барина, широкую натуру, человека с живой душой. Не то что у механика на «Ласточке», о котором Паратов говорит: «трус», «иностранец», «голландец он», «душа коротка, у них арифметика вместо души-то» (24). По мнению Карандышева (а он, конечно, пристрастен: ревнует Ларису), смелость паратовская-ненастоящая, напускная. Нет, судя по всему, широта и смелость-настоящая. Мог в горячую минуту и собой рискнуть, и любимой девушкой. Фальшивая смелость не покорила бы Ларису. Вроде бы тот же Паратов приехал в Бряхимов. Мчался на «Ласточке» по Волге («какой же русский не любит быстрой езды! »), чуть не «погубил» пароход, совсем как романтический герой произведения, который загонял лошадь, спеша к «ней».

Немного бравируя своей решительностью, Паратов говорит купцам: «Найду выгоду, так все продам» (26). Сначала кажется, что речь идет о пароходах, баржах. Но вскоре становится ясно, что теперешний Паратов способен продать действительно все: «сокол» уже сам «продался» за полмиллиона. Для такого Паратова его любовь к Ларисе – «угар», затмение ума: «Чуть не женился на Ларисе, – вот бы людей-то насмешил!» (28). «Цифры», расчет победили в душе Паратова, теперь он, как и Вожеватов, не зарвется, не передаст.

Надо признать, что линия Паратова – одна из сложнейших для толкования в психологическом плане. Часто он руководствуется в поступках не тем, о чем говорит вслух, – его душевные движения трудно расшифровать. Узнав, что Лариса выходит замуж, Паратов не спросил собеседников, за кого она выходит. Встретив Ларису, которую он обманул год назад, Паратов хочет узнать, долго ли она его ждала. Напряжение, с которым он ведет этот диалог, говорит о том, что ответ ее для него действительно очень важен. Признание Ларисы тешит его самолюбие-об

этом Паратов прямо говорит. Но он и сопоставляет ее и себя: победил ли и в ней расчет? Это чувствуется в интонации не оправдывающегося, а обвиняющего человека.

Паратов считает, что в любви равенства нет, и страдать всегда положено «ей». «Не мной заведено» (43), – говорит он Ларисе.

Сказав, что в любви равенства нет, Паратов не изрек ничего оригинального. Тютчевская мысль о любви как поединке [5] роковом к концу 70-х годов стала привычной. Но то, что у Тютчева признается как горькая правда с чувством вины перед страдающей возлюбленной (ее сердце «изноет»), для Паратова – удобная «норма». Страдать суждено другим. А свою расчетливость, граничащую с цинизмом, Паратов, иногда за бравадой, за маской постоянно иронизирующего шикарного барина можно мельком увидеть лицо потерявшегося, уже уставшего от роли «сокола» Паратова.

После заключения соглашения между Кнуровым и Огудаловой и ссоры Паратова с Карандышевым все узлы драматического действия оказываются завязанными, и оно обретает стремительность и необратимость.

В самом начале 3-го акта мы узнаем, что паратовская месть Карандышеву принесла страдание Ларисе. Поняв, что жениха гости спаивают, она говорит: «Ведь они меня терзают-то» (50). «Величание» и жениха, и любимого человека оборачивается для Ларисы унижением. Предложив Карандышеву выпить на брудершафт, устроив «братанье» с поцелуями, Паратов вновь, на этот раз уже Ларисе, обещает оставить Карандышева в покое. О степени жестокости Паратова можно судить по тому, что и теперь, услышав романс Ларисы, испытав потрясение, вновь пережив это чудо, он не забывает довести месть до задуманного конца: гости уходят, так и не выпив обещанный Карандышеву тост за него. Как объясняет Паратов Вожеватову, так «смешнее».

Это слово отзовется потом в монологе Карандышева: «Да, я смешной человек…» (65).

Центральный эпизод 3-го акта – пенье Ларисы. Она поет «цыганский» романс на слова знаменитой элегии Баратынского «Разуверение». Этот романс все время как бы звучит внутри Ларисы: она напевает его, просит Илью настроить гитару под эту мелодию, еще не зная, что приехал Паратов, к которому впрямую могут быть адресованы слова: «Не искушай меня без нужды…». Нельзя не обратить внимания на принципиальное несовпадение между тем состоянием души, которое выражено в элегии Баратынского (охлаждение, усталость души, неспособность возродится), и теми чувствами, которые живут в поющей романс Ларисе. Можно предположить, что такое охлаждение, сомнения, разочарование после того, что сделал Паратов, были бы в Ларисе естественны. Но «простоватость», странность, «чудо» героини в том, что в ней чувство не может угасать, гореть вполсилы, тлеть: оно и есть, или его нет. И сейчас, когда приехал Паратов, когда она поет, это чувство такое же, как год назад. Герой близок Ларисе не конкретным проявлением чувства (она еще пережила разочарование), а его характером, глубиной, строем. Высокая романтическая поэзия и романсное «цыганское» начало органично сочетается в душе Ларисы.

Заранее обречена ее попытка полюбить своего жениха Карандышева. Естественным для Ларисы был бы мир, в котором главным стала бы ее любовь к нему, ее избраннику его – к ней. Такая любовь имеет безграничную власть над Ларисой: «Да разве можно было его не послушать», «да разве можно быть в нём неуверенной» (22), – говорит она о Паратове. Поэтому, узнав, что он приехал, Лариса судорожно просит Карандышева увезти ее за Волгу: она чувствует, что неугасшая, неослабевшая любовь ее разрушит все планы. Для Ларисы Паратов – любимый человек, родная душа,

поэтому ему, принесшему ей столько страданий, она отвечая на вопрос, любит ли она его еще, прямо говорит: «Конечно, да» (43). Если такая любовь есть – всем остальным в жизни можно пренебречь. «На голову романсовой возлюбленной (как и возлюбленного. – М.О.) могут сыпаться любые проклятья, однако банальной она быть не может» [5: 78]. Паратов для Ларисы – чтобы он ни сделал – человек исключительный. И он изо всех сил старается в ней это мнение о себе поддержать.

Слушая пенье Ларисы, и Паратов, и Кнутов, и Вожеватов не просто испытывают наслаждение, они как бы входят в ее мир, обретают способность оторваться от земли, от «заботы мелочной», говоря словами Фета [6]. Почему так действует на людей голос Ларисы?

Душа Ларисы причастна различным стихиям: ей близка и песня, инструментованная под народную («Матушка, голубушка, солнышко мое»), и высокая романтическая поэзия (недаром в тяжелую минуту раздумий о Паратове в ее сознании всплывает лермонтовская строка), и цыганский романс. В различные годы актрисы играли Ларису, подчеркивая какое-то одно из ее качеств: духовность культуры, народное начало, «вечную женскую душу» и «цыганское». А красота и притягательная сила этой героини – в органическом соединении этих начал, которые нельзя не вспомнить, если задуматься о проблеме женского национального характера.

Голос Ларисы пробуждает, освобождает, проясняет в слушающих ее людях что-то забытое, задавленное, но лучшее, что в них есть, живую душу, схваченную, как говорил Гоголь, «корой земности». О чувстве этих людей можно сказать словами Блока: [7: 111]. «Ты – как отзвук забытого гимна» [8: 236].

В мире Островского (вспомним «Бедность не порок», «Горячее сердце») песней, в которой память народа, его

представление о красоте, поверяется жизнь «сегодняшних» людей. Власть песни над бряхимовским миром очень ограничена, «чудо» длится лишь несколько минут, хотя «слышат» Ларису все.

Любовь выше всего («бог с ним, с состоянием»), любовь может спасти его («еще несколько таких минут», «и никакая сила не вырвет вас у меня»). И может быть, сильнее всего на нее действуют слова: «сейчас или никогда». Услышав их, Лариса говорит: «едем» (62). «Сейчас или никогда» – это для Ларисы те речи, которым, как сказано у Лермонтова, «без волненья внимать невозможно». В словах Паратова Лариса услышала «свое», то, что ей хотелось услышать. В 4-ом акте она объяснит Паратову, как она восприняла его речи: «Явились вы и говорите»: «Брось все, я твой» (75).

Согласие Ларисы удивляет самого Паратова: «Как, вы решаетесь ехать за Волгу?» (62). Удивление Паратова вызвано тем, что он-то, в отличие от Ларисы, знает: ему уже не забыть о «расчетах», даже любовь Ларисы не освободит его от их власти. К артистам у Паратова, по его словам, «слабость», так и Лариса теперь для него «слабость», средство хоть на время избавиться от смертельной тоски, которая бежит за ним, не отставая от летящей по Волге «Ласточки». «Судьбой» Лариса для него уже не станет. Кнуров о нем скажет: «Как ни смел, а миллионную невесту на Ларису Дмитриевну не променяет» (71). Паратов понимает, каким скандалом обернется бегство невесты из дома жениха на ночную прогулку за Волгу. Но в том-то и дело, что для Ларисы с этой минуты как бы нет сомнений, связанных с ее женихом. Лариса уже решила, что к нему не вернется (матери она говорит: «Или тебе радоваться … или ищи меня на дне Волги») (64). Не вернется потому что она «мужа своего если уж не любить, так хоть уважать должна» (75).

Субъективно Лариса, уехав с Паратовым за Волгу, не виновата перед Карандышевым: раз решила, что к нему не вернется, она свободна. По ее представлениям – так можно поступить (она жениху прямо сказала: «достаточно одного его взгляда Паратова» – 23). Но он-то, Карандышев, посмотрит на это иначе. И он будет страдать. Лариса в стремлении к счастью даже не задумывается об этом. Перед русским сознанием уже со времен Пушкина стоял вопрос, и к 1870-м годам он не утратил своей актуальности: можно ли, то есть нравственно ли, быть счастливым за счет другого человека, можно ли наслаждаться жизнью, если рядом человек страдает?

3-й акт дает перипетии в развитии действия: Карандышев устроил обед, желая «повеличаться», сам воспринимал происходящее как свой триумф («Я счастлив сегодня, я торжествую») (55), но по сути оказался в роли шута. Итогом его затеи оказалось крушение его замыслов, он понял: над ним посмеялись, его унизили. Нет «тесного семейного круга», невеста покинула его.

Страдание ведет Карандышева к прозрению. Шелуха напускной важности и заносчивости спадает с него, он понял, что оказался в шутовской роли, и с этого момента он не смешон для нас. Мы начинаем сочувствовать ему.

Вместо надрывной амбиции – чувство собственного достоинства. По эмоциональному строю это явление – одно из самых напряженных в пьесе. Карандышев становится вторым персонажем (первый – Лариса), чей внутренний мир, чью боль, душу автор счел необходимым раскрыть так подробно [9: 210].

3-й акт, как и 2-ой, заканчивается мотивом мести. Теперь слово за Карандышевым.

Между 1-ым и 2-ым актами никаких существенных перемен в положении героев и их настроениях не происходит. В этих двух актах завязка драматического

действия. Спокойное развитие действия первых двух актов сменяется стремительным движением в 3-ем и 4-ом. Стремительность эта обусловлена тем, что часть фабульных событий (как начинался обед в доме Карандышева, как его спаивали, как проходила поездка за Волгу) драматург опускает.

Действие 3-го и 4-го актов начинается в момент уже достаточно высокого психологического напряжения. Начало 3-го акта: Лариса страдает, ей стыдно за жениха, Карандышев торжествует, не понимая, что над ним издеваются т.д. В начале 4-го акта мы сразу узнаем из диалога Кнурова и Вожеватова, что в отношениях Ларисы и Паратова «драма начинается», что на глазах у Ларисы уже «слезки», а ведь уходила она из дома жениха в радостном возбуждении человека, который идет на голос любви. Все события, обусловившие этот перепад, Островский опускает. Потому что по отношению к основному действию введение этих событий было бы или торможением, или отклонением в сторону от него.

Наступил момент, когда это стало ясно и Ларисе. В самый напряженный момент объяснения Ларисы и Паратова в дверях кофейной, как гласит ремарка, появляются Кнуров и Вожеватов. Они уже разыграли в орлянку Ларису – в Париж ей выпало ехать с Кнуровым. И вот теперь они ждут окончания «драмы».

Пытаясь объяснить свой обман (рассказав о помолвке почти всем, Паратов скрыл это от Ларисы), он приводит беспроигрышный, казалось бы, аргумент: «Я видел вас, и ничего более для меня не существовало» (76). Сколько раз (вспомним шекспировского Ричарда III или пушкинского Дон Жуана) соблазнители произносили эти фразу. Но у помянутых героев Шекспира и Пушкина в этих словах о неотразимой красоте женщины была какая-то доля истины. Их произносили, чтобы добиться благосклонности героини,

а Паратову они понадобились, чтобы оправдать свой обман, отделаться от Ларисы. Слова Паратова, еще недавно опьянявшие Ларису, теперь для нее только «фразы». О прозрении говорит строка из лермонтовского стихотворения «К портрету», которую она произносит: «В глазах – как на небе светло» [10: 449]. Дело в том, что Лариса, конечно думает и о следующей строчке этого стихотворения, ведь вся строфа выглядит так:

Таит молодое чело
По воле и радость и горе.
В глазах – как на небе светло,
В душе ее темно, как в море!

Душа, еще недавно казавшаяся Ларисе родной, близкой, возникшая в сознании Ларисы, может быть и сложнее, чем кажется на первый взгляд. Лермонтовское стихотворение заканчивается так:

То истиной дышит в ней все,
То все в ней притворно и ложно!
Понять невозможно ее,
Зато не любить невозможно.

А для Ларисы теперь невозможно «любить».

Мир ее мечты и надежды окончательно рухнул. И именно эту минуту, точно высчитанную, Кнуров выбрал, чтобы предложить ей поехать с ним в Париж, стать его содержанкой. За словами Кнурова угадывается сильный порыв. Холодный цинизм человека, привыкшего все покупать (говоря Огудаловой о будущей жизни Ларисы под покровительством «сильного, богатого человека» (31), он заявляет: «Обижайтесь, если угодно, прогоните меня» (32), уживается в Кнурове с сильным чувством, если не любви, то влечения к тому, как он говорит «эфиру», который он находит в Ларисе. Но этот порыв в Кнурове может проявиться только как желание «купить», воспользовавшись отчаянным положением Ларисы. Слушая речь

Кнурова, она молчит. Лариса только покачала головой, отказываясь принять его предложение о том, что «хорошо бы броситься» (78), о смерти. Сцена патоса дана автором не после объяснения с Паратовым, а после того, как Вожеватов отказался с Ларисой «поплакать», пожалеть ее, а Кнуров предложил пойти к нему на содержание. С этого момента смерть желанна для Ларисы.

Монолог Ларисы в девятом явлении по своему эмоциональному напряжению сопоставим только с монологом Карандышева из 3-его акта. Несомненно параллель в судьбах этих двух страдающих людей, не догадывающихся о масштабах страдания друг друга.

Лариса углубившись в себя, обнаруживает что-то для себя неожиданное или то, о чем не думала, не догадывалась раньше. Открытие, сделанное ею, таково: человек, в том числе и она, не может убить себя, потому что желание жить сильнее всего. В связи с этими мыслями героини исследователи (в частности, Б. Костелянец) [11: 11] справедливо вспоминают Достоевского, роман «Преступление и наказание», где этот мотив подробно разработан. Лариса впервые задумалась и о своей нравственной вине: «Как хорошо умереть пока еще упрекнуть себя не чем» (78). О такой смерти – до греха – думает и Катерина в «Грозе». Мысль о своей вине приводит Ларису к желанию через страдание прийти к примирению с людьми, с собой: «Хворать долго, успокоиться, со всеми примириться, всем простить и умереть» (78). Но на этот путь нравственного перерождения судьба дает Ларисе всего лишь несколько минут.

Карандышев, представший перед Ларисой в финале пьесы, – это в какой-то степени уже другой Карандышев, прошедший свой путь очищения через страдание. Он только что сказал Робинзону о Ларисе: «защитником ее я обязан явиться» (79). Ей самой он так объясняет свое появление:

«чтобы оберегать вас», «чтобы отомстить за ваше оскорбление» (79). Перемены, которая произошла с Карандышевым, Лариса не замечает, она ведет диалог с «тем» Карандышевым, который ей «неизвестен». Она уже не может заметить – слишком сильна боль, – как дается от мстительного, эгоистического чувства: «прощаю», «я на все согласен», «умоляю, осчастливьте меня», «я готов на всякую жертву» (80) и наконец: «я вас люблю, люблю» (81).

Впервые в пьесе Ларисе кто-то признается в любви и говорит правду. А психологическая правда пьесы заключается в том, что Лариса не может поверить Карандышеву.

Почему Лариса благодарит Карандышева за выстрел? Конечно, всякое толкование такого состояния героини оказывается приблизительным или схематичным. Но все же…

Выстрел ее от падения (она уже сказала: «Буду искать золота» (81), т.е. она могла действительно оказаться дорогой вещью в этом бряхимовском мире). Смертельно раненная Лариса обретает возможность освободиться от чувства вины перед людьми и – в свою очередь – простить их, сказать о своей любви к ним. Это уже другое понимание жизни, тут уже о другой любви речь, не о любви-страсти, не о женской любви, а об общечеловеческой любви. О любви, которая важнейшим своим компонентом имеет сострадание. Такая любовь вспыхивает в бряхимовском мире лишь на мгновение, в предсмертную минуту Ларисы, как высокий духовный опыт – итог трагедии, разыгравшейся на высоком волжском берегу. Но всё – таки вспыхивает. И в этом – надежда.

Свидетелями гибели Ларисы Островский сделал почти всех основных героев пьесы. Кнуров, Вожеватов, Паратов, Робинзон, Карандышев – никто из них и не предполагал, что желание повеселиться, повеличаться может привести к

такому финалу. Одну из последних реплик в пьесе («Что такое, что такое?») (81) произносят несколько человек вместе. По отношению к трагедии Ларисы эти люди – одно, единая сила, бряхимовский мир. Эмоциональное напряжение, которое в эту минуту переживают свидетели (некоторые из них и виновники) гибели Ларисы, передано в повторенном крике Паратова, который хочет остановить пенье цыган: «Велите замолчать!» (81).

У нас нет оснований утверждать, что эти люди, как и Лариса, переживают «очищение», постигают, что только любовь может дать смысл и красоту их жизни. Но несомненно, что, как и во время пенья Ларисы, так и сейчас – и с еще большей силой – они переживают потрясение. И в этом тоже – надежда.

Литература

1. Островский А.Н. ПСС: В 12 т. Т. 2. М., 1979.
2. Островский А.Н. Указ соч. Т. 5. М., 1975. В дальнейшем ссылки на это издание с указанием в скобках страницы.
3. Гоголь Н.В. ПСС: В 14 т. Т. 8. М., 1952.
4. О функции этого мотива в сюжете пьесы // См.: Костелянец Б. «Бесприданница» А.Н. Островского. Л., 1982.
5. См.: Стих. Ф.И. Тютчева «Предопределение».
6. Стихотворение «пришла, и тает все вокруг…»
7. Гоголь Н.В. Указ. соч. Т.9.
8. Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М., 1960.
9. Долгов Н.А. Островский. Жизнь и творчество. М., Пг., 1923.
10. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. Л., 1979.
11. Костелянец Б. «Бесприданница» А.Н. Островского. Л., 1982.

ПРОБЛЕМА ДОСТОВЕРНОСТИ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ А.Н. ОСТРОВСКОГО*

*Работа выполнена при поддержке ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России», проект 2012-1.1-12-000-3001-057 «Фальсификация политической истории: от достоверности идеологической к достоверности научной»

П.Л. Карабущенко
Астраханский госуниверситет

Тема исторической достоверности и художественного вымысла неоднократно поднималась в научной литературе и рассматривалась на примерах творчества многих выдающихся писателей. Если художественная литература может позволить фантазию на грани фальсификации, то историческая наука переходит через эту информационно-моральную грань только под давлением политической воли (шантажа). Очевидно, что достоверность касается не только описания и развития сюжета, но и передачи самого исторического духа эпохи. И здесь мы можем обнаружить наличие достоверности в описании фальсификации политической истории. Установить, кто в истории лгал, и с какой целью он это делал – одна из важнейших задач исторической герменевтики. Художественная литература при помощи своих методов и средств показывает нам суть подобных искажений истории, раскрывая мотивы фальсификаторов и способы их фальсификации. Драматургия А.Н. Островского как раз предоставляет нам уникальный случай наблюдения за развитием художественного сюжета фальсифицированного процесса.

В пьесах мы видим два типа бытописания – комедийный, чаще всего взятый из частной современной ему жизни, и драматический, взятый из бытописания исторического. Достоверное и фальсифицированное проявляются в том,

насколько автор точно формирует свои образы – ведь и современность может быть искажена и неправдоподобна, не говоря уже об искажениях исторических. С другой стороны, всякий «рассказ» содержит некую завязку, в основе которой иногда находится нечто противостоящее самой достоверности. Эту завязку обычно именуют словом «интрига», вкладывая в это слово самый разнообразный смысл.

Само слово «интрига» происходит от французского «intrigue» (лат. *intrico*), что означает «запутываю». При этом чаще всего это слово имеет негативное значение (отрицательную моральную оценку), т.е. может быть отнесено к характеристикам фальсификации. Для наблюдателя интрига воспринимается как некая неопределенность, таинственность. Для самого интригана – это некий тайный (скрываемый от всех) злой или нейтральный умысел. Интрига содержит в себе двусмысленность, т.е. систему умышленных или неумышленных недомолвок, умолчаний, намёков. В отдельных случаях характеристики интриги могут не оцениваться негативно, но злоупотребление ими может нагнетать отрицательное напряжение в отношениях и вызывать неприязнь. Традиционно интригу рассматривают как способ достижения цели путём манипуляции другими людьми. Особенно широко это слово применяется в отношении политических и бытовых ситуаций [3].

В.И. Даль дает развернутое определение понятию интрига. С его точки зрения, это целая система неких действий и характеристик, указывающих на обходные вокруг правды, не вполне законные пути достижения цели. Интрига – это: пронырство, пролаз, пройдоха, козни, каверзы, крючек, происки, дело пролаза, проделка; заводить шашни (любовная связь); завязка, опорная точка комедии или драмы, обычно любовь, рождающая поиски [2: 47].

Интрига всегда считается весьма тонким делом, высшим пилотажем манипуляторства. «И не надо ее путать с дешевыми сплетнями или открытым шантажом. Общего столько же, сколько между острой иглой и гирей» [1: 112] Интрига предполагает некое завершенное действие, вмешавшееся и изменившее ход неких событий.

Все комедии основаны на существовании внутри них событий интриги. Причем именно интрига оказывает главное воздействие на драматургическую событийность, определяя расстановку ее действующих лиц и сил на сцене и за ее кулисами. В комедии интрига не несет злого умысла, она его лишена, поэтому воспринимается как безобидное плутовство. В драме же и, особенно в трагедии, за интригой стоит злой умысел, т.е. она несет кому-то конкретному определенный вред, несчастье. Особенно это касается политики, там, где сталкиваются в кровавом вертепе интересы государственных мужей, мало заботящихся о соблюдении морали и интересов общества. У А.Н. Островского есть целая серия произведений, в которых эта тема затронута весьма основательно. Именно интрига чаще всего искажает достоверность, но именно на ней чаще всего и держится главный узел любой комедии или трагедии.

Тема истории Московской Руси была одной из основных исторических тем в творчестве А.Н. Островского. В 1865 г. он пишет комедию «Воевода (сон на Волге)», в 1873 г. пьесу «Комик XVII века» и историческую сказку «Снегурочка». Но наиболее удачливым на эту тему были 1866-1867 гг. В 1866 г. А.Н. Островский делает вторую редакцию «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» (первая – 1861 г.), пишет комедию «Пучина» и дальше у него идет целая историческая «трилогия»: «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», «Тушино» и в 1867 г. – «Василиса Мелентьева». Пьесы эти не часто ставятся на сценах российских театров, но они являются историческим циклом

русской драматургии середины XIX в. И до А.Н. Островского писались исторические хроники (например, исторические драмы Екатерины II), [4: 365] но, пожалуй, только с него начинается исторический реализм.

А.Н. Островский весьма ехидно характеризует московскую знать эпохи Смутного времени. Так, в пьесе «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» Басманов спрашивает князя В. Шуйского: «Скажи мне, князь Василий, ты московский // Простой народ как на ладони видишь, // Откуда в нем такая перемена?» И Василий Шуйский отвечает: «А как мне знать! С утра до поздней ночи // Я во дворце толкусь, у государя; // Сегодня пьян, а завтра сплю с похмелья – // Я ничего не вижу и не слышу» [5]. Если большая политика вершится в подобном состоянии, то стоит ли тогда искать в ней рациональные основания?

Всё тот же Басманов в разговоре уже с царем Дмитрием дает такую характеристику русскому боярству: «Бояр пронырство // Неведомо тебе, ты с нами не жил.// Грозна была опала государей, // Родителей твоих и Годунова; // Но если б знать ты мог бояр крамольных // Все помыслы, ты казням бы Ивана // Не подивился. В самой преисподней, // На самом дне клокочущего ада, // Не выковать таких сетей, какими // Они тебя и Русь опутать могут. // Великий царь, не верь своим боярам, // Не верь речам, улыбкам и поклонам – // Казни ты их направо и налево, // А Шуйского вперед – он всем начало». Свободомыслящие бояре желали бы видеть на троне «царя боярского приказчика», а не самодержца. Но боярский царь – это уже совершенно иная форма правления, и те, кто высказывали подобные идеи, по-видимому, желали России иной судьбы, чем та, которую ей уготовило самодержавие.

Тема достоверности и фальсификации является центральной в пьесе о Дмитрии Самозванце, где все действия вращаются вокруг выяснения главного вопроса:

царь Дмитрий – истинный или самозваный? В одной из сцен, обращаясь к царю, В. Шуйский говорит: «Обманом жить я не умею, не был // И смолоду обманщиком, зачем же // Под старость мне обманывать учиться! // Моя вина! Винюсь перед собором». Но царь Дмитрий ему почему-то не верит: «Не верю я. От слов своих злодейских, // Предательских, ты лучше откажись! // Иль повтори их громко пред собором, // Тогда уж я оправдываться стану // Доказывать, что я – царя Ивана // Сын подлинный». Шуйский говорит правду, но все думают, что в его словах скрыт некий злой умысел, поэтому ему никто не верит. Все считают, что правду враг может сказать только под пытками. Поэтому всю правду может знать только главный палач (Басманов), глава тайного приказа. Из политиков никто прямо свои мысли не говорит, хотя все призывают друг друга не кривить и говорить всё, как есть. Даже крестное целование не спасает политику от лжи. Фальсификация процветает. Все подозревают всех. И даже если кто-то говорит правду, другие думают, что он безбожно лжет. Такова особенность политики особенно в эпоху Смуты.

Клевета порочила не только честных людей, но и самих лжецов. Честность не идентифицируется как честность, а воспринимается как лукавство. Правым оказывается тот, кто у власти, ибо власть от Бога, и правда на стороне сильного. Пока царь Дмитрий был у власти, он был законным правителем России. Но после он стал Самозванцем и злодеем. В глазах Дмитрия злодеями были те, кто в нем самом видел злодея. Оправдываясь перед царем, обманом и злодейством сам Василий Шуйский считает то, что современная историческая наука считает достоверным. Смута как раз и заключается в том, чтобы ввести народ в сомненье относительно правдивости власти. Тогда и будущие цари будут выглядеть законченными злодеями и изменниками.

О самом же народе бояре московские рассуждают в духе конфунцианства: «Народ – волна: куда его подует, туда и льет». Сам же суд «черни буйной» не вызывает у бояр никаких иллюзий: «Короток суд народный – беспощадный. // Кровавый суд, без совести, без толку – // В нем Бога нет». Сам народ «глуп, бестолков и буен». Поэтому «не дело черному народу // Судить бояр. Он должен их бояться // Да слушаться; а дай ему почуять, // Что он судья над нами, плохо будет: // Он сам начнет без царского указа // Судить, рядить да головы рубить».

В следующей исторической драме «Тушино» [5] (написанной в том же 1866 г.) А.Н. Островский продолжает далее развивать эту тему. Достигнув власти, царь Василий Шуйский весьма трезво оценивает свое положение: «Моя судьба – мудреная загадка, / От плахи я перешагнул на трон, // На грозном троне я сижу без власти! // Без власти царь московский! Это дело // Не слыхано! Орлу парить высоко // Без крыл нельзя! А я орел без крыльев». Он считает, что его имя и помазанье обругано тем, что он воюет с русской смутой, а не с иноземными царями. С собою царь предельно откровенен. Но только лишь с собой. Он ищет опору в преданных людях: «Не нужно мне рабов лукавых! Лучше // С немногими, да верными останусь».

Сам Островский определяет Смуту, как время, когда всем бывает стыдно смотреть друг другу в глаза. Нового Тушинского Самозванца действующие лица его драмы называют вором с вымышленным лицом (личиной): «Он вор и есть, да только вор мудреный. // С ним воевать хитро, бесовской силой // Он держится. Поди-ка повоюй! // Он знает все: и что, и как творилось // Здесь без него, и что у нас на мысли, // Кто хорошо о нем, кто дурно думал. // Из ведунов – ведун». В тушинском лагере тоже все говорят неправду, и никто никому не верит. Такова природа политики – верить только обману, а доверять только

лукавому обольщению. Островский точно передаёт состояние той исторической эпохи, сплетенной из тысяч противоречий лжи, правды и полуправды. Он исторически достоверен (особенно в описании исторической лжи).

Персонаж другой его драмы «Василиса Мелентьева» [6: т.10] Малюта Скуратов действует не честью, а лукавством – он всюду видит измену и чародейство. И его коварство одерживает верх над честностью других князей и бояр. В «тронной речи» Грозного звучат популярные во времена Островского идеи панславянства: «Един господь на вышних небесах, // Единый царь на всех землях славянских!». Намек на то, что Московии удалось объединить в прошлом Украину, Литву (Беларусь), как и в будущем надеяться на единство под эгидою Москвы всего славянского мира.

Царь Иван признается, что: «Изменникам нигде пощады нет, // А я – сызмальства окружен изменой, // Крамолою. На жизнь злоумышляют // Мою и чад моих; а я не смей // Казнить своих злодеев! У престола, // В моем дворце, советники и слуги // Лукавствуют обычаем бесовским; // А мне молчать и по головке гладить // Воров таких!» Прилюдно царь отказывается верить наговорам на своих бояр, но раз есть информация, он должен ее проверять. Но он любит выслушивать клевету холопов на своих бояр – это явно доставляет ему удовольствие. И хотя «природный русский князь не судится с холопом», царь все равно верит не князю, а холопу. Вновь побеждает не правда, а ложь. Истина оказывается бессильной перед лицом мощного наступления лжи («вражьего навета»). Грозный у Островского вероломен и двуличен. Свои злодейства он прикрывает благими намерениями. Он вправе жаловать головами своих рабов-бояр, и казнить тех, кто слово молвит правды. Причиной всему – зависть чужому успеху, боязнь, что чужая (боярская) слава затмит царскую. Поэтому царь способен на любые провокации, всё ему нипочем. Безвинно

все повинны у него заочно, а очно только слышен приговор – виновен. Царь прекрасно осознает, что в нем «грехов гнездится много», но ничего с собой поделать он не может. Он понимает, что его поступки – кощунство, но надеется, что в будущем ему удастся вымолить грехи.

Одна реплика главной героини характеризует всю ситуацию этой островской драмы: «Сказать тебе всю правду – грех большой». Героиня понимает, что слова правды царю будут неугодны. Царь – олицетворение лицемерия. И не понятно, какому богу он молится. Живет он совершенно по иным (земным) заповедям, которые в корне противоположны заповедям небесным. Лицемерием звучат слова царя Ивана о том, что: «Мне ложь гадка, притворство ваше бабье // Наскучило: потешь меня хоть раз, // Скажи всю правду в очи мне; послушать // Мне хочется, как будешь ты крушиться // И горевать, подпершись локотком, // На горькую судьбу свою злодейку». В разврате и бесстыдстве он обвиняет саму добродетель. Автор пьесы весьма точно подметил это свойство тиранического характера. Психология тиранов здесь передана весьма точно. Он подкупается ложью, и ложь его за это наказывает. Итог всей этой истории трагичен – все кто обманывал, оказались обманутыми. Проиграли все. Победителей в этой истории не оказалось. Вопрос о мере доверия словам политиков стоит и в драме «Козьма Захарьич Минин, Сухорук (1866)» [7: т.3], где высказывается мысль о том, что тот, кто бойко говорит с народом, может довести его до смуты и мятежа. Такой мятежник «С народом шепчет, а властей ругает; // Небось без умыслу? Да кто ж поверит!». И снова честным людям во время Смутного времени стыдно смотреть в глаза друг другу. По его мнению, грех за Смуту лежит на начальных людях (элите) – Бог не дал ладу воеводам, и грех за разорение русской земли иноземцами и ворами лежит именно на них. Элита не справилась со своими прямыми

обязанностями – «быть умною главою государства». Начальные люди в растерянности готовы друг другу и глотки перегрызть.

Во время Смуты Россия сиротела – ни царя, ни воевод, ни патриарха. И тут наступает момент истины, когда народ сам решает взяться за государственные дела. А.Н. Островский описывает тот момент российской истории, когда народ перестал молчать и занялся делом. Перед нами предстает краткий миг рождения гражданского общества, когда народ сам начинает собираться и самоорганизовываться. В этой связи Кузьма Минин говорит: «Высокая апостольская доля – // Будить от сна своих уснувших братий // И Божьим словом зажигать сердца! // Когда увидишь, что сердца и народе // Затеплятся, как свечи пред иконой, // Тогда сбирать казну на помощь ратным! // Сбирать людей на выручку Москвы».

Устами своего главного героя автор высказывает мысль о том, что русский народ может рассчитывать только на Бога и на свои собственные силы: «Нам теперь одна надежда – // На Бога. Помощи откуда ждать! // Кто на Руси за правду ополчится? // Кто чист пред Богом? Только чистый может // Святое дело честно совершить. // Народ страдает, кровь отмщенья просит, // На небо вопиет. А кто подымет, // Кто поведет народ? Он без вождя, // Как стадо робкое, рассеян розно. // Нет помощи земной – попросим чуда; // И сотворит Господь по нашей вере. // Молиться надо!». Иначе говоря, политика по всем законам Русского государства тогда и в перспективе не должна была существовать. Оно могло быть разделено на части и поглощено другими более сильными державами. Но этого не произошло. Как пассионарий, Минин чувствует, что готов стать общенациональным лидером и повести за собою весь народ: «Я чувствую неведомые силы, // Готов один поднять всю Русь на плечи, // Готов орлом лететь на супостата, // Забрать под крылья

угнетенных братий // И грудью в бой кровавый и последний». И это предчувствие его не обманывает. Он оказывается тем самым нужным человеком, пришедшим на спасение своего Отечества в нужную минуту.

Для пропаганды своих патриотических идей, Кузьма Минин использует мистику – свои вещие сновидения. Для того времени это был важный аргумент. В то время вообще многим многое снилось, и как пишут историки, многие на этом деле делали себе головокружительные политические карьеры. Сегодня такой трюк в политике не прошел бы (хотя, кто знает, как там, на верху политики принимают решения?!). Но тогда народ ему поверил, уверовал в то, что он проводник Божьей воли. После этого участь Смуты была предрешена.

У А.Н. Островского сами исторические персонажи интригуют и занимаются фальсификацией или находятся в поле действия её сил. Большая политика представлена драматургом как постоянный калейдоскоп обмана, интриги и предательства во имя выживания во власти. Сама подача исторического материала не противоречит данным исторической науки того времени. С этой позиции А.Н. Островский выступает как исторический писатель, тонко чувствующий и адекватно понимающий суть эпохи характер действующих исторических лиц.

В драматургии А.Н. Островского весьма достоверно переданы психологические портреты исторических лиц, и то, чем они занимались. Но самое главное – достоверно передана атмосфера смуты и обстановка безраздельно господствующей политической лжи. Фальсификация и достоверность приводятся здесь в некое равновесие или к некому общему знаменателю. И у современного (зрителя/читателя) возникает доверие к драматургу и понимание того исторического материала, который предлагает автор. Его творчество раскрывается в красках

исторической герменевтики через созданные им художественные образы. Именно соединение адекватного авторского вымысла с исторической достоверностью приводит к созданию полноценных (психологически полнообъемных и культурно полноцветных) художественных образов, составляющих главное достоинство этих литературных произведений. Особенность драматургии А.Н. Островского заключается в полной достоверности исторической действительности, которая воплотилась в художественном осмыслении автора. Его исторические герои узнаваемы в своей политической лжи, они изощренно лгут друг другу во имя достижения своих корыстных целей. Такова реальная политика, и А.Н. Островский достаточно убедителен, рассказывая о ней в своих исторических пьесах.

Литература

1. Вагин И., Глущай А. Основной инстинкт: психология интимных отношений. СПб.: Питер. 2002.
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т.2. М., 2000.
3. Heinz-Günter Deiters: «Die Kunst der Intrige» Hamburg, 1966; Peter von Matt: Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist. Hanser Verlag 2006.
4. Екатерина II. О величии России. М.:, 2003. С.365 и далее.
5. Островский А.Н. Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский // Островский А.Н. Собр. соч.: В 10 т. / Под общ. ред. Г.И. Владыкина, А.И. Ревякина, В.А. Филиппова. – М.: ГИХЛ, 1960. – Т.
6. Островский А.Н. ПСС. Т. X. Пьесы 1868-1882. М., ГИХЛ, 1951.
7. Островский А.Н. Собр. соч.: В 10 т. / Под общ. ред. Г.И. Владыкина, А.И. Ревякина, В.А. Филиппова. – М.: ГИХЛ, 1959. – Т.3.

А.Н. ОСТРОВСКИЙ И Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ
(О статье М.М. Достоевского «“ГРОЗА”. Драма в пяти действиях А.Н. Островского»)[1]

С.А. Кибальник
ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом)

Как известно, статья «ГРОЗА. Драма в пяти действиях А.Н. Островского», опубликованная в журнале «Светоч» на 1860 год за подписью «М. Достоевский», – это «первое известное нам печатное выражение “почвеннических” убеждений братьев Достоевских, определивших этот период и получивших вскоре отражение во “Времени” и “Эпохе”» [Фридлендер 1971: 408]. Считается признанным то или иное участие Ф.М. Достоевского в написании данной статьи: «статья о “Грозе” писалась М.М. Достоевским в марте – апреле 1860 г. (цензурное разрешение третьей книжки «Светоча» – 11 мая), в период тесного общения братьев Достоевских после длительной разлуки в 1849 – 1859 гг. Вскоре по приезде в Петербург в начале 1860 г. Достоевский несомненно прочел “Грозу” и, вероятно, тогда же (или еще раньше) видел ее на сцене. В тогдашних разговорах между собой братья, вероятно, горячо обсуждали драму Островского. Ф.М. Достоевский был, очевидно, также первым читателем статьи своего брата, а может быть (если принять версию о его намерении писать самому разбор “Грозы”), и ее вдохновителем <…> Возможно, что в отдельных местах своей статьи М.М. Достоевский воспользовался и прямыми советами и указаниями романиста (или последний помог ему их оформить и отредактировать)» [Фридлендер 1971: 409].

[1] Работа выполнена в рамках проекта РГНФ № 12-24-08000 а/м

Предпринимались и попытки доказать, что статья была написана самим Ф.М. Достоевским.

Некоторые ценные соображения в пользу такой позиции приведены в статьях Б.В. Федоренко и Б.Н. Тихомирова, хотя первый полагал, что Достоевский видел московскую премьеру «Грозы» 16 ноября 1859 г. [Федоренко 1998, Федоренко 2004], а второй – петербургскую премьеру 2 декабря 1859 г. [Тихомиров 1998, Тихомиров 2004]. Впрочем, сосредотачиваясь на доказательствах поездки Достоевского в Москву 11-17 ноября (а не 4-9 ноября 1859 г., как принято считать – Летопись: 1, 276) или в Петербург в конце ноября – первых числах декабря 1859 г., исследователи несколько упускают из виду, что статья в «Светоче» представляет собой разбор не театрального спектакля, а текста пьесы с обширными выдержками из него: «Охотники до идей в произведениях искусства возрадуются при чтении новой драмы г. Островского» [Светоч 1860: 15, 19-20, 23].

Поскольку вся первая часть статьи посвящена предшествовавшим «Грозе» драматическим сочинениям Островского («Свои люди – сочтемся!», «Доходное место», «Воспитанницы», «Бедность не порок», «Бедная невеста»), а также подробному разбору комедии «Не в свои сани не садись» и «народной драмы» «Не так живи, как хочется» с обширными выдержками из них, то это скорее отклик на выход из печати отдельного двухтомного издания «Сочинений» А.Н. Островского (СПб., 1859) и на журнальную публикацию (Библиотека для чтения. 1860. Т. 158. Январь. С. 1-78), а также театральное представление «Грозы». Недаром на последней странице статьи сказано: «Сочинения г. Островского изданы. Они перед вами. Читайте и увидите» [Светоч 1860: 36]. Точнее было бы вообще называть ее не разбором «Грозы», а статьей о творчестве А.Н. Островского, написанной в связи с

выходом двухтомного издания его «Сочинений» и в связи с публикацией, а также постановкой драмы «Гроза».

Что касается собственно представления «Грозы» на сцене, то о нем, впрочем, сказано лишь в двух местах: «Не нравится нам только предсмертный монолог Катерины. С ним едва ли совладала бы и не такая актриса, как г-жа Снеткова» (в «Светоче» «совладела бы» – с. 27; текст исправлен по: Русская трагедия 2002: 178). «Но говорит ли автор разбора о Снетковой именно как участнице премьерного показа пьесы?» – спрашивает по поводу этого места Б.В. Федоренко. И сам же резонно отвечает на этот вопрос: «Нет, конечно. Речь лишь о том, что актриса даже с еще большими, чем у Снетковой, данными “едва ли совладела бы” с предсмертным монологом героини» [Федоренко 2004: 326]. Для того, чтобы написать эти строки, достаточно было только знать, что именно Снеткова исполняла роль Катерины в Александринском театре.

Второе такое место – единственное, которое все исследователи понимают как «содержащееся в статье о “Грозе” утверждение, что автор ее присутствовал на первом представлении “Грозы” в Петербурге» [Фридлендер 1971: 409], – это слова: «Мы сами видели, как в первое представление, зрители вокруг нас переглядывались между собою с явным недоумением, и многие из них вслух говорили, что это невозможно, что это дико и т.п.» [Светоч 1860: 25]. Если статья все же написана Ф.М. Достоевским, а подписана «М. Достоевский» по соображениям дипломатического характера, то было более чем естественно включить в нее эту ссылку от лица брата писателя на его собственные впечатления от посещения премьерного спектакля в Петербурге, о которых он, очевидно, рассказывал ему. Ссылка на впечатления от премьеры во второй части статьи доказывает, впрочем, лишь то, что М.М. Достоевский поделился ими с братом. При этом статья все же могла быть

полностью написана Ф.М. Достоевским, причем даже, в значительной ее части, еще в тверской период его жизни (цензурное разрешение на выход «Сочинений» А.Н. Островского» подписано 18 октября 1858 г.).

Только с учетом авторства самого Ф.М. Достоевского находят объяснение слова из его Введения к «Ряду статей о русской литературе», написанного осенью 1860 г. и опубликованного в № 1 журнала «Время» за 1861 г. [ср.: Зохраб 1988:111]: «Мы знаем его [Островского – С.К.] место. **Мы уже говорили не раз**, **что веруем в его новое слово** и знаем, что он, как художник, угадал то, что нам снилось еще даже в эпоху демонических начал и самоуличений» [Достоевский: 18, 60]. Поскольку это, как отмечает Б.Н. Тихомиров, «*первое* упоминание Достоевским имени Островского в печати», то напрашивается вывод, что имеется в виду «именно опубликованный в “Светоче” разбор “Грозы”, где, в частности, читаем: «Островский действительно сказал новое слово» (142); «Это качество [всепримиряемость. – Б.Т.], присущее русскому народу <...> составляет принадлежность славянского племени, весь залог его будущего развития: и это свойство русского человека <...> впервые выражено у нас в искусстве г. Островским, в чем и состоит вся сила его таланта, вся заслуга его перед русскою литературой. Это-то и есть **новое слово, сказанное г. Островским**» (145) [Тихомиров 1998: 150]. Правда, приведенные слова Ф.М. Достоевского из Введения к «Ряду статей о русской литературе» получают свое резонное объяснение и в том случае, если статья о сочинениях Островского в «Светоче» была написана не им самим, а при его непосредственном участии.

Примем во внимание еще два обстоятельства. Во-первых, целых три других публицистических текста, подписанных М.М. Достоевским, признаны бесспорно принадлежащими перу Ф.М. Достоевского [Тихомиров 1998: 151]. Во-вторых,

накануне открытия собственного журнала братьев Достоевских писатель всячески подчеркивал редакторскую и авторскую деятельность брата, одновременно стараясь по вполне понятным причинам приуменьшить собственную. Как отмечал Б.В. Федоренко в своей оставшейся неопубликованной статье «Достоевский и журнал “Светоч”», «быть редактором Ф.М. Достоевскому было запрещено по причинам политическим. И задачей было, трудной, но выполнимой, заставить всех, круги литературные и возможных читателей-подписчиков, поверить редактору Достоевскому-старшему, Михаилу Михайловичу, **когда-то публиковавшемуся** и – автору произведений новых…» [цит. по: Тихомиров 1998: 152]. «Причем задача эта была, по мысли Б.В. Федоренко, – писал по поводу этой статьи Федоренко Б.Н. Тихомиров, – особенно актуальной на этапе подготовительном, когда у братьев Достоевских уже возникла идея будущего журнала, редактором которого, однако, – по названной причине – потенциальным подписчикам мог быть представлен только М.М. Достоевский, уже давно оставивший изящную словесность и более известный в начале 1860-х гг. не столько как писатель, литератор, сколько как табачный фабрикант» [Тихомиров 1998: 152].

Таким образом, полное авторство или частичное участие Ф.М. Достоевского в написании статьи о сочинениях А.Н. Островского в «Светоче» проявляется в наличии общих мотивов с последующими отзывами писателя о них и с собственными произведениями Достоевского. Окончательное решение вопроса о степени участия писателя в создании этой статьи все же – задача будущего специального ее исследования. В настоящей работе ставится другой вопрос: о влиянии творчества А.Н. Островского на собственные произведения Достоевского 1860-х годов. Разумеется, при его решении

восприятие этого творчества Достоевским, полностью или частично выраженное в статье «ГРОЗА. Драма в пяти действиях А.Н. Островского», имеет особое значение.

«По нашему мнению, г. Островский в своих сочинениях не славянофил и не западник, а просто художник, глубокий знаток русской жизни и русского сердца. – отмечает автор статьи. – Талант нашего драматурга по преимуществу объективный и художественный» [Светоч 1860: 5]. Причем отсутствие какой-либо тенденции или идеологии он видит и в ранних произведениях Островского, в частности, в пьесе «Не в свои сани не садись»: «…несмотря на свою темноту, тот же Русаков выражает собою **всю широкость, все всепрощение русской натуры**. Когда дошло до дела, он сперва отталкивает, оскорбляет дочь, но тут же одумывается и укоряет себя. В русском человеке есть **способность прямо подходить к истине и понять ее со всех сторон**. Вместе с этой способностью он соединяет и **всепримиряемость, т.е. способность простить даже злую, враждебную обстановку, если только в ней заключается истина**. Это качество, присущее всему русскому народу, оправдывается всей его историей, начиная с Петра и до Петра. Оно составляет принадлежность славянского племени, весь залог его будущего развития; и **это свойство русского человека, главного представителя славянского племени, впервые выражено у нас в искусстве г. Островским**, в чем и состоит вся сила его таланта, вся заслуга его перед русскою литературой. Это-то и есть новое слово, сказанное г. Островским; мы не говорим уже о других его заслугах, напр., о том, что он первый открыл красоту в русской женщине, которая, после Татьяны, оставалась без выражения» [Светоч 1860: 8-9]. В этих строках без труда просматриваются мотивы будущей «Пушкинской речи» Достоевского [Зохраб 1988: 111] (здесь и далее полужирным шрифтом выделено мной – С.К.),

причем несколько откорректированные по сравнению со статьей в «Светоче» в ответ на замечания, высказанные по поводу нее в письме А.Н. Плещеева [см.: Федоренко 1998: 143].

Нетрудно заметить, что в этой и в последующих характеристиках Русакова проглядывает рецепт создания многих образов самого Достоевского, начиная с героев-каторжников из «Записок из Мертвого дома», и ключ к образам некоторых «заграничных русских» – героиням «Игрока» Антониде Васильевне Тарасевичевой и Полине: «Человек необразованный, какой-то купец какого-то уездного городишка, старик, которому (о, преступление!) нравится более его старое время, чем настоящее, осмелился предстать на суд критики, созданный со всею полнотою жизни, а главное, не с неумытым каким-нибудь рылом, не комическим брюханом, изрыгающим невежественную хулу на все прекрасное в жизни, а **с чистым, любящим сердцем, с натурой доброй, открытой и честной**, со всеми милыми подробностями своего мирного житья – этого не могли постичь и простить западники того времени.<…> Из всего нами сказанного да не заключат, чтоб мы считали Русакова идеалом совершенного русского человека, мы только открываем в нем **черты, присущие русской натуре**» [Светоч 1860: 10-11].

Разбирая далее пьесу «Не так живи, как хочется», автор статьи формулирует важнейшие идеи почвенничества, несомненно, сказавшиеся в «Записках из Мертвого дома»: «Отказавшись от сатиры, он стал изображать нравы русского мелколюдья как свободный художник, не связанный служением какой-либо партии или посторонней идее. **Русская жизнь с ее светлыми и темными сторонами стала для него единственным законом**. Герои его большею частию мелкие купцы или мещане каких-нибудь уездных городишек, которые можно отыскать

только на подробной карте. Героини – их жены и дочери, существа иногда лелеемые отцом и матерью, иногда одною только матерью. А иногда и трепещущие перед вселомающею волею какого-нибудь самодура. Вот невзрачный материал, из которого Островский делает превосходнейшие произведения искусства. Но зато **этот материал есть весь наш народ, а народ, взятый во всей его полноте, во всей его всеобъемлемости есть все**. В нем, а не вне его все силы, все пружины его будущего развития. В нем вся будущая заслуга его перед человечеством, и смотря с этой точки зрения, **изображение чисто народных типов, может быть, важнее изображения всевозможных, общечеловеческих идеалов»** [Светоч 1860: 14-15].

Обращаясь уже непосредственно к «Грозе», критик формулирует такое понимание человеческой природы (судьба человека заключена в самом его характере), которое присуще самому Ф.М. Достоевскому как автору, например, романа «Игрок»: «Гибнет одна Катерина, но она погибла бы и без деспотизма. Это жертва собственной чистоты и своих верований. <…> **У избранных натур есть свой фатум. Только он не вне их: они носят его в собственном сердце**» [Светоч 1860: 17, 22]. Именно такой фатум читатель ощущает, знакомясь с героями «Игрока» Полиной и Алексеем Ивановичем. Последняя прямо говорит первому о его стремлении к деньгам: «– Понимаю, но не впадать же в такое сумасшествие, их желая! Вы ведь тоже **доходите до исступления, до фатализма**», – а первый вполне признает себя «фаталистом»: «Знаете ли вы невероятную вещь: я вас с каждым днем люблю больше, а ведь это почти невозможно. **И после этого мне не быть фаталистом?**» [Достоевский: 5, 229-231].

Отметим попутно использование Достоевским в «Игроке» и автором разбора «Грозы» одной и той же детали. «…если я, например, исчезаю пред нею самовольно

в ничто, то это вовсе ведь **не значит, что пред людьми я мокрая курица** и уж, конечно, не барону “бить меня палкой” – рассуждает про себя Алексей Иванович. - Мне захотелось над всеми ними насмеяться, а самому выйти молодцом. Пусть посмотрят. Небось! она испугается скандала и кликнет меня опять. А и не кликнет, так все-таки увидит, что **я не мокрая курица**... [Достоевский: 5, 239]. А автор статьи в «Светоче» пишет о Диком: «Он вечно дурит и сердится, но не потому, чтоб был зол от природы. Напротив, **он мокрая курица**. Трепещут перед ним одни домашние, да и то не все» [Светоч 1860: 32].

Приведя слова Катерины: «Говорят, даже легче бывает, когда за какой-нибудь грех здесь на земле, натерпишься»- автор статьи истолковывает их как проявление народной религиозности: «Опять виден весь характер. **Опять русские мотивы**. Она с каким-то сладострастием, с какою-то удалью думает уже о той минуте, когда все узнают об ее падении и мечтает о сладости всенародно казниться за свой проступок». «Читая эти слова, – писал, приведя эти строки разбора «Грозы», Г.М. Фридлендер, – мы невольно видим перед собой не столько героиню драмы Островского, сколько героев и героинь еще не написанных в это время романов Достоевского 60-х – 70-х годов. Катерину Островского М.М. Достоевский истолковал <…> как своеобразный “перевод”» душевных движений типа Островского «на психологический язык творчества Достоевского» [Фридлендер 1971: 407-408].

Между тем автор статьи обосновывает этим и свою идею о независимости судьбы Катерины от внешних обстоятельств: «Какой же после этого деспотизм мог иметь влияние на подобную натуру.<…> Жизнь Катерины разбита и без самоубийства… будет ли она жить, пострижется ли в монахини, наложит ли на себя руки – результат один, относительно ее душевного состояния, но совершенно

другой относительно впечатления» [Светоч 1860: 23, 28]. Такое же понимание соотношения личности и судьбы воплощено и в образах главных героев «Игрока».

Наконец, в конце статьи автор отмечает в «Грозе» «еще новую черту в таланте ее автора, хотя творческие приемы у него остались те же, что и прежде. Это **попытка на анализ**» и при этом высказывает сомнение в том, «чтоб анализ мог ужиться с драматической формой, которая по своей сущности уже чуждается его» [Светоч 1860: 36]. Именно такой анализ характеров будет занимать Достоевского в «Игроке» и именно в недостатке подобного анализа Достоевский будет упрекать Островского в 1870-е годы [Достоевский: 24, 304-305].

Более того, в записях 1860-1862 гг. к ненаписанной статье «Гоголь и Островский» Достоевский повторил эту же мысль применительно к комедии «Не в свои сани не садись»: «Не в свои сани не садись, Бородкин, Русаков; да ведь это **анализ русского человека**, главное: правота описаний». Эта вероятная автореминисценция (вместе с рядом других) еще один аргумент в пользу авторства Достоевского и по отношению к статье в «Светоче». Русский характер определен в них так, как будто бы в творческом сознании писателя уже складывались характеры Алексея Ивановича и Полины (а заодно и противоположного по отношению к ним образа Де-Грие): «Он **полюбит прямо, закорючек нет, прямо выскажет, сохраняя все высокое целомудрие сердца**. Он **угадает, кого любить и не любить сердцем *сейчас***, без всяких натянутостей и проволочек, а кого разлюбит, в ком не признает правды, от того отшатнется разом всей массой, и **уж не разуверить его потом никакими хитростями**: не примет и к вам не пойдет, не надует ничем, разве прямо с чистым сердцем назад воротитесь: ну тогда примет, даже и не попрекнет» [Достоевский: 20, 154].

В неопубликованной театральной рецензии «Об игре Васильева в “Грех да беда на кого не живет”» (1863) Достоевский писал о действующих лицах этой драмы, опубликованной в журнале братьев Достоевских «Время», как освоего рода прообразах некоторых героев его задуманного тогда же [Достоевский: 28 (2), 50-51] романа «Игрок». Так, своей страстной влюбленностью в «пустенькую Таню» купец Краснов напоминает генерала Загорьянского: «Г-н Васильев в роли Краснова играл человека, себя уважающего, серьезного, строгого и как будто очищенного своей страстью, как будто несколько отрывающегося от своей среды. Видно, что **в нем крепко засело что-то новое, что вроде неподвижной идеи, овладевшей всем существом его**. Видно, что с этим человеком уже три года совершается что-то необыкновенное. Три года он любит без памяти и ходит как отуманенный от любви к своей пустенькой Тане. <…> **Влюбленный Краснов до того ничего не понимает в жене своей, от страсти к ней, что даже готов видеть в ней до сих пор что-то высшее**, что-то чрезвычайно отходящее вверх от него и от его среды. <…> Краснов до сих пор, после трех лет доказанной невозможности, верит в то, что жена еще его полюбит. “Любовь через пять лет иногда приходит”, – думает он про себя» [Достоевский: 20, 149]. Ср. в «Игроке» диалог между Полиной и Алексеем Ивановичем: «… мне кажется, генерал так влюбился, что, пожалуй, застрелится, если mademoiselle Blanche его бросит. В его лета так влюбляться опасно. – Мне самой кажется, что с ним что-нибудь будет» [Достоевский: 5, 227].

Разумеется, Краснов непохож на генерала тем, что «весь этот взгляд уживается в нем вместе с глубоким самоуважением, даже и в своем быте» и цельностью своего характера, неуступчивостью: «Вообще это желчный человек: он своего не отдаст, не уступит никому и в сделки

не войдет ни в какие… <...> Натура останется, выкажется, и это натура, а не самодурство. Этому человеку половинок не надобно» [Достоевский: 20; 149, 150]. Впрочем, также как и генерал, Краснов«любит страстно, и хоть вы от него никогда не дождетесь рабского самоуничижения» (к которому, заметим попутно, весьма склонен Алексей Иванович), «но Таня, видимо, властвует все душой его и стала его кумиром. Афоня, больной брат его, свидетельствует, что он перед ней на коленках стаивал и всю родню на нее променял. Любовь растет все больше и больше. <...> За язвительное слово против Тани он тотчас же выгнал сестру из дому, из-за чаю. <...> Таня – вот его мечта; когда-то она его полюбит? – вот его забота и мука. Что говорят о Тане, как глядят на такую красавицу другие, завидуют ли ему, что у него красавица жена, – вот покамест все его наслаждение, все его счастье…» [Достоевский: 20, 149-150].

В самом общем смысле вполне схожа с Бланш и Таня: «Таня до того пуста, что даже не понимает, не подозревает, какой ужас в судьбе ее, не понимает, как страшна эта страсть, чем она грозит, что обещает и чем все это может кончиться. Ей просто скучно, и больше ничего» [Достоевский: 20, 150]. Разумеется, развитие действия у Островского: «от скуки, от какой-то детской тоски Таня бросается на первую встречу – на гаденького Валентина Павловича Бабаева» – не имеет прямых параллелей у Достоевского (разве что оно могло отдаленно отозваться в романе Полины с Де-Грие). Однако очевидно, что темой любви к недостойной ее женщине Достоевский был обязан не только аббату Прево (главную героиню романа которого сам писатель воспринимал именно в таком свете) [см.: Дороватовская-Любимова 1936, Жилякова 1991, Шульц 2004], но и А.Н. Островскому. «Этот анализ образа Краснова, – справедливо заключает Л.М. Ракитина, –

предвосхищает купца Рогожина, который уже не “несколько”, а навсегда оторвался от своей среды благодаря своей “очищающей и одновременно страшной и трагической страсти к Настасье Филипповне. Так, Достоевский, увлекшись своей интерпретацией Краснова, пытался, может быть невольно для себя, подсказать Островскому перспективы иного изображения патриархальной купца – его **трагической внутренней раздвоенности**» [Ракитина 1976: 76].

Критикуя К.С. Аксакова за то, что тот не увидел в пьесах Островского «следов положительной русской красоты, уже кое-где намеченной во всем его “Темном царстве”» [Достоевский: 19, 63], писатель в то же время свои новые образы создавал с отчетливой ориентацией на художественные открытия Островского. И отчасти поэтому его Полина «полюбит прямо, закорючек нет, прямо выскажет, сохраняя все высокое целомудрие сердца. <…> угадает, кого любить и не любить сердцем сейчас, без всяких натянутостей и проволочек, а кого разлюбит, в ком не признает правды, от того отшатнется разом всей массой» [Достоевский: 20, 154]. Отчасти поэтому о его генерале тоже можно было бы сказать: «… в нем крепко засело что-то новое, что вроде неподвижной идеи, овладевшей всем существом его. Видно, что с этим человеком уже три года совершается что-то необыкновенное». И отчасти поэтому его Алексей Иванович «ходит как отуманенный от любви»: также как и Краснову, ему «половинок не надобно».

Наконец, образ Антониды Васильевны Тарасевичевой прямо ориентирован, с одной стороны, на тот синтез «цивилизации с народным началом» [Достоевский: 18, 37], который был провозглашен новым кредо братьев Достоевских на страницах журнала «Время», а с другой воспроизводит это «народное начало» отнюдь не в идеализированном виде. Ибо в реальной жизни, как показал

Островский в «Грозе» и сам Достоевский в «Игроке», это «народное начало» если и встречается в высшем и среднем сословиях русского общества, то отнюдь не свободно от проявлений властности и даже самодурства. При создании образов Тарасевичевой и Полины для Достоевского, впрочем, были важны также Марфа Тимофеевна и Лиза Калитина из «Дворянского гнезда» Тургенева, но об этом речь пойдет уже в другой моей работе.

«Можно взять любой из повторяющихся у Достоевского и Островского образов-типов и сравнить, как они изображаются в произведениях каждого писателя и какую роль они играют в качестве составной части произведения, – писала И.Зохраб, – Например, образ проповедника и праведника, как всеобщего русского народного типа, служит, с одной стороны, в качестве эталона (это Макар Долгоруков и Зосима в “Подростке” и “Братьях Карамазовых” у Достоевского и Русаков, Агафон и Архип в “Не в свои сани не садись”, “Не так живи, как хочется” и “Грех да беда на кого не живет” у Островского), а с другой стороны, расщеплен на два противоположных типа (например, Зосима и Великий инквизитор у Достоевского и Илья и Агафон у Островского)» [Зохраб 1988: 124]. Не думаем, чтобы такой чисто сопоставительный способ изучения темы «Островский и Достоевский» был бы так уж плодотворен.

Очевидно, однако, что драматургия А.Н. Островского как один из сильнейших творческих импульсов к развитию художественного мира Ф.М. Достоевского все еще таит в себе немало интереснейших сюжетов.

Литература

1. Дороватовская-Любимова – Дороватовская-Любимова В. Французский буржуа (Материалы к образам Достоевского) // Литературный критик. 1936. № 9.

2. Достоевский – Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972-1988.
3. Жилякова1991 – Жилякова Э.М. Синтез эпического и драматического начал в творчестве Достоевского (от романа «Игрок» к рассказу «Вечный муж») // Творчество Ф.М. Достоевского: Искусство синтеза. Сб. ст. Ред. Г.К. Щенникова, Р.Г. Назирова. Екатеринбург, 1991. Зохраб 1988 – Зохраб И. Ф.М. Достоевский и А.Н. Островский (в свете редакторской деятельности Достоевского в «Гражданине») // Достоевский. Материалы и исследования. М., 1988. Т. 8.
4. Летопись – Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского: В 3 т. СПб., 1993. Т. 1.
5. Островский 1859 – Островский А.Н. Соч. СПб., 1859. Т.1-2.
6. Ракитина 1976 - Ракитина Л.М. А.Н. Островский в оценке Ф.М. Достоевского // Вопросы русской литературы. Львов, 1976. Вып. 1 (27).
7. Русская трагедия – Русская трагедия. Пьеса А.Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002.
8. Светоч 1860 – Достоевский М.<?> ГРОЗА. Драма в пяти действиях А.Н. Островского // Светоч. Учебно-литературный журнал, издаваемый Д.И. Калиновским. Кн. 3. СПб., 1860. Раздел «Критическое обозрение». Тихомиров 1998 – Тихомиров Б.Н. Кто же был автором разбора драмы А.Н. Островского «Гроза»? // Достоевский и мировая культура. СПб., 1998. Альманах № 11. Тихомиров 2004 – Тихомиров Б.Н. Вновь об обстоятельствах присутствия Достоевского на премьере «Грозы» А.Н. Островского // Достоевский и мировая культура. СПб., 2004. Альманах № 20.
9. Федоренко 1998 – Федоренко Б. Ф.М. Достоевский – автор разбора драмы А.Н. Островского «Гроза» // Достоевский и мировая культура. СПб., 1998. Альманах № 11.

10. Федоренко 2004 – Федоренко Б. А может быть, обойтись без спора? // Достоевский и мировая культура. СПб., 2004. Альманах № 20.
11. Фридлендер Г.М. У истоков «почвенничества»: (Ф.М. Достоевский и журнал «Светоч») // Известия Ан СССР. Сер. Литературы и языка. СПб., 1971. Т. 30. Вып. 5. Шульц С.А. «Игрок» Достоевского и «Манон Леско» Прево: (Аспекты ист. поэтики) // Русская литература. 2004. № 3.

ТИФЛИССКИЕ ВСТРЕЧИ А.Н. ОСТРОВСКОГО

М.А. Киракосова
Тбилисская консерватория

Первый прием, устроенный Островскому театральной общественностью Тифлиса, состоялся в театре Григора Арцруни, писателя и публициста, основателя армянской газеты «Мшак», где обосновалась грузинская драматическая труппа. Этому событию еще за две недели предшествовала реклама в номерах газеты «Кавказ»: «Мы слышали, что грузинская драматическая труппа имеет намерение дать комедию А.Н. Островского «Доходное место» и пригласить на спектакль гостящего у нас автора этой комедии» [4: 3]**.** Под рубрикой «Хроника» подробно излагалась церемония предстоящей встречи с писателем 20 октября 1883 года. «Желание видеть и почтить знаменитого драматурга было так сильно, что обширные галереи театра Арцруни едва вмещали зрителей, которым не посчастливилось взять билеты», – сообщала газета через два дня после встречи с Островским (5: 3).

Зная через прессу о программе вечера, зрители собрались задолго до назначенного времени. Их ждала иллюминированная лестница, над ней возвышался транспарант, где написанные на грузинском инициалы Александра Николаевича соседствовали с русским обращением: «Маститому драматургу привет, 20 октября 1883 года». О прибытии виновника торжества возвестили сазандари (музыканты), а вход писателя в ложу, украшенную живыми цветами и гирляндами, сопровождался звучанием грузинского марша в исполнении оркестра (по-видимому, духового) под управлением Декор Шенка и гимна сазандаров. Поднявшийся занавес представил зрителю полный состав труппы в живописных

национальных костюмах. Во фраке выступали лишь те двое, которым предстояло произнести вступительное слово – драматург Авксентий Цагарели и уполномоченный труппы Васо Абашидзе. Он обратился к почетному гостю: «Дорогой наш учитель! Юное товарищество грузинской драматической труппы с восторгом празднует незабвенный день посещения грузинского театра творцом русской национальной драмы. Знакомя нашу публику с вашими бессмертными творениями, мы постоянно сознавали, что она рукоплещет не нам, не нашей игре, а великому драматургу, сумевшему освятить и оживить свои творения вечной общечеловеческой идеей гуманности и правды, одинаково дорогой всем народам. Пионеры искусства на Востоке, мы убедились и доказали воочию, что чисто русские, народные создания могут шевелить сердце и действовать на ум не только одной русской публики, что знаменитое имя ваше столь же любимо среди грузин, что и у вас, в сердце России. Мы между двумя народами, имеющими столько общих традиций и стремлений, бесконечно счастливы, что на нашу скромную долю выпала высокая честь послужить одним из звеньев взаимной любви и симпатий» [5: 3].

По некоторым предположениям, например, литературоведа Г. Талиашвили, автор этого адреса Николай Яковлевич Николадзе – публицист, сотрудник «Современника», «Колокола», «Отечественных записок». Находясь в грузинской столице, он был в числе тех, кто встречал поезд Островского. По прочтении адреса Цагарели обратился к виновнику торжества с прекрасным стихотворением, написанным ad hoc (по случаю. – М.К.) на грузинском языке. В нем грузинская труппа благодарила гостя за то, что он доставил туземцам «пищу для души» и желала, чтобы перо его процветало многие годы. За этим в исполнении хора и оркестра последовало «Мравалжамиер» («Многие

лета», грузинская народная песня), к поющим присоединились все присутствующие. «Момент был самый торжественный. Маститый драматург смотрел на эту умилительную сцену, видимо, тронутый овацией. До сих пор сдержанные рукоплескания и крики “браво” разразились с необычным энтузиазмом» [5: 3].

Художественная часть вечера прошла под эгидой комического жанра – второго акта из «Доходного места» Островского, одноактного водевиля Г.Сундукяна «Человек предполагает, а бог располагает», первого акта из комедии А. Цагарели «Иные нынче времена». Главных персонажей пьесы Островского представляли В. Абашидзе (Юсов. «…хотя эта роль была не для него, – замечает рецензент, – он за нее взялся вследствие отсутствия Кипиани» [Там же]), Мако Сафарова-Абашидзе (Полина), Нато Габуния-Цагарели (Фелисата Герасимовна). «Нет сомнения, что замечательная комедия Островского находила на своем веку лучших исполнителей, но главные роли были сыграны весьма и весьма удовлетворительно», – говорится в рецензии, где отмечается «в особенности хорошее» выступление Абашидзе и прекрасное исполнение обеих женских ролей. «Очень интересное представление, - записал в своем дневнике Островский. – Режиссер труппы прочел приветственный адрес, очень тепло и умно написанный» [13: 10, 418]. М.М. Ипполитов-Иванов впоследствии вспоминал, что, присутствуя на спектакле, Островский «обратил внимание на талантливую артистку Габунию, которая ярко выделялась тогда из ряда молодых артисток грузинской сцены [2: 66].

Чествование гостя продолжалось в антракте. Приняв венок, текст адреса и приветственное стихотворение Цагарели, русский драматург отправился за кулисы поблагодарить участников спектакля. «Я и прежде слышал, что у грузин есть хорошая труппа, а сегодня сам убедился,

что вы хорошо играете. Мое удивление тем более велико, что вы так прекрасно разыграли пьесу, составленную не из ваших нравов. От всей души вам благодарен за честь и хорошую игру» [5: 3]. После второй пьесы ее автор Габриэл Сундукян был представлен Островскому. Заметим, что в оригинале этот водевиль называется «Ночное чихание – к добру». Назидательное переименование «Человек предполагает, а бог располагает» воспринимается как аллюзия к названию комедии Островского «Не так живи, как хочется, а как бог велел», что в данном случае было очередным приветствием автору. Завершился вечер кавказскими плясками – лезгинкой и чеченским танцем. В газете также сообщается, что мероприятие почтил своим присутствием министр государственных имуществ. Им мог быть Александр Васильевич Архипов, бывший в числе лиц из окружения Островского, или брат писателя Михаил Островский.

В антракте, беседуя с артистами, драматург советовал создать постоянную труппу, чтобы окончательно выйти из полулюбительского состояния. Позже, встретившись в гостинице «Лондон» с главноначальствующим на Кавказе «очень приветливым» князем А.М. Дондуковым-Корсаковым (в «Дневниках» князь неизменно фигурирует как «Дундуков» – уж не в память ли о своем отце, вице-президенте Академии наук, «герое» жестокой эпиграммы Пушкина, где он выведен как «князь Дундук?»), Островский указал на необходимость правительственной материальной поддержки грузинского театра, однако это пожелание не имело последствий [2: 67].

Еще один отклик на события знаменательного вечера появился в фельетоне «Воскресный дневник» за подписью «Невольный юморист» [6: 3]. «На этот раз, – пишет автор, – всегда пустая зала грузинского театра была битком набита публикой, и публика эта была против обыкновения

оживленной, восприимчивой и страстной». «Доказательством отношения грузинской публики к выдающимся представителям русской литературы, – сообщает автор, – стал гром аплодисментов, которым присутствующие ответили на прочитанный Островскому адрес». Обратим внимание на характеристику одного из авторов представленных на сцене комедий – Габриэла Сундукяна, «которого многие уже давно называют туземным Островским». Заметка свидетельствует о том, как активно, порой бесцеремонно, вмешивалась газетная критика в вопросы творчества. Автор серьезно озабочен видимой заторможенностью творческого процесса создателя «Пепо». «К сожалению <…> г. Сундукян в последнее время совсем перестал писать и предпочитает усердно посещать заседания думы. Относясь с полным уважением к таланту г.Сундукяна, я не могу не пожелать, чтобы в будущем он как можно чаще дарил туземной сцене новые пьесы и как можно реже посещал заседания думы». Заметим, что удивительно одаренный, талантливый и всесторонне образованный Г.М. Сундукян, принимавший деятельное участие в разнообразных государственных делах – от архитектурных проектов зданий до конструкции механизма городских часов – умел дорожить и должностью действительного статского советника, и неотъемлемым от нее обращением «Ваше превосходительство».

Еще одна постановка комедии Островского в присутствии автора состоялась 26 октября в основанном Исаем Егоровичем Питоевым «Кружке», который спустя три года был преобразован в Артистическое общество, ставшее одним из главных очагов тифлисской художественной культуры. Судя по газетной статье, по роскоши этот прием уступал театру Арцруни, но его привлекательной стороной стал демократизм, который придали ему устроители: в последовавшем за

представлением ужине могли принять участие все, кто был в зале. На этот раз шла комедия «Не в свои сани не садись». Роли исполняли Акинфьева, Брусилова и Тер-Степанов, Бакулин, Карнович и Пекано. Как пишет «Кавказ» [7: 3], Фрейман и Опочинин, обычно не играющие народно-бытовых ролей, на этот раз приняли на себя маленькие характерные роли. Автор сообщения приводит слова, с которыми отозвался Островский, посмотрев «с видимым удовольствием», спектакль: «Я вижу перед собой не любителей, а опытных актеров, серьезно вдумавшихся в свои роли». Банкет проходил в танцевальной зале. Гостю был приготовлен особый стол, за которым его окружали старшины клуба и члены «кружковской» драматической труппы. Первый тост произнес старшина и член труппы П.А. Опочинин; за ним последовал Гордзиевский, который предложил поприветствовать творца реалистической школы русской драматургии, на что в ответ Островский произнес: «Я от всей души благодарю за искреннее сочувствие <…> но вы преувеличиваете мои заслуги. На высокой горе над Тифлисом красуется великая могила великого Грибоедова, а также высоко над нами парит его гений. Не мы, писатели новейшего времени, а он внес живую струю жизненной правды в русскую драматическую литературу» [7: 3]. Заключительное слово произнес Г. Сундукян, после чего последовало всеобщее «Мравалжамиер».

Впечатления о спектакле в артистическом «Кружке» Ис. Питоева отражены в «Дневнике» Островского: «Вечером был в театрально-драматическом кружке. Дом в персидском вкусе, богатая отделка. Давали «Не в свои сани не садись». Игра любительская. Были более, чем удовлетворительны» [13: 10, 420].

Из присутствующих на приеме в театре «Кружка» следует выделить, в первую очередь, П.А. Опочинина. Присяжный поверенный, журналист, поэт, артист-

любитель, он сыграл заметную роль в тифлисской культуре. Хочется напомнить о его выступлении на вечере проводов Чайковского, о том восторге, который вызвала, посвященная виновнику торжества, поэма, красочно воспевшая мир его оперных героев, а также последовательное отстаивание позиций Питоева в прессе, когда вокруг имени мецената разыгрался искусственно спровоцированный скандал, и неуемное участие в просветительской работе М.М. Ипполитова-Иванова. Нельзя не отметить также ценное для художественной культуры Тифлиса мероприятие – организованные питоевским «Кружком» дни 50-летия со дня гибели Грибоедова (1879), проведение которого взяли на себя Исай Питоев, Петр Опочинин и князь Давид Эристов (Эристави). Очевидец вспоминал, что «ни один русский город не чествовал память великого писателя с такой пышностью, как именно Тифлис, обладатель драгоценной его могилы» [11: 7].

Опочинин, учась в Санкт-Петербургском университете, всячески способствовал распространению произведений Островского в кругах тифлисской интеллигенции, в особенности молодежи. Во время летних каникул с его подачи стали культивироваться домашние чтения, и как писал впоследствии его друг Михаил Станиславович Маркс, член прославленной актерской семьи и многие из участников этих чтений в дальнейшем стали профессиональными деятелями сцены. Однако такие чтения в скором времени перестали удовлетворять Петра Алексеевича, и он загорелся намерением придать увлечению драматургическими сочинениями открытый характер, отдавая их на «публичный суд». Так увидел свет рампы первый его спектакль – «Не в свои сани не садись» на сюжет Островского, поставленный в Летнем театре в тифлисском саду Муштаид. Вот имена исполнителей главных ролей, из которых в дальнейшем возник костяк

«Кружка» И.Питоева. В первую очередь, Г.С. Тер-Степанов – купец Русаков, вокруг дочери которого вертится сюжетная интрига (спустя 12 лет артист повторил эту роль перед автором пьесы на вышеописанном представлении «Кружка», достигнув, вероятно, к этому времени возраста своего героя). Бородкина, его будущего зятя, представлял П. Опочинин, а содержателя гостиницы Маломальского М.С. Маркс. Поставленный 18 июня 1871 года спектакль, по словам Маркса, прошел более, чем удачно, и газета «Кавказ» тут же поместила отзыв, который, к сожалению, нам обнаружить не удалось.

Позже, в переписке с Опочининым, который еще продолжал занятия в Санкт-Петербургском университете, Михаил Маркс просит, чтобы он, приезжая на каникулы, захватил с собой несколько новых пьес из репертуара Петербургских театров «Новых пьес много, – отвечает Петр Алексеевич, – но <…> большинство новых пьес провалилось после нескольких представлений, что <…> доказывает их негодность». В числе комедий, заслуживающих внимание, напечатанные в «Отечественных записках» «очень хорошая пьеса «Не все коту масленица» с «прелестной ролью» для Ольги Станиславовны и «Лес» [11: 5].

Кто же та актриса, которую Опочинин предполагает для комической роли (скорее всего, Феоны, ключницы самодура Ахова) в пьесе Островского? Ее творческая жизнь неотъемлема от истории «Кружка», убедительное представление о которой позволяют составить воспоминания М.М. Ипполитова-Иванова, общавшегося с Островским в дни его приезда в Тифлис. «Небольшой кружок артистического общества, начавший свое существование в частной квартире его основателя И.Е. Питоева, разросся в артистический клуб большого общественного значения. Артистическое общество объединило в своих стенах все артистические силы Тифлиса

и всех талантливых любителей как драмы, так и оперы. Семейство Маркс (известные в Ставрополе комедийные артисты. Женившись на Ольге Маркс, после смерти ее отца Исай Егорович пригласил оставшихся членов семьи переселиться в Тифлис. – М.К.) составляло центр, вокруг которого группировались все талантливые и любящие искусство. Три сестры – Ольга (жена И.Е. Питоева. – М.К.), Евгения, Александра Станиславовны и брат их Михаил Станиславович (автор упомянутой книги воспоминаний об Опочинине. – М.К.) являлись первоклассными дарованиями, восхищавшими Островского» [2: 75].

Как отмечено выше, среди присутствовавших на вечере в «Кружке» лишь один был связан с высокочтимым гостем творческими нитями – Габриэл Сундукян, представленный в цитированном фельетоне Невольного юмориста как «туземный Островский».

Сундукян познакомился с А. Островским во время обеда у инженера-технолога А.В. Бахметева, шурина Островского, который по делам службы находился в Тифлисе. «У нас скоро завязался <…> дружеский разговор о литературе, театре, просвещении народов. Узнав о наличии русского перевода «Пепо», Островский взял его, и, пообещав, при надобности, внести исправления в язык и поставить ее на сцене в Москве», – вспоминал Сундукян [15: 15]. С.Арутюнян сообщает, что Сундукян преподнес Островскому в специальном переплете с дарственной надписью рукопись «Пепо» и другие пьесы на армянском языке. Они хранятся в архиве Островского в Пушкинском доме в Санкт-Петербурге» [Там же]. Сундукян был подлинным реалистом, свободным от всяких натуралистических веяний. По материалу своих произведений он являлся армянским Островским. Подобно русскому драматургу, он тоже бичевал «темное царство», то есть купечество. Разница между его Зимзимовым и купцами

Замоскворечья Островского только в одежде», – пишет А. Ширванзаде [16: 329].

К творчеству Островского с ранних пор основательно прикрепилась метафора «Колумб Замоскворечья». Сундукян тоже в своем роде «Колумб»: сундукяновское «Замоскворечье» – «открытый» им в литературе Авлабар. Этот старейший район Тифлиса видится в кругозоре писателя через яркие контрасты – роскоши и нищеты, честности и хищничества, нищенских трущоб и барственных особняков. Как и у Островского, сквозь разоблачение общественных пороков, главный объект которого купечество, порой пробивается мотив идеализации патриархальности, обычаев старины («Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется», и – «Разоренный очаг»).

Тифлисские встречи Островского проходили, главным образом, в квартире его шурина А.П. Бахметева, где он и остановился. Здесь бывали: Иван Павлович Архипов, профессор Московского университета, член совета министерства государственного имущества; Адольф Петрович Берже, знаток Кавказа и его истории; князь Давид Георгиевич Эристов (Эристави), писатель, драматург, артист, редактор газеты «Кавказ». В числе знакомых писателя – фотограф А. Ермаков. Отснятый им портрет газета «Кавказ» признала лучшим из всех известных портретов драматурга, «замечательно удачным» и самым схожим [7: 3].

Здесь писатель встретился и с М.М. Ипполитовым-Ивановым. Этот юный выпускник Петербургской консерватории по окончании курса был командирован в Тифлис с миссией основания филиала Императорского Российского музыкального общества. К моменту знакомства с Островским ему не исполнилось и 24-х, но за ним уже закрепилась репутация композитора, хорового и

симфонического дирижера, педагога. Общение с Островским, отразившееся в некоторых письмах, спустя 50 лет превратилось в трепетную страницу мемуаров «50 лет русской музыки в моих воспоминаниях». «Самое интересное, что я могу сообщить Вам, – это о моем знакомстве с А.Н. Островским, – пишет М.М. Ипполитов-Иванов из Тифлиса 17 октября своей теще В.Н. Гарсевановой-Зарудной. – Вы, без всякого сомнения, поймете, насколько драгоценно для меня это случайное знакомство. Что за чудная личность! Весь вечер мы проговорили с ним о народной музыке вообще, и о русской и грузинской в особенности. Он глубокий знаток русской народной песни, и сам много собирал. Очень интересовался собранным мною материалом и восхищался некоторыми песнями. Перед его отъездом я переписал ему по его просьбе на память несколько лучших песен. Во второй вечер нашей встречи он много говорил о современной литературе. Сетовал на всеобщий застой <…> План и сюжет будущей оперы ему очень понравился («Руфь», по черновикам либретто А.К. Толстого при участии поэта Д.Н. Цертелева. – М.К.) <…> Просил прислать ему подробный сценариум всей оперы с объяснением настроения каждой сцены [3: 31].

И у А. Островского в дневнике этот день значится: «Был у брата (надо полагать, в гостинице «Лондон», где проживал Михаил Николаевич. – М.К.), вечером был у нас Иванов – персидские, грузинские, мингрельские и другие песни» [13: 10, 416]. Еще одна дневниковая запись за день до отбытия из Тифлиса, после посещения спектакля в питоевском «кружке»: «Вечер провел дома. Был Иванов с женой, привез ноты грузинских песен» [13: 10, 421]. Подробная информация об отношении Островского к ранним оперным опытам «случайного знакомого» содержится в мемуарах «50 лет русской музыки», благодаря

которым можно составить или углубить уже сложившееся представление о сценической и оперной эстетике этого, быть может, одного из самых тонких среди русских писателей, знатока музыкальной культуры. Когда Иванов показал Островскому завершенные два акта оперы «Руфь», драматург жестоко раскритиковал сценическое развитие с досадным отсутствием контрастов, обилием тормозящих действие идиллических зарисовок. В этом он видел опасность расхолаживания слушателей, потери интереса к происходящему, а, главное, скуки, «чего публика никогда не прощает». Автору рекомендовалось оживить действие сценой народного суда с советом старейшин и эпизодом расправы. Придя в восторг от таких советов, начинающий композитор был «смущен до крайности» представшими хлопотами о новом тексте и о литературной «отделке» этой сцены. Он поделился своими опасениями с Островским, не имея при этом мысли об его участии, но через два часа вернулся домой «ликующий, с совершенно законченной сценой в кармане» [2: 64]. В это же время композитор увлекся сюжетом предания, бытующим в Тульской губернии, о пережнихах – злых сестрах лесовиков; превращаясь в страдную пору в дым и пар, они «пережинают» у крестьян колосья, затрудняя уборку урожая. Это предание легло в основу трагически окрашенного рассказа, напечатанного в журнале «Знание», по которому М. Иванов составил сценарий и показал его Островскому, который вознамерился написать либретто, но осуществить замысел по состоянию здоровья не смог.

Находясь в Грузии, писатель приходил в восторг от грузинских народных мелодий и церковных песнопений, с которыми познакомился в записи Ипполитова-Иванова. И уже находясь в Москве, он получил письмо с приложением записи старинной, по убеждению последнего, грузинской песни, на древний характер которой указывали склад

мелодии, ее вербальный текст и слова, вышедшие из употребления в современном грузинском языке.

Общение с Ипполитовым-Ивановым после отъезда Островского из Тифлиса продолжалось через переписку. Весной 1884 года на русской сцене грузинской столицы прошли три премьеры – это «Последняя жертва» 27 апреля в Казенном театре, там же 13 мая «Бешеные деньги», и необычный вечер 20 апреля, когда одновременно в двух театрах – Казенном и Питоевском («Кружке») – увидела свет рампы последняя комедия Островского «Без вины виноватые. Об этом исключительном событии Ипполитов-Иванов незамедлительно сообщил автору.

В сохранившихся номерах газеты «Кавказ» (№№ 91 и 92) под рубрикой «Театр и музыка» удалось обнаружить рецензии на оба спектакля, проникнутые «боевыми качествами» театральной критики своего времени. Первая из них – откровенная неприязнь к комедии Островского и ее исполнителям. Подобно тому, как «не все золото, что блестит», не все хорошо, что принадлежит перу Островского, – считает критик. Пересиливая себя, он допускает мысль, что в новой пьесе, может быть, и есть кое-какие достоинства, но в чем они состоят, зрителю «невдомек»; впечатление, которое ему предстоит вынести – чередование скуки и длиннот. Иронические выпады направлены не только на структуру произведения, напоминающего самые скучные французские мелодрамы, но и на персонажей, облик которых так далек от реальности. Это и Отрадина-Кручинина, непритязательная любительница шитья, которая, сумев преодолеть трагический перелом в личной жизни, вдруг предстает как талантливая актриса; и покинутый ею в младенчестве сын, который также оказывается первым лицом на провинциальной сцене. В разряд «неправдоподобных» возводятся все участники действия: Муров, виновник бедствий героини, провин-

циальный меценат Дудукин, и, конечно, Незнамов, по счастливой случайности обретающий мать.

Игра артистов представлена как любительская, неровная и негладкая. Считая, что спектакль вынес на себе суфлер, рецензент сетует на его неопытность, результатами которой стали заикания и запинания. Сильно досталось артисту Новикову, в роли Шмаги, хотя в игре его явно проступала «комическая жилка». Представленный им «диковинный тип» являл собой нечто среднее между «забулдыжным пьяницей» и «карманным жуликом», как и огненно-рыжий парик, шляпа, едва державшаяся на затылке… «Трудно даже и в балаганах найти что-нибудь подобное», – комментирует критик. Артистка Королевская в роли Гречихи (у Островского Галчиха. – М.К.) – няни, которой Отрадина доверила сына, показалась ему загримированной под пушкинскую Наину. О представляющем Незнамова Кириленко говорится, что, всегда играя с «чувством и с толком», он и на этот раз проявил те же качества, но в заключении вдруг оказывается: «Одна г-жа Новикова несколько выдвинула свою роль».

Возникает подозрение, что эта рецензия написана небеспристрастно. Ведь удачное исполнение двух главных ролей – Незнамова и Кручининой – уже немало. А что касается Шмыги, не таким ли задумал его автор? Вспомним блистательную игру Алексея Грибова в фильме Владимира Петрова. И как понимать: актриса «выдвинула свою роль». Что стоит за этим на фоне такого количества негативных характеристик? Но бестактность разгромного выступления в прессе реабилитируется в письме Ипполитова-Иванова к Островскому. «В кружке <…> роли, как и полагается уставом кружковских актеров, никто не знал, поэтому путали елико возможно» [3: 34]. Сравним сказанное с оценкой, которую композитор через несколько лет дал

переросшему в Артистическое общество «Кружку», представляя его как центр культурной жизни Тифлиса [2: 75].

В том же номере газеты содержится заявление о решительном расхождении с критиком спектакля во взглядах на новую комедию Островского. «То же случилось в русской журналистике; мнения разделились на два противоположных лагеря». Редакция обещает, что в следующем номере будет разбор игры актеров на сцене Казенного театра, где «исполнение было блистательным, публика нисколько не скучала» и «театр, как всегда, был почти полон». О выступлении прессы в защиту убедивших публику исполнителей спектакля и его автора Островскому сообщает в упомянутом письме Ипполитов-Иванов: «К счастью, внизу рецензии была заметка от редакции, а другой день подробная рецензия, из которой все узнали, что г. редактор (князь Эристов. – М.К.), присутствовавший в театре, вынес совсем другое впечатление, чем его почтенный рецензент».

Новой автор предпослал рецензии высказывание Иммануила Тэна с изложением взгляда философа на комический жанр. «Комедия произведение легкое и крылатое, порхающее среди грез, и разом теряющее крылья, как только вздумают заключить его в тесную тюрьму здравого смысла. Не стесняете же чересчур ее вымыслов <…> Настоящая комедия то же, что и опера. В ней вслушиваешься в чувства, мало заботясь об интриге». Критик же полагает, что неадекватное зрителей отношение к спектаклю Островского есть результат избалованности вкуса русской публики реализмом, и уже при незначительном отклонении от повседневности сюжет объявляют неправдоподобным. Все персонажи нового спектакля, – утверждает он, – выхвачены прямо из жизни, и если прислушаться к Тэну и отбросить интригу, получается такая чудная картина «человеческой комедии», на создание

которой способен только такой великий художник, как Островский. Лишь однажды совпадает мнение рецензентов – в оценке образа Мурова. «Когда через 17 лет он является к Кручининой и предлагает руку – не знаешь, порядочный человек он или подлец» – читаем в последней статье; другие же лица «вполне типичны», какими они и выглядели в постановке театра. «В каком губернском городе не найдешь мецената, подобного Дудукину, – спрашивает этот рецензент, – кто не видел в провинциальных театрах актера Шмагу? А Коринкина, актриса, а водевильный «любовник» Петя? <…> Все они живые лица, созданные кистью великого художника». Как пример выдающегося художественного откровения приводится сцена встречи с Незнамовым, когда он, бессознательно испытавший душевное перерождение, не подозревая, что видит мать, просит, как милостыню, протянуть ему руку для поцелуя; или другая «потрясающая сцена» с Кручининой, когда в поразившем ее воображение незнакомом артисте она узнает потерянного сына. Среди исполнителей на первое мест поставлен Никольский в роли Незнамова, «герой вечера, игра которого проникнута «священным пламенем».

Высокую оценку получила исполнительница роли Кручининой Свободина, которая умеет «какой-то таинственною силою незаметно увлекать публику без всякого эффекта и рисовки! У нее все выходит просто, естественно». В 3-м акте игра артистки так потрясла зрителей, что, занавес уже опустился, а зрители продолжали молчать.

Отзываясь об отличной игре Шмаги (Степанов), о том, как прекрасно выглядел на сцене, изображавший Дудукина Гарин, критик не удерживается от язвительного выпада в адрес «кружковского» спектакля. «Пьесу нашли скучною <…> да могло быть иначе? Ведь это был разыгран

«Фрейшюц» (опера Вебера в комическом жанре. – М.К.) перстами робких учениц».

Читатель также ставится в известность о постановке пьесы Островского в московском (судя по всему, в Малом) театре, где Никулина исполнила роль Коринкиной так, что «едва не затмила» Федотову-Кручинину. «Значит, все зависит от игры», – заключает автор.

Последнее сообщение об Островском в прессе относится к 29 октября. За день до этого писатель покинул Тифлис, предварительно пожелав осмотреть работы по строительству оперного театра, с которыми его познакомил академик О.Я. Сименсон. В заметке говорится: «Александр Николаевич остался доволен размером и расположением театра; единственное замечание <…> глубина сцены не вполне достаточна и что вышину занавеси не мешало бы несколько увеличить. Прощаясь с г.Сименсоном, Островский пожелал ему счастливого и скорого окончания постройки этого прекрасного сооружения» [8: 3].

Литература

1. Абов Г., Габриел Сундукян. Ереван,1956.
2. Ипполитов-Иванов М.М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1934.
3. Ипполитов-Иванов М.М. Письма. Статьи. Воспоминания. М., 1986.
4. Газета «Кавказ». 1883, № 222.
5. Газета «Кавказ». 1883, № 237.
6. Газета «Кавказ». 1883, № 238.
7. Газета «Кавказ». 1883, № 242.
8. Газета «Кавказ». 1883, № 243.
9. Газета «Кавказ». 1884, № 91.
10. Газета «Кавказ». 1884, № 92.

11. Маркс М. Мое воспоминание о Петре Алексеевиче Опочинине. Из домашнего журнала «Среда» Кружка любителей артистического общества, №№ 3, 4, 7, 8, 10.
12. Островский А.Н. Избр. соч. М.-Л., 1948.
13. Островский А.Н. ПСС: В 12 т. Т. 10. М., 1978.
14. Силуэты русских писателей. В 3 вып. Вып.1. М., 1906-1910.
15. Сундукян Г. Избранное. Вст. ст. С. Арутюнян. М.,1953.
16. Ширванзаде А. Собр.соч.: В 3 т. Т. 3. М.,1957.

.

ШЕКСПИРОВСКИЕ МОТИВЫ В ИСТОРИЧЕСКИХ ХРОНИКАХ А.Н. ОСТРОВСКОГО

Л.Ю. Красноусова
Северо-Кавказский федеральный университет (Ставрополь)

Одной из характерных черт литературы 60-х гг. XIX века является расцвет исторической драматургии. Социальный перелом, который переживало общество, побуждал к осмыслению прошлого, ослабление цензурного гнёта привело к публикации большого количества исторических материалов. Именно в это же время в творчестве А.Н. Островского намечается тенденция к историко-героической тематике. В своих исторических хрониках он показывал становление многих социальных явлений и государственных институтов, однако, главное содержание его исторических пьес – изображение движений народных масс в кризисные периоды жизни страны. Так, например, ярким творением А.Н. Островского в 60-е гг. XIX века стали исторические хроники «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» (1862, 1866), «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1867), «Тушино» (1867) и другие хроники, героем которых является народная масса, страдающая, отстаивающая свои интересы и свою национальную независимость.

Создавая исторические хроники, иллюстрирующие «судьбы народные», А.Н. Островский ориентировался на традиции драматургии Уильяма Шекспира. Как и Шекспир Островский даёт в своих хрониках картину исторического прошлого во всей её правдивости и естественности. Знание исторических фактов, живость воображения помогают проникнуть в историю, угадать и воспроизвести исторические события. Драматический писатель, по убеждениям

Шекспира, должен быть философом, уметь глубоко понимать и осмысливать государственные и общественные проблемы истории. Именно этими моментами руководствовался А.Н. Островский в процессе работы над историческими хрониками. Историческая хроника «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» названа «подражанием Шекспиру». По определению Ю. Шведова, к жанру хроник следует отнести пьесы на сюжеты из истории, в которых автор, «не изменяя по сравнению с источниками судьбы главных исторических действующих лиц, стремился средствами драматургии воспроизвести и объяснить достоверные события» [7; 10]. В рамках хроники автор не обладает свободой жанра трагедии или комедии в переосмыслении фактов истории. И для зрителя, и для создателя фабула хроники должна быть изображением подлинных событий. Таким образом, ключевым словом в определении жанра становится слово «достоверность». А.Н. Островский, прибегнув в своих исторических представлениях к декларированию жанра хроники через ссылку на шекспировский «первоисточник», акцентировал внимание, прежде всего, на правдивости изображенных им картин русской истории. Созданная в 60-х годах историческая хроника «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» связана историко-литературными нитями с художественным опытом Шекспира, воплотившим принцип творческой свободы.

Но уместно задать вопрос, почему именно Шекспир? Если заглянуть глубже в творчество Шекспира, можно сделать некоторые выводы, которые и станут ответом на поставленный вопрос. Островский обращается, прежде всего, ко времени Шекспира-эпохе Возрождения, а всё Возрождение, особенно позднее, отмечено интересом к общим вопросам бытия. Если обратиться к собственно историческим событиям, то можно отметить, что создавая

исторические хроники, Островский сознательно и проницательно выбрал период конца XVI – начала XVII вв, эпоху смуты, отмеченную борьбой самодержавия против мятежного дворянства и выступления народных масс. Как отмечал литературовед Н.П. Кашин «В пьесе «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» на сцене действует «бунтующая», выступающая против воевод, бояр, царя народная масса, даётся изображение «удалых молодцов» – беглых крестьян, простых людей, врывающихся в царские хоромы во главе толпы, ведущих гражданскую войну, гибнущих на плахе» [3; 245]. В исторических драмах Шекспира проблема отношений правителя и общества или условий времени является одной из наиболее сложных и существенных для понимания историзма. Ренессансный драматург отражал драматический период английской истории, отмеченный кровопролитной борьбой за власть двух феодальных семейств – так называемые войны Алой и Белой розы, изображал и другие феодальные междоусобицы. Темой, объединяющей все шекспировские хроники, является также смена череды слабых и неспособных правителей, приведших страну к междоусобицам и гражданской войне и восстановление порядка с воцарением династии Тюдоров. Именно эти события совпадают по трагическому накалу с событиями Смутного времени XVI – XVII вв. в России. Как писал английский критик В. Хэзлитт: «Шекспир, изображавший в своих исторических драмах эпоху грандиозных общественных потрясений, дворцовых заговоров и государственных переворотов, народных мятежей и междоусобных войн, давал богатый материал для размышлений над проблемами такого рода» [3; Т. 31; 490]. Именно у Шекспира проблематика общих вопросов бытия особенно глубоко, тонко, ненавязчиво пронизывает всю ткань его великих произведений. В своих исторических драмах драматург

стремится показать все основные моменты, узловые вехи жизни и судьбы героя в живом сценическом действии. Так, например, в известной исторической хронике «Король Генрих V» Шекспир выразил свою мечту об идеальном правителе, следуя распространённым в эпоху Возрождения политическим концепциям. Некоторые исследователи даже называют Генриха V, представленного в драме Шекспира, «народным королем», который ради своего народа добивается порядка и единства внутри страны и благодаря этому одерживает победы во Франции.

«Генрих V» – патриотическая пьеса, прославляющая монархию и монарха, воинскую доблесть англичан и оправдывающая внешние завоевания. «Генрих V противостоит всем героям – индивидуалистам английской драмы эпохи Возрождения, в том числе и героям, изображенным Шекспиром в ранних его исторических драмах, – Ричарду II, Ричарду III, даже своему отцу Генриху IV» [4; Т. 5; 154]. В образе Генриха V Шекспир стремился показать идеального короля и образец подлинного народного героя. Король понимает, что судьба его государства и народа зависит не от него, а от простых людей, составляющих армию. Он знает язык простых людей, понимает их мысли и вместе с тем осознает свой долг – «служить народу и быть вместе с народом», он ценит людей, которые его окружают и возлагает на них большие надежды; так он обращается к народу: «Поселяне! Вас Англия взрастила – так теперь явите мощь свою, нам показав, что Вы её сыны…» [5; 46]. В оценке исторических событий и исторических лиц А.Н. Островский был близок к Шекспиру, который важнейшей своей задачей считал изучение жизни народа, его движений и мировоззрения, в частности, религиозного. Поэтому герои Островского руководствовались во многом религиозным сознанием, так например в пьесе «Козьма Захарьич Минин-Сухорук»,

главным героем Мининым движет «сила Божья» – «Нам теперь одна надежда – на Бога. Помощи откуда ждать. Кто на Руси за правду ополчился? Кто чист пред Богом? Только чистый может святое дело честно совершить…» [4; Т. 5; 55], далее он утверждает «За веру православную стою, не за дурное дело» [4; Т. 5; 46], такие религиозные акценты мы наблюдаем в исторической драме Шекспира «Генрих V»: «За дело земляки! Мы наши силы поручим Богу и в поход направим… В руках мы Божьих, брат, не в их руках!» [5; 35].

Первая историческая хроника Островского «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» (1862) во многом опирается на историческую драму Шекспира «Генрих V». Историческая пьеса была задумана не как трагедия, разыгрывающаяся под сводами царских теремов, а как происшествие городского люда, приобретающее затем общенациональное, историческое значение. В статье А. Цейтлина об Островском пьеса получает такую трактовку: «Хроника «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» изображает, как повседневная мирная жизнь населения Нижнего Новгорода перерастает в сознательное патриотическое движение, как обыватели превращаются в граждан, выделяют из своей среды одарённого руководителя и, преодолевая привычку к инертному подчинению, становятся силой, разрешающей запутанный политический узел, затянутый борьбой сил в верхушке общества» [3; Т. 31; 483]. Причем в качестве главной коллизии в хронике Островского выступала внутренняя борьба, происходящая в народе.

Козьма Захарьич Минин-Сухорук – живое лицо. В комментарии к пьесе «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» Л.М. Лотман считает «новизной хроники» «политический характер ее конфликта», а в качестве «особенности образа народного героя Минина» называет совмещение в нем двух свойств: «простого человека» и «политически

мыслящего…деятеля» [6; 264]. Островский изображает Минина как народного героя, в котором «героизм» во внешнем плане «снят», нейтрализован. Он действует, как праведник Божий по благодати во имя народа, со властию, не от себя, а каждое движение своей души, поверяя Богу: «Себя забудь и дел своих не делай! Проси у Бога разума и слова, сухим очам проси источник слёз! На улицу, на площадь, на базары, где есть народ, туда и ты иди! Высокая апостольская доля – будить от сна своих уснувших братий и Божьим словом зажигать сердца!» [4; Т. 5; 45].

Во взаимоотношениях героя и народной массы можно так же выделить общие черты в пьесах А.Н. Островского и Шекспира. Шекспир создал картины прошлого Англии, когда страну раздирали внутренние противоречия. В исторической пьесе «Генрих V» утверждается идея патриотического единства нации, управляемой мудрым и справедливым государем. Генриха V Шекспир изобразил благородным рыцарем и мудрым монархом, наделяет Генриха V солдатской простотой, им движет, в первую очередь, интерес страны и интерес его народа: «Совет с моей душой держать я должен, и общества другого мне не надо!» [5; 47]. Он, несомненно, выдающаяся личность. Окружающие его люди отзываются о нём, прежде всего, только как о мудром и подлинно народном правителе. Так, например, Архиепископ Кентерберийский отзывается о короле своём так: «Король наш милостив и благосклонен и чтит он искренне святую церковь!» [5; 6], а Скруп говорит о нем, как о трудолюбивом и честном правителе: «Стальные мышцы напряжет усердье, и никому не в тягость будет труд: ведя всякий рад служить вам неустанно» [5; 30]. Из вышеупомянутых слов Архиепископа Кентерберийского мы видим отражение религиозного мировоззрения в лице правителя – Генриха V. Религиозное начало и вера в силу своего народа в борьбе с Францией неустанно движет

героем на протяжении всей пьесы. Король Генрих говорит: «Решились мы и с помощью Господней… Повергнем Францию к своим стопам!.. Сомнений нет у нас; мы твердо верим, что сердце каждого, кто едет с нами, в согласье дружном с нашим сердцем бьется, а души тех, кто остаётся дома, желают нам успеха и побед!» [5; 9]. Прямой и горячий, он может простить вину, как прощает он человека, поносившего его личность, но он беспощаден даже к прежним друзьям, когда они замышляют его убить, потому, что он усматривает в этом преступлении – преступление против государства и народа. Он ценит людей независимо от сословий, по истинным человеческим качествам: «…Мы ценим верных долгу, мы ценим лиц ученых, мы ценим родовитых, мы ценим крепких верой, мы ценим лиц воздержных, свободных от разгула, гнева, страсти, душою стойких, неподвластных крови, украшенных дарами совершенства…» [5; 34]. Так же искренне и добродушно, без всякого лицемерия к нему относится и народ, который верит в своего истинного правителя, с такой же горячей любовью о нём говорит и простой солдат: «Король-миляга, золотое сердце, проворный парень и любимец славы; Он родом знатен, кулаком силен. Башмак его целую грязный. Сердцем люблю буяна!..» [5; 83]. Шекспир-мыслитель мастерски отразил прямоту Короля Генриха V, свои цели он объявляет открыто и идет к ним прямой дорогой. Таков он в государственных делах, на войне и в личных отношениях. Военачальника Гарфлера он предупреждает, что, если крепость не сдастся, пощады никому не будет. А так же он утверждает: «Король не ответственен за смерть каждого отдельного из своих солдат, как и господа не отвечают за смерть сына или слуги, потому что, отдавая им приказы они не думают об их смерти» [5; 85].

Что касается взаимоотношений между Козьмой Мининым и народом, то А.Н. Островский в лице Козьмы

Минина отражает характер народный, героический и неординарный, который любит свой народ, любит свою страну. Земский староста Нижнего посада, выдвинутый народом за честность, патриотизм, ораторский дар, организаторские способности, он – подлинно народный герой, с явными чертами харизматического лидера. Истинная Россия для Минина – «единый русский народ». На протяжении всей пьесы Островский показывает как главный герой пытается достучаться до сограждан, «зажечь сердца» людей: «Москва наш корень… А если корнем основанье крепко, тогда стоит и древо неподвижно… Москва – кормилица, Москва нам мать! А разве дети могут мать покинуть?» [4; Т. 5; 42]. Драматург постоянно показывает Козьму Захарьича в гуще нижегородского люда, как среди беднейшей части, так и в окружении знати. Но Минин у Островского не является и защитником интересов купечества. От купцов его отделяет такая же непроходимая грань, как и от дворянства. Народные массы являются для Минина единственной общественной силой, способной до конца и безоговорочно бороться и отстаивать независимость своей страны. Вождём, героем-титаном, выросшим из народной гущи, впитавшим в себя все народные чаяния и надежды, и осознаёт себя Минин. У него нет ничего общего с Биркиным и Лыткиным, которые приносят национальные интересы в жертву собственному спокойствию и обогащению. Чрезвычайно характерно, что основную реальную опору и поддержку в выполнении своей исторической миссии Минин находит только в народе. Недаром купец Биркин говорит о нём: «Он мятежник! с народом шепчет, а властей ругает» [4; Т. 5; 16]. В хронике Островскому была совершенно чужда мистическая концепция царской власти. В противовес главному герою Островский изобразил верхи общества, то есть боярскую знать, которая резко и негативно относится к личности

Минина, они саркастически относятся к его словам – «Спасибо за науку! Угостил нас, дураков, разумными речами, так и сидели все, развеся уши, да слушали… Он всех умней! Ишь краснобай какой!..» [4; Т. 5; 52]. Народные массы являются для Минина единственной общественной силой, способной до конца и безоговорочно бороться и отстаивать независимость своей Родины. На вопрос воеводы: «Кому же стоять теперь за Русь, Кузьма Захарьев?» Минин отвечает: «Тем, кто больше терпит, кто перед Богом не кривит душой. Когда народ за Русь святую встанет, и даст Господь победу над врагом» [4; Т. 5; 54]. Вождём, выросшим из народной гущи, впитавшим в себя все народные чаяния и надежды, и осознаёт себя Минин: «Народ страдает, кровь отмщенья просит… Нет помощи земной – попросим чуда, и сотворит Господь по нашей вере… В старину бывало, что в годы тяжкие народных бедствий Бог воздвигал вождей и из народа. Готов один поднять всю Русь на плечи, готов орлом лететь на супостата, забрать под крылья угнетённых братий и грудью в бой кровавый и последний!» [4; Т. 5; 55] Островский показал момент, когда в ответ на призывы Козьмы Минина все социальные слои объединились в порыве освободить Россию от иноземцев, и в этом обнаружились их лучшие качества. Народ поверил Козьме Захарьичу и стал единым телом. Так, например, главный воевода говорит: «Вы видели как плакал весь народ, Вы слышали тяжелые рыданья? Какие слёзы! Боже! Прав Кузьма: с таким народом можно делать дело великое…» [4; Т. 5; 92]. Народ осознал своего вождя, правдивость и истинность речей, так Аксёнов молвит: «Благословенно буди пришествие твоё, спаситель Руси! Ты наш родной, тебя вспоила Волга, взрастил, взлелеял православный мир, ты честь и слава русского народа. Потоль велика русская земля, поколь тебя и чтить и помнить будет!» [4; Т. 5; 146]. Борьбу нижегород-

ского ополчения Островский трактует как национально-освободительное движение и как борьбу за «молодшую, обидимую братью». Такой подход весьма красноречиво свидетельствует о взглядах автора, для которого народ – понятие не социальное, а национальное. Это – и простой люд, и купечество, и бояре, и воевода Алябьев, и князь Пожарский. В конце пьесы князь Пожарский обращается к народу: «И начал это дело и совершил его не вождь искусный, не силою, а смелым дерзновеньем и замыслом мясник нижегородский Кузьма Захарьев, Минин-Сухорук!» [4; Т. 5; 142].

Таким образом, в хрониках Островского главным художественным элементом, составляющим основу действия, стало движение толпы, волнуемой разнообразными, но исторически обусловленными чувствами, явно выявленными и в шекспировской исторической драме «Генрих V». Борьба мнений и объединение народа в общем порыве, радостные и горестные чувства, охватывающие сразу целую толпу, и столкновения, битвы отрядов – эти и подобные им другие ситуации исторических пьес и Островского и Шекспира были центральными в изображении сюжета исторических хроник. Можно отметить, что когда вступаешь в мир шекспировской драматургии, оказываешься во власти двух стихий: стихии действия и стихии чувства, так явно выраженные и в пьесе Островского. Переплетаясь и пронизывая друг друга, эти стихии овладевают читателем и влекут его по всему течению шекспировской драмы. Иногда действием становится само действие чувства, его нарастание и преобразование, а само действие, в свою очередь, порождает эмоциональную атмосферу драмы, реализуется в ней.

В исторической драматургии народ нередко предстает силой, активно включающейся в ход истории, в борьбу за

святую вольность, в борьбу против тирании, против притеснителей-иноземцев. По мнению Л.М.Лотмана: «В своей исторической драме «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» Островский задался целью создать характер героический, неординарный, выступающий во имя народа, основными свойствами которого было боголюбие. Мы видим, как исторические хроники Островского твёрдой, строгой и отчетливой линией очерчивает старую русскую жизнь, характеры и ситуации старой Руси. Задумав произведение в духе Шекспира, Островский создал исторически-достоверный памятник, отмеченный печатью высокой оригинальности.

Литература

1. Александр Николаевич Островский: Его жизнь и сочинения: Сб. ист.-лит. ст. / Сост. Покровский. М., 1972.
2. Кронеберг Ив. Об исторических трагедиях Шекспира.М., "Московский телеграф", 1930, Т. XXXI.
3. Кашин Н.П. Исторические пьесы Островского.
4. Островский А.Н. Собр. соч.: В 16 т. Т.5 М., 1987.
5. Шекспир У. Генрих V. М., 1991.
6. Шамбинаго С.К. Из наблюдений над творчеством Островского. М.; Пг., 1923.
7. Шведов Ю. Исторические хроники Шекспира. М., 1964.

«ГРОЗА» ОСТРОВСКОГО В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ АСПЕКТЕ

С.И. Кормилов
Московский госуниверситет им. М.Ломоновова

Сословный состав сценических персонажей «Грозы» весьма однороден. Все они, кроме полусумасшедшей барыни, – «из нашего, из простого звания», как говорит Кулигин о Ломоносове (д.1, явл.3). Для него мещанин и свободный крестьянин принадлежат к одному «простому» званию. Ниже него в этой пьесе только два лакея в старинных треугольных шляпах (д.1, явл.7), скорее всего еще крепостные. Барыня же их живет представлениями XVIII века, вспоминает «вертопрахов», которые из-за женской красоты «на поединки выходят, шпагами колют друг друга» (д.4, явл.6). Правда, есть еще внесценические, упоминаемые персонажи: городничий, которому жаловались работники Дикого и к которому он грозит отправить якобы неблагочестивого (безбожника, «татарина») Кулигина (по-видимому, с помощью городничего Дикой также хотел сдать Кудряша в солдаты, сам он не имел такого права по отношению к вольнонаемному работнику), «приказные», которые радуются тяжбам купцов или проводят время в кабаке, «благородная» (то есть дворянка) мать Бориса, гусар на перевозе, обругавший Дикого. Все они не были «подлыми», то есть платящими налоги (подати). А купцы, даже очень богатые, подати платили подобно мещанам и крестьянам и образованностью в период написания «Грозы» отнюдь не отличались.

Только о Борисе в списке действующих лиц сказано: «молодой человек, порядочно образованный». Поскольку мать была дворянкой («женщины дворянского

происхождения не утрачивали своего дворянского достоинства при вступлении в брак с недворянином, хотя дети от такого брака наследовали сословную принадлежность отца» [9: 671]) и семья жила в Москве, его «отдали в Коммерческую академию, а сестру в пансион <…>» (д.1, явл.3). В 1844 году бывший дворец богатейшего дворянина Дурасова был продан «за 200 тысяч рублей Практической академии коммерческих наук – сословному учебному заведению, в котором купеческие сыновья обучались коммерции за плату 500 рублей в год. <…> На месте левого флигеля академия в 1854 году строит для занятий двухэтажный корпус, надстроенный в 1934-1935 годах третьим этажом.

В эпоху бурного развития капитализма академия становится весьма популярной даже у самого дремучего московского купечества, осознающего необходимость образования для своих сыновей. Купеческий сын Андрей Брусков в пьесе А.Н. Островского «В чужом пиру похмелье» говорит: «Коммерческая академия существует на Покровском бульваре. На что ж она построена? Смотреть на нее? Кабы у нас, значит, вообще по купечеству такое заведение было, чтобы детей не учить, так бы и не обидно. А то этого нет. Перед другим-то, перед своим братом и совестно». <…> Выпускники не всегда становились коммерсантами; учениками академии были также актер и драматург, автор водевиля «Лев Гурыч Синичкин» Д.Т. Ленский, поэт-переводчик Данте и Байрона Дмитрий Мин, писатель Н.Д. Телешов, режиссер Никита Балиев («Летучая мышь»), архитекторы В.А. и А.А. Веснины» [10: 335-336]. Так что образование там действительно давали «порядочное».

Тем тяжелее Борису в провинции, в доме неотесанного и грубого дяди, которому драматург дал «говорящую» фамилию, оставив племянника как бы вовсе без фамилии –

а по простой логике, раз он сын родного брата Савёла Прокофьевича, то он тоже Дикой. Борис сообщает: «Матушка рассказывала, что она трех дней не могла ужиться с родней, уж очень ей дико казалось». Между тем по мужу и она должна быть Дикàя. Сын еще говорит: «Все на меня как-то дико смотрят, точно я здесь лишний, точно мешаю им. Обычаев я здешних не знаю. Я понимаю, что все это наше русское, родное, а все-таки не привыкну никак» (д.1, явл.3). При своем известном патриотизме Островский такое «русское, родное», конечно, не принимал.

В «темном царстве» расслоение произошло не столько по сословному, сколько по имущественному признаку[1]. Островский не указывает, к какой гильдии принадлежат Дикой и Кабановы, но явно не к третьей: Савёл Прокофьевич – «значительное лицо в городе» и в конце пьесы посылает племянника служить в конторе знакомого купца, торгующего с китайцами, а заграничную торговлю могли вести только купцы первой гильдии [9: 696]; Кабаниха же держится с Диким на равных[2], и Тихон к нему, словно к приятелю, бегает выпить. Катерина попала в семью Кабановых тоже не из бедной семьи: в родительском доме вышивали «больше по бархату золотом»[3], и «полон дом был странниц да богомолок», как и у Кабановых (д.1, явл.7); перед отъездом Тихона Катерина сначала хочет шить белье и раздавать его бедным (д.2, явл.8), не предполагая в этом препятствий со стороны свекрови; навсегда прощаясь с Борисом, она просит: «Поедешь ты дорогой, ни одного ты нищего так не пропускай, всякому подай, да прикажи, чтоб молились за мою грешную душу» (д.5, явл.3), – уверенная в том, что ее возлюбленному несмотря на скупость дяди денег на подаяния хватит в пути до китайской границы. И вместе с тем Кулигин не может выпросить у Дикого десять рублей на общественное дело; этот богач не рассчитывает как следует своих работников и родного племянника

оставляет без наследства. Работники вынуждены терпеть издевательства, так как в маленьком городе руки приложить негде: «Работу надо дать мещанству-то. А то руки есть, а работать нечего», – говорит Кулигин (д.1, явл.3). Если же удалось куда-то наняться, бедным людям и на сон времени не остается: «И спят-то всего часа три в сутки» (д.3, сц.1, явл.3). При этом богатые у себя дома – тираны, а на людях лишь тщеславятся: «Гуляют только по праздникам, и то один вид делают, что гуляют, а сами ходят туда (на бульвар – С.К.) наряды показывать» (там же). В чем все едины, так это в ненависти к какому бы то ни было таланту, вообще к тому, что отличает человека от большинства. Кулигин скрывает от горожан свое умение писать стихи (в духе XVIII века): «Съедят, живого проглотят» (д.1, явл.3). Впрочем, богатые и в своем относительном равенстве непрочь друг с другом потягаться к радости судейских, собирающих взятки с обеих сторон: «Я, говорит, потрачусь, да уж и ему станет в копейку» (там же)[4]. «Торговлю друг у друга подрывают, и не столько из корысти, сколько из зависти» (там же). А еще они едины, по словам того же Кулигина (отчасти его роль – роль резонера [4: 41]), в тайном разврате и пьянстве (только ни с чем не считающийся Дикой да слабый Тихон свой порок не скрывают): «И что, сударь, за этими замками разврату темного да пьянства! И все шито да крыто – никто ничего не видит и не знает, видит только один бог!» (д.3,сц.1, явл.3). Нецеломудренная Варвара рассуждает так же: «А по-моему: делай что хочешь, только бы шито да крыто было» (д.2, явл.2). По части разврата горожанам «простого звания» не уступала барыня: «Всю жизнь смолоду-то грешила. Спроси-ка, что об ней порасскажут!» (д.1, явл.9). Катерина – исключение в своей среде не потому, что не грешна, а потому, что из-за чистоты натуры свой грех скрыть не умеет и не хочет.

Жадность Дикого до денег характерна для России, имеет не только субъективную, но и объективные причины. Во-первых, долгое время сохранялось глубоко архаическое натуральное хозяйство – без денег. Во-вторых, до XVIII века не было приисков для добычи собственного золота и серебра [8: 253], что еще долго порождало «острую нехватку наличности» [8: 272][5]. Водки, чтобы угостить Тихона, Дикому не жалко. В гоголевских «Мертвых душах» хлебосольные Собакевич и Коробочка сразу же становятся жадными, когда речь заходит о наличных. В «Ревизоре» денег меньше всего с собой у неслужащих помещиков Бобчинского и Добчинского, а не у самого нечиновного из чиновников-взяточников. В гончаровском «Сне Обломова» патриархальные помещики возмущены мотовством нового соседа, потратившегося в городе на заграничные рубашки, в то время как сколько угодно рубашек могли бесплатно сшить крепостные девки. Так что наличные ценились разными слоями населения. Купцы же стремились сразу урвать побольше (а их преемники стремятся до сих пор), не останавливаясь перед рисками. «Деловая психология русского купца сохраняла глубокий левантийский отпечаток. Здесь мы находим мало капиталистической этики с ее упором на честность, предприимчивость и бережливость. На покупателя и на продавца смотрят как на соперников, озабоченных тем, как бы перехитрить другого; всякая сделка – это отдельное состязание, в котором каждая сторона рвется взять верх и забрать себе все призы. Нечестность московского купца была притчей во языцех, и ее постоянно подчеркивают не только иноземные путешественники, которых можно было бы заподозрить в предвзятости, но и местные авторы, включая первого русского экономиста и рьяного патриота Ивана Посошкова» [8: 271].

Иноземных путешественников и не только их «заподозрил в предвзятости» выходец из купеческого рода П.А. Бурышкин, который в эмиграции опубликовал во многом апологетическую книгу «Москва купеческая» (1954). Во введении к ней он писал: «Идея, вернее предрассудок, что Россия – страна земледельческая, и только земледельческая, существовала до первой мировой войны». Близость к земле якобы сохраняет здоровое начало в человеке, «а “амбары” и фабрика пробуждают в людях самые дурные инстинкты <…>. Поэтому как “торгаши”, так и “фабричные” не пользовались симпатией у населения, и это находило постоянное отражение в литературе. <…> И писателям, и свидетельствам западных соседей о России часто придавали слишком большое значение и принимали на веру то, что ее не заслуживало» [1: 41]. Но иностранные купцы, обвиняя «московских», то есть вообще русских (жителей «Московии»), коллег в нечестности, делали исключение для жителей Пскова – наиболее западного, близкого к заграница, русского города [1: 43][6], а сами были весьма нечестны, стремились опорочить перед русскими своих конкурентов из других стран и вызывали в России соответствующую реакцию. «Иностранцы смотрели на Россию, как на страну, выгодную для них, преимущественно по ее невежеству, потому что русских было легко обманывать. Естественно, конечно, что и русские платили тою же монетою, но это никак не останавливало иностранцев от их чрезвычайного стремления проникнуть в Россию <…>» [1: 49][7].

Претензию к русской литературе в предвзятости по отношению к купечеству Бурышкин развивает на 13 страницах [1: 50-63], говоря о писателях от Плавильщикова до Горького, но все же не делает приписываемого ему Р. Пайпсом заявления, будто «во всей русской литературе, написанной интеллигенцией, ему известно лишь одно

место, где частный предприниматель рисуется в выгодном свете» [8: 287]. Бурышкин приводит несколько таких случаев, а позицию Островского в «Грозе» не отождествляет с добролюбовской как чересчур обобщающей: «Не подлежит, разумеется, сомнению, что Островский искренне стремился дать лишь верное изображение обрисовываемой им среды и отметить «отдельные» недостатки и пороки, чтобы способствовать их искоренению» [1: 55]. Купеческий сын далек от литературоведения и театроведения. Островский – писатель в высшей степени театральный, а театральность требует заострения типизации, чтобы зритель сразу понимал, что за персонажи перед ним и каковы их отношения. Однако и как общественник Островский в 1859 году, когда писал «Грозу», относился к реальной действительности весьма критично. С Добролюбовым же у него «была одна важнейшая сближающая их идея» – «это вера в обновляющую силу здоровой натуры, непосредственного органического влечения к свободе и отвращения ко лжи и насилию, в конечном итоге – вера в творческие начала народного характера» [4: 36]. Именно народного, общего для народа, а не сословно-купеческого.

Исходя из опыта второй половины XIX – начала XX века, П.А. Бурышкин писал: «Русская промышленность создавалась не казенными усилиями и, за редкими исключениями, не руками лиц дворянского сословия. Русские фабрики были построены и оборудованы русским купечеством. Промышленность в России вышла из торговли. Нельзя строить здоровое дело не нездоровом основании. И… результаты говорят сами за себя: торговое сословие было в своей массе здоровым, а не таким порочным, как его представляли легенды иностранных путешественников» [1: 50]. Далее дается галерея коллективных портретов купеческих семей. Р. Пайпс знал книгу Бурышкина, но она

его не убедила, и дело не только в антироссийской предубежденности американца. Главное тут то, что Бурышкин рассказывает в основном о пореформенном купечестве, которое приобщилось к просвещению и само если не уничтожило, то чрезвычайно ослабило «темное царство», а Пайпс – в основном о дореформенном, каким оно было до развития капиталистических отношений в России. Соответствующая глава его книги называется «Буржуазия, которой не было».

Официозный советский критик и литературовед Ф.Ф. Кузнецов видел противоречие в том, что Аполлон Григорьев, поддерживавший «москвитянинские» пьесы Островского с их положительными образами патриархальных купцов, «отстаивая народность, понимаемую как национальную самобытность Руси <…> делал ставку на «средний, промышленный, купеческий класс», условно говоря – на Замоскворечье, то есть на зарождающуюся русскую буржуазию, если только она не затрагивается фальшью современной, то есть буржуазной, цивилизации и сохраняет в своем нравственном быту «веру, нравы, язык отцов». <…> В итоге антибуржуазность Григорьева, направленная против фальши современного ему Запада, вдруг оборачивалась противоположностью, полным приятием и даже любованием буржуазностью замоскворецкой, отечественной» [7: 282, 283]. Какая уж там буржуазность! Русское купечество не «зарождалось» в Замоскворечье, а существовало испокон веку. Русские города и села мало различались между собой. «Город как общность людей, обладающих правами, которых нет у сельского населения, есть явление, характерное лишь для западноевропейской цивилизации» [8: 262][8]. Москву даже по ее внешнему виду и в XIX веке называли «большой деревней». Что же говорить о провинции? А ведь само слово «буржуазия» происходит от слова «бург» – город, как

и русское «мещанин» – от славянского «место», означающего тоже город. Но и в русских городах долгое время «коммерция тяготела к натуральному товарообмену. С точки зрения денег и кредита она оставалась до середины XIX в. на том уровне, который Западная Европа преодолела еще в позднее средневековье» [8: 272]. И масса населения независимо от сословий и экономических классов долго сохраняла в быту *патриархальные*, феодальные по происхождению, отношения. И если пользоваться марксистской фразеологией, «Гроза» Островского – произведение не «антибуржуазное», а *антифеодальное*, хотя «феодал» в ней выведен на сцену один и совсем ненадолго – запугавшая себя религиозным страхом и пугающая других полусумасшедшая барыня.

Литература все-таки отражает действительность, пускай не буквально. «Деньги в русской литературе появились поздно. Российские пишущие дворяне не снисходили до этой низменной материи», и до широкого притока в литературу разночинцев деньги в ней «могли присутствовать разве что в виде аллегории («Мертвые души»), а конкретные суммы если и назывались, то в нарядном антураже – обычно по поводу карточных проигрышей героев» [2: 108]. Да и в жизни дворяне измеряли свое богатство не капиталом, а количеством крепостных душ.

Островский показал усиливающуюся власть денег. В «Ревизоре» Гоголя купцы, жаловавшиеся на городничего (то есть начальника полиции), потом смиренно склоняются перед ним и сносят его брань. Характерны «те наименования, которые дает им городничий: «самоварники», «аршинники», «протобестии», «надувалы морские». Два первых термина не раз потом повторялись, как наиболее наглядные определения, что такое купцы» [1: 51]. «Самоварники» – потому что чай был дорог (англичане

его возили из Китая на кораблях вокруг почти всей Азии, всей Африки и всей Европы, фасовали и рассылали по европейским странам) и средством самоутверждения толстосума было выдуть целый самовар. В «Грозе» Дикой держится с городничим уже почти снисходительно. «Городничий и стал ему говорить: «Послушай, говорит, Савёл Прокофьич, рассчитывай ты мужиков хорошенько! Каждый день ко мне с жалобой ходят!» Это фактически просьба уставшего от докуки человека. Дикой ее не удовлетворяет. «Дядюшка ваш, – рассказывает Кулигин Борису, – потрепал городничего по плечу, да и говорит: «Стоит ли, ваше высокоблагородие, нам с вами об таких пустяках разговаривать! Много у меня в год-то народу перебывает; вы то поймите: недоплачу я им по какой-нибудь копейке на человека, а у меня из этого тысячи составляются, так оно мне и хорошо!» (д.1, явл.3). Городничий привычно «тыкает» простолюдину, но уже зовет его уважительно по имени-отчеству и ничего не может с ним сделать, купец же наряду с официально положенным обращением к штаб-офицеру – «ваше высокоблагородие» – использует фамильярный жест. Позже в комедии «Лес» (1871) «помещица Гурмыжская еще говорила купцу Восьмибратову «ты», хотя звала уже по имени-отчеству – Иваном Петровичем. Спустя десятилетия Любовь Андреевна Раневская обращалась к купцу Лопахину из крепостных ее отца, купившему вишневый сад на сруб, и на «вы», и по имени-отчеству» [5: 229]. В последнем случае важны и сближение сословий на рубеже XIX – XX веков, и более высокий культурный уровень Раневской по сравнению с Гурмыжской. Но в отношении денег перед купцами пасуют обе помещицы.

Однако в «Грозе» конкретная сумма названа единственный раз и притом незначительная – это те десять рублей, что не пожертвовал на общественное дело Дикой

(миллион, который рассчитывает получить от англичан Кулигин за изобретение перпетуум-мобиле, – в точном смысле слова химера). Противопоставляются вообще богатые и вообще бедные, и то далеко не во всем. «Борис, любовник Катерины, зависим потому, что беден. Вероятно, это на самом деле так, но подобный вывод был бы недобросовестной модернизацией. Автор показывает Бориса не бедным, а слабым», – справедливо отмечают П. Вайль и А. Генис, но тут же неверно добавляют: «Не денег, а силы духа ему не хватает, чтобы защитить свою любовь» [2: 108]. Если, уезжая их Калинова по распоряжению дяди, он восклицает: «Эх, кабы сила!» – то это вовсе не упрек самому себе в слабоволии (хотя он слабоволен; только в сцене прощания с Катериной это выражается иначе – в том, что он при ней, *смертельно* страдающей, говорит о *своих* страданиях), ведь предыдущие его слова обвиняют других, можно сказать, всех, без конкретизации: «Злодеи вы! Изверги!» (д.5, явл.3). Точно так же Кулигин после самоубийства Катерины в отличие от Тихона, обвиняющего одну лишь свою мать [4: 51-52], фактически причисляет к безбожникам и преступникам не только мать и сына Кабановых, но и весь город Калинов с его «жестокими нравами» (д.1, явл.3), символизирующий «темное царство» в целом: «Вот вам ваша Катерина. Делайте с ней что хотите! Тело ее здесь, возьмите его; а душа теперь не ваша: она теперь перед судией, который милосерднее вас!» (д.5, явл.7). Это один из трех публичных и тем более тяжелых для ханжи Кабанихи ударов (а не двух [4: 48-49]) наряду с покаянием Катерины при всех и бунтом ранее всегда покорного сына.

Борис понимает, что наследство бабушки дядя ему не отдаст. «И все-таки он ведет себя так, как будто материально зависит от Дикого или обязан ему подчиняться как старшему в семье» [4: 43]. Он сравнительно

интеллигентен и совестлив, а в Москве у родственников покойной матери (вряд ли богатой, если она, дворянка, вышла за необразованного купца из провинции) осталась сестра, которой причитается часть наследства бабушки. Не только ради себя, но и ради нее он сносит всё в доме Дикого, ведь и добрые родственники-дворяне, и сестра-сирота могли бы его упрекнуть в том, что он вопреки завещанию бабушки не был «почтителен» к дяде (д.1, явл.3). А когда раскрыта тайна их с Катериной любви, чувство страшной вины испытывает не только она, но и он. Да и не может он ее увезти с собой в Сибирь, что даже она смутно понимает. С этой мыслью у нее «не связано никаких особых надежд (никакого сравнения с той настойчивостью, которую она проявляла, прощаясь с Тихоном)» [4: 49]. Но дело не только в ее неверии в возможность еще какой-то радости [там же]. Муж хочет или не хочет, но *имеет право* куда-либо везти жену. Любовник чужой жены такого права не имеет и будет с ней задержан на первой же почтовой станции. Кудряш с Варварой – другое дело: любой пьяный батюшка недорого возьмет с лихого Вани (у которого денег вряд ли больше, чем у Бориса), после чего молодая жена – фактически его (а не матери) освященная в церкви собственность. Так что трагедия Катерины и Бориса отнюдь не сводится к их собственным переживаниям. Против *незаконной* любви действительно все и всё включая закон, установленный и обществом, и церковью. Один лишь истинный, а не ханжеский христианин Кулигин считает, что не небесным милосердным судией.

Борис, по-видимому, и не желает оставаться в Калинове после скандала, вдалеке ему будет легче. Правда, прощаясь с Катериной, в ответ на просьбу взять ее с собой он говорит: «Нельзя мне, Катя. Не по своей я воле еду: дядя посылает, уж и лошади готовы<…>». Но всего лишь после одной ее реплики – а он, конечно, понимает, что ей еще хуже, чем

ему, – в словах Бориса возникает видимое противоречие: «Что обо мне-то толковать! Я вольная птица. Ты-то как? Что свекровь-то?» (д. 5, явл. 3). Да, он тоже несвободен, но все-таки не так, как она. Ведь и жена Дикого столь же бесправна. «Какой приказчик, работник, слуга Дикого может быть столько загнан, забит, отрешен от своей личности, как его жена?<…> Слуги и приказчики, – писал Добролюбов, – связаны только материально, людским образом; они могут оставить самодура тотчас, как найдут себе другое место. Жена, по господствующим понятиям, связана с ним неразрывно, духовно, посредством таинства; что бы муж ни делал, она должна ему повиноваться и разделять с ним его бессмысленную жизнь» [3: 278].

Насилие Дикого над детьми покойного брата и своими домашними, Кабанихи над Катериной и Тихоном – типично *феодальное* насилие, «внеэкономическое принуждение», согласно марксизму. «Да я, маменька, и не хочу своей волей жить. Где уж мне своей волей жить!» (д.1, явл.5) – говорит Тихон Кабанихе, даром что только и мечтает вырваться хоть на минуту к Дикому, а еще лучше – подальше, в Москву. Катерина умоляет его не уезжать. «Нельзя, Катя. Коли маменька посылает, как же я не поеду!» (д. 2, явл.4) – оправдывается он, пока скрывая, что сам хочет уехать еще больше. По его мнению, аргумент «маменька посылает» – и для Катерины наиболее сильный. Между тем как купец он сам хозяин и от маменьки ни в коем случае материально не зависит. «Купеческие дети и неотделенные братья, а также жены купцов принадлежали к купечеству (были записаны на одно свидетельство). Купеческие вдовы и сироты сохраняли это право, но без права занятий торговлей. Достигшие совершеннолетия купеческие дети должны были при отделении вновь записываться в гильдию на отдельное свидетельство <…>» [9: 699]. Тихон, конечно, достиг совершеннолетия и самому Дикому пусть младший, но

приятель и собутыльник. А маменьке покорен до конца пьесы, когда все-таки и он бунтует.

С точки зрения личностного и даже государственного сознания нерассуждающая покорность Диким и Кабанихам бессмысленна. Можно поставить на место и Савела Прокофьевича. Гусар-то на перевозе его обругал, и тот сорвал злость только на привыкших к покорности домашних. Из разговора Кудряша и Бориса нельзя понять, был гусар офицером или нижним чином, но второй вариант (менее вероятный) был бы более показателен для социальной психологии, воплощенной в Диком. Солдат – «государев человек», он служит Отечеству, а не собственному карману, как купец, и потому с ним страшно связываться, хотя Дикой никак не зависит ни от него, ни даже от офицера. Тут и психология хама: он хамит безответным и пасует перед тем, кто решается ответить, как смелый Ваня Кудряш. Будь таких побольше, Савелу Прокофьевичу в темном уголке и бока бы намяли. «А про нашу науку-то и не пикнул бы никому, только бы ходил да оглядывался». Но Кудряш – исключение. Например, честный, но робкий Кулигин унижается перед Диким (от которого в отличие от Кудряша не зависит) и покоряется ему: «С него, что ль, пример брать! Лучше уж стерпеть» (д. 1, явл. 1). Это – слабость врожденной деликатности.

Впрочем, еще одна узда на Дикого есть, притом духовная, религиозная (хотя Кабаниха его и осуждает за неблагочестивое поведение [4: 54]). *Иногда* и самодур вспоминает, что все люди – братья во Христе. Именно ханже Кабанихе он рассказывает, как он однажды согрешил и потом каялся: «О посту как-то, о великом, я говел, а тут нелегкая и подсунь мужичонка; за деньгами пришел, дрова возил. И принесло ж его на грех-то в такое время! Согрешил-таки: изругал, так изругал, что лучше требовать нельзя, чуть не прибил. Вот оно, какое сердце-то у меня!

После прощенья просил, в ноги кланялся, право, так. Истинно тебе говорю, мужику в ноги кланялся. Вот до чего меня сердце доводит: тут на дворе, в грязи ему и кланялся; при всех ему кланялся» (д.3, сц.1, явл.2). Это самоуничижение паче гордости. Невовремя мужичонка Савела Прокофьевича во грех вогнал. А пришел бы не «в такое время», он бы и не вспомнил об этом обычном для него случае. Рассказывает же о нем потому, что и мерзавец, бывает, хочет выглядеть хорошим.

Еще одно напоминание о том, что для христианина социальное неравенство не должно иметь значения,– разговор двух гуляющих при виде изображенной на стене галереи геенны огненной. Туда, как поясняет второй, едут «всякого звания люди. <…> И всякого чину» (д.4, явл.1). Но странницы и убогие, якобы самые благочестивые, представлены в «Грозе» критически и комично.

Итак, Островский показал внутрисословный конфликт, а точнее, конфликт надсословный и надклассовый, но в высшей степени исторически значимый. Это конфликт индивидуально-личностного и родового начал, «прощание с идеалами «доличностной» цельности, которой больше нет в мире»: произошел «разлом в патриархальном сознании русского человека» [4: 10]. В «Грозе» показано (конечно, достаточно условно) место, как бы являющееся квинтэссенцией отживающего мира. Среди персонажей «нет никого, кто не принадлежал бы к калиновскому миру. Бойкие и кроткие, властные и подначальные, купцы и конторщики, странница и даже старая сумасшедшая барыня, пророчащая всем адские муки, – все они вращаются в сфере понятий и представлений замкнутого патриархального мира. Не только темные калиновские обыватели, но и Кулигин <…> тоже плоть от плоти калиновского мира» [4: 40-41]. Даже образованный Борис подчиняется его законам. Он с самого начала настроен

«пораженчески»: «Загнан, забит, а тут еще сдуру-то влюбляться вздумал. Да в кого! В женщину, с которой даже и поговорить-то никогда не удастся» (д.1, явл.4). Чем не средние века, в которые если и влюблялись, то обычно только на расстоянии, за одну красоту лица (о которой и твердит полусумасшедшая барыня), не имея никакого представления о *личности*? Когда же бойкая Варвара устроила Катерине и Борису свидание, он совсем не деликатно сваливает вину за недопустимое действие на любимую: «Вы сами велели мне прийти… <…> Лучше б мне не видать вас!» И снова – после ее слов «Ну как же ты не загубил меня, коли я, бросивши дом, ночью иду к тебе» – столь же неделикатно: «Ваша воля была на то», – а после того как она напомнила, что они не в равных условиях («Да, тебе хорошо, ты вольный казак, а я!..»), только и мог, что пообещать не разбалтывать о случившемся, хотя это было бы и не в его интересах: «Никто и не узнает про нашу любовь. Неужели же я тебя не пожалею!» (д.3, сц.2, явл.3). Чем это не Варварино «шито да крыто»? А Варвара – порождение Калинова, хоть и сбежала из него.

На фоне предшествующего творчества в «Грозе» Островский «дает нечто принципиально новое и в изображении, и, главное, в оценке патриархальных купеческих отношений. Мощное отрицание застоя, гнета неподвижного старого быта – новое по сравнению с москвитянинским периодом. А появление светлого начала, настоящей героини из народной среды – новое по сравнению с натуральной школой и с начальным периодом деятельности самого Островского» [4: 39]. Мир Калинова все-таки не универсален. В родительском доме Катерины, с точки зрения Варвары, было «то же самое», что у них. «Да здесь все как будто из-под неволи», – возражает беспокойная, мятущаяся жена Тихона Кабанова (д.1, явл.7). Там «была «воля», совершенно не вступавшая в

противоречия с веками сложившимся укладом замкнутой жизни, весь круг которой ограничен домашней работой и религиозными мечтаниями. Это мир, в котором человеку не приходит в голову противопоставить себя общему, поскольку он еще и не отделяет себя от этой общности. А потому и нет здесь насилия, принуждения» [4: 44]. Пробудившееся в Катерине в доме Кабановых смутное, поначалу совершенно непонятное ей чувство – не только любовное. Это и «просыпающееся чувство личности» [4: 45]. Оно в существовавших условиях не могло не погубить беззащитную женщину. Катерина была плотью от плоти «темного царства», но не смогла с ним примириться. И Добролюбов верно предугадал в этой гибели пролог гибели самого «темного царства».

У купцов с деловой хваткой, которые в «Грозе» не показаны, развившееся чувство личности породило буржуазный индивидуализм и хищничество. Тогда-то драматургия Островского и приобрела антибуржуазный характер, о котором еще и помину нет в пьесе 1859 года. Со временем значительная часть капиталистов цивилизовалась, даже облагородилась. По этой части позднего российского купечества и судил П.А. Бурышкин о достоверности изображения купцов во всей русской литературе.

Таким образом, конфликт в «Грозе» относится к области исторический психологии, а не чисто социальных отношений. Но эти отношения тоже изображены, причем с очень тонкими нюансами в речи и поведении персонажей. Например, Тихон перед отъездом целуется не только с матерью, женой (бросившейся к нему на шею), сестрой, но и со служанкой Глашей (д.2, явл.5). Даже Кабаниха не видит в этом ничего зазорного. Постоянно живущая в доме девушка при патриархальных отношениях – почти член семьи, правда, нисколько не почитаемый. Кулигин униженно называет Дикого не только по имени-отчеству, но

и с распространившимся обращением к богатым купцам «ваше степенство» (д.4, явл.2) – оно не было официальным, предписанным, но возникло в речи по аналогии с обращениями к дворянам типа «ваше благородие», «ваше сиятельство» и т.д. В ответ Дикой «тыкает» пожилому человеку – в самом начале пьесы он говорит, что пятьдесят лет глядит на заволжские красоты, позже Кабаниха называет его стариком (д.4, явл.5) – и грубо ругает его, хотя сам, возможно, моложе, раз у него дочери пока еще подростки (д.1, явл.1). Для Кулигина и молодой Борис – «вы» и «сударь», но воспитанный в Москве Борис тоже обращается к нему на «вы», однако по фамилии, без «сударя» или имени-отчества, которое омтается читателю вообще неизвестным, а неотесанный Тихон, к которому Кулигин обращается так же («вы», «сударь»), – и на «ты», правда, со снисходительным «братец» и «брат», когда нужна его помощь (д.5, явл.1), – молодые купцы уже усвоили у Диких их хамскую манеру, и смирение перед маменькой тут ни при чем. Для странницы Феклуши Кабаниха – «матушка Марья Игнатьевна» (д.3, сц.1, явл.1), хотя неизвестно, кто из них страше, а женщину, у которой ни кола ни двора, никто не назовет иначе чем по имени, но все-таки не просто Фёклой, а с ханжески «ласкательным» уменьшительным суффиксом. Даже служанка Глаша говорит ей «ты» (д.2, явл.1). Тихон отцом не является, но Глаша обращается к нему со словами «Тихон Иваныч, батюшка!» и просто «батюшка» (д.5, явл.1). Борис тоже молод и вдобавок небогат, но он родственник хозяина, и Кудряш, даром что Дикого не жалует, называет его племянника на «вы» и по имени-отчеству. У того для молодого мелкого служащего, разумеется, – «ты» и «Ваня» (д.3, сц.2, явл.2): все-таки близкий знакомый, ближе, чем Кулигин, которого величать по имени-отчеству даже для воспитанного сына купца и дворянки было бы слишком.

«Без сомнения, «вы» при обращении к одному лицу появилось в результате социального расслоения. В первобытном обществе, а также в патриархальном родовом строе эта форма зародиться не могла. Позже простолюдин стал обращаться на «вы» к вельможе, дворянину, чиновнику, вообще ко всякому барину, подчеркивая тем самым свое ничтожество (он – один человек, а барин стоит многих). Разумеется, он слышал в ответ «ты»» [5: 226]. В «Грозе» патриархальное общество находится в стадии разложения, отсюда и достаточно разные формы обращения персонажей друг к другу. Но все-таки патриархальные нормы поведения еще крепки, и ничего нет ненормального в том, что два гуляющих горожанина, пожилой и молодой, обходятся взаимным «ты». Кулигин тоже беспрекословно сносит «ты» от Кудряша. Бывающий в Москве (будто бы приобщающийся к культуре) и распластывающийся перед маменькой Тихон зовет ее на «вы». Варвара вообще избегает разговаривать с матерью, а *про себя* обращается к ней на «ты»: «Не уважишь тебя, как же!», «Нашла место наставления читать» (д.1, явл.5). Но непосредственная Катерина, видимо, знает только «ты»: она так открыто обращается и к Кабанихе, и сразу к Борису. Тот поначалу ей «выкает», но попозже и он переходит на «ты». Варвара, когда угадывает, кого любит Катерина, произносит имя-отчество. Но это просто чтобы не было сомнений, что угадала, какой Борис. Варвара вообще непочтительна, и, втравляя Бориса в любовную историю, она сразу говорит ему «ты» (Катерина только в сцене признания называет «Бориса Григорьевича», просто «Борис» звучало бы слишком интимно). Глаша и та на вопрос Бориса: «Не у вас ли дядя?» – отвечает: «У нас. Тебе нужно, что ль, его?» (д.3, сц.1, явл.3). С какой стати ей уважать бедного родственника чужого хозяина?

Как видим, Островский с помощью одних лишь обращений дает четкие социальные и психологические характеристики даже второстепенным персонажам, а вместе с тем утверждает и углубляет главную художественную идею «Грозы» – о происходящем на глазах разрушении старого патриархального уклада жизни.

Примечания

[1] В допетровскую эпоху, как отмечал в книге «Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях» (1860) Н.И. Костомаров, и различия в образе жизни знатных и незнатных людей были чисто количественными, а не качественными. «С одинаковым воззрением на жизнь, с теми же верованиями и понятиями, как у простолюдинов, знатные люди не успели отделиться от массы народа и образовать замкнутое в себе сословие. Посты имели в этом отношении благодетельное влияние на нравственность и на поддержку основ равенства в народе; посты не давали богачу утопать в обжорстве и сластолюбии до невозможности низойти к убогому столу простолюдина» [6: 78].

[2] В патриархальном мире женщина была крайне принижена, но «получала более уважения, когда оставалась вдовою и притом была матерью. Тогда как замужняя не имела вовсе личности сама по себе, вдова была полная госпожа и глава семейства. Личность вдовицы охранялась религиозным уважением» [6: 85].

[3] И в средние века богатые «хозяйки, после утреннего моления, отправлялись в свои покои и садились за шитье и вышивание золотом и шелками со своими прислужницами<…>» [6: 73].

[4] Менее чем через год после появления «Грозы» Н.И. Костомаров писал о XVII веке: «Стоило подать на недруга ябеду, чтобы втянуть его в разорительную тяжбу; хотя и самому приходилось терпеть, но зато такая тяжба имела некоторым образом характер поединка» [6: 101].

[5] О меновом характере русской средневековой торговли писал, в частности, Костомаров в своем исследовании 1857 года «Очерк

торговли Московского государства в XVI и XVII столетиях» [6: 196, 214, 220].

[6] И единственный приличный торговый путь посуху соединял Псков и Ригу [6: 179].

[7] Торговцы-иностранцы «наполняли казну царей и дома особ предметами изысканной жизни, привозили им одежды, украшения, лакомства, но они постоянно, на каждом шагу не скрывали самого очевидного презрения к русскому народу, смотрели на Россию, как на страну дикую и необразованную и потому-то особенно им полезную. Пребывание у нас иностранцев не оказывало ни малейшего благодетельного влияния ни на улучшение нравов, ни на просвещение, ни на благосостояние народа; иностранцы всеми способами старались отклонить Россию стать в уровень с западными странами, чтоб самим не терять выгод, которые они получали от нашего государства» [6: 205].

[8] Дело не только в отсутствии определенных прав у русских горожан. Города не были центрами промышленности и торговли. Международная торговля, активизировавшаяся в середине XVI века, «остановилась в конце XVII в., отчасти из-за того, что под давлением своих собственных купцов российское правительство отобрало у иностранных торговых людей ранее дарованные им привилегии, а отчасти из-за падения западного спроса на русские товары. Немногочисленные русские города сделались по преимуществу военными и административными центрами<…>» [8: 22].

Литература

1. Бурышкин П.А. Москва купеческая. М., 1991.
2. Вайль П., Генис А. Родная речь. Уроки изящной словесности. М., 1991.
3. Добролюбов Н.А. Русские классики. Избранные литературно-критические статьи. М., 1970 («Литературные памятники»).
4. Журавлева А.И., Макеев М.С. Александр Николаевич Островский. 2-е изд. М., 1998.

5. Канторович В. «Ты» и «вы» // Канторович В. История инженера Ганьшина. Очерки. М., 1976.
6. Костомаров Н.И., Забелин И.Е. О жизни, быте и нравах русского народа. М., 1996.
7. Кузнецов Ф. Родословная нашей идеи. Традиции русских революционных демократов и современность. М., 1986.
8. Пайпс Ричард. Россия при старом режиме. Перевод с английского Владимира Козловского. М., 1993.
9. Раскин Д.И. Исторические реалии российской государственности и русского гражданского общества в XIX веке // Из истории русской культуры. Т. V (XIX век). М., 2000.
10. Федосюк Ю. Москва в кольце Садовых. М., 1983.

ФУНКЦИЯ ЛЮБОВНОЙ ИНТРИГИ В РАЗРЕШЕНИИ КОНФЛИКТА В ДРАМАХ А.Н. ОСТРОВСКОГО «ГРОЗА» И «БЕСПРИДАННИЦА»

М.Б. Лалаян
Северо-Кавказский федеральный университет (Ставрополь)

В своей работе мы опирались на исследования В. Лакшина, Е. Холодова А.И. Ревякина.

Развитие действия в двух классических и извейснейших драмах Островского «Гроза» и «Бесприданница», строится на ярко выраженной любовной интриги. Главные героини обеих пьес переживают трагическую любовь и обе погибают.

В драме «Гроза» (1859) А.Н. Островского любовный конфликт построен на запретной любви Катерины. Через любовный конфликт драматург показывает перелом, который происходит в сознании людей. Конфликт пьесы осложнен соединением двух исторических эпох, находящихся на стыке. В один момент понимание людей старого уклада меняется. Они перестают слепо подчиняться старым законам, они стремятся к свободе и к новому миру. Этот перелом и показан с помощью любовной интриги. Она предает пьесе больше драматизма и больше драматизма самой главной идеи-борьбе двух эпох.

В драме А.Н. Островский создает художественный образ Калинова, вымышленного глухого волжского городка, где на фоне великолепных волжских пейзажей течет скудная, замкнутая, какая-то отъединенная и от современного мира, и от исторического прошлого жизнь. Мотив совершенной замкнутости калиновского мира нарастает в пьесе по мере развития действия, определяемого стремлением Катерины вырваться из этого пространства.

Катерина символизирует некий нематериальный мир: поэзию, одухотворенность, порыв, мечтательность, дух патриархального уклада в его идеальном значении. Для общей концепции пьесы очень важно, что героиня появилась не откуда-то из просторов другой жизни, другого исторического времени (ведь патриархальный Калинов и современная ему Москва, где кипит суета, о которой рассказывает Феклуша, – это разное историческое время), а родилась и сформировалась в таких же калиновских условиях. А.Н. Островский подробно показывает это в экспозиции, когда Катерина рассказывает Варваре о своей жизни до замужества. Главный мотив этого рассказа – все пронизывающая любовь к «воле», которая, однако, не вступала в противоречие с веками слагавшимся укладом замкнутой жизни. А потому и нет здесь насилия, принуждения. Идиллическая гармония патриархальной семейной жизни – это некий идеал, утверждаемый кодексом патриархальной морали. Но Катерина живет в эпоху, когда исчез сам дух этой морали – гармония между отдельным человеком и нравственными представлениями среды. И вот А.Н. Островский показывает, как в душе такой вполне «калиновской» по воспитанию и нравственным представлениям женщины рождается новое отношение к миру, новое чувство, еще неясное самой героине: «...Что-то со мной недоброе делается, чудо какое-то!» [1; 248]. Это смутное чувство, которое Катерина, конечно, не может объяснить рационалистически, – просыпающееся чувство личности, жаждущей самовыражения, любви. В душе героини оно, естественно, в соответствии со всем жизненным опытом купеческой жены, приобретает форму индивидуальной, личной любви. Свою любовь Катерина воспринимает как страшный, несмываемый грех, потому что любовь к чужому человеку для нее, замужней женщины, есть нарушение нравственного долга, а

моральные заповеди патриархального мира полны для Катерины первозданного смысла.

Осознав свою любовь к Борису, она изо всех сил стремится ей противостоять, но не находит в этой борьбе опоры: вокруг нее уже все рушится, и все, на что она пытается опереться, оказывается пустой оболочкой, лишенной подлинного нравственного содержания. Для Катерины же форма и ритуал сам по себе не имеют значения – ей важна человеческая суть отношений. «Гроза», таким образом, не «трагедия любви», а скорее «трагедия совести». В первом акте отдаленные удары грома вселяют смятение в душу Катерины, только что признавшейся Варваре в «грехе» – своей любви к Борису. «Я и не знала, что ты так грозы боишься», – говорит ей Варвара. «Как, девушка, не бояться! – отвечает Катерина – Всякий должен бояться. Не то страшно, что убьет тебя, а то, что смерть тебя вдруг застанет, как ты есть, со всеми твоими грехами...» [1; 251].

Гроза, в первом акте заходившая издали, разражается, наконец, в четвертом. В любви Катерины к Борису есть что-то стихийное, природное, как и в грозе. Наперекор власти предрассудков, боязни «греха» – это естественное, призванное приносить радость чувство. Катерина говорит о себе, что она «горячая» (Островский вспомнит потом это определение в названии пьесы «Горячее сердце»), В характере героини с той самой поры, как однажды, еще ребенком, обиженная чем-то дома, она уплыла одна в лодке по Волге, заложены были свойства цельности и бесстрашия. Всепоглощающее, безоглядное чувство захватило Катерину, когда она узнала Бориса. «Коли я для тебя греха не побоялась, побоюсь ли я людского «суда?» – говорит она своему избраннику [1; 275]. Катерина одерживает победу над собой, над страхом перед свободным чувством. Она уже не боится этой любви, подобно тому как не боится грозы

Кулигин. Правда, мироощущение Катерины трагическое: она предчувствует, что ее ждет гибель. Да иначе и быть не может, свободное чувство в условиях самодурства обречено, за него уже готовится расплата. Покаяние Катерины перед народом в четвертом акте психологически строго мотивировано: тут и выкрики сумасшедшей барыни, и удары грома, и неожиданное появление Бориса, и зрелище геенны огненной... Все это приводит впечатлительную Катерину в небывалое волнение, заставляет ее покаяться в своем «грехе». Но в этом – не одна слабость, но и сила духа героини, которая не могла, подобно Варваре с Кудряшом, жить утехами воровской, потаенной любви, не побоялась, как и говорила, людского суда. Не удар грома сражает Катерину. Она сама бросается в омут, сама решает свою судьбу, ища освобождения от невыносимых мук этой жизни. Большое отчаяние, но и большое мужество нужно для такого решения, и недаром ей, мертвой, завидует оставшийся «жить... да мучиться» Тихон. Ему – безвольной жертве страха перед матерью, как и Борису, слепо покоряющемуся воле Дикого, – бесстрашие гордой судьбы Катерины служит молчаливым упреком. Ее гибель заставляет внутренне встрепенуться апатичного Тихона, и он в исступлении обвиняет мать: «Вы ее погубили! Вы! Вы!» [1; 294]. Эта, хотя по всей видимости и непрочная, победа над страхом авторитета составляет содержание едва ли не самой психологически острой и смелой сцены, достойно венчающей всю драму.

Драма «Бесприданница» на первый взгляд также построена на любовном конфликте. Но этот конфликт своеобразен. Драма была написана в конце 70-х годов XIX в., в период перехода России к новому этапу развития, сопряженного с образованием нового класса – класса предпринимателей и, как следствие, ознаменовавшийся возникновением социальных конфликтов, обусловленных

разделением общества и неприятием нового класса приверженцами старого строя.

Пробным камнем в пьесе опять становится любовь. «Четыре героя так или иначе соперничают, надеясь снискать благосклонность Ларисы Огудаловой. Но в пьесе, как ни странно, меньше всего любви, да и о соперничестве можно говорить лишь условно.» [2; 31]. Вожеватов заранее уступает Ларису Кнурову, считая, что «всякому товару цена есть», а такой «товар», как Лариса, ему не по карману. Кнуров охотно сторонится перед Паратовым, с тем чтобы потом легче взять реванш и увезти сломленную Ларису в Париж, на выставку. Паратов, натешившись вволю, объявляет Ларисе, что он обручен с владелицей золотых приисков, а она может считать себя свободной. После этого Вожеватов Кнуров еще раз испытывают судьбу, разыгрывая Ларису в «орлянку»...

О Ларисе говорят, ею восхищаются, на ее внимание претендуют, решают за нее ее будущее, а сама она – странным образом – все время как бы в стороне: ее желания, ее чувства никого не интересуют. Лариса должна признать правоту оскорбительных, как пощечина, слов Карандышева: «Они не смотрят на вас как на женщину, как на человека, – человек сам располагает своей судьбой; они смотрят на вас как на вещь» [1; 445]. Хуже всего, что и сам жених Ларисы – Карандышев – отравлен тем же эгоистическим равнодушием. То, что сначала можно было принять за искреннюю страсть, оказалось на поверку жаждой самоутверждения.

Через всю драму проходит мотив торговли, которым определяются, в сущности, все отношения персонажей друг с другом и с Ларисой. «В первом же действии охарактеризованы и возможности героев: самый богатый из них – Кнуров, у него миллионы; Вожеватов несколько менее богат, зато он молод, да к тому же с детских лет

приятель Ларисы; у Паратова нет умения наживать деньги, зато он мастер «красиво» проживать их, он – блестящий барин. Кнуров и Вожеватов наживают и покупают, они главные покупатели в пьесе. Паратов проживает и продает» [3; 24].

О первой торговой сделке мы узнаем уже во втором явлении: Вожеватов рассказывает Кнурову, что покупает у Паратова его любимый пароход «Ласточку». Затем разговор переходит на Ларису, мы узнаем о предстоящей вскоре ее свадьбе с бедным чиновником Карандышевым. И вслед за этим известием идет рассказ о доме Огудаловых, о том, как мать Ларисы торгует красотой своей дочери, привлекая в дом возможных женихов и заставляя их оплачивать удовольствие бывать в ее доме, где «на базар похоже». Однако, оговаривается Вожеватов, Огудаловы «не таких правил люди: мало ли случаев-то было, да вот не польстились, хоть за Карандышева, да замуж». Вожеватов объясняет и причину этой странной помолвки блестящей бесприданницы с бедным и несветским чиновником. Этому предшествовала история страстного увлечения Ларисы Паратовым, который, поездив месяца два и «отбив всех женихов», исчезает из города. Неудачные попытки Огудаловой продать Ларису в жены трем богатым претендентам на ее руку, заканчивавшиеся скандалами, заставили Ларису взбунтоваться против планов матери и объявить: «Довольно с нас сраму-то, за первого пойду, кто посватается, богат ли, беден ли, разбирать не буду» [1; 380]. А Карандышев тут как тут с предложением.

В сущности, Лариса тоже вступает в торговую сделку: за свою красоту и светскость хочет получить преданную любовь, положение замужней женщины и жизнь в сельском уединении, которую она представляет себе совсем в духе сентиментальных романов. Но все это она делает в полной уверенности, что поступает хорошо и вполне честно по

отношению к жениху. Но Лариса ошиблась в своем выборе: Карандышев хоть и любит ее, но и он ее «покупает». А что за радость от такой покупки, если ею не похвастаться! И вот Ларисе приходится пройти через цепь унижений, когда ее бедный жених стремится похвастаться ею и занять в обществе более высокое место, чем то, на которое он может претендовать и по своему происхождению, и, главное, по весьма скромному достатку.

Ларисе кажется, что, решившись на брак с Карандышевым, она вырвалась из сферы кипящих вокруг нее торговых сделок, но она жестоко ошиблась. Ей суждено неизменно вызывать именно торговый ажиотаж, она не может найти бескорыстной и честной любви. Она разочарована в надежде на тихую семейную жизнь, разочарована в Карандышеве и потому без всяких угрызений совести бежит из дома жениха, бежит с его богатыми гостями – и главное, с Паратовым – за Волгу, на ночной мужской пикник. Лариса делает последнюю отчаянную попытку вернуть любовь Паратова и стать его женой. А Паратов этой веселой прогулкой просто «прощается с волюшкой», продаваясь за пятьсот тысяч богатой невесте. До самых последних сцен Лариса не понимает, что за человек Паратов, не понимает, что и он участвует в торге; только если Кнуров и Вожеватов собираются дать ей богатство, которое заставит замолчать злые языки, если Карандышев платит своим именем и честью, то Паратов просто покупает ее, как цыганку на прощальный кутеж.

И только в последних сценах Лариса понимает истинный смысл своего положения. В разговоре с Карандышевым, подхватывая сказанное им в запальчивости слово, она произносит свою знаменитую, короткую, но весомую, как пространнейший монолог, реплику: «Вещь... да, вещь! Они правы, я вещь, а не человек. Я сейчас убедилась в том, я испытала себя... я вещь!» [1; 445]. Разочарование в Паратове

было для нее крушением всех ее жизненных представлений: ведь она не просто полюбила его, как, например, Катерина Бориса, а полюбила в нем свой идеал человека («Сергей Сергеич – идеал мужчины»). И, назвав себя вещью, она поняла, что сама возможность считать Паратова идеалом была выражением ее глубокой внутренней связи с миром торговли, миром, где все репутации создаются деньгами. Ведь, в сущности, Карандышев с его жалким обедом, жалким ковром на стене и дешевым оружием – карикатура на Паратова, такой же Паратов, только грошовый, дешевенький. Тогда Лариса и решает: «Уж если быть вещью, так одно утешение – быть дорогой, очень дорогой».[1; 446]. В смерти она увидела выход для себя, а в выстреле Карандышева – вспышку человеческого чувства, наконец-то вызванного ею. И отсюда ее просветление в последние минуты жизни, она всех прощает, и главное – своего убийцу, спасшего ее от участи «очень дорогой вещи».

На примере развития любовной интриги в двух известнейших пьесах А.Н. Островского мы попытались показать, как изменяется сущность, понимании любви в жестоком мире самодуров, живущих по законам бесчестия. Катерина и Лариса Огудалова, переживающие любовную драму, по-разному понимают свое место в этом мире и по-разному уходят из него, не осуществив надежд на истинную любовь.

Литература

1.Островский А.Н. Пьесы. М., «Современник», 1973.
2.Островский А.Н. СС: В 10 т. М., Гослитиздат, 1959-1964.
3.Островский А.Н. Пьесы. М., «Детская литература», 2009.

МИФ, СКАЗКА И ОБРЯД В ДРАМЕ А.Н. ОСТРОВСКОГО «ГРОЗА»

М.Ч. Ларионова
Институт экономических
и гуманитарных исследований
Юж. науч. центра РАН (Ростов н/Д)

Пьеса А.Н. Островского «Гроза» – это драма из народной жизни. Этот факт давно и безоговорочно принят всеми исследователями. Но изображение народной жизни подразумевает обращение к народной культуре, особому типу мышления и способу сознания, к традиционной картине мира. В драме «Гроза» все элементы ее поэтики, вся ее структура – фольклорны. Различные народно-поэтические жанры образуют в пьесе единую художественную систему. М.Г. Матлин соотнес с драмой народную балладу, а именно «Муж губит жену», которая имеет в ней «самостоятельную эстетическую значимость» [11, 58]. Чаще всего говорят о том, что пьесы Островского, в частности, «Гроза», прямо связаны с народной лирической песней [3; 19]. По мнению Ю.В. Лебедева, «песня с первых страниц входит в «Грозу» и сразу же выносит конфликты и характеры трагедии на общенародный песенный простор. За судьбой Катерины – судьба героини народной песни, непокорной молодой снохи, отданной за немилого «чуж-чуженина» в «чужедальнюю сторонушку», что «не сахаром посыпана, не медом полита» [9, 357]. Традиции народной необрядовой лирики «проявляются на многих уровнях: жанровом, сюжетном, композиционном, стилистическом и лексическом», – отметил в другой своей статье М.Г. Матлин [10, 63]. Исследователь большое внимание уделил такому структурному элементу пьес Островского,

как лирическая ситуация. Он выделил в пьесе «Гроза» характерные для лирической песни ситуации «разлука», «измена в любви», «семейная измена». С ними М.Г. Матлин связал мотивы «насильственного брака» и «смерти». Однако подобные лирические песни теснейшим образом связаны с обрядовыми. А П.И. Мельников-Печерский сразу после выхода драмы отметил рождаемые ею сказочные ассоциации [13]. Поэтому мы предлагаем при анализе пьесы обратиться к другому фольклорному материалу – сказке и обряду и отразившимся в них мифологическим представлениям.

Действие «Грозы» разворачивается в городе Калинове. Это не просто «топос уездного города», как считает В.А. Кошелев [8]. И.В. Грачева связывает это наименование с лирической песней, «где калина становится параллелью образу героини» и речь идет «о несчастливой, разбитой любви, о разлуке». Однако исследователь отсылает и к «русскому богатырскому эпосу», к бою Ильи Муромца с Калином-царем [3, 20]. Эти наблюдения интересны, но, как нам представляется, в первую очередь название города актуализует сказочную традицию. В народной сказке бой героя со змеем происходит на калиновом (Калиновом) мосту («Буря-богатырь Иван коровий сын», «Иван Быкович»). Мост этот лежит через огненную «смородную» реку, разделяющую «этот» и «иной» мир. Определение Добролюбова – «темное царство» – не в метафорическом, а в прямом значении как нельзя лучше подходит к городу Калинову. Это «иное царство», мир мертвых, здесь все не так, как у людей, все «будто из-под неволи» [14, 222]. Тридцать четыре раза (не считая эвфемизмов) встречается в пьесе слово «грех». Его произносят все персонажи пьесы, даже в устах такой незначительной героини, как Глаша, оно звучит дважды. Герои много говорят о вере, но городская церковь

упоминается лишь однажды, да и то не прямо: «Никак народ от вечерни тронулся?» [14, 215].

Миру Калинова противостоит мир девичества Катерины, в котором она жила, как царевна в сказочном тридесятом царстве. Тридесятое царство наполнено садами и цветами, царские дочери любят по вечерам гулять в своем саду, большом и прекрасном. И в рассказе Катерины эти детали фигурируют неоднократно: «…у меня цветов было много», «я по саду гуляю», ей снятся «сады какие-то необыкновенные» [14, 222]. Как в сказке, Катерина была хозяйкой золотого царства. Золотой цвет еще в дохристианскую эпоху был закреплен за божественным, трансцендентным миром; в «Грозе» это «храмы золотые», работа «по бархату золотом» [14, 222].

Конфликт в пьесе развивается по образцу сказочного: отлучка, запрет, нарушение запрета, похищение. Функции отлучки и запрета ярко проявляются в эпизоде отъезда Тихона. Сцена начинается с того, что Тихон собирается уезжать по торговым делам и оставляет жену одну дома («Эко горе! Деток-то у меня нет: все бы я сидела с ними да забавляла их», – говорит Катерина [14, 235]). Это соответствует отлучке в сказке, где нередко действует купец, уезжающий по торговым делам. В отличие от сказочных героинь Катерина предчувствует беду: «Тиша, на кого ты меня оставляешь! Быть беде без тебя!» [14, 233]. Это связано с тем, что Катерина как художественный образ «обитает» одновременно в мире сказочной традиции и в «реальном» городе Калинове, то есть ведет себя в соответствии со сказочной и бытовой своей ролью. Мотив запрета также трансформируется. Формально запреты дает Тихон, как полагается отлучающемуся: «слушайся маменьки», «не груби», «работай что-нибудь», «в окны не гляди», «не заглядывайся на парней» [14, 231]. Однако все эти

запреты на самом деле исходят от Кабановой и от самой Катерины («чтобы не смела я без тебя ни под каким видом ни говорить ни с кем чужим, ни видеться…» [14, 233]), а Тихон нужен, чтобы озвучить древнюю традицию, носительницами которой являются Катерина и ее свекровь. После отъезда Тихона героиня решает «купить холста и шить белье» [14, 235]. Невольно она выбирает единственно правильную работу: изготовление одежды с древности имело охранительное, оберегающее от сил зла значение. В сказке герой часто берет работу, которую должен выполнить в течение определенного срока. Но в пьесе этот мотив дальнейшего развития не находит: отдавшись соблазну, Катерина работу «по обещанию» так и не выполняет.

«Образ Катерины несомненно соотнесен с образом Кабанихи», – полагает А.И. Журавлева. – «Обе они – максималистки, обе никогда не примирятся с человеческими слабостями и не пойдут на компромисс. Обе, наконец, верят одинаково <…> Только Кабаниха вся прикована к земле, … она – блюстительница окостеневшей формы патриархального мира. <…> А Катерина воплощает дух этого мира» [5, 385]. В действительности их роднит не только приверженность традиции. Обе они сакрализуют предметы и явления материального мира. Нагляднее всего это проявляется в их отношении к ключу от садовой калитки. П.И. Мельников-Печерский, разбирая эпизод с ключом, пришел к выводу, что «все это пахнет французским запахом, все это не из русской жизни» [13, 130]. Именно из русской, только не жизни, а сказки. Кабаниха, прячущая ключ, ассоциируется с Ягой, охраняющей вход в иное царство. Ежедневное запирание калитки становится ритуальным действием: это ограждение своего пространства от посягательств извне и препятствие для выхода наружу всего, находящегося в его

границах. Ключ нередко фигурирует в сказках именно в этом качестве: им запирается особая дверь, которую запрещено открывать. Попав в руки герою, ключ становится непреодолимым соблазном и в конце концов открывает дверь, за которой ожидают несчастья. Это и случается с Катериной. Она ощущает именно такое значение ключа, и для нее пространство, ограниченное с его помощью, священно. Отсюда и страх прикоснуться к ключу: «Вот погибель-то! Вот она! Бросить его, бросить далеко, в реку кинуть, чтобы не нашли никогда. Он руки-то жжет, точно уголь» [14, 236]. Весь монолог Катерины отражает борьбу двух сил в ее душе. Приняв ключ, Катерина обречена на судьбу сказочной царевны: она пойдет ночью в сад, где в сказках, как правило, происходит похищение девушки, нарушившей запрет.

В темном овраге Катерину ждет Борис. Интерпретаторы пьесы спорят, принадлежит ли Борис «темному царству» или является его жертвой. Современник Островского А.С. Гиероглифов в критической заметке о драме отметил сходство Катерины и Бориса: «он живет у своего дяди, пользуясь в семействе такими же правами, как и Катерина у своей свекрови [2, 42]. В самом образе Бориса есть основания для противоречивых суждений, что нашло отражение в статье М.И. Писарева: «есть сцены, где Борис, по-видимому, искренно и сильно любит Катерину, и есть случаи, где он любит ее только как бы для своей забавы» [15, 195]. А.И. Журавлева обратила внимание, что связь Бориса с Диким – не денежная зависимость, а скорее – психологическая [5, 385]. Обращение к сказочной традиции позволяет определить место Бориса в системе персонажей. Борис – чужой в Калинове. Он отличается от жителей города костюмом и речью. Уже в афише автор указывает, что «все лица, кроме Бориса, одеты по-

русски». Н.Н. Скатов справедливо заметил, что эта деталь не просто рекомендация костюмерам: «Ни к Дикому Борис не привыкнет, ни Катерины не поймет. Катерина – в этом мире и человек этого мира, а Борис – нет» [18, 164].

Поведение Бориса вызывает у читателя множество вопросов. Почему он не борется за свою любовь? Почему не увезет Катерину, как Кудряш Варвару? На социально-бытовом уровне пьесы эти вопросы остаются без ответа. Ассоциативное поле сказки позволяет отождествить Бориса с похитителем царевны. Сказочный похититель – это змей. Он может являться в самых разных обличиях, в том числе в облике жениха в заморском платье. Именно таким предстает Борис. Катерина любит Бориса, но ощущает его враждебность себе. И дело не только в том, что она боится греха. Эту любовь она воспринимает как наваждение, морок: «Разве я хочу об нем думать; да что делать, коли из головы нейдет… И хочу себя переломить, да не могу никак. Знаешь ли ты, меня нынче ночью опять враг смущал» [14, 229]. Действительно, «змей» Борис своей красотой и необычностью привлекает «царевну» Катерину, ходит к ней на ночные свидания, после чего Катерина заболевает: Варвара рассказывает Борису, что она «просто сама не своя сделалась», «бледная такая», «глаза, как у помешанной» [14, 254]. В конце концов этот роман со «змеем» кончается смертью Катерины. Борис оставляет Катерину и сожалеет: «Эх, кабы сила!» [14, 264]. Архетипический образ змея в пьесе раздваивается между Диким и Борисом (Борис ведь тоже наполовину Дикой). Борису достались красота и способность обольщения, а Дикой накапливает и охраняет богатства, что также является функцией сказочного змея. В его-то руках и сосредоточена сила, так как в реальном, а не сказочном мире сила не в красоте, а в богатстве.

Герои «Грозы» носят «говорящие» фамилии. Но если в случае с Дикими семантика очевидна, то фамилия Кабановой требует комментария. Уже упоминалось о сходстве этой героини со сказочной Ягой. Фамилия также указывает на принадлежность Марфы Игнатьевны «темному царству». В пьесе ее называют Кабанихой. Многие народы придавали свинье хтоническое значение. Она обитает в «ином» мире и враждебна всему живому. В сказках она часто выступает как мать-змеиха. С ней связаны представления о ночном мраке и разрушении. В пьесе Кабаниха становится главным преследователем и виновником смерти Катерины.

Обитание в «демоническом» мире провоцирует героиню стремиться к смерти. И опять дело не только в осознании своего греха. Можно ли один грех искупить другим, еще более страшным? Не только обыденная, но и фольклорная логика ведет к смерти Катерину. Ключевой в этом смысле стала сцена свидания в овраге, воспроизводящая семантику и структуру свадебного обряда. Свадебный обряд амбивалентен: он соединяет эротические и танатологические мотивы. Необходимо, как нам кажется, остановиться на этом вопросе, так как он позволяет прояснить смысл не только «овражной» сцены, но и всей пьесы.

Сравнение структуры, морфологии, свадебного и похоронного обряда убеждают нас в их близости и родстве. Если понимать обряд как текст в семиотическом смысле, то есть как связный знаковый комплекс, развернутое высказывание, то можно ввести понятие синонимии обрядовых, вербальных и акциональных, текстов. Под синонимией мы будем понимать семантическое и структурное тождество или близость обрядовых комплексов. Свадьба и похороны – это синонимичные в своей архаике обряды: они закрепляют

перемену статуса, переход из одного состояния в другое. Это обряды, связанные со смертью и возрождением, так как наши предки считали смерть переходом из «этого» в «иной» мир, то есть способом осуществления бесконечного жизненного круговорота.

В похоронных обрядах славянских народов широко распространен образ смерти-свадьбы. В.Чистяков по этому поводу пишет: «Родственники готовят покойницу к погребению, как готовят невесту для поездки в церковь, а потом в дом жениха, ее и одевают как невесту. На похоронах подруги умершей иногда поют свадебные и подвенечные песни. Вряд ли можно объяснить это явление только влиянием христианских представлений об умершей девушке как о “христовой невесте”. Интересен … мордовский обряд имитации свадьбы при похоронах девушки: избиралась «заместительница» умершей, в общих чертах инсценировался свадебный обряд, в хвалебных песнях участвовавшие рассказывали о семье жениха, показывали матери “жениха” и “невесту”» [21, 96]. До наших дней сохранился обычай хоронить незамужнюю девушку в свадебном платье.

Свадебные плачи имеют больше сходства с похоронными, чем различия, хотя их жанровый изоморфизм признается далеко не всеми исследователями. Так, В.Я. Пропп считал их разными жанрами [16, 105]. Нам ближе точка зрения К.В. Чистова, который утверждал, что причитания – единый жанр [20, 19]. Это положение полностью разделяет и А.А. Киселева: «С нашей точки зрения, причитания являются одним поэтическим жанром, хотя и соотношение основных начал в них (эпическое, лирическое и драматическое) может достаточно сильно колебаться» [7, 13]. Уже тот факт, что этот жанр активно бытует в похоронном и свадебном обряде (да еще рекрутском, который мы по

причине его вторичности не рассматриваем), указывает на их родство. Но и содержание плачей имеет много общего. Идея смерти-рождения и соответственно плача-смеха является сюжетообразующей для всего свадебного обряда и объясняет его противоречия и поведение невесты. Так, и в свадебных и в похоронных причитаниях мы встречаем мотив дальней дороги, связанный с мотивом «чужой стороны». Причем и в свадебных и в похоронных причитаниях «чужая сторона» воспринимается негативно, как темный, хтонический мир. Новая горькая жизнь противопоставляется прежней, счастливой. Сходство свадебным и похоронным причитаниям придает и общий для них мотив «незваного гостя». В свадебных причитаниях незваным гостем выступает жених. Он часто называется «чужим чужанином». В похоронных «незваный гость» – смерть, которая приходит нежданно-негаданно. Интересны образы коня и реки, часто встречающиеся в свадебных и похоронных обрядах. Конь может быть солнечным и хтоническим, символизировать жизнь и смерть. В причитаниях образ коня сливается с образом реки, которая ассоциируется с переправой в иной мир.

Постепенно в нехудожественном сознании синонимичность свадебного и похоронного обрядов утратились. Литература же актуализирует исконные фольклорно-мифологические представления об амбивалентности свадебного обряда, которые редуцировались в новое время, и тем самым восстанавливает непрерывность культурного развития. Обрядовое поведение невесты постепенно стало восприниматься буквально. Возникло представление, о котором сказал Мельников-Печерский: «День свадьбы для нее не праздник сердца, а день великого горя, день вступления под иго тяжкого семейного деспотизма чужих людей – сурового свекра, злой свекрови, лихих деверьев да

золовок-колотовок» [13, 125]. Что отображал Островский: архетипическую сюжетную модель или реальную действительность? Казалось бы, ответ очевиден: действительность. Но известен курьезный случай, когда творческий замысел «Грозы» связывали с реально происшедшей в Костроме историей самоубийства мещанки Клыковой, имеющей любовника, безвольного мужа и притесняемой свекровью. Позже выяснилось, что «костромская история» произошла после того, как драматург закончил пьесу. Как сказал И.Н. Сухих, «в данном случае сама жизнь разыграла литературный сюжет» [19, 10-11]. Семейный конфликт в «Грозе» всерьез моделирует «игровой» конфликт свадебного обряда, который, несмотря на острые сюжетные ситуации, «в принципе ориентирован на благополучный исход» [17, 135].

Литературные сюжеты и сюжеты реальной действительности соприкасаются во взаимном воздействии. Жизнь разыгрывает литературные сюжеты или литература отражает жизнь? Это вопрос сложный, но очевидно, что архетипы мышления могут приобретать художественную форму или реализовываться в повседневном поведении человека. На то они и архетипы. Мотив тяжелой доли невестки в доме свекрови восходит к мифологии и структуре свадебного обряда и только во вторую очередь к реальной действительности. Ведь конфликт тещи и зятя, не имеющий архаических корней в связи с неизменностью статуса мужа по сравнению с невестой-женой, не сакрализованный традицией, явно вторичен в литературе, потому и имеет часто анекдотический характер.

Но вернемся к «Грозе». Итак, для невесты брак – это символическая смерть и последующее рождение в новом качестве. Эта перемена статуса для Катерины уже состоялась, теперь она принадлежит роду Кабановых и

зовет свекровь матушкой. Но замужество было без любви, и в овраге совершается подлинный брак. Однако поскольку этот брак противозаконный и в роли жениха выступает «змей», на первый план в организации этой сцены выходят мотивы смерти. Катерина спускается в овраг, покрытая белым платком. Это одновременно подвенечный убор и погребальный саван. Как в свадебных песнях, жених назван врагом и погубителем. Эта фраза в точности воспроизводит обрядовую реплику невесты, встречающей жениха. Кроме того, Катерина отдает Борису свою волю («…нет у меня воли» [14, 247]). В обряде только после этого действия невеста может поднять глаза на жениха, как это делает Катерина. Однако «овражная свадьба» в «Грозе» ущербна: в свадебном обряде невеста умирает, чтобы родиться, − Катерина готовит себя к полной гибели. Амбивалентность свадьбы нарушена, мотивы смерти побеждают.

В связи со сказанным выше необходимо еще раз обратиться к символике грозы в пьесе. Думается, недостаточно видеть в грозе только божью кару. Народное сознание связывает грозу как с гневом бога-громовника (или Ильи-пророка), так и с нечистой силой. Туча – это место обитания змея: «Эко, братец ты мой, точно клубком туча-то вьется, ровно что в ней там живое ворочается. А так на нас и ползет, так и ползет, как живая» [14, 257]. Примечательно, что гроза в пьесе – это скорее вихрь, буря. Во время грозы и дождя жители города прячутся в галерее. Такая четырехугольная горизонтальная модель ограничения пространства, по словам Е.М. Мелетинского, «накладывается на идущее из космогонических мифов представление о земле, поднятой из мирового океана (водяного хаоса), а потому и окруженной водой со всех сторон». Ученый указывает, что такие формы ассоциируются, как правило, с

подземным царством, местом обитания злых духов и хтонических существ [12, 216]. Не случайно калиновцы собрались именно под сводами галереи. Это место является для них важным, поскольку там совершается действие, приводящее к смерти Катерины.

Кем станет Катерина после смерти? Это вопрос вовсе не риторический и не праздный. Известно, что, по народным поверьям, девушка, утопившаяся от несчастной любви, становится русалкой. Думала ли об этом Катерина? Ведь ее вера была не ортодоксально-христианской, а воплощала «народную христианскую религиозность», которая «является общим фоном действия практически для всех без исключения персонажей этого произведения» [4, 290]: она равно молилась солнечному лучу и ангелам, летающим в нем. Смерть Катерина воспринимает не как небытие, а как инобытие: «в могиле лучше» [14, 264]. Прав Н.Н. Скатов, заметивший, что «великие народные женские характеры, созданные русским искусством середины века, в трагических своих судьбах и концах не просто умирают. Они как бы приобщаются к силам самой природы» [18, 170]. Смерть «освящается той же полнокровной и жизнелюбивой религиозностью, которая с детских лет вошла в сознание Катерины, религиозностью типично народной» [9, 375].

Все образы последнего монолога Катерины связаны с русалочьей обрядностью. Как самоубийца, героиня не может быть похоронена на кладбище. В ее описании могилы отсутствуют необходимые атрибуты, в частности, крест, а дерево, дождик и трава приобретают ритуальное значение. Д.К. Зеленин приводит «известия, что на могилы заложных покойников садили деревья (а по другим, деревья сами вырастали на крови)» [6, 301]. Такие деревья считались неприкосновенными и часто

наделялись целебными свойствами. Кроме того, в обряд поминовения заложных входит обычай бросать на могилы зерна (из которых прорастала «травка») и поливать их водой («дождичком»).

Связь смерти Катерины с русалочьими обрядами позволяет уточнить время действия пьесы. И.В. Грачева уверенно утверждает, что события «Грозы» начинаются 8 (21) июля, в день празднования Казанской Божьей Матери [3, 19]. Неизвестно, на чем основывается такая уверенность. Герои говорят о празднике; ясно, что это церковный праздник (Дикой упрекает Бориса в безделье, тот оправдывается: «Праздник; что дома-то делать» [14, 212]). Однако сам праздник нигде не называется. Наши наблюдения о «русалочьих» приметах заставляют предположить, что это не просто лето, как указывает Островский, а Семик, женский праздник. Но и в этом случае точно установить даты невозможно. Дело в том, что, как указывает Д.К. Зеленин, Семиком называют разные дни: седьмой четверг после Пасхи или четверг после для Пятидесятницы, «падающий уже не на седьмую, а на восьмую неделю после Пасхи. Сообразно с этим *Семицкою неделею* называют уже неделю *Троицкую*» [6, 239-240]. Если наше предположение верно, оно объясняет, почему Катерина не занялась обещанным рукодельем: в некоторых местностях существовал запрет шитья на Зеленых святках [1, 366]. На Семик указывает еще одна деталь: поцелуй Катерины и Варвары в седьмом явлении первого действия, заставляющий вспомнить обряд кумления. Кумовство, по мнению Д.К. Зеленина, совершается с целью предоставить русалке развлечения эротического характера, вспомним, какую роль сыграла Варвара в «браке» Катерины и Бориса [6, 285]. Как пишет исследователь, «в русальскую неделю русалки празднуют свои свадьбы» [6, 192]. Эротизм, оргиастичность,

антиповедение – важная примета, мифопоэтическая доминанта троицкого праздника [1, 528-539]. Семикские ночи называют еще грозовыми [6, 250]. Семик – это единственное время в году, когда совершается поминание по самоубийцам: «Кто любит, тот будет молиться…» [14, 265]. Погребение самоубийц происходило либо на месте их смерти, либо на берегу реки. В нашем случае это одно и то же место: обрыв на берегу Волги.

Таким образом, сказка и обряд функционируют в художественной системе «Грозы» в качестве важных структурообразующих элементов. Они позволяют расширить социально-критический смысл пьесы до универсального, вечного. В то же время не следует ожидать от пьесы последовательной реализации какой-либо одной фольклорной жанровой традиции. Именно их контаминация создает особую поэтику «Грозы», включающую всю народную культуру: народную этику и эстетику.

Литература

1. Агапкина Т.А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. М, 2002.
2. Гиероглифов А.С. Новая драма Островского «Гроза» // Русская трагедия: Пьеса А.Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002. Грачева И.В. Художественная деталь в пьесе А.Н. Островского «Гроза» // Литература в школе. 2003. № 8.
3. Есаулова Е.Н. Народное религиозное сознание в «Грозе» А.Н. Островского // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 2001.

4. Журавлева А.И. «Гроза» А.Н. Островского // Русская трагедия: Пьеса А.Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002.
5. Зеленин Д.К. Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественной смертью и русалки. М., 1995.
6. Киселева А.А. Народная причеть как поэтический жанр // Русская литература. 1989. № 2.
7. Кошелев В.А. «В городе Калинове»: Топос уездного города в художественном пространстве пьес Островского // Провинция как реальность и объект осмысления. Тверь, 2001.
8. Лебедев Ю.В. О народности «Грозы», «русской трагедии» А.Н. Островского // Русская трагедия: Пьеса А.Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002
9. Матлин М.Г. Лирическая ситуация в народной песне и пьесах А.Н. Островского // Русская литература и фольклорная традиция. Волгоград, 1983.
10. Матлин М.Г. «Народная точка зрения» в композиции драм А.Н. Островского «Гроза» и «Грех да беда на кого не живет» // Литература и фольклор: Вопросы поэтики. Волгоград, 1990.
11. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1995.
12. Мельников-Печерский, П. И. «Гроза». Драма в пяти действиях А.Н. Островского // Русская трагедия: Пьеса А.Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002.
13. Островский А.Н. Полн. собр. соч.: в 16 т. Т. II. М., 1950.
14. Писарев М.И. «Гроза». Драма А.Н. Островского // Русская трагедия: Пьеса А.Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М., 1976.
15. Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура; In memoriam. СПб., 2003.
16. Скатов Н.Н. Далекое и близкое. Литературно-критические очерки. М., 1981.

17. Сухих И.Н. И давний-давний спор… // Русская трагедия: Пьеса А.Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002.
18. Чистов К.В. Русская народная обрядовая поэзия // Русская народная поэзия. Обрядовая поэзия. Л., 1984.
19. Чистяков В. Представления о дороге в загробный мир в русских похоронных причитаниях XIX – XX вв. // Обряды и обрядовый фольклор. М., 1982.

ОБРАЗЫ «ЧУЖОГО» В ПЬЕСАХ А.Н. ОСТРОВСКОГО

(Работа выполнена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда, проект 11-33-00395а2 «Другой» в семье)

И.В. Лебедева
Астраханский госуниверситет
Томак Махо
Университет им. Гумбольдта (Берлин)

Творчество известного русского драматурга А.Н. Островского отличается не только высоким художественным мастерством, но и реалистичным воспроизведением действительности, глубокой народностью, идейностью и смелым обличением зла. Именно поэтому его драмы не перестают терять своей ценности в XXI веке и представляют интерес для современных читателей. С одной стороны, домостроевские порядки от нас очень далеки, и мы воспринимаем его драмы как «преданья старины глубокой». Но с другой стороны, если внимательнее рассмотреть некоторые образы, то найдётся много общего с некоторыми нашими современниками, которые отчуждаются от своей среды или самого себя.

В пьесе Островского «Гроза» купцы-самодуры Дикой и Кабаниха – представители старшего поколения. А согласно домостроевским порядкам, старших нужно уважать и слушаться, поэтому в пьесе все окружающие прислушиваются к Дикому и Кабанихе. Впрочем, если быть точнее, то просто все опасаются их и стараются не противоречить им. Дикой и Кабаниха жестоки и лицемерны, они прикрываются ханжескими установками и сеют вокруг себя злобу и ненависть. Дикой жесток по отношению к своим родным, которые живут в атмосфере страха и бесправия. Ничем не отличается от него Кабаниха:

ей свойственно стремление даже в мелочах вмешиваться в жизнь окружающих.

Дикой и Кабаниха никого не уважают, кроме себя, никого не боятся, потому никто из окружающих не смеет им перечить. Купцы-самодуры чувствуют себя в патриархальном обществе настоящими хозяевами жизни. Островский рисует купеческую среду, достойную осуждения. Возникает неподдельное отвращение от многих подробностей жизни Дикого и Кабанихи, которые являются олицетворением «порядочности» купцов старшего поколения. Окружающие ведут себя так, как принято в городе Калинове, и, как говорит Кудряш: «Уж это у нас в купечестве такое заведение», что подтверждает жизнестойкость Диких и Кабаних – типичных представителей патриархальной купеческой среды.

Кабанова и Дикой очень похожи. Дикой никогда не сдерживает себя, если речь идет о возможности показать власть над кем-либо. Кабанова также не упускает случая продемонстрировать всем, кто же в доме хозяин, вернее, хозяйка. Богатая купчиха, вдова, Марфа Игнатьевна Кабанова является полноправной хозяйкой дома, и все члены семьи вынуждены подчиняться ей. Дикой наслаждается атмосферой собственной вседозволенности, подчёркивая своё всемогущество перед Кулигиным: «Так и знай, что ты червяк. Захочу – помилую, захочу – раздавлю». Кабанова благочестива и религиозна, она покровительствует нищим и странникам, но под маской человеколюбия скрывается ханжество и лицемерие, которое не даёт жизни ни ее сыну, ни дочери, ни невестке.

Дикой не скрывает своего отношение ко всем окружающим, он сознательно оскорбляет всех, кого можно, пользуясь безнаказанностью. В отличие от него, Кабанова открыто никого не оскорбляет, она более изощренно подчиняет всех, кто оказывается на ее пути. Кабаниха

постоянно напоминает о том, что все живут и действуют неправильно, не соблюдают законы, которые придуманы для молодёжи, но неведомо кем и неведомо когда. Кабанова страшна в своем деспотизме, полностью подавляя безвольного сына и робкую невестку, она обнажает конфликт отцов и детей, который перерастает в современном понимании в дихотомию «свое» – «чужое».

Варвара умеет изворачиваться, она более гибкая, и только поэтому не так страдает от своей властной матери. Поведение Дикого и Кабановой – это норма для обывателей города Калинова: в провинциальном городке люди живут в злобе, пьянстве, зависти, ненависти и разврате. Несмотря на то, что все прикрываются «благочестием» и соблюдением «старых традиций». На самом деле преступления совершаются, разрушая чистоту душ. Купеческий городок живет по изуверским законам, однако их принимают не все, и люди, далекие от патриархального купечества, стараются поменьше с ним общаться. Например, мать Бориса, дворянка по происхождению, даже несколько дней не могла провести с родными своего мужа. Отец Бориса, очевидно, значительно отличался от своего брата, Дикого, если «женился на благородной». Но мы ничего о нем не знаем, потому что он умер задолго до событий, развернувшихся в пьесе. Поэтому, несмотря на живучесть «Кабаних» и «Диких», в обществе, очевидно, были более прогрессивные и благородные представители купеческого сословия. Однако в городе Калинове они если и были, то в меньшинстве, и поэтому властолюбивые и агрессивные купцы-самодуры все-таки были в привилегированном положении.

Галерею образов купцов-самодуров дополняет Торцов из пьесы «Бедность не порок». До поездки в Москву он отличался рассудительностью, но после поездки, все русское ему стало не мило: он захотел жить «по-

заграничному», возгордился тем, что завел знакомство с «московским» богатеем Коршуновым, который просто спаивает его: «Мне здесь не с кем компанию водить, все сволочь, мужики, и живут по-мужицки». На упреки жены властный Торцов не реагирует; а дочь свою, Любовь Гордеевну, хочет выдать замуж исключительно в Москве: в своём городе ей нет ровни. В этой пьесе на первый план снова выступает конфликт отцов и детей, усиливающий поляризацию образов «свои» – «чужие» и подчеркивающий содержательную бинарность произведений А.Н. Островского. Так, Митя сетует на жизнь: «Всем-то я здесь чужой, ни родных, ни знакомых!» – и эту идею продолжает Яша. Он советует Мите выкинуть из головы любовь к дочери Торцова, потому что Гордей Карпыч никогда не благословит их неравный брак: «Вот Анна Ивановна мне и ровня: у ней пусто, у меня ничего, – да и то дяденька не велит жениться. А тебе и думать нечего».

Образ «чужого» обнаруживается и в «Снегурочке», которая не смогла жить среди людей, оставаясь «чужой», потому и судьба ее трагична. В пьесе «Свои люди – сочтемся» также можно наблюдать процесс сопоставления «своего» и «чужого», когда дочь отказывается помочь отцу. Интересно, что само понятие «чужой» присутствует в названии некоторых пьес А.Н. Островского, например: «В чужом пиру похмелье», «Свои собаки грызутся, чужая не приставай».

Концепт «чужого» настолько прочно вошел в сознание современного человека, что стал предметом изучения многих дисциплин. Так, например, изучением образа «чужого» в общественном, культурном и литературном сознании той или иной страны или эпохи занимается имагология. Понятие «имагология» не так давно вошло в оборот гуманитарных наук. Слово происходит от латинского *imago* (изображение, образ, отражение).

Имагология – научная дисциплина, изучающая образы «других», «чужих» наций, стран, культур, инородных для воспринимающего субъекта. Образ «чужого» изучается в имагологии как стереотип национального сознания, т.е. как устойчивое, эмоционально насыщенное, обобщенно-образное представление о «чужом», сформировавшееся в конкретной социально-исторической среде. Из этого следует, что имагология не только раскрывает образ «чужого», но также, в связи с процессами рецепции и оценки, характеризует и сам воспринимающий субъект, т.е. отражает национальное самосознание и собственную систему ценностей.

Имагология междисциплинарна: областью её исследования являются язык, массовая и элитарная культуры, в том числе различные виды искусства, литература, фольклор, а также данные семиотики, этнолингвистики, этнопсихологии, этнографии, этнологии, культурологии, истории, политологии. Изучая материалы, полученные из таких многообразных источников, имагология стремится к их обобщению для выработки некой общей парадигмы восприятия «чужого» в том или ином пространстве либо в том или ином национальном сознании.

В свете того, что имагология имеет междисциплинарный характер, можно, по-видимому, говорить, об исторической имагологии, источниками которой являются материалы национальной истории, архивные документы, мемуары – всё, из чего можно почерпнуть сведения о том, как формировались и трансформировались представления одного народа о другом в ходе истории. Искусство, например, кино, также как и театр, отражает представления о других культурах, которые реализуются в кинематографе. Образы «чужих», созданные в произведениях художественной литературы, позволяют говорить о «художественной

имагологии», которая осваивается сравнительным литературоведением. В отличие от исторической имагологии, материал которой отличается высокой степенью достоверности, художественная имагология обладает достоверностью иного рода: литература при всей ее условности способна полнокровно и живо воссоздать атмосферу человеческих отношений, менталитет, характеры, речь, стереотипы обыденного сознания, сформированные в той или иной национальной или социальной среде. Вместе с тем, художественная имагология требует междисциплинарного подхода, т.е. привлечения данных истории, культурологии, этнопсихологии, данных о национальном характере, образе жизни, поведении, обычаях, религии и т.п. [3]

Вплотную к литературоведческой имагологии прилегает фольклорная как дисциплина филологического цикла. Её источником являются все жанры народного творчества (былины, исторические песни, сказки, обрядовость, анекдоты, частушки, пословицы, поговорки, и др.).

Для имагологии основополагающим является концепт «свои – чужие», определяемый Ю.С. Степановым как «противопоставление, которое, в разных видах, пронизывает всю культуру и является одним из главных концептов всякого коллективного, массового, народного, национального мироощущения, в том числе, конечно, и русского… Принцип “Свои” – “Чужие” разделяет семьи – нас и наших соседей, роды и кланы более архаичных обществ, религиозные секты… И уже вполне концептуально… отличает “свой народ” от “не своего”, “другого”, “чужого”» [4, 472]. Именно эта бинарная оппозиция положена в основу имагологии: «свое», родное (например, русское, российское) служит отправной точкой в восприятии и оценке всякого другого, чужого. Так, католический Запад осознается русским религиозным

сознанием оппозиционно по отношению к православной России. Очевидно, образ «чужого» является архетипом. Под архетипом Юнг понимал «наиболее общий, фундаментальный и общечеловеческий мотив, изначальная схема представлений, лежащая в основе любых художественных структур» [1, 110].

Архетипы отражают коллективное бессознательное и составляют основу художественных образов. Отнести к ним образ «чужого» позволяет набор признаков, присущих всякому архетипу (по классификации А.Ю. Большаковой): типологическая повторяемость, отвлеченность от конкретного материала, матричная функция (т.е. продуктивность с точки зрения воспроизводства на ее основе новых образцов – вариантов основного протообразца), первичность в отношении произведенных модификаций, «наследственность» (т.е. передаваемость из поколения в поколение) [2, 47]. А.Ю. Большакова выделяет «бинарные» архетипы, такие как «движение – покой», «хаотичность – упорядоченность», «город – деревня», «жизнь – смерть» и т.д. Посредством их, считает учёный, производится структурирование внешнего мира по методу оппозиций. Заложенная в бинарном архетипе «идея напряженного диалога антиномичных величин» во многом предопределяет строй человеческого мышления. К бинарным архетипам относится также концепт «свои – чужие», он структурирует внешний мир по методу оппозиции, составляя основу имагологических исследований [2].

В современную эпоху глобального переселения народов «чужой», превращается из образа в концепт, из факта в фактор не только культуры данного этноса, но и всех культур, включенных в орбиту его движения. И феноменологически это концепт не гносеологической, а онтологической парадигмы. Мы рассматриваем Чужого как не своего, принадлежащего к другому этносу, стране,

нации, городу и т.д. Это «человек, пришедший из другого мира, среды, культуры, сообщества, способный разрушить наш гомогенный мир, культуру, бытие» [7, 168]. В крайнем варианте – это враг.

Таким образом, внутри этой парадигмы выстраивается достаточно сложная структура концепта «чужой». «Внешний чужой» как пришлый, мигрант, представитель другого этноса. «Внутренний чужой» – во-первых, как представитель своего этноса, но «чужой» как представитель другой среды или места обитания. И в этом случае это некая промежуточная форма, если условно её определить как «внутренне – внешний чужой». Поскольку он внутренний по своей гражданственности, но «внешний как пришлый» [8]. Во-вторых, это некая крайняя степень «чужести», т.е. отчуждения либо от своей среды, либо от самого себя. Именно такими «внутренними чужими» предстают сегодня узнаваемые нами образы А.Н. Островского: Снегурочка, Катерина («Гроза»), Жадов («Доходное место»), Лариса («Бесприданница») и многие другие герои его бессмертных пьес.

Литература

1. Аверинцев С.С. Архетипы // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 1. М., 1980.
2. Большакова А.Ю. Архетип – концепт – культура // Вопросы философии. 2010. № 7.
3. Папилова Е.В. Имагология как гуманитарная дисциплина // Вестник МГГУ им. М.А. Шолохова. Филологические науки. 2011. № 4.
4. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. М.: Изд-во «Русский язык», 1997.
5. Островский А.Н. Полное собрание сочинений. Т. X. Пьесы 1868-1882. М., ГИХЛ, 1951.

6. Ощепков А.Р. Имагология // Знание. Понимание. Умение. 2010. № 1.
7. Природа этнорелигиозного терроризма / Под ред. Ю.М. Антоняна; Ин-т гуманитарного образования. – М.: Аспект Пресс, 2008.
8. Романова А.П. Концепт Чужого в системе толерантных отношений // Каспийский регион. 2009. – №3.

СОЦИАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В ДРАМАТУРГИИ А.Н. ОСТРОВСКОГО

(Работа выполнена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда, проект 11-33-00395а2 «Другой» в семье)

И.В. Лебедева
Астраханский госуниверситет
Рейчел Ван Хорн
Bard College (New York)

Социальный характер драматургии А.Н. Островского не утрачивает свою значимость. Творческое наследие А.Н. Островского, оказавшее значительное влияние на развитие отечественной драматургии и сцены, сохраняет, и ещё долго будет сохранять значение великолепного учебника жизни. Драматург неустанно повторял, что жизнь богаче всех фантазий художника, потому истинный художник ничего не выдумывает, а лишь стремится разобраться в сложных хитросплетениях реальности. «Драматург не выдумывает сюжетов, – говорил Островский, – все наши сюжеты заимствованы. Их даёт жизнь, история, рассказ знакомого, порою газетная заметка. Что случись, драматург не должен придумывать; его дело написать, как оно случилось или могло случиться. Тут вся его работа. При обращении внимания на эту сторону, у него явятся живые люди, и сами заговорят» [1, 428].

По словам Добролюбова, Островский писал «пьесы жизни», являясь одним из лучших представителей реализма. В социальной структуре русского общества он осветил такие новые пласты, которые в литературе были предопределены до него, и это сделало реализм Островского неповторимым. А.Н. Островский вывел огромное количество типов, почерпнутых из пореформенной русской действительности того времени. Новейшие

промышленники и воротилы оставили далеко позади себя старомодных купцов-самодуров, которые еще не умеют должным образом оторваться от собственной серости и дремучести. Самодуры-купцы и помещики, самодуры-чиновники, как правило, символизируют общественное зло. В пьесах им противостоят герои, протестующие против этой самодурной силы, но отдельную галерею в драматургии Островского образуют типы людей робких и безответных, честных и светлых, сердечных и добрых, которых давит «темное царство», не давая им жить нормальной человеческой жизнью. Это чаще всего молодые люди из купеческой среды с еще неиспорченной душой: честные чиновники, непонятые и осмеянные таланты.

Следуя за А.С. Грибоедовым и Н.В. Гоголем, А.Н. Островский как мастер драматургического конфликта реалистически отразил противоречия своей эпохи в проблематике своих пьес. Однако эти противоречия связаны не только с прошлым, увы, они актуальны и сегодня. В третьем тысячелетии интерес к сочинениям «русского Шекспира» заметно возрос, театры вновь и вновь обращаются к пьесам великого драматурга XIX века, находя в них проблемы, актуальные для нашего времени. Проблематика пьес Островского: мошенники – честные люди («Доходное место»), отцы – дети («Гроза», «Свои люди – сочтемся»), богатые – бедные («Бесприданница», «Бедность не порок»), – позволяет выявить противостояния, образующие очевидную бинарность, которая в современном понимании характеризуется как ведущая тема творчества драматурга и базируется на дихотомии «свое – чужое».

Так, в пьесе «Бесприданница», отзываясь о Кнурове, буфетчик Гаврило говорит: «Как же ты хочешь, чтоб он разговаривал, коли у него миллионы! С кем ему разговаривать? Есть человека два-три в городе, с ними он разговаривает, а больше не с кем; ну, он и молчит. Он и

живет здесь не подолгу от этого от самого; да и не жил бы, кабы не дела. А разговаривать он ездит в Москву, в Петербург да за границу, там ему просторнее». Для таких, как Кнуров, провинциальные окружающие – это чужие, а свои – это представители его круга из Петербурга и Москвы. То же самое можно сказать и о Торцове («Бедность не порок»), который отличался рассудительностью до поездки в Москву, а после поездки возненавидел все русское, желая жить «по-заграничному»: «Мне здесь не с кем компанию водить, все сволочь. Мужики, и живут по-мужицки».

По утверждению А.П. Романовой, «в прошлом, гости из столичных городов феноменологически представляли собой «чужого». Даже путешествие внутри страны из одной российской губернии в другую было скорее исключением, чем правилом. Такие путешественники оставляли подробнейшие дневники, представляющие и сегодня большую ценность. Эти нарративные источники могут служить великолепным объектом для изучения некоего исторического социального пространства глазами «чужого». Причем глазами как внешнего, так и внутреннего чужого» [8, 57]. Нельзя не согласиться с А.П. Романовой в том, что проблема чужого «…чрезвычайно сложна феноменологически. Чаще всего эта проблема рассматривается в этнографии, лингвистике, социологии, психологии. Наличие многовариантности дефинирования и понимания говорит о многополярности самого феномена. Чаще всего, особенно в учебной литературе, его дефинируют через перечисление основных характеристик….однако феномен «чужого» – это не только продукт отношения к иному этносу, роду, языку. Это феномен инаковости как таковой, а отсюда и «чужести» [8, 58].

Такие наблюдения, сделанные на базе художественных текстов конкретного автора и нарративных текстов, легли в

основу изучения «чужого» в рамках имагологии. Имагология – сфера исследований в разных гуманитарных дисциплинах, занимающаяся изучением образа «чужого» (чужой страны, народа и т. д.) в общественном, культурном и литературном сознании той или иной страны или эпохи. Пока статус имагологии в современном гуманитарном знании не вполне определен. Одни исследователи рассматривают имагологию как теоретическую или историко-литературную дисциплину в рамках литературоведения, как «учение об образах» [9] или исследование устойчивых образов (имиджей) чужого, другого (по этнической, культурной и языковой принадлежности), объективированных в литературных текстах [4], другие – как раздел исторической науки, исследующий те представления о другом народе или стране, которые складываются в общественном сознании той или иной страны на определенном историческом этапе [3], третьи – как ответвление культурологии или социологии, исследующее представления участников культурного диалога друг о друге [10], четвертые – как технологию создания имиджей [7]. Истоки имагологии следует искать во французском сравнительно-историческом литературоведении 1950-х годов, стремившемся обновить свой тематический реестр и исследовательский инструментарий. Первопроходцами в этом направлении были два французских ученых – профессор Сорбонны Жан-Мари Карре, издавший в 1947 г. монографию «Французские писатели и немецкий мираж: 1800-1940», и его коллега – Мариус Франсуа Гийяр, перу которого принадлежит книга «Сравнительное литературоведение» [13].

Однако поворот в литературоведении не только к новой проблематике, но и к новой методологии принято связывать с именем бельгийского ученого Хуго Дизеринка. В 1966 г. он опубликовал статью «К проблеме «имиджей» и

«миражей», где рассмотрел подходы их исследования в рамках сравнительного литературоведения», что послужило теоретическим манифестом и основой «Аахенской программы по имагологии». Рассматривая имагологию как одно из направлений компаративистики, Дизеринк виртуализировал понятие «нация» через исследование в литературе образа другой страны, народа, культуры. С его точки зрения, нация не есть реально существующая общность, но всего лишь ментальная конструкция, «временная модель мышления». Таким образом, Дизеринк поставил под сомнение объективное существование наций, а значит, и национальную идентичность. Этот процесс виртуализации нации был начат Карлом Поппером, провозгласившим, что «нация – определенное количество людей, объединенных общим заблуждением касательно своей истории». На становление имагологии значительное влияние должна была оказать концепция социального конструктивизма Лукмана и Бергера, утверждавших в своей книге «Конструирование социальной реальности» (1966), что общество – это непрерывное конструирование значений и символов, определяющих затем деятельность и социальную практику человека. Имагология отразила переход от эссенциализма к конструктивизму. В трактовке имагологов, нация – не есть идентичность (сущность), но – идентификация (т. е. отношение, отождествление себя с определенными национальными мифами, интеллектуальными конструктами, которые лежат в основе ощущения принадлежности к нации и влияют на культурную и социальную практику той или иной нации). Таким образом, имагология исследует имаготипические структуры, т. е. те ментальные модели, которые служат основой национальной идентификации и самоидентификации той или иной нации, и их объективирование в литературе.

Одно из направлений современной имагологии – культурная иконография («imagerie culturelle» – от фр. «imagerie» – производство картинок, гравюр; совокупность образов; обработка, техника получения изображений). Его основоположником является французский ученый Даниель Анри Пажо. Оригинальная программа исследования образа «чужого» была изложена Д.А. Пажо в его статьях «Перспектива исследований в сравнительном литературоведении: культурная иконография» (1981) и «Культурная иконография: от сравнительного литературоведения к культурной антропологии» (1983). Цель «культурной иконографии» – изучить сложный механизм формирования имиджей, образов «чужого» под воздействием политических, исторических, социокультурных и прочих факторов. Соглашаясь с Д.А. Пажо в том, что положительный вектор в развитии современного литературоведения может быть обеспечен сближением компаративистики с культурной антропологией и историей идей, необходимо учитывать и то, что нельзя отделять изучение образа «другого» в литературе от исследования ментальных структур (культурных моделей, ценностных систем, свойственных изучаемой культурно-исторической эпохе), задающих писателю критерии отбора материала и принципы создания образа «чужого». Это предполагает исследование образов чужих стран и народов в широком историко-культурном контексте, с привлечением большого литературно-художественного материала. Д.А. Пажо считал, что вопрос правдивости дискурса о чужой стране не корректен и не должен быть целью литературоведческого исследования. Речь должна идти о законах построения этого дискурса, о принципах и приемах конструирования образа «чужого», о роли стереотипов в этом процессе [15]. Однако без изучения речевых портретов известных литературных образов той или иной эпохи невозможно сделать объективные выводы,

насколько полно и где «чужеродность» проявляет себя, как она выражается (вербально/невербально) и относительно кого формируется представление инаковости в мировой практике.

Всеобщее развитие имагологии очевидно: издаются сборники (например, в Клермон-Ферране: «Нравы и образы. Европейские исследования по имагологии», 1997; «Представление о «другом» и национальная идентичность: методология литературоведческого исследования»: Фазано, 1997 и др.), журналы («Синтез», «Аркадия»), библиографии (см., напр., составленную М. Беллером и опубликованную в 1997 г. «Bibliography of research methods in literary national characteristics»), серьезные монографии (Л. Вульф «Изобретая Восточную Европу: Карта цивилизации в сознании эпохи Просвещения», 1994; И.Б. Нойманн «Использование “Другого”: Образы Востока в формировании европейских идентичностей», 1998 и др.).

В России интерес к имагологической тематике в последнее время заметно усилился, о чем свидетельствуют работы Е.Ю. Артемовой, В.Е. Багно, Н.П. Михальской, А.Ф. Строева, В.П. Трыкова и выход в свет сборников «Одиссей.Человек в истории. Образ “другого” в культуре» (1993), «Россия и Европа в XIX–XX вв. Проблема взаимного восприятия народов, социумов, культур» (1996), «Образ России. Россия и русские в восприятии Запада и Востока» (1998), «Россия и Запад в начале нового тысячелетия» (2007). Это объясняется тем, что ментальное своеобразие нации, которое всегда определяло её чужеродность в европейском пространстве, ярко отразилось в русском литературном процессе. Этапы формирования узнаваемости русской ментальности определены в русской литературе этапами творческого озарения выдающихся мастеров слова, среди которых и сегодня приоритетное место занимает А.Н. Островский. Тема его пьес, их

проблематика, его герои, галерея типажей – всё подтверждает то, что творчество А.Н. Островского, входящее в сокровищницу мирового прогрессивного искусства, составляет славу и гордость русского народа. И вот почему для русских людей дорого его творчество и священно все то, что связано с памятью этого великого драматурга.

Литература

1. История русской литературы XIX века. Вторая половина// Под ред. проф. Н.Н. Скатова. М.: Просвещение, 1987
2. Луков Вал.А., Луков Вл.А. Россия и Европа: диалог культур во взаимном отражении литератур // Знание. Понимание. Умение. 2007. № 1.
3. Мезин С.А. Стереотипы России в европейской общественной мысли XVIII века // Вопросы истории. 2002. №10.
4. Миры образов – образы мира: Справочник по имагологии. Волгогорад, 2003
5. Островский А.Н. Полное собрание сочинений. Т. X. Пьесы 1868-1882. М., ГИХЛ, 1951.
6. Ощепков А.Р. Россия в книге Т. Готье «Путешествие в Россию» // Знание. Понимание. Умение. 2009. № 2. Почепцов Г. Г. Имиджелогия. М., 2000.
7. Романова А.П. Концепт Чужого в системе толерантных отношений // Каспийский регион. 2009. – №3.
8. Яценко Н.Е.Толковый словарь обществоведческих терминов. М., 1999
9. Carre J.M. Les ecrivains francais et le mirage allemand: 1800-1940. P., 1947
10. Dyserinck H. Zum Problem der «Images» und «Mirages» und ihrer Untersuchung im Rahmen der vergleichenden Literaturwissenschaft // Arcadia. 1966. №1. S. 107-120
11. Imagology: the cultural construction and literary representation of national characters: a critical survey / Ed. by M. Beller and J. Leerssen. Amsterdam, 2007

12. Guyard M.F.La litterature comparee. P., 1951
13. Pageaux D.H. Une perspective d' etudes en litterature comparee: l'imagerie culturelle // Synthesis. 1981. № 8.
14. Pageaux D.H. L'imagerie culturelle:de la litt erature comparee a l'anthropologie culturelle // Synthesis. 1983. №10.

ПЕРЕВОД КАК «ПРОВОКАЦИЯ»: НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ К ДРАМЕ А.Н. ОСТРОВСКОГО «ГРОЗА»

Г.В. Маркосян
Ереванский государственный лингвистический университет им. В.Я. Брюсова

Общеизвестно, что самый исчерпывающий и авторитетный анализ знаменитой драмы А.Н. Островского “Гроза” предложен известным русским критиком Н.А. Добролюбовым в его статье “Луч цвета в темном царстве”. Не вдаваясь в подробности этого анализа, сошлемся лишь на основной вывод критика о том, что “русская жизнь и русская сила вызваны художником в “Грозе” на решительное дело”, а также на его методологический императив – пользоваться при разборе художественного произведения “всеми средствами, какие найдет пригодными, лишь бы они не искажали сущности дела” [2]. Следуя этому “указанию”, попробую проследить за некоторыми особенностями текста драмы сквозь призму ее иноязыкового бытия, а именно перевода на армянский язык, выполненного блестящим знатоком русской культуры и литературы Т. Ахумяном. Оговорюсь заранее, что высказываемые замечания не касаются качества перевода, а лишь его лингвокультурологического осмысления, когда “иноэтнический этнокультурный фон … может влиять на структуру этнического сознания, менять акценты его символизации” [Старовойтова 24].

Система номинации: лица[1]

[1] Именно так и Островский, и переводчик «вводят» действующих лиц своей драмы. Правда, переводной эквивалент – это перешедшая в

Одним из средств символизации является выбор средств номинации, которые в художественном тексте оказываются преимущественно сигнификативно ориентированными знаками-смыслами и в силу этого мотивированными, даже при непроизводной словообразовательной структуре, но преумноженной словообразовательной производностью.

Прежде всего, но не только это относится к именам собственным, и драма “Гроза” в этом смысле не исключение. И хотя до известной степени “говорящими” здесь являются имена многих или почти всех персонажей, значимее оказывается их лингвокульурологическая прецедентность, которая пропадает при переводе именно в силу этой своей особенности. Рассмотрим непременный атрибут любого драматургического произведения список действующих лиц – предваряющий нарратив, являющийся своеобразным “текстом в тексте”. В русской языковой картине мира (далее – ЯКМ) знаковы и Феклуша с Глашей со своими “собирательно” русскими и типичными для простонародья разговорными вариантами имен; и разухабистый, в полном соответствии с корнем своей фамилии непокорный[2] Ваня Кудряш; и часовщик-самоучка Кулигин, в русской культуре гипотетически ассоциируемый с Иваном Петровичем Кулибиным, прославившимся именно тем, что дважды собирал знаменитые часы “Павлин”, которые постоянно экспонируются в Павильонном зале Малого Эрмитажа; и представленный, как это подобает человеку более благородного происхождения по имени-

современный армянский язык древнеармянская форма множественного числа, для которой на современном этапе более характерно значение собирательности.

[2] Устойчивым и соответственно прецедентным в русской ЯКМ является словосочетание *непокорные кудри*, которое, к примеру, на английский язык переводится *unruly locks*, что еще больше подчеркивает сему «неуправляемости/неупорядоченности».

отчеству, Борис Григорьевич; и не только вербально, но и поведенчески беспросветно *тихий* Тихон. На этом фоне собственно “говорящие” фамилии Дикого и Кабановой, оказываются не более, хотя, конечно, не менее смыслоорганизующими. Более того, ассоциация последней фамилии с “кабаном”, который в христианстве, как известно, символизирует жестокость, свирепый гнев, зло, плотские грехи, жестоких князей и правителей [см. 8], в лингвокультурологическом отношении отходит на второй план в сопоставлении со словообразовательной структурой ее обиходного имени (собственно – “прозвища”) (Кабаниха) и статуса (купчиха). Поэтому, если в отношении предыдущих случаев, ссылаясь на мнение Ю.М. Лотмана, согласно которому “перевод непереводимого оказывается носителем информации высокой ценности” [5: 16], можно говорить об утрате информации при отсутствии перевода, или, точнее, отсутствии трансляции культурных смыслов, то с Кабанихой дело обстоит сложнее. Транслитерация “прозвища” (*Чшрцьђьиш*) не только в отсутствии параллели *купчиха*, но на фоне его недостаточного в смысловом отношении толкования 'жена богатого купца', приводит к искажению коммуникативно-когнитивного содержания. Во-первых, хотя “женскость” как словообразовательный феномен многолика в плане средств выражения, суффикс *-их-* эмоционально-стилистически является маркированным именно как “сниженный”. Во-вторых, весь облик и поведение этого сценического персонажа с головой выдает в ней представителя купеческого сословия по статусу: так к ней относятся окружающие, это позволяет ей быть на равных с “самим” Дики´м. И это тоже отличительная особенность русского купеческого быта: в обход петровской “табели о рангах”, являющейся исключительно мужским уставом, в условиях, когда “бо'льшее значение в общем ходе жизни получало то,

что культура полностью передавала в руки женщин” [4: 47], он возрождал допетровский домостроевский порядок. Свою обделенность “чинами” в рамках условно-бюрократической имперской упорядоченности, когда “слово “чин”, по сути дела, разошлось в значении с древнерусским “порядок”” [4: 32], женщина купеческого круга компенсирует реанимацией знакомых ей домостроевских моделей управления и их экстраполяцией за пределы семьи, но именно и исключительно домостроевских моделей, во-первых, потому, что ей неведомы другие, и во-вторых, потому, что они согласовывались с культурно-исторически прецедентным “женским” миропорядком. Отсюда и образ жестокого правителя в женском обличье – образ Кабанихи.

Подобного культурно-исторического контекста лишены армянское как общественное, так и, соответственно, языковое сознание, что и приводит к формированию упомянутого выше “непереводимого” пласта.

Имя другого главного персонажа – Дико′го – признаково, что предполагает соответствующие стереотипы поведения, в том числе и речевого, о чем в следующем “замечании”.

Ниже мы особо обратимся также к последнему в списке Островского, но не последнему, как нам кажется, по значимости персонажу – Барыне. В переводе она скорее и всего лишь ‘госпожа’, в то время как в русской ЯКМ *барыне* “сопутствуют” коннотативные атрибуты “барства” (Островский подчеркивает это сопровождающими ее даже не *слугами*, как в переводе, а *лакеями*), которые ко времени создания драмы (1860 год) хоть и не стали еще анахронизмом, но явно устарели: неслучайно она “старуха 70-ти лет”.

Дикой как поведенческий тип

Если Кабаниха – это типаж, социализированный в соответствии с купечески-домостроевским порядком, то Дикой – это дикость (вепрь, дикая свинья) в чистом виде: он никому ни в чем отчета не дает, захочет – помилует, захочет – раздавит. О его поступках (реальных действиях) мы узнаем из откликов о нем других действующих лиц, а об их "действенности" можно судить по реплике Кабанихи: на ворчанье Дикого по поводу непрекращающейся "войны" с домочадцами, она парирует "… и честь-то не велика, потому что воюешь-то ты всю жизнь с бабами". Так в центр внимания выдвигается вербальный образ героя, что, впрочем, вполне вписывается в каноны построения драматургических произведений в целом, собственно драмы – в частности. Парадокс заключается в том, что, не умея говорить толком[3] ("Коли ты за делом, так не ори, а говори толком" – пытается приструнить его Кабаниха), он являет собой вербально, более того коммуникационно ориентированный тип личности: унять его можно либо дав проспаться, либо разговорив ("… разговори меня, чтобы у меня сердце прошло" – просит он Кабаниху). Беда в отсутствии достойного коммуниканта: достается ему от Кабанихи, но, как это ни горько, именно ей он признается: "Ты только одна во всем городе умеешь меня разговорить". Отсюда и его речевое амплуа "ругателя" – того, кто по Большому толковому словарю современного русского языка Д.Н. Ушакова ‘постоянно ругается, сквернословит’ ("Уж такого-то ругателя, как у нас Савел Прокофьич, поискать еще!"). Можно с оговоркой согласиться с Т.С. Ахумяном, когда ключевой для речевого портрета данного персонажа

[3] Кстати, переводчик здесь несколько отходит от источника и предлагает перевод *կանոնավոր* ՛по канону, в соответствии с порядком’, что, как мне кажется, адекватно выражает суть поведения Кабанихи.

глагол *ругать* он переводит как *հայհոյել*, которое, скорее, имеет значение ‘оскорблять’: периферийно, но в русской лексикографической практике, к примеру, в том же словаре Ушакова тем не менее можно найти значение ‘порицать в грубых и оскорбительных выражениях’.[4] Однако субстантивированное причастие *հայհոյող* ‘ругающий’ уже никак нельзя признать эквивалентом *ругатель*: постоянному сущностному признаку русского слова в данном случае противостоит временная акциональность. На выручку переводчику здесь, как это нередко случается при переводе на армянский язык, в очередной раз приходит словосложение *հայհոյախոս* ‘сквернослов’, что удачно, но не равноценно. Однако если в этом случае выход, причем, как мы заметили, довольно удачный, найден, то палитра русской глагольной префиксации вовсе не нашла своего отражения в переводе. А ведь Дикой, который “без этого *(ругать – Г.М.)* дышать не может” и у которого “вся жизнь основана на ругательстве”, всегда готов ни за что *обругать* человека (“ … приди ты у меня просить – **обругаю**. Я отдам, отдам, а **обругаю**. Потому только заикнись мне о деньгах, у меня всю нутренную разжигать станет; всю нутренную вот разжигает, да и только; ну, и в те поры ни за что **обругаю** человека”), готов ругать направо-налево (“Всех мужиков **переругает**”), но не без разбору (“…когда его обидит такой человек, которого он **обругать** не смеет; тут уж домашние держись!”) и с сознанием греха (“Согрешил-таки: **изругал**

[4] С предложенным переводом меня странным образом примирил очень далекий от “Грозы” текст: в статье моего соотечественника и носителя армянского языка (это мне кажется неслучайным) замечательного этнографа Л.А. Абрамяна при истолковании некоего арнемлендского обычая миррири (буквально “вещь для уха”) читаем: “<…> арнемлендский обычай предполагает совершенно иное поведение: наказывается не **оскорбляющий (ругающий)**, а его жертва” [1: 279. *Выделено мною – Г.М.*]

так **изругал**”), а все-таки без удержу (Он прежде наломается над нами, **наругается** всячески, **изругает** на чем свет стоит). Всех этих нюансов нет, да и не может быть в армянском переводе при практически полном отсутствии в армянском языке глагольной префиксации.[5] Но главное различие инобытийного текста не в отсутствии в нем тех или иных слов-эквивалентов, а в том, что формируется другой образ персонажа – сквернослова по сути, а не ругателя по поведению.

Вообще Островского мало интересуют личностные характеристики персонажей, действующие лица у него – функции, причем это в полной мере относится и к Катерине: ведь наделил же ее Добролюбов функцией “луча в темном царстве”. Показательна в этом отношении характеристика интерпретации образа Кабанихи на сцене театра им Г. Сундукяна. Вот что пишет критик: “Она появлялась на сцене словно для того, чтобы вершить суд над каждым… Она не столько поучала, сколько требовала и приказывала” [3: 112]. Да, ибо она так осознавала свое предназначение, свою функцию. Она – тиран, и в контексте драмы Островского это не столько предикатное, сколько функциональное имя лица. В сообществе, выведенном на сцену Островским, либо ты тиранишь (именно *тиранишь*, а не *նեղում ես* или *ճնշում ես* ‘притесняешь’, либо тебя тиранят (“И не от воров они запираются, а чтоб люди не видали, как они своих домашних едят поедом да семью тиранят”; “Уж это, Кулигин, надо прямо сказать, что от

[5] Вообще переводчикам очень нелегко приходится с русской, в особенности глагольной префиксацией. Приведу еще один пример неизбежной, на мой взгляд, переводческой потери, когда соотвествием русскому эмоционально насыщенному *насидишься* (“Гуляй, пока твоя пора придет. Еще насидишься!”) оказывается описательное и, соответственно, экспрессивно разбавленное «Կձանձրանաս տանը նստելուց» (буквально: ‘Соскучишься от сидения дома’).

маменьки; потому стала ее тиранить и на замок запирать"). Островский много говорит о неволе, которая гложет Катерину, но не упоминает о человеческих мотивах поступков Кабанихи. Думаю, что их и нет: ею движет лишь осознание своей социальной функции управления во имя порядка, разрушение которого взрыву/грозе подобно.

Гроза как взрыв

Очевидно, что гроза в "Грозе" – космическое событие, которое человек, в нашем случае, прежде всего, но не только Катерина, соотносит с этапами своей жизни и при этом противопоставление "<…> *природа/культура* нейтрализуется не экспансией культуры, а ее поглощением природой [7: 155]. Однако в тексте культуры "гроза" – это поэтический символ той непредсказуемости, когда при столкновении индивидуального (аномального) и коллективного ("нормального") происходит взрыв. "Взрыв … не имеет признаков, вернее, имеет весь комплекс возможных признаков" [5: 47]. И далее там же: "В качестве индивидуального поведения он выпадает из нормы и в данном случае определяется как безумие".

В драме Островского мы имеем эту "заявку" на безумие (анонс безумия) в характеристике все той же Барыни, о которой уже шла речь выше и которую проигнорировал автор рассматриваемого армянского перевода. Аномальная в культуре купеческого возврата к домостроевскому порядку ("норме"), она характеризуется Островском как "полусумасшедшая". Безумной представляется в последнем действии драмы "задумчиво и как будто в забытьи" "кличущая" смерть аномальная для описываемой культуры носительница архетипического сознания Катерина. В переводе это состояние героини описывается как еще более 'потерянное'. В этой связи уместно также согласиться с Добролюбовым, который оппонирует критикам, считающим

Катерину “безнравственной, бесстыжей”: двигатель ее “мира заключен в идее нравственного” [7: 168], и поэтому ее поведение регулируется стыдом и только им одним.

Сложнее обстоит в переводе дело с *грозой*: оно передается в переводе разными номинациями, но чаще всего как *փոթորիկ* ‘буря’, хотя сама драма в переводе получает название *“Ամպրոպ”* (‘гром’). С одной стороны, казалось бы, происходит утрата текстоорганизующей функции *грозы*, но с другой – благодаря интегральной для всех сил природы семе “стихийности” сохраняется ключевой, в нашем понимании, смысл взрыва.

Не скрою, что на подобное прочтение в общем “зачитанной” драмы Островского меня спровоцировало инобытие этого текста – его армянский перевод. Оно стало одним из неизбежных последствий ситуации, когда, по замечанию Лотмана, “минимальной смыслопорождающей единицей является не один язык, а два” [5: 17]. Провокационны в том же, конечно, самом позитивном смысле этого слова (в духе добролюбовской верности “сущности дела”) и уникальные по своей мыслительной плотности статьи Ю.М. Лотмана, но это уже предмет другого разговора.

Литература

1. Абрамян Л.А. Оскорбление и наказание: слово и дело // Этнические стереотипы поведения. Л.: “Наука”, 1985, сс.279-296
2. Добролюбов Н.А. Луч цвета в темном царстве // Эл. ресурс. Режим доступа: http://ilibrary.ru/text/1492/p.1/index.html
3. Каграманов Н.В. Драматургия Островского на армянской сцене. Ер.: Изд-во АН Арм. ССР, 1973, 180 с.
4. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции

русского дворянства (XVIII-начало XIX века). СПб: «Искусство–СПБ», 1994 // 0053649_D524B_lotman_yu_m_besedy_o_russkoy_kulture.doc
5. Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. СПб: «Искусство – СПБ», 2010 // 0058969_EE598_lotman_yu_m_semiosfera.doc
6. Старовойтова Г.В. Этнические стереотипы восприятия и внешности в восприятии горожан. // Этнические стереотипы поведения. Л.: “Наука”, 1985. С. 22-34.
7. Цивьян Т.М. Мифологическое программирование повседневной жизни. // Этнические стереотипы поведения. Л.: “Наука”, 1985. С. 154-178.
8. Словарь символов // Эл. ресурс. Режим доступа: http://www.slovarik.kiev.ua/symbol/k/129844.html

ТВОРЧЕСТВО А.Н. ОСТРОВСКОГО В ПИСАТЕЛЬСКОЙ КРИТИКЕ Н.С. ЛЕСКОВА

Е.А. Макарова
Томский госуниверситет

Лесков всегда питал огромное уважение к творчеству Островского. Его пьесу «Гроза» он считал истинно народной драмой, открывавшей новые пути в искусстве. В своей «Автобиографической заметке» писатель ставит Островского «по правде представлений» народной жизни рядом с автором «Записок охотника» [7, XI, 12], что в его устах является высшей похвалой. Не случайно уже в ранние годы своей писательской биографии, активно сотрудничая с целым рядом столичных периодических изданий, Лесков обращается и к проблемам русского театра, где мерилом уровня творчества и качества текстов для него всегда остается Островский, хотя его оценки носят отнюдь не однозначный характер.

Лесков-критик – это совершенно особая, еще не подвергшаяся целостному осмыслению проблема в литературоведении, хотя и отраженная уже в целом ряде авторитетных исследований [1]. Главным аспектом его писательской критики всегда становилась та особенность, что каждую свою статью он создавал на основе конкретного факта, превращая ее в так называемую статью «по поводу». Такой изначальный творческий толчок в свою очередь задавал крайнюю субъективность авторской позиции Лескова-критика, если учесть, что при жизни сам он так и не получил должной «литературной оценки» своего творчества, в отличие от других больших писателей второй половины XIX в., и чаще всего оказывался не понят [3, 29-35]. В итоге его творчество не вписалось ни в одно из направлений русской словесности, оказавшись, по сути, на

«обочине» русской литературы, но тем самым уже сразу проявив яркую самобытность и уникальность его писательской манеры.

Известна всегдашняя склонность Лескова к театру, истоки которой уходят еще в его дописательскую биографию, в чем он признавался в одном из последних своих интервью для «Петербургской газеты», данным в начале 1895 г. критику В. Протопопову. Ранний период его творчества как раз и отмечен тем, что, помимо создания таких ярких произведений, как «Леди Макбет Мценского уезда», «Житие одной бабы», «Воительница» и др., он активно сотрудничает со столичной прессой и, помимо массы других волнующих его проблем, намерен писать и о театре.

Благодаря расшифровке многих его бесподписных статей группой исследователей, в Полном продолжающемся собрании сочинений представлена уже довольно целостная картина его театральной критики, которую условно можно разделить на четыре цикла. Первый связан с сотрудничеством в журнале «Отечественные записки», где в 1866-67 гг. он ведет обозрение «Русский драматический театр в Петербурге» и публикует четыре статьи. Два следующих театральных обозрения выходят в 1867 г. в журнале «Литературная библиотека», в котором незадолго до этого была напечатана его первая и единственная драма «Расточитель». Следующий этап связан с сотрудничеством в газете «Биржевые ведомости» (1869-1870) [4, 760-846]. Четвертый цикл исследователи относят к публикации девяти, уже расшифрованных на сегодняшний дней, корреспонденций Лескова с подписью: Н., под общим названием «Петербургский театр», которые он посылает из Петербурга в мае-ноябре 1871 г. в «повоскресное прибавление» к газете «Московские ведомости» – «Современные летописи».

Важно уточнить, что к этому времени Островский был не просто одним из самых авторитетных драматургов, чьи пьесы почти каждый сезон с большим успехом ставились в московском Малом и петербургском Александринском театре, но он являлся, по сути, и одним из самых обсуждаемых писателей в русской критической мысли конца 1850-1860-х гг., внутри которой активно соперничали представители «реальной», «органической» и «идеальной» критики. В 1866 г. в Москве Островский создал знаменитый артистический кружок, с начала этого же года стал заведующим репертуарной частью московских императорских театров, что тоже прибавило ему веса в театральных и писательских кругах.

Тем не менее, очевидна явная смена позиций в русской критике этого периода по отношению к его творчеству, когда он обратился к истории Смутного времени и вступил в переписку с Н.И. Костомаровым. Первые отзывы о его пьесах, в частности, «Дмитрии Самозванце», появились в печати в связи с постановкой ее на сцене Малого театра и опубликованием в «Вестнике Европы». Большинство рецензентов обвиняло Островского в полном заимствовании его исторической хроники из труда Костомарова «Названый царь Димитрий», с опровержением на что выступил сам историк в газете «Голос» [6, 5, 519]. Суть полемики, в принципе, для того времени понятна: насколько очевидна была потребность российского пореформенного общества в изучении сознания и быта купечества (не случайно Островский заслуженно получает такие имена, как «Колумб Замоскворечья», «Пржевальский Внутренней Азии»), настолько настороженное отношение проявилось к его пьесам с иной тематикой, связанной с миром дворянства, а особенно – Смутного времени.

К середине 1860-х гг., совпадающей со временем создания Лесковым статей о русском театре, Островским

был написан уже целый ряд исторических пьес: «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» (1866), «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1866), «Тушино» (1866), «Василиса Мелентьева» (1867). Все они, так или иначе и по разному поводу, находятся в круге чтения начинающего писателя. Поэтому сразу необходимо по отношению к его текстам развести такие понятия, как театральная и писательская критика, если учесть, что прежде всего не в газетах, а журналах создавалась критика «направленческая». Лесков же всегда крайне остро осознавал себя именно литератором, обладая даже своеобразным «комплексом» литератора, которого не было у других больших писателей. Поэтому как литератор он всецело принадлежал настоящему, «злобе дня», но смотрел на нее, как талантливый писатель, с точки зрения «вечности».

Одна из первых его рецензий, «Александринский театр в Петербурге», за подписью: N.N., была опубликована в журнале «Отечественные записки» в июне 1866 г. и посвящена разбору новой пьесы Островского «Пучина», которую он оценивает достаточно высоко, но сразу отмечает, что пьеса не нова по замыслу и даже по содержанию, имея ввиду общую для драматурга тему «заедания» личности средою «самодуров», которая уже прозвучала в целом ряде предыдущих пьес. Критик отмечает, что «нет ни одного слова возражения против того, что среда растлевает и губит людей не особенно крепких», но и подчеркивает, что «твердить об этом тысячу раз и на одну и ту же ноту едва ли составляет достоинство» [8, 5, 664]. Лескова, как хроникера современного театрального дела в России, в большей степени занимали и вопросы практической деятельности Дирекции императорских театров, цензурной политики, общего состояния отечественного театрального репертуара. Поэтому характерно, что, несмотря на ряд других положительных отзывов на новую

пьесу Островского, недоброжелательно отнеслась к ней и дирекция императорских театров, поэтому вскоре после первых постановок «Пучину» сняли с репертуара.

В следующей статье, «Русский драматический театр в Петербурге», напечатанной в том же журнале в марте 1867 г. за подписью: М.С., Лесков задает уже иной тон рассуждения, так как говорит о состоянии современного русского театра в целом: «Давая в начале сезона отчет о вновь явившихся театральных пьесах, мы с дерзостью столетнего календаря предсказывали, что нынешний сезон будет необыкновенно богат новыми произведениями наших драматических писателей. Мы не ошиблись: в течение всего сезона новые пьесы так и летели одна за другою, одним скачком на сцену, а другим в реку вечного забвения. Все они были так плохи, так ничем не замечательны, кроме бездарности, что мы уже и не заговаривали о них и ныне не станем вспоминать о них» [8, 5, 537].

И далее, после перечисленных пьес гр. Толстого и г. Чернявского – «Смерть Иоанна Грозного» и «Гражданский брак» – он переходит к текстам самого авторитетного для себя драматурга: «Новым явлением в нашей летучей театральной критике (если только ее можно назвать критикой) было этой зимой некоторое новое отношение рецензентов к последним пьесам г. Островского. Долгое, некогда безусловное и весьма часто не в меру рабское поклонение произведениям этого драматического писателя вдруг пало и сменилось каким-то унылым сожалением. Правда, этой перемене отношений предшествовала некоторая довольно постепенная подготовка; но все-таки созерцать ее непривычными к сему положению очами довольно странно. Восторг, который г. Островский вызывал у зрителей своими прежними пьесами, начал уменьшаться еще с появлением его «Минина

Сухорука» и «Шутников», а окончательно замер после «Тушина» [8, 5, 540-541].

Действительно, после потрясшей сознание начинающего писателя «Грозы», последующие пьесы Островского середины 1860-х гг., и прежде всего исторические драмы, не удовлетворяют Лескова. Но он настаивает не на общем положении критиков об упадке сил драматурга, а продолжает подчеркивать, что ему не даются именно исторические хроники и что «его род пьес, в которых он всего сильнее, есть бытовая драма и комедия» [8, 5, 543]. В этом плане интересно отметить основные принципы и приемы, которые просматриваются в критических текстах Лескова. Он практически указывает на достоинство и недостатки пьес, а не спектаклей, обходит вниманием актерскую игру и проблемы сценического воплощения, предметом рассуждения становится не объективная, а субъективная ситуация, когда писатель рассуждает не столько о творчестве писателя, сколько о проблеме, которая его интересует лично, чтобы поспешить выразить «собственное мнение», поэтому чаще всего любит говорить «по поводу».

Все это в итоге привело к тому, что Лесков предпринял собственную попытку в создании драматургического текста, написав свою единственную драму «Расточитель», опубликованную в 1867 г. в журнале «Литературная библиотека». И пьеса эта несомненно прозвучала как «ответ» историческим хроникам Островского, что уже представляло ситуацию своеобразного «творческого состязания». Мир героев Лескова, особенно образ Фирса Григорьевича Князева, очень напомнили зрителям атмосферу «темного царства» Островского с его «дикими нравами», но и обнаружили явную полемику с первоисточником, конструирование собственного образа с помощью материала, представленного традицией. Более

того, по точному наблюдению М. Кучерской, явный параллелизм системы персонажей «Расточителя» и «Грозы» имеют не только ученический, но и «учительный» смысл, так как «Лесков демонстрирует Островскому, что приволжский город, во-первых, устроен иначе – еще страшнее и безнадежнее, чем у Островского, во-вторых, происходящие в нем события легко могут послужить источником для создания драмы из купеческого быта, так что незачем бежать из неприглядной современности в историю» [5, 152].

В дальнейшем драма «Расточитель» имела достаточно благополучную сценическую судьбу, но для критики 1860-х гг. Лесков, опубликовавший к этому времени в газете «Северная пчела» статьи о петербургских пожарах и первый антинигилистический роман «Некуда» под псевдонимом: М. Стебницкий, уже был во многом замаркирован в сознании писательской критики, представляя собой образ крайне реакционного и маргинального писателя.

Не случайно, критики проигнорировали явное новаторство драмы – образ купца новой генерации Ивана Максимовича Молчанова, представляющего, по выражению писателя, «новые нравы и течения» и пытающегося улучшить положение рабочих, против которых так решительно восстает старый купец Князев и городской голова Колокольцев. Эта сторона была не замечена, зато Лескову было выдвинуто очередное обвинение в том, что драма его очень тенденциозна, так как направлена на систему новых выборных судов. И, отчаявшись найти поддержку в своих творческих начинаниях, писатель идет на крайний шаг: он пишет анонимную рецензию на собственную пьесу, по сути, авторецензию, что, кстати говоря, является очень характерным приемом для его творческого метода, который мы уже попытались обозначить выше. По мысли современного исследователя,

из отмеченной коллизии вытекает такая особенность критической поэтики Лескова, которую можно назвать нарушением иерархии в структуре авторского «я»: «Автор-творец, автор-повествователь, автор-рассказчик – эти проявления авторского образа подчинены в критике писателя автору биографическому, эмпирическому и крайне субъективному» [3, 55].

Итак, возмущенный и оскорбленный Лесков публикует в 1867 г. в ноябрьской книжке «Литературной библиотеки» бесподписную рецензию на собственную пьесу и ее постановку. Факт сам по себе беспрецедентный, и интересно проследить, насколько здесь он выдерживает общий стиль и тон, присущий его писательской критике. Говоря о том, что театральная дирекция обратила на пьесу внимание, он сразу дает ей оценку – «как на оригинальное и талантливое произведение». Далее внимание читателя переводится на автора, названного «даровитым беллетристом», и на его должную оценку, так как «следовало бы только радоваться, что этой нужде желает послужить писатель, составивший себе имя в другом роде литературы». Но вывод следует неутешительный: «Итак, ни ум, ни дарование писателя, приобревшего (так!) далеко недюжинную известность своими прежними произведениями, не помешали ему написать такую вещь, хуже которой еще не бывало на русской сцене: по крайней мере едва ли какая пьеса подвергалась таким решительным и единодушным ругательствам, какими почтен «Расточитель» [8, 5, 643-644].

Принципиально, что здесь полемический задор направлен не на сам объект критики, что характерно для статей Лескова, и это понятно, но под прицелом его беспощадного и острого пера оказывается сам образ критика, особенно явно проявившего себя в лице критика Незнакомца. Если помнить, что под этим псевдонимом

печатался известный в дальнейшем издатель А.С. Суворин, то важно помнить, что в последний период своего творчества Лесков будет иметь с ним активную переписку и иные творческие связи. Сейчас же он обвиняет его в «балаганности» изложения сути пьесы, сравнивает фельетоны со «сплошными мутными потоками брани и глумления», обвиняет в том, что он «прикидывается простачком» и оскорбляет «самым пасквильным образом таких супротивных деятелей, как г. Стебницкий» [8, 5, 646].

Но важно и то, что Лесков в итоге понимает, как в жару полемики становится далек его текст от жанра рецензии и пытается вернуться в необходимое русло, оправдывая такой недопустимый тон: «Мы должны извиниться перед читателями в том, что, вместо театрального мира, так углубились в мир фельетонный. Но эти два мира стоят так близко друг к другу, и фельетон имеет такое влияние на театр и на самое общественное мнение, что нельзя, говоря о театре, умалчивать о фельетоне, особенно если последний представляет нечто вроде пропаганды заговорщиков против правды и всякого проявления действительно свободной мысли в жизни, в литературе, на театральных подмостках» [8, 5, 647].

Итак, рецензия и фельетон – вот какие разнопорядковые и разнокачественные жанры Лесков ставит в один ряд, и для его писательской манеры это звучит убедительно, так как предметом рассуждения у него всегда становится не объективная, а субъективная ситуация, когда писатель рассуждает не столько о творчестве, сколько о проблеме, которая его интересует лично, чтобы поспешить выразить «собственное мнение». В этом плане Островский выступает для него то как союзник, что несомненно в данной статье, в которой он делает постоянные отсылки к его текстам для сравнения с собственным, то опять находится под прицелом его пристрастной критики, так как собственный «неуспех»

очень часто компенсирует нападками на «неудачи» общепризнанного драматурга, в чем несомненно проявляется его комплекс литератора.

После написания своего второго, не менее скандального антинигилистического романа «На ножах» и получения очередной «порции» отрицательных критических отзывов писатель продолжает и свои публицистические опыты в жанре театрального обозрения. Статьи Лескова, несомненно, вписывались в общую полемику по поводу «тенденциозной драмы», преобладавшей в 1860-е гг. в репертуаре русских театров. Его последние театральные рецензии 1870-71 гг. публиковались в воскресных прибавлениях к газете М.Н. Каткова «Московские ведомости – «Современные летописи».

В № 44 за 15 ноября 1871 г. за подписью: Н., публикуется статья «Петербургский театр», в центре разбора которой – две современные комедии: «По духовному завещанию» В. Александрова и «Лес» Островского. При разборе последней Лесков опять демонстрирует тот метод, когда, игнорируя жанр театральной рецензии, не разводит для себя изначально авторский текст и сценическое его воплощение. Поэтому, начиная свой разбор, он сразу констатирует ситуацию пусть временного, но «во всяком случае неоспоримого, хотя и весьма прискорбного, упадка таланта г. Островского», пьеса которого, против обыкновения, «немало страждет от длиннот в диалогах, которые опытным людям казались крайне неудобными для сцены и действительно оказались убийственными». Обращаясь же к анализу системы образов, критик считает, что «сам герой пьесы, провинциальный трагик Несчастливцев, лицо очевидно написанное не без претензий произвести эффект новым типом широкой русской натуры, весь держится на фижмах и вообще нимало не дышит тою жизненною

простотою и силой, которые есть в несколько сродном ему Любиме Торцове» [8, 10, 356-357].

В итоге, сделав небольшую оговорку по поводу игры актера Бурдина, автор рецензии приходит к такому неожиданному выводу, что «пиеса г. В. Александрова, напротив, написана чрезвычайно просто, живо, очень весело, к тому же без всяких претензий на вещание миру огнеустых слов» [8, 10, 358], что действительно не делает чести художественному чутью Лескова-критика. Но, повторяем, ситуация возникает во многом из-за ложной изначальной позиции, когда и крайняя субъективность тона критики, и явная личная уязвленность ее автора, несостоявшегося драматурга, а главное – разговор о сценической версии, ставшей основой для вывода об «упадке таланта г. Островского», ведет к тем неожиданным и неутешительным итогам, которые в ложном свете выставляют и Лескова, прекрасного и тонкого писателя.

Необходимо помнить, что и Островского глубоко волновала судьба петербургской премьеры «Леса», которая действительно прошла неудачно. Но причины большей частью были связаны с фактами объективного характера: отсутствием автора, что во многом повредило постановке, неудачным назначением на ответственную роль трагика Несчастливцева актера Бурдина, враждебно настроенной петербургской критикой, представляющей и большую часть зрителей. В Москве же, в Малом театре, спектакль прошел с большим успехом. В 1885 г. Островский вспоминал: «Этот спектакль ясно показал, что московская публика любит и ценит меня: когда после пятиактной моей пьесы «Лес» я вышел на сцену, вся публика в театре встала, этой чести из всех русских литераторов удостоился только один я» [6, 6, 451].

Говоря же о театральной критике Лескова в целом, необходимо еще раз уточнить, что она развивалась в общем

русле той «тенденциозной критики», которая стала особенно актуальной в до – и пореформенную эпоху в России. Практически все театральные рецензии этого периода представляли собой так называемую «интерпретацию интерпретации», так как основой анализа становился не авторский текст, а восприятие спектакля критикой. Поэтому часто литературная и театральная критика тесно переплетались, а автор статьи выступал нередко в двоякой роли читателя-зрителя [2]. Не случайно и полемика о творчестве Островского, разгоревшаяся еще в конце 1850-х гг. и достигшая своего пика к середине 1860-х гг., на период которых приходится и критическая деятельность Лескова, была обусловлена преимущественно факторами, лежащими вне сферы художественного творчества и носила ярко выраженный публицистический характер.

Уникальность же и своеобразие лесковских текстов ярко выражена на уровне авторской позиции, подчеркнуто писательского, а не профессионально-театрального подхода к анализируемым явлениям, неповторимого стиля и языка и как результат – попыткой создания собственного драматургического текста, обогатившего общую палитру творческой системы писателя.

Литература

1. См.: Альтшуллер А.Я. Н.С. Лесков // Очерки истории русской театральной критики: Вторая половина XIX в. Л., 1976. С. 87-89; Н.С. Лесков о литературе и искусстве / сост., вст. ст. и комм. И.В. Столяровой. Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. С. 14-17; Садовская А.М. Н.С. Лесков и театр: автореф. дисс.... канд. иск. н. СПб., 1995. – 21 с.
2. Брыкина Ю.Я. Проблема восприятия и интерпретации драматургии А.Н. Островского во второй половине XIX

века: Источниковедческий аспект: автореф. дисс.... канд. ист. н. М., 2001.
3. Евдокимова О.В. Мнемонические элементы поэтики Н.С. Лескова. СПб.: Изд-во «Алетейя», 2011.
4. Заварзина Н.Ю. Театральные обозрения в «Биржевых ведомостях» 1869 г. // Лесков Н.С. Полн. собр. соч.: В 30 т. М.: «Терра» - «Terra», 2000. Т. 7.
5. Кучерская М.А. Лесков и Грибоедов: Один их претекстов драмы «Расточитель» // Эпические жанры в литературном процессе XVIII–XX веков: забытое и «второстепенное». VII Майминские чтения. Псков, 5-9 октября 2011.
6. Островский А.Н. Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Комментарии к тт. 5, 6.
7. Лесков Н.С.: Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. XI.
8. Лесков Н.С. Полн. собр. соч.: В 30 т. М.: «Терра» – «Terra», 1998. Т. 5; 2007. Т. 10.

ТЕМА ЖЕНЩИНЫ-МАТЕРИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.Н. ОСТРОВСКОГО «ГРОЗА» И А.М. ГОРЬКОГО «ВАССА ЖЕЛЕЗНОВА»

Н.Ю. Маркарян
Арцахский госуниверситет
(Степанакерт)

Образ женщины в русской литературе многолик и многогранен. Каждая из женских судеб, раскрытых авторами, по-своему отражает течение русской жизни на протяжении нескольких столетий. Исторические реалии разнятся, а вот непокоренный женский характер остается и зачастую передается из поколения в поколение вместе с воспоминаниями и историями о нелегкой судьбе прародительниц.

Женщины в пьесах и А.Н. Островского и А.М. Горького зависят от окружающей их социальной среды, и самые яркие, совершенные женские образы, созданные ими, говорят о том, что понятие счастья для женщины несовместимо с понятиями обмана, несправедливости, лжи себе и другим. Это определяет конфликт в подавляющем большинстве пьес вышеназванных драматургов. Конфликт между желаемым и действительным, между тем, что “дозволено” и тем, что “не дозволено”, определяет многое в построении женского образа как А.Н. Островским, так и А.М. Горьким.

Образы женщин в творчестве А.Н. Островского принадлежат к лучшим образцам русской литературы, знаменуя собой новый этап в драматургии.

В связи с этим замечательны разнообразные и вместе с тем выступающие как одно целое “маменьки” А.Н. Островского. По этому поводу уместно вспомнить

слова А.М. Горького: ”Вся гордость мира от матерей…Без женщины – нет любви, без матери нет ни поэта, ни героя…”

И А. Островский, и М. Горький были обделены материнской любовью, возможно, в этом и кроется объяснение того факта, что в их пьесах матери показаны объединяющим центром всех событий. Мать А.Островского, Любовь Ивановна Саввина, ушла из жизни, когда Александру шел всего восьмой год. Мать А. Горького, Варвара Васильевна, урожденная Каширина, умерла от чахотки, и Алеша, рано осиротев, с 11 лет вынужден был идти “в люди”.

Сегодня, спустя столько лет, все еще актуальны проблемы, которые ставили перед читателями А.Н. Островский еще в XIX веке и А.М. Горький в первой половине 20-го века. В пьесах М. Горького, как и в пьесах А. Островского, нашли отражение самые животрепещущие вопросы современной им действительности: углубление непримиримых социальных противоречий, бесправия и трагедия тонко чувствующих женщин, господство насилия и произвола в семейных и общественных отношениях и т.д.

Драма “Гроза”, по словам Добролюбова, “есть самое решительное произведение Островского, в котором он показал самодурство и деспотизм купцов “темного царства” (3, 12). Кабаниха, она же Марфа Игнатьевна Кабанова – центральная героиня пьесы, богатая купчиха, мать, свекровь. Кабаниха – женщина властная и жестокая, полностью уверенная в своей правоте. Она считает, что поддержание старинного порядка и уклада жизни является гарантией защиты дома от внешнего хаоса. Поэтому управляет она своим хозяйством жестко и твердо, отказавшись от лишних эмоций, не ведая милости и обходясь без прощения. Любой намек на неподчинение со стороны своих домашних она стремится искоренить полностью, а за каждый проступок наказывает сурово и

хладнокровно. Несмотря на кротость и искренность невестки, она выказывает ревностное недоброжелательство к ней, сына упрекает в равнодушии по отношению к матери. Унижая и оскорбляя близких, она при этом благочестиво и уважительно относится к посторонним.

Образ Кабанихи монументален, он является живым воплощением “жестоких нравов”. Героиня раскрывается в произведении как честная, но страшная в своей последовательности хранительница безблагодатного “закона”, христианской любовью не просветленного. Она не вызывает жалости, но и осуждать ее сложно. Причиняя боль и страдания близким людям, она искренне уверена, что ее поведение абсолютно правильно и по-другому жить нельзя. Кабаниха чувствует себя чуть ли не последней блюстительницей правильного миропорядка, но ясно видит, что ее мир гибнет. И ожидание, что с ее смертью наступит хаос, придает трагизм фигуре Кабанихи.

Интересен в этом отношении и образ Вассы Железновой из пьесы А.М. Горького “Васса Железнова”, которая представлена одним из столпов “темного царства”.

В последнее время наблюдается возрождение интереса к драматургии Горького, выразившееся, в частности, в постановке “Вассы Железновой”. Остаются актуальными слова Ю. Юзовского о том, что “театр для М. Горького с самого начала стал трибуной, с которой можно обсуждать “коренные вопросы жизни” (6, 62).

Васса Железнова – один из самых ярких женских образов не только в творчестве М. Горького, но и во всей русской литературе 20-го века, который сохранил актуальность и сейчас. В галерее горьковских женщин-матерей ей принадлежит особое место. История фабричной девушки, вышедшей замуж за капитана, прожившей с ним долгую жизнь, вырастившей нескольких детей, своими руками написавшей донос на мать любимого внука, во многом

схожа и с историями и судьбами представителей многих поколений. Через несколько лет уже постаревшая женщина, пережившая смерть детей и деградацию мужа, скажет ему: “Выпей порошок”. Давящая, мрачная атмосфера бесцельного преступления и накопительства окружали Вассу. Мощная человеческая индивидуальность отдавала свои силы злу, тем более бессмысленному, что накопленное преступлениями богатство досталось после гибели Вассы никчемушным, выродившимся потомкам. В.Воровский писал: “Васса всю жизнь строит и строит хоромы благополучия для своей семьи, а в результате является жестокой разрушительницей, разлагающим ферментом и своей семьи, и своего общества…” “Образ Вассы – это образ жестокой, деспотичной и преступной купчихи…”, – так пишет о ней Ю. Юзовский (5, 7 с.). Но – “человеческая женщина” – именно так называет Людмила свою мать, очевидно, чувствуя в ней нерастраченный запас любви и нежности.

Следовательно, несмотря на безрадостные, часто трагичные финалы, пьесы А.М. Горького и А.Н. Островского не лишены определенного оптимизма. И надежды на будущее связаны для драматургов прежде всего с образами женщин.

Литература

1. Островский А.Н. СС: В 12 т. Т.4. Классики и современники. М., 1979.
2. Горький А.М. СС: В 20 т. Т.18. Пьесы, сценарии, инсценировки 1921-1935. М., 1952.
3. Добролюбов Н.А. Лит.-критические статьи. М., 1970.
4. Воровский В.В. Лит.-крит. ст. (Текст) М., Худ. лит., 1959.
5. Касторский С. Статьи о М.Горьком Л., 1955. С.602.
6. Юзовский Ю. Максим Горький и его драматургия. М.: “Иск-во”, 1959.

БАНКРОТСТВО ОБЩЕСТВА В ВИДЕНИИ А.Н. ОСТРОВСКОГО

М.И. Мелкумян
Ереванский госуниверситет

“Самое трудное искусство –
видеть мир, каков он есть, и
этим искусством владел
великий русский драматург
А.Н. Островский”
Лакшин

Первая пьеса молодого драматурга Александра Николаевича Островского “Банкрот” или “Свои люди – сочтемся” была запрещена цензурой. Однако литературная общественность сразу же уловила то новое слово, с которым начинающий автор вступил на литературное поприще. Всю зиму 1849-1850 года пьеса с большим успехом читалась и распространялась на литературных вечерах артистами М.С. Щепкиным, П.М. Садовским и самим автором и вызывала неизменный интерес в литературных кругах своей новизной и необычностью.

3 декабря 1849 года А.Н. Островский читал эту свою первую пьесу на литературном собрании у профессора истории и издателя журнала “Москвитянин” М.П. Погодина. Этот вечер примечателен тем, что на нем присутствовал Н.В. Гоголь, а еще более тем, что знаменитый сатирик, не сказав ни слова, уехал с вечера как только закончилось чтение. “Знаменательный этот эпизод получил глубокое и разностороннее освещение в работах ряда исследователей” (2, 86). История встречи двух писателей освещалась критиками с позиции выяснения той общности, которая связывала пьесу начинающего

Островского и творения прославленного Гоголя. Нас же интересует причина молчаливого отъезда Гоголя с вечера. Что могло так сильно подействовать на писателя, поразить его, или ужаснуть, или ошеломить? Какие чувства овладели им? Что он увидел, понял в этой совершенно новой, необычной пьесе, что даже не нашел никаких слов, (Гоголь не нашел слов!), чтобы высказаться? А просто, можно сказать, сбежал. Почему?

Сам Погодин был склонен объяснять такое поведение Гоголя его "сухостью", вообще странным нравом писателя, его угрюмостью и свойственными ему чудачествами. Инна Вишневская в своем исследовании тоже пытается найти ответы в самих вопросах: "Не встретились ли волей судеб в кабинете Погодина две манеры видения и изображения жизни? Не столкнулись ли здесь родоначальник "натуральной школы" и зачинатель "пьес жизни"?" (2, 87). Картина, как видим, остается неясной, т.е. ответов нет.

В литературной критике давно и прочно установлена непосредственная связь творческой позиции А.Н. Островского с взглядами и художественными принципами его предшественников в литературе, и в особенности с Гоголем. Уже современники воспринимали первую же пьесу Островского "как одно из ярчайших явлений в литературе гоголевского направления" (9, 95). После того, как комедия "Банкрот" была впервые напечатана в № 6 журнала "Москвитянин" за 1850 год, а потом вышла и отдельным изданием, Н.Г. Чернышевский писал: "Первая комедия г. Островского "Свои люди – сочтемся" ("Банкрот"), была принята читателями с единодушным одобрением. Мы встречали даже таких, которые в порыве увлечения ставили эту комедию выше "Недоросля" и "Горя от ума", наравне с "Ревизором". И такое увлечение не сердило тех, которые не разделяли его: так оно было естественно" (9, 91). А.Ф. Писемский назвал "Банкрот"

“купеческим “Горе от ума”, а точнее купеческими “Мертвыми душами”. (5, 1, 405). В.Ф. Одоевский писал: “Я считаю, что на Руси три трагедии (а не комедии): “Недоросль”, “Горе от ума”, “Ревизор”, на “Банкроте” я поставлю нумер четвертый” (1, 73). И.А. Гончаров в письме к А.Н. Островскому в связи с 35-летием деятельности писал: “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” (1, 91). А.А. Григорьев в письмах к И.С. Тургеневу, опубликованных в газете “Русский мир” №5 за 1860 год, писал: “Гоголь изобличил нашу напоказ выставляемую, так сказать, официальную действительность; Островский же подымает покровы с нашей таинственной, внутренней, бытовой жизни, показывает главную пружину, на которой основана ее многосложная машина…” (6, 313).

И все последующие исследователи творчества Островского, сопоставляя великого драматурга с Гоголем, обстоятельно выявляли его специфику, иную, чем у его прославленного коллеги по перу. “Действительно, Гоголь и Островский – писатели родственные, близкие и художественно, и психологически, и по общим гражданским целям. Но не менее важно показать и другое – разность творческих манер Гоголя и Островского” (2, 86). Основа гоголевской эстетики – отказ от положительного героя; у Островского положительные характеры столь же жизненные лица, сколь и дурные типы. Так А. Григорьев “в Островском разумел объективное, спокойное, чисто поэтическое, а не напряженное, не отрицательное, не сатирическое отношение к жизни” (6, 15). Кроме того, эпоха

уже середины (а не 30-х годов) века диктовала свою тематику. “Имущественные отношения людей, бедность и богатство, деньги, зависимость одних от других – вот то главное, определяющее и решающее, столь явственно и обнаженно показанное в конфликтах пьес Островского” (2, 88).

После смерти Николая 1 (1855), поражения в Крымской войне с Англией и Францией (1856) правительство нового царя Александра П, было вынуждено начать подготовку общественных реформ. Вся Россия бурлила. “Скрытое, спертое брожение вырвалось наружу, неправильно забегая, отставая, отклоняясь, но со всею мощью стесненной силы” – писал Герцен (6, 4). Изменившаяся общественная жизнь с ее новыми противоречиями требовала новых методов и принципов изображения, тем более, что сила воздействия литературы на развитие общества значительно возросла. В критике “расширилось общественно-политическое истолкование художественных произведений” (6, 10). Несомненно, Гоголь обладал удивительной зоркостью в сатирическом изображении всех изъянов современного ему общественного уклада жизни, – Островскому было необходимо раздвинуть границы и заглянуть глубже. В его пьесы хлынул поток той живой жизни, который прежде никак не укладывался в тесные пределы трагедии или комедии. “Открытие нового жизненного материала составляло особенность театра Островского. Этот новый материал и затруднял драматургу путь на императорскую сцену” (2, 84).

Первая же пьеса, с которой начинающий драматург вступил на литературное поприще, в полной мере показала молодому автору все, мягко говоря, эти трудности. Сцены с заглавием “Несостоятельный должник” Островский начал писать в 1846 году. Материала у него было предостаточно. Два года работы канцеляристом в “совестном суде”,

разбиравшем семейные дела, затем работа в коммерческом суде, где рассматривались дела о банкротствах, уловках с кредитами, хитрости с обходом закона; три года учебы на юридическом факультете Московского университета (1840-1843), участие в адвокатской практике отца, “ходатая по гражданским делам” – дали ему богатейший запас фактов и наблюдений над бытом купцов, мещан, приказчиков, ставших в дальнейшем живыми персонажами его произведений. Островский основательно изучил этих людей, он знал, как они мыслят, как они говорят. “Речевая “партитура” в пьесах Островского многоцветна и полифонична. Едва ли не каждый из более чем семисот его персонажей находится в пределах собственной речевой стихии, имеет свой “голос”, свою стилистическую “физиономию” (4, 7).

Работа над пьесой продолжалась три года. В завершенном виде она получила название “Банкрут”, а позже была переименована в “Свои люди – сочтемся”. Опубликована была в журнале “Москвитянин” весной 1850 года, а зиму 1849 – 1850 читалась на вечерах и собраниях. В литературных и артистических кругах Москвы пьеса имела исключительный успех, который определил дальнейший жизненный путь Островского. “Я стал считать себя русским писателем и уже без сомнений и колебаний поверил в свое призвание” (5, 12, 246). Однако уже для журнального варианта Островскому пришлось сделать ряд исправлений в сравнении с редакцией, посланной в драматическую цензуру, где, по оценке цензора Гедеонова, пьеса была признана “обидной и оскорбительной для русского купечества” (5, 1, 403). Вот по требованию этого купечества цензурный комитет и сам Николай запретили и печатание, и постановку этой пьесы. Что же так возмутило “столпов” купечества и иже с ними и правящие круги? Не то же ли, что так страшно подействовало и на Гоголя?

В комедии “Банкрот” сразу же со всей силой выразилось своеобразное дарование молодого драматурга, заключающееся в глубочайшем художественном реализме освещения русского быта, в замечательной характеристике изображаемой среды, в естественности построения сюжета. “Выше всего Островский ценил правду, и она царствовала в его творчестве” (9, 16). Правдиво, до мельчайших деталей, с превосходным знанием всей обстановки очерчена в пьесе жизнь представителей старомосковского купечества, основанная на невежестве, обмане, произволе, стяжательстве. Как живые встают перед нами лица самодура-хозяина Большова, его безответной, тупо покорной жены, дочки Липочки, исковерканной нелепым образованием, и плута приказчика Подхалюзина.

Вот этот образ Подхалюзина и является, на наш взгляд, той ключевой фигурой пьесы, которая обеспечила ей и шумный успех, и резкие нападки. Кто же такой Подхалюзин, которого Островский сумел разглядеть в современном обществе и забить в набат, пытаясь предостеречь это общество от неминуемого банкротства и долговой ямы, куда неуклонно ведет этот тип преуспевшего стяжателя? Да это тот же Молчалин, только более усовершенствованный и “утонченный”. Поражение, которое он потерпел в начале века, научило его заменить умеренность безмерностью устремлений, а аккуратность – тщательным расчетом. Ведь Чацкий предрекал, что “он дойдет до степеней известных”. Он, действительно, “был так глуп”, а теперь вот “поумнел”. В 1878 году М.Е. Салтыков-Щедрин в цикле статей “В среде умеренности и аккуратности” писал: “Молчалины – создатели сумерек, в которых порядочный человек раскроит себе лоб. А им ничего… Молчалины многолики, они бесшумно, не торопясь переползают из одного периода истории в другой. Безвестность их условная, они занимают в жизни свои

позиции” (3, 103). Средства для достижения этих позиций прежние – это лицемерие и обман, но со временем и эти орудия пришлось отточить и приспособить. Все неблаговидные, а точнее подлые дела скрываются за словесной шелухой благополучной фразеологии укоренившегося быта. “Я теперича готов всю душу отдать за вас, а не то, чтобы какой фальш сделать… Если я теперича стараюсь для вас и все мои усердия, можно сказать, не жалея пота крови, прилагаю, – так это все больше потому самому, что жаль мне вашего семейства… Для вашего благополучия ни дня, ни ночи себе покою не знаю… Другой бы и внимания не взял так убиваться из-за чужого дела-с, а ведь меня теперь вы хоть гоните, хоть бейте, а я уж вас не оставлю, потому не могу – сердце у меня не такое. Как чорт какой, убиваюсь я теперича из-за вашего дела-с, потому что не такой я человек-с. Не хочу быть подлецом против вас. А нешто я вас не люблю, Самсон Силыч, больше отца родного? Да накажи меня бог!.. (2д., явл10).

Вот такими речами открывает себе дорогу к капиталу хозяина – а это высшее его устремление – бывший мальчик при лавке Подхалюзин. Достигнув же своих целей, он спокойно парирует: “Мало ли что я обещал! Я обещал с Ивана Великого прыгнуть, – так и прыгать?” Он очень тщательно и умело расчитывает все свои ходы, используя и лицемерие, и обман, и подкуп, и слезы. “Стараюсь, чтобы все было в порядке и как следует-с.” Мастерски овладел он и другим молчалинским правилом: “не должно сметь свое суждение иметь”. Вот диалог хозяина Большова с Подхалюзиным:

Большов: - Что, Лазарь, как ты думаешь?

Подхалюзин: - Да, как думать-с? Уж это как вам угодно.

Большов: - Ты говори по душе. Я у тебя дело спрашиваю.

Подх.: - Это опять-таки, Самсон Силыч, как вам угодно-с.

Большов: - Да ты-то как?

Подх.: - Это я не могу знать-с.

Большов: -Скажи, Лазарь, по совести, любишь ты меня? Что ж ты молчишь? Поил, кормил, в люди вывел, кажется.

Подх.: - Эх, Самсон Силыч! Да что тут разговаривать-то-с. Уж вы во мне не сумневайтесь… Коли того, а либо что, так себя не пожалею, в огонь и воду полезу-с. (конец 1д).

А позже мальчику: “Что мне твой хозяин! Я, коли на то пошло… хозяин мне твой! Еще то ли бы я с ним сделал…” При этом Большову разглагольствует: “Как жимши у вас с малолетства и видемши все ваши благодеяния, можно сказать, мальчишкой взят-с лавки подметать, следовательно должен я чувствовать-с”.

Позже, характеризуя еще более усовершенствованного Подхалюзина, Иудушку Головлева, Салтыков-Щедрин писал: “Пошлость имеет громадную силу: она всегда застает человека врасплох, и в то время пока он удивляется и осматривается, она быстро опутывает его и забирает в свои тиски” (7, 203). Так жертвы сами заглатывают крючки и потакают захватчикам-победителям.

Большов говорит о Подхалюзине: “Он у меня парень-то дельный, ему только мигни, он и понимает. А уж сделает-то что, так пальца не подсунешь!” О Молчалине, помнится, тоже отзывались не менее лестно: “Он за других себя забыть готов, ни слова вольного… враг дерзости… дружбу всех он в доме приобрел… уступчив, скромен, тих – и на душе проступков никаких”. Но теперь, в середине века – этого мало. Сейчас пора уже прийти к полной победе, тем более, что время подготовило для нее все предпосылки. Старый патриархальный уклад слабел и уступал позиции нарождающемуся буржуазному типу отношений с иными целями и правилами. Именно “Островский открыл тему

новой “крепостной зависимости” – зависимости денежной, подчас столь же трагической” (2, 101). Капитал, нажива, деньги – вот единственная цель, для достижения которой хороши любые, самые низкие, подлые, гнусные средства. Общество, допустившее победу Подхалюзиных, вырастившее их, должно было быть объявлено банкротом и угодить в долговую яму.

Вот о чем бил тревогу Островский своей первой пьесой. Звон этого набата и услышал Гоголь, своим зорким взглядом увидев всю чудовищно страшную перспективу развития этого образа уже победившего Подхалюзина. Этот тип не мог остановиться, он и дальше должен был развиваться и изощряться. Гоголь знал, что не ошибается, иллюзий быть не могло. Не случайно позже появился тургеневский Слеткин в “Степном короле Лире” – еще более безнравственный стяжатель; еще позже – вершина изощренности хищничества – Иудушка Головлев, чуждый вообще всех человеческих качеств, сорняк, пожирающий и свои же корни, и свои же семена. Какие слова мог найти Гоголь, перед взором которого выстроилась вся эта ужасающая картина неминуемой катастрофы, к которой вел тип показанного Островским Подхалюзина? Все отрицательные герои Гоголя, высмеянные им с таким сатирическим мастерством, оказывались такими безобидными. А положительные герои, которых он предполагал вывести во втором томе “Мертвых душ” – такими нереальными и бессмысленными…

“Банкрот” Островского, несомненно, был для Гоголя ужасающим, убийственным откровением. Он, конечно же, не мог не увидеть в стряпчем Рисположенском Сысое Псоиче – взяточнике, способствующем победе Подхолюзина, несомненного потомка своего Замухрышкина Псоя Стахича из “Игроков”, тем более, что Островский в своей пьесе заостряет внимание на этом необычном имени. Гоголь

из далекой Италии не мог разглядеть того, с чем непосредственно сталкивался Островский по долгу службы и показал в своей пьесе. Картина оказывалась ошеломляющей. Теперь можно понять, в каком состоянии, с какими чувствами покидал Гоголь дом профессора Погодина после слушания первой пьесы начинающего драматурга.

Салтыков-Щедрин отмечал (“Помпадуры и помпадурши”), что “писатель – реалист не искажает действительность, а обнажает в ней те “готовности”, которые невооруженным глазом еще не заметны” (6, 16). Островский как истинный реалист обладал глубоким пониманием современной ему русской жизни, основанной на механизмах обмана, и сумел с удивительным художественным мастерством для начинающего автора резко и живо изобразить самые существенные ее стороны, ее еще не заметные “готовности”.

Однако у цензуры глаз был вполне вооруженным, и Островского настойчиво “вразумляли” к изменениям в пьесе. Драматург был отстранен от государственной службы и отдан под надзор полиции. Чего же требовали от Островского? А требовали показать, что в обществе все в порядке, что порок наказуем, что нельзя выводить на сцену, по-гоголевски, исключительно отрицательных героев. Почти 8 лет Островский сопротивлялся, но чтобы дать жизнь своему первенцу, а не похоронить его, он уступает и вводит в пьесу образ квартального, т.е. представителя власти, который осуществляет правосудие. Т.е. высшие круги заткнули уши и не захотели услышать тревожный звон набата, в который бил молодой драматург. “Островский всегда с глубокой горечью вспоминал об этом “исправлении” пьесы: “Чувство, которое я испытывал, перекраивая “Своих людей” по указанной мерке, можно сравнить разве только с тем, если бы мне велели самому

себе отрубить руку или ногу" (5, 1, 405). Почему же так горько было Островскому пойти на эти уступки? – Потому что он шел против правды, а правда для него была главнейшим принципом изображения.

На сцене "Банкрот" появился в еще более искаженном виде уже в 1861 году. Но никакие косметические поправки не могли скрыть или смягчить той правды, на которой была построена комедия. "Я приезжаю в театр отдохнуть от трудов и развлечься, а посмотрев пьесу Островского, уезжаю еще более грустный и расстроенный" – отмечал царь Александр. Лев Толстой в письме к В.П. Боткину писал: "Какая мрачная глубина слышится в "Банкруте" Островского". Вот эта правда и была, видимо, причиной необычайного успеха комедии на сцене. "Этот спектакль являл собою нечто выходящее из ряда вон, нечто грандиозное. Смотреть его собиралась вся интеллигентная Москва, в лице своих лучших представителей: литераторов, ученых, художников и проч. Места брались чуть не с бою, несмотря на то, что цены были значительно повышены. Вызовы автора начались с первого действия" – писал М.И. Писарев (5, 1, 406). В "Отечественных записках" о петербургском представлении писалось: "Как в день премьеры так и потом и при повторениях его Александрийский театр был постоянно полон сверху донизу, и это совершенно понятно: комедия Островского "Свои люди – сочтемся" приобрела невероятную популярность". (5, 1, 406). И это понятно – впервые на сцене были несценические персонажи, слышалась несценическая речь – новизна и открытая правдивость, а главное "мрачная глубина" и представший совершенно открыто Подхалюзин не могли не поразить публику. "Со сцены зритель увидел подлинную жизнь с ее злободневными противоречиями, реалистическую правду с ее темными сторонами" (9, 16), услышал слова

Подхалюзина: “Говорят, надо совесть знать, да в каком это смысле понимать-то?” или слова Большова: “Иуда тоже Христа за деньги продал, как мы совесть за деньги продаем…” или открытое “кривословие” лицемера и лгуна – приказчика.

Образ неизбежного последователя Подхалюзина – Иудушки Головлева построен на таких же “кривых словах”. Щедринский герой достиг уже небывалых высот в развитии лицемерия, лжи, безнравственности. “Образ колоссальной обобщающей силы. В нем угадывают себя нечестивцы любого сорта” (3, 116). Примечательно, что у Иудушки предложения о благодетели уже не вопросительные, а восклицательные. “Я по справедливости сужу… терпеть не могу лжи! С правдой родился, с правдой жил, с правдой и умру! Правду и бог любит, да и нам велит любить!” (7, 273) – “Даже слезы у него на глазах выступили: так хорошо он солгал!” (7, 179). Вот какое жуткое развитие безошибочно и со всем ужасом предугадал Гоголь в Подхалюзине Островского.

В чем же причина неуязвимости, успеха Подхалюзиных, Слеткиных, Иудушек? Во-первых, они мастерски маскируются. Об этом подробно пишет Салтыков-Щедрин в статье “Господа Молчалины” (1878) – “безвестность их условная”. Даже в литературной критике известны “лишние люди”, “маленький человек”, “базаровщина”, “самодурство”, “обломовщина”, даже “маниловщина”, а для этого сорняка-паразита, с азартом и ловкостью разрушающего все нравственные нормы, все человеческие чувства, ведущего общество к неизбежному банкротству в долговую яму (где оно и оказывается) – нет никакого определяющего понятия. “По характеристике квартальных они “ни в чем не замечены”. Непредвиденные движения души у них всегда склоняются к прямым предписаниям власти” (3, 103). “Я не граблю, это разбойники по большим дорогам грабят, а я по

закону действую, по закону-с! – Этого правительство нам не воспрещает. И ведь как это хорошо, голубчик! Ни свары, ни зависти, ни кляуз – закон!" (7, 102). Это после того, как сгноил двоих братьев, довел до смерти двух сыновей, третьего отправил на гибель…

Во-вторых, действия их настолько выходят за пределы общепринятых норм морали, нравственности, привычных человеческих отношений, что оказываются совершенно неожидаемыми, даже отдаленно не предполагаемыми. Купец Большов, уверенный в своей власти, силе, правоте: "Так уж я, стало быть знаю, что говорю. Как же не бывать, коли я того хочу?" Конечно же, он не может допустить мысли о подвохе, о "фальши": "Да ты вспомни-то, Лазарь, ведь я тебя мальчишкой в дом взял, подлец ты бесчувственный! Поил, кормил вместо отца родного, в люди вывел… сделал приказчиком, все свое состояние отдал… Опомнись, я ж не милостыню прошу, а свое же добро! Люди ли вы?" – "Полноте, что вы, тятенька, что вы? Бог милостив!" – вот что получает бывший хозяин, отправляясь в долговую яму. Другой "неблагодарный пащенок", еще более изощренный в безнравственности (это и естественно – он появился в литературе лет на 20 позже Подхалюзина) – Владимир Васильевич Слеткин в повести И.С. Тургенева "Степной король Лир". "Нрава он был услужливого, лишь бы дело не касалось его личной выгоды. Тут он тотчас терялся от жадности, до слез даже доходил" (8, 520). О нем Харлов, ограбленный и доведенный Слеткиным до самой крайности, бывший помещик-хозяин говорит: "Это вы про Володьку говорить изволите? Про тряпку про эту? Да я его куда хочу пихну, какая его власть?" У него не меньше уверенности в себе, чем у Большова. "Против моей воли пойти? Да в свете нет такой власти. Разве мне могут что сделать? Где такой человек на

свете есть?" – А такой человек как раз и притаился под боком, как любой сорняк, ожидая удобного момента.

Даже такая многоопытная женщина как Арина Петровна Головлева не могла предположить в своем сыне, которого неплохо знала, такой степени цинизма и хищничества. (А он появился еще через 10 лет после Слеткина и был уже абсолютно подкован). "Неужто он такой кровопивец, что брата родного на улицу выгонит?" – Зачем выгонять – он его умертвит просто. Когда сын Иудушки Петенька высказывается об отце: "Уж если ему достанется, он, бабушка, никому ничего не даст…" И тут она не может понять, вообразить, предположить, на что уже способен этот усовершенствованный образец. "Не в могилу же с собой унесет?" – Но Петенька уверен: "какое-нибудь средство выдумает" (7, 107). Получается, что все жертвы попадаются в ловушку-паутину оттого, что думают: "Ну не может же так быть!"

Таковыми были порождения новых буржуазных отношений, складывающихся в русской действительности с упадком устаревшей патриархальности. "Пустой формой оказываются теперь даже семейные отношения, их разъединяет та ржавчина корысти и человеконенавистничества, неслыханной формы лицемерия и расчета, на которых зиждется теперь весь общественный уклад" (3, 113).

Какой же суд предлагает русская классическая литература над этими "лицемерами чисто русского пошиба, лишенными всякого нравственного мерила"? (3, 115). У Островского Большов говорит Подхалюзину: "Знаешь, Лазаь, Иуда ведь тоже Христа за деньги продал, как мы совесть за деньги продаем…А что ему за это было?" И.С. Тургенев не позволяет своему герою вынести приговор:" проклинаю" или "прощаю" не договаривает умирающий Харлов. "Все люди знали, что грех, в который впало харловское семейство, – тот великий грех поступил

теперь в ведение единого праведного Судии и что, следовательно, им уже не для чего было беспокоиться и негодовать" (8, 566). Арина Петровна очень долго и мучительно вынашивает в себе мысль о родительском проклятии: "А ты… а тебя… ну, да уж подожду… посмотрю, что дальше от тебя будет" (7, 118). Но Иудушка доводит ее: "Лицо ее оживилось, глаза расширились и блестели, губы шевелились, как будто хотели сказать какое-то слово - и не могли. И вдруг она грузно поднялась с своего кресла, протянула вперед руку, и из груди ее вырвался вопль: "Прроклинаааю!" (7, 167).

М.Е. Салтыков-Щедрин гуманно приводит Иудушку к раскаянию и… к самоуничтожению. Увы, когда все уничтожено: и корни, и семена – остается только уничтожить самого себя.

Вот такую неутешительную и, как это ни печально, неотвратимую перспективу для всего общества увидел великий сатирик Н.В. Гоголь в первой пьесе великого драматурга А.Н. Островского "Банкрот" или "Свои люди сочтемся" – сочтемся ли?..

Литература

1. А.Н. Островский в воспоминаниях современников. М., 1966.
2. Вишневская И. Неюбилейный Островский. ВЛ №4 -1973.
3. Кулешов В.И. История русской литературы. М.,1983.
4. Лакшин В. Вст.ст. в кн.: А.Н. Осторовский. Избр. пьесы. М., 1970.
5. Островский А.Н. ПСС: В 15 т. М.,1949.
6. Русская критическая литература 1860-х годов. М., 1984.
7. Салтыков-Щедрин М.Е. Господа Головлевы. М., 1949.
8. Тургенев И.С. Избранные повести. М., 1979.
9. Чернышевский Н.Г О классиках русской литературы. М.-Л., 1949.

ЗООМОРФНЫЕ ОБРАЗЫ В ПЬЕСАХ А.Н. ОСТРОВСКОГО

З.И. Минеева
Петрозаводский госуниверситет

В произведениях А.Н. Островского названия животных и птиц используются в качестве номинации человека для более рельефного изображения персонажей, выражения авторской идеи, наконец, для индивидуализации речи героев.

Цель данного исследования состоит в выявлении специфики зооморфных образов, используемых А.Н. Островским, преимущественно в пьесе «Волки и овцы».

А.Н. Островский привлекает культурно детерминированный зооморфный пласт через паремии, сравнения и зоотропы, посредством вторичной номинации человека с помощью метафоры (метонимии) фауны в качестве предиката, приложения и т.п.

Обращает на себя внимание то, что в течение первых двух десятилетий творчества драматург создает пьесы, названия которых отсылают к пословицам и поговоркам: в период 1850-1861 гг. появляется пьеса «Свои ***собаки*** грызутся, чужая не приставай!»; 1862-1874 гг. – «Не все ***коту*** масленица». Ориентация на русскую культурную традицию привлечения образов животных при изображении межличностных отношений сохраняется и в период 1873-1883 гг., когда появляется пьеса «***Волки*** и ***овцы***» с дихотомической парой зоотропов, широко представленной в собрании В.И. Даля. Название пьесы в значительной степени ориентировано на русские пословицы: «Стань ты ***овцой***, а ***волки*** готовы», «Не за то ***волка*** бьют, что сер, а за то, что ***овцу*** съел», «И то бывает, что ***овца волка*** съедает»,

«Ловит ***волк*** роковую ***овцу***», «Кто веру имеет, что ***волк овцу*** пасет?», «Крадет ***волк*** и считанную ***овцу***», «И ***волки*** сыты, и ***овцы*** целы», «***Овце с волком*** худо жить» [2, т. 1: 232-233]. В словаре В.И. Даля также упоминается народная игра ***волк и овцы***, в которой волк ворует овец.

В привлечении образов животных драматург следует русской культурной традиции [3; 6], опирается на известные читателю и зрителю тексты И.А. Крылова, А.С. Пушкина, на план синхронного узуса. Наиболее разнообразным является бестиарий пьесы «Волки и овцы», в которой представлено 25 словоупотреблений 12 зоотропов: ***волк*** (10), ***овца*** (4), ***ворона*** (1), ***теленок*** (1), ***воробей*** (1), ***птица-перепелица*** (1), ***птица*** (2), ***зверь*** (1), ***крыса*** (1), ***куры*** (1), ***голуби*** (1), ***распетушье*** (1).

Как первичные номинации данные единицы представляют собой названия животных и птиц, как производные (внутрисловная производность [5: 45]) – оценочную характеристику человека. Семантика данных лексем прозрачна, прагматика использования в тексте также не вызывает сомнений. За исключением слова ***распетушье*** все употребленные А.Н. Островским зоотропы входят в современный лексикон и понятны современному читателю. ***Распетушье***, по В.И. Далю, – «каплун, стриженый (кладеный) петух», а также «курица, запевшая петухом» [2, т. 4: 73]. Синонимами данного, явно устаревшего слова, в XIX в. выступали *гермафродит, межеумок, двуполый, андрогин* [2, т. 1: 17]. Мотивация данной единицы в настоящее время иная, но в целом связанная с маскулинными качествами: ***распетушье*** воспринимается как окказиональное образование пейоративного характера от «петух» или от «распетушиться». Для современного читателя и зрителя сохраняется общая прагматика зоотропа, но оказываются утраченными некоторые семы, которые имела в виду героиня пьесы помещица Мурзавецкая,

понятно, что Лыняев внешне непривлекателен, толст, ленив, неактивен, для него, как он сам выражается, заманчиво положение горизонтальное, он не годится в мужья молодой состоятельной вдове Купавиной.

Мурзавецкая. Стар, стар для тебя. Хоть и выдешь за него, а что проку-то! Ни вдова, ни замужняя. Уж что Лыняев за муж? ***Распетушье*** *какое-то* [7: 128].

Прагматика выражения негативной оценки представлена в лексемах ***волк, овца, ворона, теленок, крыса, зверь***; положительной оценки – в лексемах ***воробей*** (старый), ***птица-перепелица, птица***. В зоотропе ***волк*** из всех возможных значений реализуется лексико-семантический вариант с семами «хищный», «жестокий», «сильный», «представляющий опасность». ***Волку*** Островского присуща не столько физическая сила, сколько ловкость при достижении своих целей. Таковы «ловкий», по определению автора пьесы, помещик Василий Иванович Беркутов, который снисходительно относится к плутовству провинциальных псевдоволков Мурзавецкой и Чугунова; другими референтами данной номинации выступают крючкотворец, местный кляузник, доставляющий мировому судье Лыняеву массу неудобств своими доносами. А.Н. Островский в разных сценах будто примеряет номинацию к разным персонажам, и ***волк*** от единичного пронырливого кляузника, не удостоенного имени собственного, переходит к ловким, ищущим мужей барышням, а затем – к большому сообществу людей, умеющих добиваться своих целей и использующих при этом людей слабых, ***овец***, наконец, находится и конкретный референт зоотропа в лице ловкого Беркутова, по сравнению с которым местные провинциальные ***волки***, неспособные масштабно мыслить, плохо информированные, оказываются жалкими ***овцами*** с мелкими, ничтожными запросами и возможностями. Примечательно, что лексико-

семантический вариант с вышеназванными семами не фиксируется ни у В.И. Даля, ни в современных толковых словарях. В БАС-3 единственное антропоцентрическое значение – «о человеке, много испытавшем, привыкшем к невзгодам, опасностям и приобретшем опыт, знания в каком-л. деле [1, т. 3: 92].

Для Мурзавецкой Лыняев – воплощение слабости, нерешительности, он – ***теля, теленок***, а ***теляти*** не совладать с изворотливым, хитрым доносчиком, сильным противником. Данный зоотроп в речи персонажа поддерживается пословицей: первое упоминание ***волков*** в пьесе помещица Мурзавецкая парирует пословицей, выражая свое неверие в силы, способности своего собеседника, мирового судьи Лыняева, который хочет поймать и уличить кляузника, доставляющего немало неприятностей письмами и доносами.

*Мурзавецкая. Ну, дай бог нашему **теляти** да **волка** поймати!* [7: 126].

Вороной Мурзавецкая называет, желая выразить крайнее пренебрежение, Вукола Наумовича Чугунова, бывшего члена уездного суда, за то, что последний пытается объяснить нелигитимность взыскания с Купавиной денег, которых не дал ее покойный муж в долг брату Мурзавецкой на постройку бумажной фабрики.

*Чугунов. Хоть Купавин и не дал взаймы вашему братцу, а все-таки по закону **взыскать** с него за это **ничего нельзя**, потому что строят-то на свои…*

*Мурзавецкая. Ах ты, **ворона!** Да разве я глупей тебя? Разве я не понимаю, что по законам… тут долга нет. Так у вас свои законы, а у меня свои; я вот знать ничего не хочу, кричу везде, что **ограбили моего племянника*** [7: 121].

У Мурзавецкой своя логика: ей нужны деньги, и она готова всеми правдами и неправдами получить их; и аппозитивное употребление зоотропа показывает, насколько

выше ставит она себя по сравнению с примитивным Чугуновым, неспособным проникнуть в ее план. В другой раз она называет его ***крысой***.

Мурзавецкая. Что тебе, ***крысе****, Беркутов-то говорил?* [7: 196].

Прагматика использования данной лексемы идентична: и ***крыса***, и ***ворона*** позволяют выразить крайнее неуважение, пренебрежение, уничижительное отношение к собеседнику.

Куры и ***голуби*** в однородном ряду с сочинительной связью, по своей сути, не отличаются от зоотропа ***овцы***, потому что семантическая структура всех трех единиц в равной степени не содержит компонента «сильный», «хищный», «жестокий».

Рассматриваемые единицы представлены как эксплицитно, так и имплицитно; в тексте имеется эллипсис зоотропа ***волк***: это происходит в том случае, когда холостяк Лыняев, дорожащий своей независимостью, раскрывает свое восприятие женщин, которые, по его мнению, посягают, подобно хищным животным, на его свободу.

Мурзавецкая. И ***барышни*** *тоже* ***волки****?*

Лыняев. ***Самые опасные****. Смотрит лисичкой, все движения так лисички, глазки томные, а чуть зазевался немножко, так в горло и вцепится* [7: 126].

Единиц с мелиоративной семантикой немного: это, прежде всего, ласковое именование Глафиры ***птица-перепелица***, использованное Мурзавецкой с целью подольститься к Купавиной, оправдать внедрение в ее дом Глафиры в качестве своего агента; статусное ***птица***, с помощью которого персонаж весьма посредственного стряпчего пытается позиционировать себя как лицо значимое, с которым следует считаться и на которого следует обратить внимание. Наконец, ***воробей*** (старый) в составе паремии при автохарактеристике Мурзавецкой призван подчеркнуть ее опытность, мудрость, тщетность

попыток ввести в заблуждение, способность видеть перспективу своих поступков и решений.

Амбивалентно содержание лексемы ***зверь***: с одной стороны, ***зверь*** в узуальном употреблении – это безжалостный и жестокий человек, с другой, следует принять во внимание особенности контекста, а именно то, что А.Н. Островский использует данную метафору как автономинацию Горецкого; а в том случае, когда человек сам себя оценивает, характеризует, он, как правило, актуализирует семы положительной оценки. Например, если о себе говорят: «Я динозавр», имеется в виду, что говорящий считает себя не отсталым человеком, а опытным, долго живущим и много повидавшем на своем веку. Так и в данном случае: ***зверем*** Горецкий называет себя потому, что хочет заявить о своей решимости предпринять определенные действия, о своей непреклонности, силе. Корпус зоотропов отличается динамичностью и одновременно стабильностью: сформировалась амбивалентность семантики и прагматики лексемы ***собака***, процесс развития энантиосемии затронул лексему ***стерва*** [4: 64], эти процессы отражаются в использовании и интерпретации зоотропов носителями языка; в разных контекстах метафоры фауны демонстрируют неограниченные возможности экспликации противоположных смыслов.

Свод зоотропов, использованных А.Н. Островским в пьесе «Волки и овцы», приведен в следующей таблице.

зоотроп	Автор номинации	Объект номинации	Прагматика единицы
ворона	Помещица Мурзавецкая	О Чугунове	Уничижительное отношение
волк	Мировой судья Лыняев	О кляузнике	оценочная характеристика: ловкий
волк	Мурзавецкая	О кляузнике	Оценочная характеристика: сила
теленок	Мурзавецкая	О Лыняеве	Оценка: слабость
волк	Лыняев	О барышнях	Представляют опасность
Волки да овцы	Лыняев	О людях	Устройство человеческих отношений
Воробей (старый)	Мурзавецкая	О себе	Опытность, мудрость
распетушье	Мурзавецкая	О Лыняеве	Не годится в мужья Купавиной
Птица-перепелица	Мурзавецкая	О Глафире	Ласково, льстиво
птица	Чугунов	О Горецком	Оценка значимости
(не) птица	Горецкий	О себе	Умаление для подчеркивания собственной значимости
(хуже) зверя	Горецкий	О себе	Решительность, сила
Волки и овцы	Лыняев	О людях	Человеческие взаимоотношения

крыса	Мурзавецкая	О Чугунове	уничижение
Волки	Чугунов	О Беркутове	Оценка: хищные, помногу глотают
Волки	Чугунов (цитирует Лыняева)	О себе	оценка
куры	Чугунов	О себе	Не хищник
голуби	Чугунов	О себе	Не хищник

Зоотропы в тексте пьесы организованы парадигматически; синонимичными являются ***овцы, куры*** и ***голуби*** на основе наличия общих сем «неопасный», «нехищный»; а также ***крыса, ворона, теленок*** как носители негативных качеств слабости, малозначимости; хотя ***крыса***, несомненно, имеет большую степень пейоративности и используется с целью выразить неравенство статуса Мурзавецкой и Чугуновой, подчеркнуть зависимость последнего. На периферии этой группы располагается устаревшее ***распетушье*** с семами «малозначимый», «негодный», «неподходящий». Антонимичны ***волки*** и ***овцы***, ***волки*** и ***куры*** и ***голуби***, воплощающие силу и слабость; (старый) ***воробей*** и ***теленок*** и ***ворона*** – контраст опытности, мудрости и неопытности, бессилия.

В ряде случаев антонимичность единиц подчеркивается автором, при этом представлена мотивация использования антропоцентричных лексико-семантических вариантов.

*Чугунов. 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 они помногу глотают* [7: 196].

Специфика роли зоотропов видится также в том, что по ходу пьесы референты, названные ***волками***, меняют свой статус на противоположный и занимают иную позицию на

шкале оценок. Выстроенная в начале пьесы иерархия корректируется после появления новых действующих лиц, по отношению к которым прежние «волки», то есть решительные, сильные, распространяющие свое влияние на окружающих, в изменившемся раскладе сил становятся носителями слабости, ограниченного влияния, подчиненного положения, объекта в игре, инициируемой сильными, решительными, крупными Беркутовыми. Островский в этом случае использует явно говорящую ономастику.

Специфична гендерная отнесенность, состоящая в отсутствии координации рода зоотропа и пола референта. Так, с одной стороны, имена мужского рода используются для номинации персонажей женского пола (***воробей*** и ***волк*** Мурзавецкая), с другой, имя женского рода используется для номинации лица мужского пола (***ворона*** Лыняев, ***крыса*** Чугунов); такое недифференцированное использование зооморфных образов последовательно и в завершение пьесы эксплицировано единицами мужского и женского рода ***куры*** и ***голуби*** применительно к единому референту, при автохарактеристике Чугунова.

Зоотропы пейоративного характера у А.Н. Островского наиболее разнообразны и выразительны, с их помощью высвечиваются особенности восприятия героев друг другом, с их помощью персонажи пьесы обозначают свой статус по отношению к другим действующим лицам и раскрывают аксиологически значимые характеристики; наконец, череда передач одного и того же зоотропа (волк) от одного референта (мелкого сутяги-кляузника) к другим (барышням – Лыняеву и Мурзавецкой - Беркутову) представляет собой смену масок, в результате которой явная дихотомия зооморфных образов уступает место более сложной картине, где амбивалентные оценки и характеристики сосуществуют, дополняя друг друга.

Литература

1. Большой академический словарь русского языка / под ред. К.С. Горбачевича. – М.- СПб., 2004-2012. (БАС-3)
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Русский язык, 1981.
3. Кожевникова Н.А., Петрова З.Ю. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX-XX вв. Вып.2: Звери, насекомые, рыбы, змеи / Отв. ред. Л.Л. Шестакова. М.: Языки славянских культур, 2010.
4. Минеева З.И. От собаки до стервы: русские зоотропы // Личность в межкультурном пространстве: Материалы Y международной научно-практической конференции, посвященной 50-летию РУДН. Ч. II. М.: РУДН, 2010.
5. Москвин В.П. Русская метафора: Очерк семиотической теории. М.: Изд. ЛКИ, 2012.
6. Новиков Л.А. Избранные труды. Т.I. Проблемы языкового значения. М.: Изд-во РУДН, 2001.
7. Островский А.Н. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 3. М.: Худож. лит., 1987.

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПАРОДИИ Д.Д. МИНАЕВА

И.И. Мурзак, К.С. Иванова
Московский городской педуниверситет

Вторая половина Х1Х века в истории русской драматургии прежде всего персонифицирована гением А.Н. Островского. Именно его творчество ознаменовало становление русского театра как социального института, а отечественная драматургия обрела свою самобытность и оригинальность формы. Русские драматурги и критики 60-х годов возлагали большие надежды на театр, верили в его действенную силу, способность преобразовывать, перевоспитывать общественные нравы. Провинциальные театры нуждались в новых пьесах, злободневных и захватывающих, поэтому очень многие авторы стали пробовать свои силы в драматической форме. Ведущие публицистические журналы «Современник», «Искра», «Гудок» поощряли такое стремление своих постоянных авторов, призывали создавать народную драму, формировать общественное мнение публики со сцены, отражать действительность во всем ее многообразии. Так, известный публицист, автор многочисленных стихотворных пародий, Д.Д. Минаев обращается к драматической форме, следуя моде и пробуя свой талант и на этом поприще.

Первые драматические произведения Д. Минаева опубликованы в журнале «Искра». Это были сатирические сценки, драматические этюды. Позже появляются комедии «Либерал» и «Слепая песня», пьеса «Кассир», написанная в соавторстве с С. Худековым. Обращение публицистов к драме, как правило, вызвано той диалогической формой, которая присуща этому роду литературы, что позволяет

заострить тематику, придать сценке особенно пародийный тон.

Драматические произведения Минаева не пользовались популярностью у постановщиков пьес и редко появлялись в репертуаре даже провинциальных театров. Они изначально предназначались для чтения, носили полемический характер, как одна из форм литературной игры, пародировали стиль творчества современников. "Либерал", "Спетая песня, или Разоренное гнездо" – пьесы сугубо идеологического толка. В драматургических кругах Минаев не признан авторитетом, чаще сталкивался с резкой критикой. Отсюда представляется парадоксальным тот факт, что за комедию «Разоренное гнездо» он был удостоен Уваровской премии наравне с А.Н. Островским, на ту пору уже признанным драматургом. «Разоренное гнездо» – единственная пьеса, которую взял в свой репертуар Малый театр в 1870-80-х годах, но она не пользовалась успехом у зрителя.

Театральные пародии как явление культуры всегда интересовала исследователей. Как пишет А.А. Морозов «В кривом зеркале пародии отражаются не только отдельные литературные явления, но и историко-литературный процесс. История пародии – это как бы вывороченная наизнанку история литературы»[1] (С. 38). Так, в зеркале театральной пародии отражается весь культорологический путь отечественной драматургии.

Интерес к жанру драматической пародии возрождается в 40-60 годы Х1Х века, когда обостряется литературная борьба, и форма драматического произведения становится продуктивным материалом для выражения критических

[1] Морозов А.А. Пародия как литературный жанр – Русская литература, 1960, № 1

взглядов. Особенный пародийный характер носит пьеса «Иль мало нас?! (Драматическая путаница из театрального сезона 1865 года)». Название пьесы традиционно для журналистики революционно-демократического лагеря. Вопросительные конструкции встречаются почти у всех критиков этого направления, риторический характер подобного заголовка уже включает в себя иронию и даже сарказм. Список действующих лиц – авторы пьес-однодневок, которых во второй половине Х1Х века было бесчисленное множество. Это было связано со становлением провинциальных театров и распространением массовой культуры.

Странным на первый взгляд покажется тот факт, что Д. Минаев только одного героя – Кукольника указывает с именем, все остальные персонажи обозначены как «господин». Подобное объясняется тем, что Н. Кукольник был уже признанным драматургом, а все остальные занимались драматургией исключительно как любители. Так, Н.Е. Вильде был актером, переводил западные пьесы и перелицовывал их на русский лад; г. Александров, псевдоним В.Крылова, перевел пьесу Ж. Оффенбаха «Орфей в аду» и написал популярное либретто оперетты, которая имела грандиозный успех на русской сцене. В число действующих лиц включен и известный издатель, журналист Лейкин. Хотя он писал достаточно много сценок, Д. Минаев его представил в афише автором рассказа «Не судьба». В представлении действующих лиц можно обнаружить множество намеков и скрытой иронии. Д. Минаев не случайно намекает на «Всеподданнейшее письмо Нестора Кукольника» указав его как автора пьесы «Гоффюнкера». Это письмо в 1864 году вызвало много токов и сарказма в адрес Н. Кукольника и его верноподданнической позиции. Указан среди действующих лиц и композитор А. Серов, автор известной оперы

«Рогнеда», а наряду с этим известным композитором в числе действующих лиц медведь из этой оперы. Кульминацией осмеяния становится хор воделивистов и хор драматургов.

Сценка Д. Минаева изобилует аллюзиями и реминисценциями, которые носят пародийный характер. В комментарии к пьесе, составленном И.Г. Ямпольским, указаны расшифровки всех сокращений, обозначены цитаты и перифразы, позволяющие читателю понять комизм всего произведения, угадать пафос пародийного начала пьесы Д. Минаева. Подписал эту сценку пародист псевдонимом «Литературное домино», подчеркнув тем самым игру смыслов.

Близка по содержанию и сатирическому пафосу пародийная пьеса «Ба! Знакомые все лица!... (Новогодние сцены)», опубликованная в сборнике «Думы и песни» (1861 г.). Герои пьесы – персонажи известных романов «Отцы и дети», «Что делать», «Взбаламученное море»: Верегин, Анна Сергеевна Верегина (уроженная Одинцова), Вера Павловна Кирсанова, Павел Петрович Кирсанов, Евгений Васильевич Базаров, Авдотья Никитишна Кукшина, Ситников и др. В комедии автор цитирует множество расхожих фраз в самом алогичном контексте. Например, о Базарове «Он луч средь общей темноты, он гордость русской молодежи»…. Автор дает критические оценки произведениям через реплики своих комических персонажей:

Ситников:
В «Отцах и детях» ха,ха,ха!...
Базаров умер вдруг от раны,
Как в мелодраме…Чепуха!
Руководясь одним принципом,
Писатель не размерил сил,

И вот, не справясь с новым типом,
Его в испуге уморил…

Авдотья Кукшина
Я – женщина-антрополог;
Я перечла открытий томы:
Буэ, Мортон, Бишофф и Брок,
Буше де-Перт – мне все знакомы.
Я предлагаю мой совет:
Для ваших швей - они ведь дети! –
Открыть ученый кабинет…
Верегин
Известный Ваня в «Бригадире»
И нигилист в своем мундире
Со всей бесплодную борьбой…

Автор дает сноску. «Здесь считаю нужным сделать замечание, ссылаясь на слова самого Верегина в «Взбаламученном море». Вот что говорит он: «Для меня решительно нет никакой разницы между Ванюшей в «Бригадире», который, желая корчить из себя француза, … и нынешним каким-нибудь господином, болтающим о революции».

Иногда Д. Минаев писал театральные эпиграммы, которые печатались в журналах, а потом становились популярными фразами:

К пьесе « Чужая вина» г. Устрялова:

Эта драма назваться должна,
Чтоб избегнуть скандала не малого,
Уж совсем не «Чужая вина»,
А вина – господина Устрялова.

Надпись к роману г. Боборыкина: «В путь-дорогу!»

«В путь-дорогу!» – новейший роман!
Для какой же он публики дан?
Да спасут Боборыкина боги:
Сбился он и с пути, и с дороги.

Пародия на пьесу Н.В. Кукольника «Монолог художника в драме «Джулиано Бертини, или терновый венок гения» была написана Д.Д. Минаевым в 1960 году. В этот период в литературе нарастают тенденции массового искусства.

Массовая литература сужает философско-эстетическое пространство: в отличие от предшествующей литературы она перестает решать вопросы бытия и сосредотачивается на вопросах быта, что следует учесть, приступая, к анализу театральной пародии Д.Д. Минаева. Основными этическими критериями и параметрами, по которым в массовой литературе оценивается личность, становятся не поиск гармонии с окружающим миром или познание законов мироздания, а вопрос реализации человека именно как носителя массового сознания, как единицы, образующей социум: успех, карьера, семья, богатство, слава, восстановление «социальной справедливости».

Массовая литература внедряет в сознание человека стереотипы обывательского поведения, подчас становясь прямым средством пропаганды таковых. Разрешение конфликтов в произведении, а также катарсис носят фиктивный характер, являясь, по существу, суррогатом истинных чувств.

Д.Д. Минаев остро высмеивает позицию Н.В. Кукольника.

Пафос пьесы есть восторженное восприятие поэзии, почитание таланта поэта как «творенье неба», «небесное»,

которое нельзя постичь «земным умом». Герой Н.В. Кукольника возведен на недосягаемый пьедестал.

Речь Торквато в пьесе восторженная. Герой снисходителен к людям, понимает свою особенность и перед смертью пророчит появление себе подобных гениев: таких как Гете, Державин и даже сам Кукольник. (Н.А. Полевой ст. "Тасс и его век".) В пьесе Тасс сравнивает храм (Римский Пантеон) с самим собой: *«Великий храм,…божественный венец искусства…как в зеркало, гляжусь я в этот храм- и он меня так странно отражает! Я вижу в нем себя - и не себя…»*

Д.Д. Минаев высмеивает самохвальство лирического героя Кукольника, а также высокую речь героя. В тексте пьесы часто встречается следующая лексика: *вдохновенье, гений, искусств, гореть, жар.*

Текст пародии представляет собой насмешливую оду искусству: *«Чело горит, струится в жилах пламень/ Я чувствую пришествье вдохновенья/ Во имя чистого великого искусства/ искусств».* В данном отрывке высмеивается тематика пьесы, заштампованные, отставшие от жизни приемы поэзии. Именно такое высмеивание Ю.Н. Танянов определяет как пародию.

Размер пьесы Кукольника пятистопный ямб с женской клаузулой, смешанная рифмовка. Пародия Минаева написана тем же размером, что и оригинал. Тем самым автор пародии воссоздает все элементы оригинального текста, участвующие в формировании эстетического впечатления от произведения. Иными словами, осмеянию подвергается поэтика пьесы.

Действия и поступки героя оригинальной пьесы понимаются читателем как возвышенные, благородные. Лирический герой своим монологом дистанцируется от земной суеты, он выше мирских проблем, презирает суетное, человеческое.

Текст оригинала:

Самонадеянность людей/ не стыдно ль/ желать вселенную поднять на плечах/ на человеческих ничтожных плечах/не стыдно ль небесное земным умом ценить.

И эти мухи люди…малютки жаль мне вас.

Текст пародии:

Люди, люди-лилипуты/ предо мной падите ниц.

Вы - толпа, я - светлый гений/ Я рожден для вдохновений./Вы для мелких бед и мук..

Исходя из представленных примеров, не сложно сделать вывод о том, что Д.Д. Минаев вскрыл внутреннее противоречие пьесы через дублирование высказываний героя. Такого рода подражание Ю. Борев в своей работе «Комическое» называет сатирической пародией. Сатирической потому что вряд ли можно в пародии Минаева проследить черты пародируемого героя, которые приближались бы к идеалу пародиста. В рассматриваемой пародии Минаева мы видим заострение и концентрацию тех качеств героя, которые порицаются автором пародии: самохвальство, излишняя восторженность. А также неприятие самой поэтики пьесы.

Одним из поводов для пародирования данной пьесы Кукольника послужило пророчество Т. Тассо о поэзии. *«Поэзия разлюбит край Торквата и перейдет на Запад и на Север!»* По мысли Кукольника, гений поэзии с кончиной Тассо ушел из итальянской литературы, чтобы оплодотворить поэзию других европейских народов, в том числе русского. Пророчество Т.Тассо о его будущем почитателе и наследнике Кукольник примерял к себе...В статье «Тасс и его век» А.Н. Полевой, имея ввиду этот эпизод, писал: «Как странно, например, слышать, что Тасс перед смертью пророчествует о Гете, о Державине; даже о самом г-не Кукольнике (и довольно нескромно пророчествует)!»

Текст пародии так высмеивает этот эпизод:

С именами Гете, Данта,/ Имя нового гиганта /Люди впишут на скрижаль/ Душно, душно! мир мне тесен.

Гротескному осмеянию подвергаются даже авторские комментарии в пьесе, например, в оригинале *(впадает в глубокую задумчивость; садится, погружается в мечтания),* в пародии следующие комментарии: *(падает на колени; сбрасывает с себя галстук и сюртук; обессиленный и облитый холодным потом, опускается на ковер, поддерживаемый музой).*

Пародия Д.Д. Минаева своеобразно стилизует пафос пьесы Н.В. Кукольника, дискредитирует и сатирически разоблачает не только литературный стиль писателя, но и высокое самомнение автора пьесы о себе как о приемнике Т. Тассо.

В каждом сборнике произведений Д. Минаева есть раздел сценок. Все эти драматические поэмы, диалоги, шутки – отклик на современную жизнь театра. Д. Минаев в них выступает как критик. Уже в раннем сборнике 1867 «Здравия желаю! Стихотворная отставного майора Михаила Бурбонова» автор печатает несколько драматических текстов: «Сцены. Униженные и оскорбленные, Слово о полку Игореве (Новый перевод по списку, найденному между бумагами Михаила Бурбонова) и пьеса «Чем хуже, тем лучше» (театральный афоризм в лицах). Автор критически оценивает «театральную трескотню»:

...Ведь публика знакома мне:
Она лишь с виду грубиянка,
Ей не в художестве приманка,
А в театральной трескотне

Критик Н.К. Михайловский в работе «Литературные воспоминания и современная смута» свидетельствует:

«Минаев был завсегдатаем столичных театров, особенно его закулисья»[2] (С. 125). Поэтому так много в сценках и драмах Д. Минаева аллюзий на факты современной ему жизни театра.

Особенностью драматического произведения является возможность многочисленных его интерпретаций: «Художественный текст создает вокруг себя поле возможных интерпретаций, порой очень широкое… Входя в различные «языки» культуры, текст раскрывается разными сторонами»[3] (С. 123-124). Высказывание Ю.М. Лотмана очень точно характеризует драматические переводы Д. Минаева. Он переводил самые известные пьесы Мольера, и именно его переводы пользовались особой популярностью у режиссеров. В 1936 году в Гослитиздате вышел «Тартюф» Мольера в переводе Д. Минаева с очень подробным «режиссерским комментарием» Ю. Кренке (режиссер спектакля). А вот пьесы «Мефистофель. Сцена из трагедии» и «Железная маска» (Поэма Альфреда де-Виньи) остались незамеченными читателями и критиками. Они были опубликованы в сборнике «В сумерках». Сатиры и песни Д.Д. Минаева. Издание В.И. Аристова. Санкт-Петербург. 1868 и никак не отмечены в литературоведении.

Задача создания самобытной национальной драматургии решалась усилиями многих писателей, критиков, театральных деятелей, что и привело к появлению оригинального русского театра. Д. Минаев не внес существенного вклада в развитие русской драматургии, но его творчество явилось живым свидетельством литературной борьбы. Минаев часто обращался к образам-персонажам уже хорошо известным публике, использовал

[2] Михайловский Н.К. «Литературные воспоминания и современная смута». СПб.,- 1906
[3] Лотман Ю.М. Труды по семиотике. Таллинн – 1996.

их травестийно, тем самым выявляя слабые стороны пьес-однодневок, высмеивая эпигонство, добивался стройности формы и ясности образов. И в этом его немалый вклад в становление русского театра.

Литература

1. Морозов А.А. Пародия как литературный жанр – Русская литература, 1960, № 1.
2. Михайловский Н.К. в работе «Литературные воспоминания и современная смута» свидетельствует: «Минаев был завсегдатаем столичных театров, особенно его закулисья» ((изд. … 2-е, СПБ, 1906).
3. Лотман Ю.М.. Труды по семиотике. Таллинн – 1996.

!

А.Н. ОСТРОВСКИЙ И ГРУЗИЯ

М.С. Николаишвили
Тбилисский госуниверситет им. И.Джавахишвили

Великий русский драматург Александр Николаевич Островский за три года до своей кончины посетил Кавказ, о чем он подробно пишет в дневнике [1]. В мае 1883 года профессор Остроумов посоветовал Островскому для поправления здоровья поехать на юг. Вместе с выехавшим в служебную командировку братом, Михаилом Николаевичем Островским, который занимал видное место в администрации Александра III – был министром государственных имуществ, в конце сентября Александр Николаевич Островский отправился на Кавказ. Поездка продолжалась немногим более месяца – с 30 сентября по 3 ноября 1883 года. Путешествуя по Кавказу, А.Н. Островский подробно отмечает в дневнике вехи своего путешествия, записывая названия станций и отражая какие-то события, явления, реалии, факты, поразившие его воображение. При этом писатель упоминает время остановки на каждой станции, лаконично перечисляя детали, выхваченные взглядом: «1883 г. Сентябрь. 30. 6 часов утра. Таганрог. Тополи, 2 галлереи, близость моря, сильный ветер. Задним ходом назад. Очаровательный вид на Таганрог и море...» [1, 266]. Фразы в дневнике А.Н. Островского по стилю похожи на театральные ремарки, представляющие собой «элемент текста драматического произведения; лаконичное авторское высказывание, характеризующее обстановку сценического действия, движения, жесты, мимику и отдельные *реплики* персонажей» [2]. Известно, что главное содержание ремарки – указание места и времени действия, а также сценических поступков и психологического состояния

персонажей. В дневнике А.Н. Островского в стиле ремарок указывается точное время прибытия на то или иное место, фиксируются разного рода действия и происшествия, которые в большинстве своем передаются номинативными предложениями. Автор как бы в рамках сцены описывает то или иное событие, действие. Слова «1883 г. Сентябрь. 30. 6 часов утра. Таганрог» [1, 266] представляют сразу же время и место действия. Далее идет перечисление элементов описываемой картины в том порядке, как они предстают перед глазами путешественника: «Тополи, 2 галлереи, близость моря, сильный ветер. Задним ходом назад. Очаровательный вид на Таганрог и море. Станция **Морская** – икра в жестянках 1 рубль фунт. Южная растительность. Ст. **Синявская.** Разливы Дона. Камыши, большие рыбацкие селения» [1, 266]. Каждый из перечисленных элементов дается у А.Н. Островского в форме назывного предложения, то есть при полном отсутствии глаголов. И хотя, на первый взгляд, представленная картина исключительно неподвижна и из нее убраны любые признаки динамики, тем не менее, повествование пронизано предикативностью, на что, в частности, указывает фраза «Задним ходом назад», передающая движение поезда. Следующее далее повествование отражает активное действие, что выражается предложениями, содержащими глаголы: «В 12 часов из живописного и богатого Ростова мы **переехали** Дон и **очутились** в гладкой степи. Сильный ветер **мешал** поезду, **прицепили** 2 паровика. В 9 часов вечера **стало** так тепло, что в нетопленом вагоне **было** жарко. В 10 часов вечера **переехали** Кубань. Тепло, как летом» [1, 266]. Описание одного дня в дневнике вновь завершается назывным предложением-ремаркой: «Лунная ночь» [1, 266]. Привычная для драматурга стилистика ремарки в дневнике А.Н. Островского окрашивает всю его самостоятельную художественно-повествовательную часть, более того,

ремарка гипертрофируется, теряя свою непосредственно утилитарную роль, и превращается в особый повествовательный текст: «1 октября. Проснулся в 6 часов. Туман. Ст. **Курсовка**. Туман стал расходиться, бесконечное селение с правой стороны вдоль по реке, выходят стада черкасского скота. Ст. **Нагутская**. Уже начинаются предгорья, слева конусообразная гора. Ст. **Минеральные воды**. Видел Байкова. Ст. **Незлобная**. Красивый вид на город Георгиевск. Гор еще не видно. На предгорья въехали, едем возвышенной ровной плоскостью. Справа вдали начинают показываться горы. (500 верст от **Ростова**.) По высоким равнинам (от ст. **Нагут**) несметное количество стогов, скирд, копен. Цепь высоких гор становится ясна. Ст. **Солдатская.** Ясно видны снеговые пики. На станциях к закуске вареные маслины. Ст. **Прохладная**. Завтрак – жареный фазан, 60 коп. половина. Кушанье очаровательное. Река Малка бежит в камышах. **Котляревская.** Переехали быстрый Терек. Кукурузные поля. Горы стеной стоят. Жарко, точно август. За Бороковым бесконечные поля кукурузы, предгорья, покрытые лесом. В 3 часа 33 минуты приехали в **Владикавказ**, остановились в доме начальника Терской области, где и ночуем. Отличный обед с фазанами и форелями. При доме сад с цветами, окружен пирамидальными тополями. Луна. Над нами висят горы. Шум **Терека** и лай собак» [1, 267]. Можно сказать, что дневник А.Н. Островского выполнен в стиле принятой в драматургии беллетризированной, повествовательной ремарки, в которой сконцентрировано множество деталей, переданы нюансы иерархического этикета: «Торжественный выезд в горы; с нами едет уполномоченный министра. Подали 3 легких двуместных коляски, каждая по 4 лошади, сбруя ямская щегольская, и небольшой дилижанс в 6 лошадей для клади... Тронулись в путь лихо. Впереди на паре в дрожках полициймейстер вскачь, за ним казак

милиционер, потом коляски, за ними дилижанс и сзади казак, и все это несется, как бешеные» [1, 267].

Второго октября путешественники подъезжают к Грузии. Писатель пишет, что ему трудно описывать переезд через горы, «очень быстро меняются впечатления. От **Крестовой** начинается очень крутой и опасный спуск до **Гудаура**, потом зигзагами вниз до **Млет**. Тут ночевали, здесь уж природа другая. Появляются деревья. Шумит **Арагва**» [1, 267]. А.Н. Островский испытал на Кавказе то, что происходило со многими из русских людей, побывавших там. После российских хлябей, пологих холмов, темных лесов увидеть гряду гор, блистающий на утренней заре заснеженный Эльбрус – это почти непременно вызывало чувство потрясения красотой. Эдем на земле, райские кущи, воплощение величия и красоты – таким видели Кавказ Пушкин, Грибоедов, Бестужев-Марлинский, Лермонтов и Л. Толстой, а теперь увидел и А.Н. Островский.

Третьего октября, покидая **Арагви**, А.Н. Островский пишет о подъеме на самую вершину малой цепи гор и спуске в живописную **Душетскую долину**, перечисляя растительность Грузии: «Платаны, ореховые деревья и виноградники» [1, 268]. Быстроту сменяющихся впечатлений писатель передает номинативными предложениями, отражающими, как кинокадры, переезд «по широкой долине **Арагвы** до **Мцхет**. Здесь уж **Кура** и станция железной дороги» [1, 268]. На станции железной дороги делегацию встретили представители грузинской администрации А.В. Архипов и Николадзе: «Пересаживают нас в вагон и мчат экстренным поездом в Тифлис» Тифлис произвел на А.Н. Островского «впечатление полуевропейского, полуазиатского города» [1, 268]. А.Н. Островский отмечает переменчивость тбилисской погоды: со дня приезда стояла холодная погода, «ни в одном доме нет двойных рам, к окнам подойти нельзя, так дует, но не сыро» [1, 268], а через

два дня, седьмого октября, стало «тепло, как в августе». В его дневнике упоминаются гостиница «Лондон», в которой «остановился со своей свитой» [1, 268] брат драматурга, Михаил Николаевич; район Вера, духан наверху горы, река Кура, Муштаид и музей. Таким образом, – подводит итог А.Н. Островский, «осмотрел всю западную часть Тифлиса» [1, 269]. Он перечисляет лиц, с которыми встречался в Тифлисе, давая им емкие характеристик: князь **Дундуков – Корсаков**, «главноначальствующий на Кавказе», смотритель музея немец **Радде**, «остроумный болтун, почти шут, но притом и плут», Адольф Петрович **Берже,** «знаток Кавказа и его истории», с которым драматург «проговорил весь вечер»; «**офицер** с прошением, тип кавказского проходимца»... [1, 269].

С восьмого по тринадцатое октября братья Островские побывали в Баку, а четырнадцатого октября «вернулись в Тифлис благополучно. Ночь была ясная и холодная, утро свежее. Осматривал город, был на Майдане и в армянских лавках, гулял по Головинскому проспекту..., вечером был у нас Иванов – персидские, грузинские, мингрельские и другие песни». [1, 273]. Через пять дней «поехали с А.В. [Архиповым] на железную дорогу, чтобы отправиться в Мухрань (в Карталинию, Душетского уезда), к князю **Багратиону Мухранскому**. На станции уж все были в сборе; кроме брата Михаила Николаевича и его свиты (т. е. Архипова, Молчанова, Князева), поехали с нами **Николадзе, Жоржадзе** (винодел, лучшее кахетинское), **Бунге, Хотисов** и еще **грузин литератор, начальник Душетского уезда и пристав**. Выехали в 8 часов с экстренным поездом, до ст. Кианки (3-я станция от Тифлиса) ехали по железной дороге; оттуда в экипажах, окруженные конной милицией (чапарами)» [1, 273]. А.Н. Оостровский подробно освещает в дневнике порядок следования друг за другом участников поездки в Мухрани,

к князю **Багратиону Мухранскому**, особо подчеркивая, что их маленький отряд сопровождался конной милицией: «Впереди всех, в бурке и башлыке, А.П. Молчанов, за ним чапары, потом уездный начальник и пристав, Николадзе и опять чапары» [1, 273]. Живописна зарисовка природных красот, восхищающих драматурга. Он описывает «переезд через невысокий горный перевал; дорога вьется по ребрам гор, – ехать не безопасно. Потом спуск в долину Мухрань. Переехали какую-то горную речку вброд, которая шумит и пенится, и поехали по долине, густо населенной и покрытой виноградниками и садами. Растительность очень разнообразна: много дубов, тутовых дерев и прочего, живые изгороди, спелая ежевика висит кистями» [1, 274]. Он отмечает, что дом князя Багратиони строился «в восточном вкусе», описывает портрет князя Багратиони: – «старый николаевский генерал (73 л.), совершенно бодрый (на вид не более 55 л.), в мундире, с Георгием на шее» [1, 274]. Писатель рассказывает об экскурсии по имению князя Багратиони: «все отправились смотреть виноделие: сначала в отделение, где жмут виноград, потом в громадные подвалы, в которых проход посредине, а по бокам стоят рядами бочки в 300 ведер, потом на стройку новых подвалов, тоже громадных размеров. Всего помещения будет на 100 тыс. ведер. Оттуда на винокуренный завод и бондарное заведение. Все это в грандиозных размерах» [1, 275].

Центральным местом дневника, отражающего поездку на Кавказ, является описание событий, касающихся непосредственно творчества великого русского драматурга Александра Николаевича Островского, которого двадцатого октября 1883 года в Тифлисе восторженно встречали поклонники его таланта в русском драматическом театре. Отметим, что «русский театр в Тифлисе был основан по инициативе наместника Кавказа графа Воронцова. Была назначена дирекция театра, в которую входил известный

грузинский поэт Александр Чавчавадзе. Артистическая труппа была сформирована из гастролирующих тогда в Тифлисе русских и украинских актеров на базе ставропольской труппы антрепренера Г. Яценко. В первом сезоне было поставлено более ста спектаклей. Однако труппа была недостаточно сильной и не удовлетворяла эстетическим потребностям тифлисского зрителя. И тогда дирекция театра обратилась за помощью к великому русскому актеру Михаилу Щепкину. В ответном письме Щепкин писал: «Все, что могу… я сделаю. В этом порукой любовь моя к искусству». При содействии М. Щепкина труппа пополнилась артистами Петербургского и Московского императорских театров, во главе которой стал известный актер и режиссер А. Яблочкин (отец знаменитой актрисы А. Яблочкиной). В 1857 г. преемник М. Воронцова, генерал Муравьев, опасаясь прогрессивной роли театра, особенно грузинского, лишает его субсидии. В результате русская и грузинская труппа распадаются. В последующие годы передовая общественность Грузии не раз поднимала вопрос о восстановлении русского и грузинского театров, и только в 1866 г. русский драматический театр возрождается вновь. За сезон 1867-68 гг. театр показал «Горе от ума» Грибоедова, «Ревизора» и «Женитьбу» Гоголя, «Грозу» и «Доходное место» Островского и ряд других пьес. Газета «Кавказ» писала, что тифлисский русский театр занимает достойное место среди 17 постоянных театров в России. Русский театр в Тифлисе 60-70 гг. поддерживал тесное общение с грузинской общественностью и грузинским театром. На сцене грузинского театра часто ставили произведения русской классической драматургии, а русский театр имел в своем репертуаре пьесы грузинских драматургов. В ряде спектаклей русского театра выступали выдающиеся грузинские актеры В. Абашидзе и К. Кипиани. Когда великий русский драматург А. Островский приехал в

1883г. в Тифлис, грузинский театр устроил ему торжественную встречу» [3].

На вечере в честь Островского был исполнен на грузинском языке второй акт "Доходного места". В дневниковой записи от 20 октября 1883 г. Островский рассказывает о празднестве, организованном в его честь. Воспроизведение этого события окрашено нарочито отстраненной интонацией, свидетельствующей о предельной скромности автора, который был встречен представителями прогрессивной грузинской общественности как один из выдающихся создателей великого русского искусства: «Вечером в театре Арцруни грузины давали для меня спектакль. Вход в караван-сарай был иллюминован; против входа, в караван-сарае, был поставлен убранный зеленью и цветами транспарант с моим вензелем. На лестнице я был встречен предводителем {В рукописи над этим словом написано Барканов.} дворянства Магаловым {В рукописи над этим словом написано Цагарелли.}. У входа на улице, на лестнице и по галереям караван-сарая стояла несметная толпа народу. Когда я вошел, галлереи караван-сарая, по которым надо было проходить до театра, осветились бенгальскими огнями, и грузинский оркестр заиграл что-то вроде марша. Для меня была приготовлена средняя ложа, она была убрана зеленью, которая гирляндами опускалась донизу. При моем входе в ложу поднялся занавес, вся грузинская труппа в национальных костюмах была на сцене. Режиссер труппы прочел мне приветственный адрес, очень тепло и умно написанный, а грузинский поэт Цагарелли прочитал свое стихотворение на грузинском языке, затем под аккомпанемент оркестра труппа запела по-грузински многолетие, вся публика встала и обратилась к моей ложе, – многолетие, по требованию, было повторено. (Многолетие, мравалжамиер – грузинская заздравная песня. – М.Н.). Я,

разумеется, раскланивался и благодарил публику и артистов. В ложе со мной сидели Михаил Николаевич со всей свитой и предводитель Магалов, который служил нам переводчиком. Вначале шел 2-й акт «**Доходного места»** на грузинском языке. Роли Фелисаты Герасимовны, Полины и Юсова были исполнены очень хорошо. По окончании опять овации и рукоплескания, так что я устал раскланиваться. В антракте представители труппы принесли в ложу прочитанный адрес и лавровый венок от грузинских артистов. Потом шли две небольшие пьесы, из которых одна чисто бытовая, из грузинской крестьянской жизни; изображалось что-то вроде сговора или рукобитья с грузинской музыкой, песнями, плясками и со всеми обрядами. Очень интересное представление. В заключение, вместо дивертисмента, грузин и грузинка, в богатых костюмах, проплясали лезгинку. При выходе моем из театра были те же овации, что и при входе» [1, 275].

В дневнике, как уже отмечалось, представлено нарочито отстраненное описание, А.Н. Островский ничего не пишет о своих эмоциях, придерживаясь при описании триумфального приема протокольного стиля, но, читая фразы **«стояла несметная толпа народу», «вся публика встала и обратилась к моей ложе», «опять овации и рукоплескания, так что я устал раскланиваться»,** «лавровый венок от грузинских артистов», «при выходе моем из театра были те же овации, что и при входе» [1, 275], невозможно не понять, как восторженно приветствовали актеры и зрители деятеля высокого искусства, рассматривая пребывание А.Н. Островского в Грузии в качестве большого литературно-политического события. Отметим, что А.Н. Островский в это время познакомился с грузинским драматургом Аквсентием Антоновичем Цагарели, автором известных комедий «Иные нынче времена», «Ханума». Цагарели перевёл для грузинского театра около 20 пьес, в

том числе пьесы А.Н. Островского, который высоко оценил его творчество. В тот же день, 20 октября 1883 года состоялся вечер, организованный в честь А.Н. Островского грузинской труппой в театре Арцруни в Тифлисе, после того, как актеры на русском языке сыграли пьесу великого драматурга «Не в свои сани не садись». А.Н. Островский был приятно удивлен игрой артистов. Он сказал: «Я и прежде слышал, что у грузин есть хорошая труппа, а сегодня сам убедился, что вы действительно хорошо играете. Мое удивление тем более велико, что вы так прекрасно разыграли пьесу, составленную не из ваших нравов. От души вас благодарю за честь и хорошую игру» [4, 253].

Почитатели таланта А.Н. Островского, артисты Тифлисского кружка организовали ужин в его честь 26 октября 1883 года. Были произнесены восторженные слова о его таланте. Выдающийся грузинский артист, один из основоположников реалистического направления в национальном актёрском искусстве Васо Абашидзе, участвовавший в первой постановке пьесы «**Доходное место**», обратился к Островскому с речью: «Ваше великое имя является гордостью Грузии так же, как и гордостью России. Мы счастливы, что на нашу долю выпало быть духовным посредником союза этих двух народов, между которыми существует взаимная любовь и сочувствие друг к другу». В ответной речи великий драматург проявил свойственную ему скромность: «Я от души благодарю вас за искреннее сочувствие к моей литературной деятельности, но вы преувеличиваете мои заслуги. На высокой горе над Тифлисом красуется великая могила Грибоедова, и так же высоко над всеми нами парит его гений. Не мы, писатели новейшего времени, а он внес живую струю жизненной правды в русскую драматическую литературу...» [4, 253]. Пребывание А.Н. Островского в Тифлисе, события, связанные с постановкой его пьесы «**Не в свои сани не садись**»

артистами грузинской труппы, высказывания драматурга нашли отражение на страницах газеты «Кавказ», 28 октября 1883 года. Приведем и другой отрывок из речи А.Н. Островского, обращенной к артистам, играющим роли в его пьесах: «...Господа артисты! Я очень высоко ценю и очень глубоко чувствую честь, которую вы мне делаете. В самой ранней молодости, когда я еще ничего не писал для сцены, любовь к драматическому искусству и еще неясно сознаваемое призвание сблизили меня с артистами, и с тех пор я провел с ними двадцать лет в приятном и непрерывном собеседничестве. Общие успехи нашего дела более и более роднили нас. Не посторонним, холодным зрителем, а с сочувствием близкого, родного глядел я на успехи возникающих талантов наших, и в то время, как для публики являлась новая театральная знаменитость, я приобретал большею частью нового друга. Господа, я горжусь тем, что на сцене я имею и имел самых лучших, самых преданных друзей; одних я уже проводил в могилу, другие до сих пор украшают наши театры. Настоящее выражение вашего сочувствия ко мне, господа, дорого для меня как взаимность, как ответ на мою любовь к артистам...» [3, 253]. В тот же день, 20 октября 1883 года состоялся вечер, организованный в честь А.Н. Островского грузинской труппой в театре Арцруни в Тифлисе, после того, как актеры на русском языке сыграли пьесу великого драматурга **«Не в свои сани не садись».** А.Н. Островский был приятно удивлен игрой артистов. Он сказал: «Я и прежде слышал, что у грузин есть хорошая труппа, а сегодня сам убедился, что вы действительно хорошо играете. Мое удивление тем более велико, что вы так прекрасно разыграли пьесу, составленную не из ваших нравов. От души вас благодарю за честь и хорошую игру» [4, 252]. Из Тбилиси братья Островские отправились в Батуми. По дороге А.Н. Островский познакомился с Мака-

ровым, будущим героем Порт-Артура: «Макаров рассказал много интересного, как он атаковал с моря Батум, как пускал мины под турецкие броненосцы и прочее» [1, 276].

Поездка в Батуми произвела на А.Н. Островского неизгладимое впечатление. Описание моря – одна из самых поэтических страниц его дневника: «Часу в 10-м мы въехали в узкий коридор, выбитый в каменной скале, и спустились к морю. Глухая ночь, слева каменная гора, которая стоит прямо над дорогой, как стена, справа море, то совершенно открытое, то загороженное невысокими голыми скалами; море бушует, пенистые валы разбиваются о каменные скалы и лезут под самый поезд, волны светятся слабым фосфорическим блеском.Рев морской и гремучий гул катящихся камней сливаются в какую-то адскую музыку. Восторга моего описать невозможно. Это величественная, дикая, адская красота» [1, 277].

25 октября братья вновь выехали в Тифлис. Приведем восторженное описание этого путешествия в дневнике А.Н. Островского: «Погода очаровательная, воздух мягкий, дышать легко. Дорога сначала по берегу моря, потом между громадными деревьями, обвитыми плющем, мягкие очертания гор, панорама анатолийских гор на юге, на севере снеговой хребет Кавказа, красота жителей, их живописные костюмы, все это способно наполнить восторгом самую черствую душу. На станции Самтреди огромная толпа народа: и лица, исполненные экспрессии, и костюмы (от щегольских до последней рвани) так картинны, что смотришь на них уж не с удивлением, а с изумлением, и думаешь, не сон ли это. На Сурамский перевал приехали к вечеру, опять живописные картины; на горах, между деревьями, мелькает серп новой луны. В Тифлис приехали в 11 Vs часов; холодно. Ночь звездная» [1, 273-274]. В дневниковой записи от 26 октября говорится о вечере в театрально-драматическом кружке: «Дом в персидском

вкусе, богатая отделка. Давали «**Не в свои сани не садись**». Игра любительская. Были более чем удовлетворительны Дуня – Акинфиева и Бородкин – Бакулин (товарищ прокурора). Ужин с тостами, с пением многолетия (по-грузински)» [1, 278].

О своей поездке в Грузию драматург писал в письме от 9 декабря 1883 года Ф. А. Бурдину, что она доставила ему "много удовольствия и много пользы" [5, 301]. В наши дни, 20 и 27 октября 2012 года на Малой сцене Тбилисского русского драматического театра имени Грибоедова с большим успехом прошла премьера спектакля А.Н. Островского «Гроза».

Литература

1. Островский А.Н. Дневники 1881-1886 гг. // Островский А.Н. Собрание сочинений. Художественные произведения. Критика. Дневники. Словарь. 1843-1886. Том XIII. М., 1952. http://alexnest.ru/russkaya-klassika/n-p/ostrovskijj-a-n/ostrovskij-aleksandr-nikolaevich-dne/
2. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия. М., 2006.
3. Тбилисский русский драмтеатр. История театра // http://www.kino-teatr.ru/teatr/222/print
4. Островский А.Н. Речь на вечере, организованном в честь А.Н. Островского грузинской труппой в театре Арцруни в Тифлисе // Собрание сочинений в десяти томах. Том X. М., 1960 // http://nova.rambler.ru/search?query
5. Островский А.Н. Письма 1881-1886 гг. // Lib.ru/Классика: az.lib.ru/o/ostrowskij_a_n/text_0650.shtml

ЗАБЫТЫЕ ШЕДЕВРЫ А.Н. ОСТРОВСКОГО. ПЬЕСА «НА БОЙКОМ МЕСТЕ»

Н.Б. Осипян
Арцахский госуниверситет
(Степанакерт)

«На бойком месте» – одно из превосходных творений А.Н. Островского. Эта пьеса стоит особняком в ряду произведений драматурга.

Неоднократно рисовал Островский затхлые купеческие горницы, нарядные дворянские гостиные, сияющие красотой волжские берега уездных русских городов. Разбойничий притон на большой дороге, «выписанный суровыми рембрандтовскими красками, в сумрачной игре резких и зловещих светотеней», возникает у Островского лишь однажды- в пьесе «На бойком месте» [4, 381].

Художественное своеобразие и эстетические достоинства творения Островского делают особенно непонятным то почти полное забвение, которому предана эта пьеса в критической и научной литературе.

В сборниках критических статей об Островском, в которых отразилось все существенное, что было высказано в печати о произведениях драматурга, почти ничего не сказано о пьесе «На Бойком месте», кроме самых беглых упоминаний. Краткие газетные рецензии, причем посвященные не пьесе, а спектаклю, состоявшемуся в том или ином городе, – вот и все, что можно прочитать об этом создании драматурга. И это тем удивительнее, что «На бойком месте» принадлежит к числу самых репертуарных пьес Островского.

Впервые комедия была напечатана в журнале «Современник» в 1865 году. Осенью того же года пьеса

была поставлена в московском Малом театре, а через месяц в петербургском Александринском театре, и с тех пор она уже не сходила со столичной и провинциальной сцены, прочно войдя в репертуар русских театров. Ее популярность среди зрителей особенно возросла в советское время. Так, по имеющимся статистическим данным, в одном только 1939 году она ставилась 568 раз в 27 драматических театрах и 350 раз в 14 колхозных театрах, заняв шестое по числу спектаклей место среди произведений русского классического репертуара.

В основу сюжета «На бойком месте» легли жизненные впечатления Островского, полученные во время поездок на Волгу в 1856 году по поручению великого князя Константина Николаевича для изучения внутреннего состояния России. В состав экспедиции входили писатели И.А. Гончаров, А.Ф. Писемский и др. С.В. Максимов, один из участников «Литературной экспедиции», знаток народного быта, писал: «Волга дала Островскому обильную пищу, указала ему новые темы для драм и комедий и вдохновила его на те из них, которые составляют честь и гордость отечественной литературы [6, 165].

Путешествие по Волге дало драматургу исключительно богатый материал для творчества.

В путевых заметках А.Н. Островского есть такие строки: «Странствовали всю ночь. В Ситкове содержатель постоялого двора, толстый мужик с огромной седой бородой, с глазами колдуна, не пустил нас; у него гуляли офицеры с его дочерьми, которых пять» [6, 22].

Пребывание в Щелыкове дает Островскому новые бытовые данные, которые он затем использует в своей пьесе. Неподалеку от щелыковской усадьбы, до того как она была куплена отцом Островского, находился кабак, пользовавшийся дурной славой. Кабака давно уже не было, но память о грабежах и убийствах, совершавшихся возле

этого заведения, еще жила среди обитателей. Разбои и нападения в этих местах продолжались и после исчезновения кабака. «У нас сильный грабеж и много народу убивают», – писала Островскому управляющая щелыковским имением И. Белихова [6, 77].

Эти впечатления и сведения, очевидно, и дали толчок художественной фантазии Островского. В своих пьесах драматург изображает не только купечество с его «амбарным запахом», но и другие сословия России, стремясь глубже вскрыть пороки современного ему общества [3, 60].

Островский стремился отыскать в русской действительности положительные начала. В своих комедиях он проявлял способность заглядывать в самую суть души человека. Все поступки и действия персонажей социально и психологически обусловлены. По словам Добролюбова, у Островского «нет ни злодеев, ни извергов, а все люди очень обыкновенные, как все люди, и что преступления, поразившие нас, суть вовсе не следствия исключительных натур, по своей сущности наклонных к злодейству, а просто неизбежные результаты тех обстоятельств, посреди которых начинается и проходит жизнь людей» [3, 75].

Островский перенес события пьесы в прошлое: очевидно, потому, что это давало ему сравнительно большую творческую свободу.

«На бойком месте» – это своеобразное художественное воплощение темы «темного царства». Своеобразие пьесы выражается в том, что «темное царство» изображено здесь как бы на раннем этапе его становления и в одной из особых его форм. Купеческие капиталы Большовых, Торцовых, Прибытковых очень часто первоначально создавались на «крови», то есть именно теми средствами открытого грабежа и разбоя, какими пользуется Бессудный, который мог быть отцом Дикого или Большова.

Постоялый двор – это на деле лишь вывеска, за которой скрывается разбойничий притон. Причем вывеска эта нужна только для чужих, для тех, кого хозяева этого притона и их приспешники намерены грабить. Единственная цель обитателей постоялого двора, объединяющая их между собой и определяющая все их поведение – деньги. «У всех только деньги на уме, – говорит Анна, – как бы ни добыть, только бы добыть. А сколько из-за этих денег греха на душу принимают, об этом никто и не думает».

Одной из примечательных особенностей творчества Островского в целом является исследование человеческих характеров, шире – человеческих типов в самых разнообразных жизненных ситуациях, при которых обнаруживаются даже не столько новые, еще неизвестные грани характеров, сколько новые грани сложнейших жизненных конфликтов, позволяющих выявить совершенно неожиданные человеческие ценности там, где они до сих пор и не предполагались [3, 46].

Ни одна пьеса Островского не обладает такой острой драматичностью, насыщенностью событиями и образной концентрацией, как пьеса «На бойком месте». Первые же страницы пьесы дают представление о разбойничьем притоне, самая обстановка которого сулит непредвиденные и зловещие дела. Уже здесь возникают в остром, непримиримом столкновении отношения Евгении и Анны, их любовное соперничество из-за красавца помещика Миловидова, открывается намерение Анны, брошенной Миловидовым ради Евгении, уйти в монастырь, непокорность Анны ее брату Бессудному и «порядкам» его постоялого двора.

Хозяин и глава воровского притона – Бессудный. Он руководит шайкой, насаждая в ее деятельности суровый порядок и лично осуществляя прибыльные и опасные предприятия.

Евгении, жене Бессудного, принадлежит важная роль живой приманки. Благодаря своей красоте она привлекает к постоялому двору мужчин, расширяя число гостей. И Евгения, пользуясь своими женскими чарами, непосредственно помогает Бессудному обирать и грабить постояльцев. «Гости» – это люди, которые имеют при себе достаточно крупные суммы: зажиточные купцы, торговцы, помещики, офицеры. Суммы эти отчуждаются у их владельцев различными способами. Самый невинный из них – обсчитывание; самый крайний, хотя и далеко не редкий, – убийство. Чета Бессудновых располагает широкой сетью помощников – наводчиков.

Миловидову не принадлежит в пьесе главенствующая роль. Но идейное и художественное содержание пьесы зависит от его образа, так как в любви к Миловидову раскрывается человеческая сущность Анны, чья фигура находится в средоточии произведения. Анна противостоит в пьесе Бессудному и всему его окружению. Миловидов для Анны – единственный близкий человек на постоялом дворе. Внешний облик Миловидова и его показные черты во многом совпадают с его внутренней психологической сущностью. Любовь к Анне раскрывает все лучшее, что есть в натуре Миловидова. Измена Анны (мнимая) оскорбляет его глубоко. Евгения для Миловидова средство отомстить Анне за ее измену и самому себе – за доверчивость, за душевную слабость.

Анна – наиболее значительный образ в пьесе Островского. «Лучом света» в «темном царстве», обрисованном в пьесе, является Анна, чей образ во многом близок Катерине, Параше, Аксюше. А главный конфликт пьесы заключается в борьбе Анны против неволи и произвола, против «жестоких нравов» окружающего ее мира, где все служат единому божеству- чистогану.

Борьба Анны против законов этого мира возникает как борьба ее за личное счастье, за любовь. В любви Анны выражено ее стремление к духовной свободе, к самоутверждению, воплощен ее протест против мира корысти и зла.

В том, что Островский избрал в качестве ведущего персонажа своей драмы фигуру Анны и придал ей черты высокого духовного благородства, возвышающие ее над «барином» Миловидовым, ярко проявилась демократическая сущность мировоззрения писателя.

Образ Анны окрашен трагизмом. Трагедия Анны порождена не только изменой возлюбленного, – она в том, что эта измена означает для нее крушение человеческих идеалов, веры в честность, преданность, благородство, которую она сохранила в мире, где все «деньги» и «обман». Трагическая глубина переживаний Анны обусловлена ее душевной силой. Каким могучим характером надо обладать для того, чтобы, обнаружив измену возлюбленного, принять решение выпить яд и умирать медленной смертью на глазах у любимого и соперницы. Воспринимая измену Миловидова как страшное оскорбление, Анна не скрывает того, что продолжает его любить. Человеческое в ней выше женского.

Изображая людей, у которых «только деньги на уме», разоблачая психологию стяжательства, Островский вместе с тем придает «На бойком месте» строгий историзм.

Постоялый двор, изображенный Островским, обладает характерными чертами российского быта именно 20 годов. Приметами времени являются и темные суеверия героев. Глубокая печать лежит и на характерах персонажей-патриархально цельных, сильных, суровых.

Искусство Островского – в предельной простоте, с которой начинается действие в его пьесах. Каждая пьеса Островского имеет свою «сверхзадачу», свой морально-

нравственный центр. И выявить его в каждой пьесе – значит определить ее специфику, ее художественное своеобразие.

“Островского называли «Колумбом Замоскворечья». Но драматург в своем творчестве не ограничился только Замоскворечьем; он выступил исследователем все новых и новых сфер человеческой жизни, все новых и новых человеческих характеров. И чем дальше, тем все больше и больше Островский переходил все новые и новые сферы жизни. И уже не Русь «с одного боку», а вся Русь – во всем ее историческом и современном многообразии предстала в пьесах Островского” [3, 77].

Судьба Островского в такой же мере волновала русскую общественность, как и передовую армянскую интеллигенцию. Со дня первой постановки пьесы «Не в свои сани не садись» (7 декабря 1864) и до сегодняшнего дня все лучшие произведения великого русского драматурга, такие как «Доходное место», «Без вины виноватые», «Лес», «Гроза», «На бойком месте», «Поздняя любовь», «Таланты и поклонники», «Волки о овцы», «Бесприданница» и др. прочно утвердились на сцене армянского театра, стали достоянием широких масс.

В 50-ые годы XX столетия «На бойком месте» ставили драматические театры Москвы, Ленинграда, Минска, Смоленска, Риги, Харькова, Тамбова, Симферополя, Еревана, Фрунзе, Казани, Костромы, Иркутска и др. городов. Комедия шла на клубных сценах, была показана впервые на армянской сцене в Арташатском межрайонном театре. Артистов армянского театра привлекал сам творческий метод драматурга и Малого театра, отвергающих искусственность и манерность, защищающих реализм, поощряющих художественную простоту, точность и ясность.

Постановка пьес Островского еще больше возбудила интерес армянской общественности к русской литературе и

театру, к жизни русского народа. Народные традиции драматургии Островского глубоко вошли в жизнь армянского театра.

Став “истинно народным у себя дома” Островский тем самым стал и великим представителем мировой драматургии [3, 76].

Литература

1. Добролюбов Н.А. ПСС. Т. 5.
2. Каграманян Н.В. Драматургия Островского на армянской сцене (1864-1964 гг.). Լրաբեր Հասարակական Գիտությունների, 1970, № 3.
3. Основин В.В. Русская драматургия второй половины XIX в. М., «Просвещение», 1980.
4. Оснос Ю.А. В мире драмы. М., «Советский писатель», 1971.
5. Островский А.Н. ПСС. Т. 13, М., 1935.
6. А.Н. Островский в воспоминаниях современников. М., 1966.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗОВ А.Н. ОСТРОВСКОГО В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

И.В. Приорова
Астраханский госуниверситет

«Но театр – это исполин,который
смертельно ранит тех, на кого
направлены его удары. Мощные
эти удары следует приберегать
для борьбы со злоупотреблениями
и язвами общества»
Бомарше

Театральный мир нельзя представить без пьес Н.А. Островского, творческий потенциал которого воплотился в созданном им «целом народном театре». Роль А.Н. Островского в достижениях всей русской культуры неоспоримо признаётся благодаря его огромному вкладу в развитие отечественного театрального искусства. Общепризнанным считается, что А.Н. Островский, продолжая лучшие традиции мировой драматургии, сделал для России столь же много, как Шекспир для Англии или Мольер для Франции.

В его наследии – 47 оригинальных пьес и повторные редакции «Козьмы Минина» и «Воеводы», семи пьес в сотрудничестве с С.А. Гедеоновым («Василиса Мелентьева»), Н.Я. Соловьевым («Счастливый день», «Женитьба Белугина», «Дикарка», «Светит, да не греет») и П.М. Невежиным («Блажь», «Старое по-новому»). В них воссоздана достоверность русской жизни (40-80-х годов XIX века) панорамой образов дворянства, чиновничества и купечества, бедного мещанства, ремесленников, крестьян и представителей интеллигенции (учителей, артистов).

Обзорный анализ театрального наследия А.Н. Островского, запечатленного в его бессмертных пьесах, начнем с известной статистики: в его драмах действует более семисот говорящих персонажей, каждый из которых представляет яркий речевой портрет. Однако не менее значимыми являются массовые сцены, в которых участвуют десятки лиц без речей, но с голосом, который «слышится во всех явлениях нашей жизни» (Добролюбов). В этом, очевидно, и продолжаются лучшие традиции русской национально-самобытной драматургии Фонвизина, Грибоедова, Пушкина и Гоголя, создавшей драматургию общественных характеров и нравов. «Исписав всю московскую жизнь» (Гончаров), А.Н. Островский разнообразил тематику отечественной драматургии и включил насущные этические и социально-политические проблемы в свои глубоко реалистичные пьесы, лишённые узкого бытовизма и натурализма. Обобщающая сила его персонажей во многих случаях – в их нарицательности: Подхалюзин («Свои люди – сочтемся!»), Тит Титыч Брусков («В чужом пиру похмелье»), Глумов («На всякого мудреца довольно простоты»), Хлынов («Горячее сердце»). Нарицательность своих характеров драматург создавал сознательно, объясняя это тем, чтобы узнаваемые имена (Подхалюзин, Глумов) клеймили порок точно так же, как имена Гарпагона, Тартюфа, Недоросля, Хлестакова.

Чтобы говорить о сегодняшнем прочтении пьес А.Н. Островского, необходимо совершить обзорный экскурс во времена, когда ценность драматургического материала определялась преимуществом признаков критического реализма. Однако и во второй половине XIX века признавалось, что наряду с реалистическими образами А.Н. Островского самого разнообразного аспекта (семейно-бытового, социально-психологического, социально-политического), востребованными остаются образы

романтические: Жадова («Доходное место»), Катерины («Гроза»), Несчастливцева («Лес»), Мелузова («Таланты и поклонники»), Снегурочки («Снегурочка»). Художественная палитра Островского красочна и не обходится без символики («Гроза») и фантастики («Воевода», «Снегурочка»). Сценическое воплощение этих пьес позволяет интерпретировать и ассимилировать художественный материал по потребности современной действительности. Сценическая жизнеспособность творчества А.Н. Островского определяется непрекращающейся идейно-эстетической эволюцией образов, которые в первых пьесах написаны укрупнено («Семейная картина», «Свои люди – сочтемся!»), а в позднейших пьесах – психологически тонко («Бесприданница», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые»). Глубокий психологизм является продолжением глубокой поэтичности драматурга, создавшего образец народной поэзии в «Снегурочке», которая сродни пушкинской поэтичности. Народная «хрустальная поэзия» [5] пронизывает жалобу Купавы царю Берендею, жалобу-очищение, освобождающую от обиды и боли.

И.А. Гончаров в 1882 году в связи с 35-летием драматической деятельности А.Н. Островского дал глубокую оценку его творческому дарованию, отмечая народность драматургии, позволяющей признать, что в России есть свой русский, национальный театр. Будучи театральным деятелем большого масштаба, А.Н. Островский способствовал преобразованию русской сцены в школу общественных нравов, отстаивая народность произведений, предназначенных для театра, тем самым предвосхищая учение К.С. Станиславского. По словам великой русской актрисы М.Н. Ермоловой, вместе с Островским на сцену пришла сама жизнь [5].

А.Н. Островский остаётся одним из любимых драматургов в России. Его пьесы успешно идут от Калининграда до Хабаровска, только в репертуаре московских театров поставлено почти 100 его пьес. А.Н. Островский не только жив, он стал драматургом-лидером в русском современном театре. Однако сценическое решение его драматического наследия имеет свою историю.

Стремительная динамика сценических воплощений пьес Островского наблюдалась после Октября: с 1875 по 1917 год включительно, то есть за 42 года, драма «Без вины виноватые» прошла 4415 раз, а за один 1939 год – 2147. Сцены из захолустья «Поздняя любовь» за те же 42 года прошли 920 раз, а в 1939 году – 1432 раза. Трагедия «Гроза» с 1875 по 1917 год прошла 3592 раза, а в 1939 году – 414 раз [9]. В эпоху расцвета соцреализма нетрадиционное режиссёрское прочтение пьес Островского критика принимала за искажение сущности. Так, обвиняя В.Э. Мейерхольда в формалистическом подходе в постановке спектакля «Лес» (1924) и А.Б. Винера за вульгарно-социологическое воплощение пьесы «Гроза», поставленной в Драматическом театре имени Ленинградского совета профессиональных союзов (1933), цензура резко противопоставляла их спектаклям, раскрывающим народную позицию Островского с заострённой социально-этической проблематикой: «Доходное место» в Театре Революции (1923), «Горячее сердце» в Художественном театре (1926), «На бойком месте» (1932), «Правда – хорошо, а счастье лучше» (1941) в Московском Малом театре, «Гроза» (1953) в Московском театре имени В.В. Маяковского, «Пучина» в Ленинградском театре имени А.С. Пушкина (1955).

В ознаменование 150-летия со дня рождения великого драматурга (1973) популяризация жизни и творчества драматурга проводилась повсеместно: транслировались его

пьесы по телевидению и радио, в гуманитарных и научно-исследовательских институтах проводились конференции и лекции. Культурной общественностью драматург был признан современником. И уже тогда спектакли «Последняя жертва», поставленная В. Мейерхольдом в Ленинградском академическом театре драмы имени А.С. Пушкина, и «Гроза», осуществленная Б.А. Бабочкиным в Московском академическом Малом театре, не оцениваются как формалистические и вульгарно-социологичекие спектакли. Они оцениваются критикой как оригинальные спектакли, сосредоточившие внимание на общечеловеческом содержании пьес. Прогресс в постижении художественного замысла – очевиден!!!

Критика того времени отмечала, что в Малом театре «темное царство» представлено крупным планом в убедительной опоре на средства шаржа (Дикой – Б.В. Телегин, Феклуша – Е.И. Рубцова). В спектакле власть социально-бытового произвола, ужасающей дикости, невежественности, косности противостоит молодым силам, которые стремятся к осуществлению своих естественных прав, потому даже тишайший Тихон произносит слова покорности маменьке с интонацией накипевшего недовольства. Единственное, что насторожило критику тех лет, это то, что в спектакле чрезмерно подчеркнут эротический пафос, который существенно снижает социальный в «споре с ним». Этот спор очевиден в сцене, где обыгрывается кровать, на которую по ходу действия ложатся Катерина и Варвара, а «знаменитый монолог Катерины с ключом, полный глубокого социально-психологического смысла, превратился в сугубо чувственный. Катерина мечется на кровати, сжимая подушку» [6]. Сегодня, спустя сорок лет, такие критические оценки представляются абсолютно идеалогизированными, а предпринятый режиссёром поиск – невинным. Однако

упрёк за то, что явно вопреки драматургу, режиссер «омолодил» Кулигина, сравнял его с Кудряшом и Шапкиным, заставил его играть с ними на балалайке, несмотря на то, что ему более 60 лет, представляется справедливым. Кабаниха откровенно называет его стариком. И здесь, правды ради, отразилось желание современников: прочтение пьес А.Н. Островского должно быть основано на бережном сохранении их текста. Поэтому новаторский поиск некоторых режиссеров конца XX века был приравнен к идеологическим ошибкам 20-30-х годов XX века: в одном спектакле персонажи «Невольниц» говорят по телефону, в другом – Липочка и Подхалюзин («Свои люди – сочтемся!») танцуют танго, в третьем – Паратов и Кнуров становятся любовниками Хариты Огудаловой («Бесприданница») и т.д.

Неприятие подобного режиссёрского видения объясняется почитателями творчества А.Н. Островского тем, что наметившаяся тенденция в ряде театров воспринимать текст Островского как первичный материал для режиссерских измышлений; перемонтировок, вольных комбинаций из различных пьес и прочих «отсебятин» толкуется как неуважительное отношение к авторскому тексту. Сам А.Н. Островский, разрешая для сценического воплощения те или иные сокращения текста, весьма ревностно относился к его смыслу, не допуская никаких его изменений. Известно, что на просьбу артиста В.В. Самойлова о переделке концовки второго акта пьесы «Шутники», драматург был резок: «Надо быть сумасшедшим, чтобы предлагать мне такие вещи, или уж считать меня мальчишкой, который пишет не думая и нисколько не дорожит своим трудом, а только дорожит лаской и расположением артистов и готов для них ломать свои пьесы как им угодно» [4: XIV, 119]. Когда А.Н. Островский сам был зрителем на открытии

Общедоступного театра в 1875 году, то выразил крайнее неудовольствие от того, что провинциальный артист Н.И. Новиков, играя роль городничего в «Ревизоре» Н.В. Гоголя, допустил новацию – в первом явлении первого акта выпустил на сцену всех чиновников, а потом вышел и сам, здороваясь с ними: «Помилуйте, да разве можно позволять актеру такие вещи? Разве можно с таким неуважением относиться к Николаю Васильевичу Гоголю? Ведь это позор! Какой-то Новиков вздумал переделывать гения, о котором он, вероятно, и понятия не имеет!» «Гоголь, вероятно, знал лучше Новикова, что писал, и переделывать Гоголя не следует, он и так хорош» [4: 119].

Несомненно, что такое ревностное отношение драматурга к авторскому замыслу обязывает современных режиссёров учитывать это. Постановочное первенство, как и 40 лет назад, удерживают пьесы «На всякого мудреца довольно простоты», «Доходное место», «Бесприданница», «Бешеные деньги, «Без вины виноватые», «Последняя жертва», «Таланты и поклонники», «Гроза». К сожалению, романтические пьесы ставятся меньше, на что есть простое объяснение – современная капитализация общества актуализирует проблемы, мастерски прописанные в классическом наследии А.Н. Островского, которое не стареет, а выявленные им общечеловеческие принципы востребованы для объяснения перемен нашего времени.

Галерея образов, созданная великим драматургом, ассоциируется у современного зрителя с различными типажами, поэтому его демократические герои с жизнеутверждающим оптимизмом (учителя Иванов («В чужом пиру похмелье») и Корпелов («Трудовой хлеб») и сегодня заслуживают глубоко сочувствия. А Параша и Гаврило («Горячее сердце») привлекательны глубокого человечностью и душевной щедростью, что для многих современников стало уже реликтовыми проявлениями

человеческой натуры. Герои, отстаивающие правду наперекор всем препятствиям – Платон Зыбкин («Правда – хорошо, а счастье лучше») и Мелузов («Таланты и поклонники») восхищают своей искренностью правдоискателей. Узнаваемы и Жадов («Доходное место»), стремящийся к общественному благу, и Кручинина («Без вины виноватые»), творящая деятельное добро.

Судьба некоторых пьес заслуживает отдельного внимания, но ограничиваясь рамками статьи, обобщим те, которые особо выделяются из другого драматургического материала. Количество пьес о театре, об актерстве, написанные А.Н. Островским, указывает на «беспощадный диктат времени», который улавливают и современные режиссеры, ставя на разные лады «Без вины виноватые», «Таланты и поклонники», «Лес». Признано, что А.Н. Островский – певец кулис и закулисья, знаток и ценитель актерского быта и актерских судеб, выводящий на первый план искусство актера и его магическую силу. В современных театрах осмысливаются роли актрис и актеров, которые Островский мастерски создал и которые играли в русском театре великие предшественницы и предшественники наших современных любимиц и любимцев. Не случаен неоспоримый успех спектакля театра им. Е. Вахтангова «Без вины виноватые»: роли актрис Кручининой и Шелавиной, знаменитых и почитаемых по пьесе, сыграли Ю. Борисова и Л. Максакова, очень знаменитые в своё время и почитаемые своими современниками. Спектакль был обречен на успех уже поэтому. Сознательно превращенный в мелодраму с рафинированным финалом, когда, будто в Новогоднюю ночь, персонажи, сдвигая фужеры в порыве любви, обещают друг другу новое счастье, спектакль был принят публикой.

Актёр или актриса, играющие роль актёра или актрисы в пьесах Островского – это своеобразная игра в квадрате,

главный показатель обеспеченного успеха. Это своеобразный допинг, без которого театру всё труднее и труднее соревноваться с прогрессирующим господством телевидения, когда большая часть эфирного времени отдана малосодержательным передачам и низкопробным шоу-программам. Спектакль «Без вины виноватые», поставленный Петром Фоменко, сыгран актерами в вахтанговском буфете, а не на вахтанговской сцене: «Мы актеры, наше место в буфете», – констатирует Шмага. Режиссер, приглашая в буфет зрителей, превращает и их в актеров. Все – актеры. Каждый уголок земного мира – театральная площадка. Но «буфетный театр» представляет не столько «волшебный край», сколько «край» не очень умных, не очень добрых и не очень порядочных людей. Их место, действительно, в буфете. Настоящая сцена отдана не им и не таким, как они.. Она где-то вне этих «закусочных пределов». Не случайно, Кручинина (Ю. Борисова) уходит в разных костюмах на «внесценические» подмостки и возвращается откуда-то из другого пространства в буфетную комнату грустная. Знаменитые вахтанговцы, занятые в спектакле (Ю. Яковлев, В. Шалевич, Ю. Волынцев, Е. Князев и др.), играют Островского в стиле рискованного столкновения мелодрамы и фарса, – будто сталкивая якобы прекрасный мир кулис с непредсказуемыми случайностями жизни. И когда это резкое столкновение игры и скорби жизни освещается ярким светом невзаправдашнего театрального эффекта, как обретение Кручининой и Незнамова родственных связей, – грязь жизни очищена счастливым финалом. Однако же она никуда не исчезла. Она переместилась, перетекла на «театральную половину». Здесь точно сработала режиссёрская установка: нет никаких священных границ между рампой и залом. Где «святое» искусство, где грубость жизни – неважно. Важен процесс взаимо-

проникновения и взаимозамещения. Важен передел зон влияния: не победа жизни на сцене, но победа игры в жизни [6]. В спектакле вахтанговцев сквозит грустная ирония объективных подтекстов, которые проявляются в спектакле П. Фоменко именно как ироническое отношение к искусству актера. С помощью Островского театр словно бы сам себя вышучивает, освистывает, отхлестывает, но и извиняет за грехи и мерзости, накопившиеся за время отношения к себе как к горделивому, раздувшемуся от самовлюбленности баловню фортуны [6].

В театре на Малой Бронной, в пьесе «Лес» (постановка Льва Дурова) замечательно талантливый Олег Вавилов в роли трагика Несчастливцева на почти незаметных переходах от серьезного к комическому и трагикомическому открывает глубину иронии в сущности амплуа трагика. Амплуа актера-трагика утратило былое величие, его уже нет в театре настоящего. В спектакле Дурова читается «тихое угасание трагической страсти, неуловимое утекание жизни из игры», что и определяет нетипичность роли Несчастливцева. Режиссер признаёт мысль Островского о величии актерского призвания, однако несмотря на то, что в каждом актёре скрывается трагик или комик, театральная жизнь определяет амплуа по принципу – много на веселом пиру званых, да мало избранных. Грустное смирение перед чем-то неотвратимо надвигающимся в ореоле Несчастливцева, темпераментно и столько же лирически сдержанно сыгранного О. Вавиловым, пронизывает этот «Лес» золотыми красками осени и пышностью увяданья, обнажая внутреннюю тишину удивления актера перед неотвратимостью подобного увяданья. И роль трагика русской сцены – пьяницы по жизни, но человека отличной души, покрывается налетом сострадательной иронии, становясь бесценной принадлежностью прошлого [6].

Сегодня наш театр создаёт волшебный мир, в нём есть игра – азартная, рискованная, но с желательным благополучным исходом. Уставшие от политической нестабильности, потерявшие веру в социальную справедливость, рядовые зрители ждут счастливых финалов, и это горькое ожидание неумолимо влияет на режиссерский выбор пьес. Из Островского черпают силу, чтобы приглушить страх. Бросается в глаза то, в каком направлении театры изменяют названия пьес А.Н. Островского. В Воронежском театре драмы имени А. Кольцова, например, «Волки и овцы» стали называться «Резвые Крылья Амура». Режиссер не скрывает своих целей: никаких социальных конфликтов, никакого напряжения. Показана незамысловатая история любви, в меру пошлая, в меру смешная, в меру расчетливая. Показана с милой иронией, по-доброму посмеиваясь наивности и «волков», и «овец», каковых резвунчик Амур ловко смешал в одной вполне добропорядочной компании. Анатолий Иванов поставил спектакль красочный, стильный, с красивыми, фарфорово-изящными мизансценами. Островский предстал в этом зрелищном спектакле в новом «распевно-романсовом» качестве: вы устали от житейских бурь? Идите в театр! Отдохните в нем, если можете. Очевидно, что и таким современный театр Островского тоже должен быть. «Прогресс» постижения драматургии – очевиден!!!

Нельзя оставить без внимания самую главную тему, которая для многих и сегодня остаётся жизненно важной, как она пропускается через призму режиссуры? Потребность в любви «равной с обеих сторон», которой была лишена Лариса Огудалова («Бесприданница»), как и мечта о торжестве любви как «благого чувства», великого дара природы, счастья жизни, неповторимо воплощенного в весенней сказке «Снегурочка» отражает истинную природу

человеческой чувственности. В Театре «Сатирикон» К. Райкин поставил спектакль «Страна любви» по пьесе А.Н. Островского «Снегурочка». На сцене – его ученики, студенты выпускного курса Школы-студии МХТ. По спектаклю "Страна любви" видно, что молодежь отвечает своему педагогу и режиссеру искренней взаимностью: на сцене сконцентрирована энергетика молодости. Почти каждый и каждая в этой массовке стремится хоть чуть-чуть походить на самого К. Райкина. В отдельных жестах и интонациях угадывается райкинский стиль и улавливается то, с какой неосознанной естественностью молодые актеры признаются в своей зависимости своему режиссёру.

К. Райкин представил свой «товар» лицом – он воспитывал молодых актеров для себя. В первом акте, точно на выпускном экзамене, воспроизводится весь учебный процесс. Вот актеры разыгрывают этюды первого курса, вот играют с воображаемым предметом, вот упражняются на соответствие оценки событию, вот изображают представителей фауны и неодушевленные предметы, например мешки с подарками, которые приносит в слободку Мизгирь. Еще до того как начинается собственно драматическое действие, воспитанники К.Райкина успевают продемонстрировать, как они тренированны, как прекрасно двигаются. Музыка и песни композитора Валерия Чернышева, танцы Валерия Архипова укрупняют содержательность действия с помощью пластики и вокала, особенно в первом акте, где, скорее всего, такой перебор оправдан. Студенческое воодушевление – качество завидное и заразительное, но в больших количествах утомительное. Впрочем, режиссёр оставил в спектакле много воздуха – так, чтобы ни актеры, ни зрители не «задохнулись» от обилия игровых приемов и физических действий, благодаря поэтичности Островского, не отягощённого бытом.

Режиссерская задумка не дала художнику Б. Валуеву громоздить на сцене никакого доисторического Берендеева царства. «Страна любви» – визуально самый «бедный» сатириконовский спектакль: почти голая сцена, два рядя зеленых кресел, таких же, как в зрительном зале, несколько простых деревянных модулей, большая белая простыня, длинные отрезы полиэтилена и решительно никаких «красот». Если бы не костюмы А. Коженковой, можно было бы сказать, что «Снегурочка» выглядит так же, как смотрелась бы в институтской аудитории. Но это не значит, что сложнейшая пьеса «затанцована» и «заиграна» до неузнаваемости. Судя по всему, К. Райкин любит А.Н. Островского не меньше, чем своих питомцев, и потому строго отслеживает собственные сценические и смысловые приоритеты. Отказываясь от сказочного названия «Снегурочка», лишая спектакль детского зрителя, он мастерски высветил взрослые философские вопросы: почему одним людям чувства даются «бесплатно», а другие должны расплатиться за них жизнью? Способна ли жертва, принесенная одним, преобразить другого? У великого драматурга в тексте никаких ответов нет, но есть страх и восторг перед первобытным инстинктом, несущим смерть, и радость жизни и экстаз преклонения перед законами природы.

Стилистика, выбранная К. Райкиным, дополняет сюжет еще одним мотивом: момент истины в человеческой жизни когда-нибудь наступает. Всепобеждающая энергетика молодости, царящая на сцене, не размыла образ Снегурочки, которую сыграла Алена Разживина: на сцене она довольно долго остается угловатой Пеппи Длинный чулок, но в финале она преображается так, что её неподдельное упоение страстью пробивает самого строгого зрителя. Когда от растаявшей Снегурочки в руках Мизгиря остается только скомканный белый тюль, сценическая

трагичность преобладает над сказочностью, приводя спектакль к знаменателю реалистичности. Сложную роль царя Берендея, озабоченного чувствами подданных больше, чем их мыслями или делами, сыграл Сергей Кузькин. Режиссер дополнил его образ неожиданными уточнениями: Берендей оказался свободным художником на троне, больше циником, чем всевидящим мудрецом и радетелем. Это объясняет то, почему властитель в финале велит подданным не скорбеть об истаявшей Снегурочке и бросившемся в озеро Мизгире. Страсть – счастье и проклятие для каждого существа в отдельности, а правители должны прагматично думать о спокойствии обывателей, хотя будущее этого народа сомнительно: солнце, убившее героиню, в конце так и не появляется. Зато световые всполохи подчёркнуто театральны, что делает золотисто-солнечными костюмы финальной танцевальной сцены как символическое признание солнца теми, кто не обделен живительной силой любви. Это и принимается как жизнеутверждающее начало, потому что вся сцена символически полна солнечного света, а значит, что любовь – это стихия большинства. Как такое видение воспринял бы сам автор пьесы, трепетно относящийся к смысловому содержанию своих произведений – вопрос открытый. Но прогресс в постижении драматургии – очевиден!!! Театр «Сатирикон», как и большинство современных театров, «творит действо» для уставшей от обыденности публики, и она после спектакля должна быть не только озарённой состоянием катарсиса, но и быть в хорошем настроении.

Безусловно, что современное режиссерское и актерское прочтение классических текстов А.Н. Островского должно обходиться без искажения их содержательной сущности, но за театром остаётся право искать такое стилевое своеобразие, которое ярче высветит, подчеркнёт, переосмыслит узнаваемые проблемы. Потому что смена

времен всегда влечет за собой смену акцентов, и лишь жизненная правда остаётся главной и неизменной. Потому что правда никогда не утратится, не потеряется, не лишится поучительной истинности, потому что правда – это гарантия вечности для художника.

Литература

1. Лотман Л.М. А.Н. Островский и русская драматургия его времени. – М.; Л., 1961.
2. Маньковский А.В. «Русалка» А.С. Пушкина и «Снегурочка» А.Н. Островского (о жанровой природе) // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2003. №3. С. 121-128.
3. Островский А.Н. Полн. собр. соч.: В 12 т.– М., 1973-1980.
4. Островский А.Н. и русское актерское искусство // Записки о театре. Л. – М., 1956.
5. Рапп У. Актер и зритель: исследование театрально-социологического аспекта человеческой интеракции. Глава «Театральная аналогия» (Перевод и коммент. Н. Анейчика) // Границы спектакля: Сб. ст. и материалов. СПб., 1999. С. 170-175.
6. Стрельцова Е.И. Островский на современной сцене// Границы спектакля: Сб. ст. и материалов. СПб., 1999. С.120-130
7. Тихомиров В.В. О восприятии «Снегурочки» современниками драматурга // «Снегурочка» в контексте драматургии А.Н. Островского. Материалы научно-практической конференции. – Кострома, 2001. С. 109-112.
8. Тихомиров В.В. А.Н. Островский лауреат литературных премий // Щелыковские чтения 2003. А. Н. Островский в современном мире. Сб. ст. / Науч. ред., сост. И.А. Едошина. – Кострома, 2004. С. 18-28.
9. Штейн А.Л. Мастер русской драмы: Этюды о творчестве Островского. М., 1973.

ПРИЗНАКИ РОМАНТИЗМА В ДРАМЕ РЕАЛИСТА ОСТРОВСКОГО «СНЕГУРОЧКА»

О.К. Страшкова
Северо-Кавказский федеральный университет (Ставрополь)

А.Н. Островский принадлежит к крупнейшим представителям реализма XIX века, обогатившим этот художественный метод как в литературном творчестве, так и в сценическом искусстве. Драматург и теоретик, он подчеркивал превосходство реалистического направления над предшествующим романтизмом. Освоивший школу В.Г. Белинского, Островский соотносил реализм с народностью, и отсюда, его убежденность в том, что драма ближе всего к народу, особенно комедия, отражающая социальные законы и человеческие типы в особой художественной форме. Реализм, по мысли Островского, позволяет из правдивых мелочей создавать полную картину жизни. Стремясь отражать действительность в её типичных проявлениях, создавать человеческие характеры в их типологических свойствах, Островский сознательно выступал против романтической мелодрамы, легкого натуралистического водевиля. Жанровые формы, апробированные драматургом, – семейные сцены, комедии, драматические этюды, картины московской жизни – определили путь становления и развития жанра социально-бытовой драмы, изменившего всю русскую театрально-драматургическую систему.

Сюжет, организация конфликта, герои, действительность, создаваемая в пьесах Островского, были направлены на воссоздание человеческих отношений, с их психологической обусловленностью поступков индивида, в конкретно-исторической социальной среде. Это общая

установка художника-реалиста, последовательно усложнявшаяся с 50-х по 80-е годы, в творчестве драматурга (как будто неожиданно) разрушилась в весенней сказке «Снегурочка».

Здесь мы попытаемся, сопоставляя элементы реализма в социально-бытовых пьесах периода становления драматургической системы Островского 50-х годов с поэтикой фантастической драмы, выявить, как в художественном мышлении реалиста «высвечивают» коды романтизма. Ведь, как известно, романтизм – художественный метод, инспирированный, в первую очередь, стремлением воспроизводить внутренний мир творца (автора), в то время как реалист дистанцируется от события и героя, объективно изображая действительность. По наблюдению Белинского, реалист способен понимать предметы такими, какими они являются отдельно от его личности (для драматургического рода вообще характерна внешняя отстраненность автора от действа).

Сюжет и образы своих пьес А.Н. Островский обычно черпал из действительности, часто подчеркивая в статьях и письмах, что истинный художник не выдумывает сюжетов, а заимствует их из жизни. «*Что* случилось драматург не должен придумывать; его дело написать, *как* это случилось или могло случиться», – замечал он. (Тем удивительнее его обращение к сюжету сказки) Уже в первой пьесе «Семейная картина» драматург, воспроизводя повседневную жизнь купеческого дома, заложил основы сюжетостроения своих драматургических произведений: простота и типичность в передаче семейно-бытовых и социально-психологических отношений в мещанской среде. При этом любовная ситуация (даже в «Грозе» и «Бесприданнице»), в отличие от популярных в середине века водевиля и мелодрамы была второстепенной. В «Снегурочке» же именно любовная интрига организует развитие конфликта и сюжета. И

главная героиня, и Лель, и Купава, и Мизгирь жаждут любви. Любовью наполняется атмосфера Берендеева царства накануне эротической праздничной ночи. Весенняя сказка изображает древний языческий славянский мир, мир ирреальный, за границами действительности (чем отличалась художественная система драматурга), а не традиционную для реализма Островского социально-бытовую ситуацию.

Обращаясь к сюжету народной сказки, художник не изменяет динамизму сюжетостроения своих пьес. Застойная неподвижность ледяного мира Мороза уступает место пробуждению природы, чувств, страстей. В народной сказке, интерпретируемой Островским, Снегурочка тает от солнца, в пьесе-сказке, переполненной обрядовыми, песенными, фольклорными образами, она растворяется в романтическом любовном порыве. Монолог её, обращенный к Мизгирю (Д. IV, яв. 3) передает рождение физиологического влечения недавно ещё холодной и застенчивой девочки:

Слепа, глупа была. Да разве можно
Красу девиц равнять с твоей красою?
Незрелый цвет девичьей нежной кожи
Равнять с мужским румянцем загрубелым?
Снегурочка твоя, бери в свой дом… -

Поэтическая сказка «Снегурочка» – отнюдь не случайный творческий эксперимент Островского. Ещё в ранних пьесах 1852-1854 годов, при их ярко выраженном социальном конфликте, драматург обращался к народной обрядовой культуре, к фольклорным традициям. Развитие интриги комедий «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется» происходит в пространстве песенных, балладных, сказочных – фольклорных мотивов. «Фольклор был той поэтической средой, тем арсеналом художественных средств, которым

постоянно и свободно пользовался русский человек из низших сословий. Островский воспринимал этот художественный фонд и как поэт, которому были органически созвучны средства и образы народного творчества, и как образованный филолог, историк, фольклорист, лингвист» [2, 71]. Сказочный сюжет «Снегурочки» позволил обратиться к вечным нравственным проблемам. И если в реалистических драмах фольклор в разных его формах (обряд, песня, танец, пословица) подчеркивал специфику народного миросозерцания, противопоставленного социальной идеологии, то в «Снегурочке» стерты социальные разногласия и высвечен морально-нравственный, психологический пласт. Так, в комедии «Бедность не порок» (1854) действие происходит во время святок, истинные лица скрываются под масками ряженых, и, кажется, нет сословного различия. Но именно социальный конфликт определяет развитие действия комедии; прекрасный мир народного праздника, «фантастическая явь» вносит в реальный мир высокие нравственные ценности.

Один из известных исследователей творчества Островского утверждает: «Он стремился к выпуклости и яркости изображения чувств, к созданию любовной лирики высокого полета, речи героев он облекает в прекрасную стихотворную, поэтическую форму» [6, 273]. Стихотворная драма «Снегурочка» призвана также отражать – романтическую в своей основе – фольклорную поэтическую стихию. И вновь необходимо отметить, что это не первый и не единственный опыт Островского. Работая над своими историческими хрониками, он утверждал, что стихотворная речь героев создает необходимое ощущение дистанцированности между настоящим и прошлым. В «Снегурочке» эта форма давала ещё и простор для выражения метафорического мышления народа,

подчеркивала ирреальность Берендеева царства, погружала действия, по законам романтизма, в исключительный мир, отъединенный от реальной действительности, но движимый психологическими законами этой действительности.

При всей фантастичности, сказочности сюжета «Снегурочки» Островский отнюдь не в романтической манере воссоздаёт бытовые сцены, когда, например, берендеи спорят, к кому пристроить на постой Леля; или Бобыли «торгуют» приемной дочерью Снегурочкой, как Харита Игнатьевна Огудалова своими дочерьми. Мастерство художника-реалиста, однако, не противоречит романтической приподнятости сюжета.

В своих социально-бытовых драмах Островский стремился к своеобразной естественности, избегая сценических эффектов в воспроизведении ситуаций и характеров. Композиция его пьес подчинялась законам жизненного процесса; поэтому чаще всего он избегал напряженной финальной реплики, подобной последнему восклицанию Тихона Кабанова. Следуя отработанной художественной манере, драматург и «Снегурочку» завершает не трагическим кульминационным эпизодом гибели познавших любовь героев, а приветственным хором, прославляющим Солнце. И ремарка «допевает» (хор) сглаживает возможную патетическую театральность. В реалистических социально-бытовых драмах Островского развязка не означала идеальной победы добра над злом (не Большов, а мошенник Подхалюзин, не робкая Негина, а холодный Дулебов, не бескорыстный Несчастливцев, а подлый Буланов торжествуют в его «пьесах жизни»), да и в «весенней сказке» любовь, приносящая смерть, – не идеальный вариант человеческого существования. В берендеевом царстве нет социального зла, но есть зависть, ревность, честолюбие, лживость, жадность, т.е. общечеловеческие пороки, активно противостоящие

природной жажде тепла, Солнца, нежности, любви. Открытый финал пьесы-сказки позволяет предположить возможность осуществления романтической идеи о «золотом веке», но страсти, которыми живут герои «Снегурочки» – дань романтизму – движут человечество то ли в бездну (самоубийство Мизгиря), то ли в небесную высь (растаявшая Снегурочка).

Если социально-бытовые драмы Островского строятся на изображении конкретных реалий жизни, типических характеров в типических обстоятельствах, то время-пространство «Снегурочки» – абстрактные, обобщенно-условные. Берендеево царство, Бобыль и Бобылиха, Мороз, Весна, лешие – все это образы-аллегории, образы-символы, показательные для поэтики романтизма. Необходимо отметить, что чувства, испытываемые персонажами реалистических произведений Островского, как и героями «весенней сказки», естественны, реальны, выписываются по лекалам действительности. В драме «Не так живи, как хочется» персонажами, как и Снегурочкой, движут страсти. Петр похож на героя романтической драмы, однако он живет в реальной социальной обстановке. Он, как и Снегурочка, заболевает любовной лихорадкой во время масленицы, «закружившей» всю Москву. Его, как и Снегурочку, предупреждает отец («Помни, Петр! Перед твоими ногами бездна разверстая») о грозящей гибели. Но он в пылу карнавального веселья бездумно совершает безнравственные поступки, в то время, как Снегурочка – дитя языческого мира – долго сопротивляется законам берендеева царства, ища истинной любви, ожидая своего Леля. Фольклорно-мифологическое пространство пьесы создает эмоционально-психологический колорит карнавализованного мира, в котором живут и чувствуют по человеческим законам, по законам реализма, но в ирреальном топосе романтизма.

Романтическая поэтика «Снегурочки» иллюстрируется, в первую очередь, переплетением психологизма и природной стихии. Казалось бы, условные, образы-символы Мороза, Весны Красы, Купавы, Леля, Мизгиря созданы Островским с глубоким реалистическим проникновением в душевное состояние. Как отмечает Л.М. Лотман, «Героиня «весенней сказки» Снегурочка принадлежит двум мирам – миру природы и миру людей. Уйдя из леса, где царствуют божественные силы природы, в мир людей, от божеств к людям, она «уравнивается» с людьми в своих стремлениях и страстях, но её «характер» необычен» [2, 133]. Снегурочка – исключительный герой романтизма: в ней и скромность и страсть, и жажда свободы и жажда любви. Она волею сказочных родителей, воплощающих природные начала, оказывается в необычной для неё человеческой обстановке. Но и берендеи – люди необычные, они живут в идеальном сказочном царстве, под началом идеального царя-художника, самолично расписывающего свой дворец. Берендеи не понимают и не принимают Снегурочку с её «холодною красою»; она чувствует себя чужой и одинокой в этом чрезвычайно открытом союзе людей.

Её психологическое состояние и место в берендеевом царстве определяются романтическим двоемирием. Дитя двух вечно противоборствующих стихий – Старика Мороза и Весны Красы – она испытывает внутреннее борение, страдает, мечется, хочет быть такой, как все, но не может; её удел – одиночество романтического героя, противостоящего среде. Но при этом Снегурочке дано чувствовать «как люди». Л.М. Лотман не случайно сопоставляет Снегурочку с Катериной из «Грозы», подчеркивая в них психологическое единство: жажда воли, полета, мечта о любви. «В «Грозе», как и в «Снегурочке», Островский рисует трагедию выдающейся, богато одаренной натуры и защищает её право быть «не как все»,

отстаивает высокое значение её неповторимого духовного мира» (3, 134). Снегурочка взяла от отца холодность и сдержанность, называемую стыдливостью, а весенняя плоть тянет её к солнцепоклонникам – людям. Ярило ненавидит Снегурочку, но Снегурочка жаждет испытать палящий жар любви, ассоциируемой с Солнцем. Венок любви, подаренной матерью Весною приводит нежную ещё девственно-трепетную Снегурочку в объятия пылающего страстью, жесткого, хищного, но тоже страдающего от любви Мизгиря. Любовь и смерть – две антагонистические стихии слились в последнем явлении пьесы в одном трагическом порыве. (Немногим позже «Снегурочки» Островского Афродита/Мойра станет единым образом в художественном мировидении символистов).

Одна из специфических особенностей художественной системы реалиста-Островского – сочетание трагического и комического – происходит не по принципу контраста, а как взаимодействующие факторы жизни. Но если в ранних произведениях драматурга сосуществование в одном сценическом пространстве трагического и комического усиливало реалистическое восприятие действительности, «без искусственного освещения», то в «Снегурочке» скоморошеское (комическое), наполняющее жизнь берендеев, не «вписывалось» в трагическое мироощущение героини. Уже в Прологе звучит предостережение, но остается надежда, и художник ведет дитя природы в мир, не предвещающий трагической развязки. Воссозданная жизнь царства Царя Берендея – романтически окрашенный фон почти райской жизни – также не указывает на бурные страсти, тем трагичнее и неожиданнее развязка конфликта.

Для сравнения обратим внимание на раннюю народную драму «Не так живи, как хочется», где трагическое и комическое не составляют гармонического единства. Масленичное безграничное веселье контрастирует с

трагедией страстей, с семейной драмой. Кузнец Ерёмка (кузнец, по народным преданиям связан с потусторонней силой) совмещает в себе и комизм скомороха, и пугающие черты нечистой силы, предвещающей трагический исход. Развязка же этой драмы: чудо освобождения, преображения – происходит не столько по законам фольклорной поэтики, сколько в соответствии с жанром нравоучительной религиозной притчи (что можно объяснить патриархально-славянофильскими убеждениями Островского в 50-е годы). Фольклорная же стихия Снегурочки развивала идеи гармонического единства комического и трагического, составляющих природу фантастического мира.

Трагедия любви в «Снегурочке» происходит в праздничном пространстве народного карнавала. Лешие, скоморохи, призрак, хоры, хороводы, радостное ожидание Ярилы и страх перед его гневом – все соединилось в одном сценическом пространстве последнего действия. Лучезарный, легкомысленный, срывающий поцелуи Лель и пышная, гордая, как белый цветок, символизирующий страсть, чувственная и тщеславная язычница Купава находят друг друга (может быть, только для праздничной ночи?) Любовь-страсть, сжигающая душу Снегурочки и Мизгиря – трагична изначально. Притом, что автор дает торговому гостю довольно уничижительное имя (Мизгирь – тарантул, паук, высасывающий жизненные силы), он истинный мужчина, галантный кавалер, умеющий чувствовать, в отличие от примитивных берендеев, и любить. Освещенный внезапной страстью к Снегурочке, он честно признается недавней невесте:

«И для любви погасшей
Возврата нет, Купава…»

Не разумом, а страстью он движим в погоне за призраком Снегурочки (т.е. любви); не зная об истинной причине внезапной перемены возлюбленной, он не скрывает счастья,

но и не унижается перед ней, с достоинством заявляя: «Но сердцем я не мальчик – и любить, И приказать умею: оставайся».

Причина любви-страсти Мизгиря и Снегурочки различна: он сам по себе натура деятельная, страстная, внутренне готов был к безмерному чувству, завоеванию сердца непокорной девушки (не случайно он противопоставляет Купаву Снегурочке). Любовь Снегурочки вызвана, если можно так выразиться, искусственно: её душа наполнилась «любовным ароматом» надетого матерью Весною венка. Дитя двух природных стихий интуитивно стремилась вырваться из оков своего двоемирия («Пусть гибну я, любви одно мгновенье Дороже мне годов тоски и слез»). Но к гибели она была совсем не готова. Предощущение смерти пугало её, вот почему она просила Мизгиря увести её в тень, спрятать от Солнца. Ярило – Бог Жизни и Света – сжег, растопил её страсть. (То ли это месть за родителей? То ли принятие жертвы от берендеев? Думается, именно жертвой стала Снегурочка; вспомним ремарку о Яриле в образе юноши, стоящем на вершине холма с человеческой головой в руке; да и добренький Царь Берендей не тоскует о ней).

Почему именно Мизгирю, а не Лелю «отдал» автор Снегурочку? На наш взгляд, в обоих героях, при видимой антиномичности, есть общность: чуждость берендеям, особый не притупленный, берендеевский взгляд на мир, а жажда настоящей жизни, любви, страстный порыв. Лель не способен к всеохватному чувству, он мотылек, порхающий над цветами. Мизгирь в высоком трагическом порыве уходит из жизни (бросается в озеро) вслед за растаявшей любимой с гневным обвинением богам:

Обманут я богами; это шутка
Жестокая судьбы. Но если боги
Обманщики – не стоит жить на свете!

Любовь из жесткого, властного поначалу мужчины сделала философа, соединив в нем безграничную страсть героя романтизма с психологической и духовной динамикой, свойственной реалистическому персонажу. Образ-аллегория в процессе «проживания» фабулы становится сложным психологическим типом, сродни шекспировскому. Может быть, поэтому так по-шекспировски звучит первая реплика царя Берендея после гибели героев:

Снегурочки печальная кончина
И страшная погибель Мизгиря…

(ритмически и содержательно эти стихи соотносятся с известным переводом Грекова: «Нет повести печальнее на свете, Как повесть о Ромео и Джульетте»).

Обращение Островского к поэтике романтизма объясняется не только экспериментальной сущностью его таланта, удивительной свободой творческих исканий, направленных на обогащение художественной системы драматургического рода, но и общей тенденцией развития реалистической литературы 70-80-х годов, когда началась борьба с натурализмом. Драматург, как и Салтыков-Щедрин, Толстой, Короленко, Чехов, отвергал «фотографический» реализм, «внешнее правдоподобие» без глубокого осознания и объяснения жизни. В преддверии неоромантизма 90-х годов XIX века все более осознавал, что тот идеал, который он постоянно искал в жизни, недосягаем в воспроизводимой им социально-бытовой атмосфере. Закономерно, что в его творческой палитре наиболее яркие персонажи – отрицательные, антигерои (Дикой, Большов, Миловзоров, Мигаев, Гурмыжская), а излюбленный жанр – комедия. Мысль о реальности идеала, утверждаемая драматургом в 50-е годы, к 70-м несколько притупилась, и Островский ищет идеал в сказочном, романтическом мире, не совпадающем, по определению, с

действительностью, но являющемся тесно связанным с народным мировоззрением. В абстрактном (утопическом) мире бесхитростных берендеев пробуждаются человеческие страсти, герои, жаждущие достижения самого высокого идеала – идеала любви.

Весенняя сказка А.Н. Островского «Снегурочка» – художественный результат мировоззренческого поиска драматургом идеала: только в сказочном, асоциальном мире могли бы проявиться чистые, вечные, общечеловеческие чувства личности, но становясь фактом общественного (обрядового) поведения, коллективного сознания, они обречены на трагическую гибель. Так, грустная сказка о растаявшей Снегурочке в интерпретации великого русского драматурга стала романтической трагедией страсти.

Литература

1. Кемпинский В.И. Романтические течения в русской литературе «переходного времени» // Русский романтизм. – Л.: Наука, 1978.
2. Лотман Л.М. Драматургия А.Н. Островского // История русской драматургии. Вторая половина XIX-начала XX века; до 1917 года. – Л.: Наука, 1987.
3. Николаев П. Развитие теории русского реализма в русской критике середины XIX века // Развитие реализма в русской литературе. – Т. 2. кн. 1. – М.: Наука, 1973. Островский А.Н. Полное соб. соч. в 12 тт. под ред. Г.И. Владыкина. – М.: Искусство, 1975.
4. Сахаров В.И. Романтизм в Росс: эпоха, школы, стили. – М.: ИМЛИ РАН, 2004.
5. Штейн А.Л. Мастер русской драмы. Этюды о творчестве Островского. – М.: Советский писатель, 1973.

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ДРАМАХ А.Н. ОСТРОВСКОГО

Н.В. Суворова
Северо-Кавказский федеральный университет (Ставрополь)

А. Григорьев, провозглашая себя "пророком Островского", неустанно твердил, что в произведениях молодого драматурга нашло выражение "новое слово" нашей литературы, именно – "народность". Критики прогрессивного направления укоряли Островского за тяготение к допетровской старине, к "славянофильству" погостинского толка, видели в его комедиях даже идеализацию самодурства, называли его "гостинодворским Коцебу". Свободная от эстетической и политической предвзятости театральная публика бесповоротно решила дело в пользу Островского.

В многочисленных и разножанровых пьесах А. Островского предстает огромный самобытный мир, представляющий целую энциклопедию российской жизни. На его драматургии овладевали секретами театральной профессии множество российских актеров, на пьесах Островского строилась традиция реалистической драматургии. Творчество Островского при всей оригинальности вбирало традиции предшественников драматургии и фольклора. Фольклорные элементы проявляются в пьесах драматурга в описании природы, во включении(как фона действия) песен, пословиц, поговорок, календарных обрядов; особый пласт представляют пьесы, в которых Островский использует опыт народного фольклорного театра: «Бедность не порок» (1854 г.), «Не так живи, как хочется» (1855 г.), «Воевода» (1864 г.), «Снегурочка» (1873 г.), «Комик XVII столетия» (1873 г.).

Известно, что Островский сам собирал и изучал фольклор, работал над словарём живого русского языка, следил за публикациями фольклора. Постоянно интересовался искусством народных гуляний, различными формами народных городских праздников, особенно ярмарок, где всегда были представления народного театра.

Здесь мы попытались выявить фольклорные элементы в драмах «Гроза» (1859 г.) и «Бесприданница» (1878 г.), «Бедность не порок» (1854 г.) и сказка-драма «Снегурочка» (1873 г.).

Прекрасный знаток устного народного творчества, Островский широко использовал в своем произведении фольклорные традиции, а народные песни стали одним из главных средств выражения переживаний героев и раскрытия психологических ситуаций. В народных песнях тоскующая женщина в нелюбимой семье оборачивается кукушкою и прилетает к матушке. В Катерине отражается этот народный славянский мотив оборотничества («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» [1]. Катерине близка природа: «Встану я, бывало, рано; коли летом, так схожу на ключок, умоюсь, принесу с собой водицы и все, все цветы в доме полью. У меня цветов было много-много» [1]; её набожность неотделима от природы: «Или рано утром в сад уйду, еще только солнышко восходит, упаду на колена, молюсь и плачу» [1]. У славян Восток являлся страной плодородной, солнечной, светлой, страной добрых сил. Катерина проста и наивна, необыкновенно эмоциональна, всюду она видит символы-предсказания, поэтому её так пугают слова старой сумасшедшей барыни. Эти качества роднят Катерину со сказочными героинями. В Катерине говорят языческие

начала, она видит прямую связь природы с поступками людей.

В пьесе символично отражён такой фольклорный элемент как разразившаяся гроза, которая набирает силу параллельно конфликту произведения. Грозу Катерина воспринимает как кару за свои прегрешения. Вода в народных поверьях помогала «смыть» все невзгоды и напасти, очистить человека от злобы, освободить его душу. Вот Катерина и отдаёт себя Волге, пытается найти у неё защиты, уйти к добру и свету, оставив этот мир «напраслины».

Образ часовщика-самоучки Кулигина также во многом связан с традициями фольклора. В легендах и сказках часто встречаются мудрецы, стоящие как бы особняком от всех остальных людей. Кулигин пытается помочь добрым советом жителям города, но никто его не слушает. Фольклорное начало проявляется и в отрицательных героях пьесы, схожих с героями-злодеями сказок (Кабаниха, Дикой). В устной народной традиции всегда сталкиваются добро и зло, добро побеждает, несмотря на все препятствия. Но, при всей кажущейся схожести драмы с произведениями устного народного творчества, пьеса реалистична. Добро в ней не побеждает зло, напротив, финал драмы трагичен.

Близка к «Грозе» другая пьеса А.Н. Островского «Бесприданница». Однако в ней основной конфликт произведения во многом отличается. Главная героиня – Лариса, – погибает в неравной борьбе с бесчеловечным миром, в котором деньги, выгода, расчёт, общественное мнение играют главную роль. Её положение усугубляется тем, что она бесприданница – бедная девушка. Действие пьесы также проходит на Волге, на фоне русской природы, символизирующей светлую радостную жизнь. Но героиня эту жизнь не видит, что ещё больше обостряет конфликт произведения. Основной фон пьесы «Бесприданница»

городской фольклор, – романс, цыганский хор, который звучит даже в трагический момент, усиливая эмоциональность всего происходящего. Само имя героини уже несёт в себе фольклорное начало. Лариса – «чайка», свободолюбивая, независимая, птица ассоциируется с волей, свободой. Чайки появляются в описании пейзажа, с тревожным криком они кружат над Волгой. Лариса рвётся уехать из города: «Я сейчас все за Волгу смотрела: как там хорошо, на той стороне! Поедемте поскорей в деревню!», «…Меня так и манит за Волгу, в лес... (Задумчиво.) Уедемте, уедемте отсюда!..» [1]. Лариса хочет соединиться с природой, убежать от всего того, чем жила раньше. Ей хочется свободы, любви, которой, увы, никто не может ей дать.

Пословицы и поговорки часто встречаются в пьесе, связывая её с устным народным творчеством так же, как и песни цыган, романс Ларисы.

Как отмечалось выше, Островский на протяжении всей жизни интересовался народными праздниками, гуляньями, которые составляли существенную сторону народной жизни. Уже в раннем творчестве драматурга мы находим проявление этого интереса. В пьесе «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется» действие происходит во время народных праздников – Святок и Масленицы.

В комедии «Бедность не порок» изображён «старый, весёлый, добрый быт» купечества, как писал А. Григорьев. Здесь откровенно использовался художественный приём «театра в театре». В пьесе воспроизводится святочный вечер, на котором появляются ряженые. Это старик с балалайкой или гитарой, вожак с медведем или козой. Первый – это, скорее всего, святочный старик, выступающий обычно на пару со старухой и как вожак козы, кобылы. Он обычно одевался в вывернутую овчинную шубу, шапку, подпоясывался верёвкой, обувался в лапти.

Исследователь А.Ф. Некрылова в работе «Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища» подробно описывает святочные игрища [3]. И когда мы сравниваем её описание с эпизодом в драме Островского, то видим большое сходство. В отличие от записи, приведённой А.Ф. Некрыловой, в пьесе Островского добрый юмор, а не сатира. Драматург ставил психологические задачи, а не сатирические.

Фольклорность комедии «Бедность не порок» отмечают многие исследователи, но необходимо добавить, что она во многом построена по эстетическим законам народного театра. Пьеса эмоциональна, насыщена пением и танцами. В народном театре интерес обычно сосредоточен не на глубине раскрытия психологии действующих лиц, а на драматизме и комизме ситуации, в которой оказываются персонажи. В комедии «Бедность не порок» Островский как раз создаёт не сложные психологические образы. Они контрастно соединены между собой (Любим и Гордей Торцовы, Митя и Коршунов), что также характерно для народного театра.

В 1860-е гг. фольклоризм произведений Островского становится иным; он создаёт исторические пьесы «Воевода», «Комик XVII столетия», в которых проявляются элементы народного райка.

«Снегурочка», пожалуй, единственная пьеса А.Н. Островского с ярко выраженными фольклорными элементами, с народными традициями и языческой направленностью. Островский создал не сказку-поэму, а сказку-драму и в этом плане выступил новатором. На основе отдельных старинных преданий Островский создал свою драматическую сказку-эпопею не с отдельными героями-одиночками, а с участием целого организованного племени, действие которого направлено не на получение каких-либо благ одному герою, а на спасение жизни всего

племени. На фоне бытовых реалистических пьес А.Н. Островского "весенняя сказка" "Снегурочка" выделяется своим исключительным своеобразием. "Можно подумать, что этот драматург, так называемый реалист и бытовик, никогда ничего не писал, кроме чудесных стихов", – передает свое впечатление от "Снегурочки" К.С. Станиславский. В произведении мы встречаем обряды: проводы зимы (Масленица) (Вдали крики: “Честная Масленица!”), Ярилино празднество (победа Лета) (“На вершине горы на несколько мгновений рассеивается туман, показывается Ярило …”), миф: сказка о Снегурочке, которую положил в основу сюжета А.Н. Островский, отражает древний ритуал принесения весенним богам в жертву девушки. Своеобразной жертвой огненному богу Солнца является Снегурочка; свадебный обряд, девичник. В драме Островского отражены каноны волшебной сказки: чудесное рождение (Снегурочка – дочь Мороза и Весны), запрет (предписание) (“Ярило сожжёт её, испепелит, растопит, не знаю, как, но умертвит. Доколе ж младенчески чиста её душа, не властен он вредить Снегурке”. “Снегурочка, беги от Леля!”); нарушение запрета (Снегурочка уходит в мир людей), свой – чужой мир (лес-слобода) и т.д. «Снегурочка» насыщена тем фольклором, который Островский мог черпать в своем родном Поволжье. В основе песен и обрядов берендеев лежат северно-русские фольклорные песни и обряды. Издавна в честь Ярилы устраивались гулянья, сопровождавшиеся различными драматическими действами. Вся лучезарная весенняя сказка замыкается изображением появления солнца-Ярилы, которому берендеи поют хвалебный гимн.

Свет и сила
Бог Ярило.
Красное солнце наше!

Нет тебя в мире краше.
Даруй, бог света,
Теплое лето.
Красное солнце наше!
Нет тебя в мире краше
Краснопогодное,
Лето хлебородное.
Красное солнышко наше!
Нет тебя в мире краше.

Кроме календарных обрядов, Островский использовал в «Снегурочке» элементы свадебного обряда. В пьесе есть эпизод, в котором звучит отголосок старинной формы брачного процесса, как купли-продажи. Это – выкуп Купавы Мизгирем:

Голубушки-девицы,
Пришел красы девичьей погубитель.
С подружками, с родными разлучитель.
Не выдавайте подружку, схороните!
А выдайте, так за великий выкуп.

«Снегурочка» вся строится на фольклорном начале, это помогает драматургу раскрыть внутренний мир героев, придаёт особую торжественность пьесе, показывает бытовые сцены народа, обряды язычества.

Гармонично включив в драму фольклорные элементы, Островский приблизил её к народу, обогатил народными мотивами, с помощью фольклора драматург раскрыл характеры героев с новой стороны для литературы, выдвинул пейзаж на новый уровень, создал особый фон для всего действия драмы. Драма предстала перед русским читателем в ином свете, стала ближе к простым читателям, интереснее и ярче.

Островский, как известно, создавал «народный репертуар», ориентируясь на широкого демократического зрителя. Опираясь на фольклор, он расширил возможности драмы. Такие пьесы, как «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется», «Воевода», «Горячее сердце», «Комик XVII столетия», «Снегурочка» – это «народные представления» по определению самого Островского, фольклорное начало в которых играет структурно-образующую роль. Нам представляется значимым суждение А.И. Журавлёвой о том, что театр Островского – запоздалый русский эпос в форме театра, и что драматург отразил в русской драме мир эпического национального сознания [2].

Литература

1. Островский А.Н. ПСС: В 12 т. – М., 1973-1980.
2. Журавлёва А.И. А.Н. Островский – комедиограф. – М., 1981.
3. Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: К.18-н.20 вв. – Л., 1984.
4. http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/RUSSKAYA_DRAMATURGIYA.
5. http://www.dissercat.com/content/literaturno-esteticheskie-printsipy-v-drame-n-ostrovskogo-snegurochka

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ В ВЕСЕННЕЙ СКАЗКЕ А.Н. ОСТРОВСКОГО «СНЕГУРОЧКА»

К.Т. Сукиасян
Гюмрийский госпединститут им. М.Налбандяна

В 1873 г. А.Н. Островский пишет одно из самых своих задушевных произведений – весеннюю сказку “Снегурочка”. Это творение драматурга стоит несколько особняком в его творчестве. Островский обращается к жанру сказки, когда уже были написаны десятки пьес, и он давно был признан лучшим драматургом, воспевающим Замоскворечье.

“В природе сказки, – как отмечает один из исследователей творчества А.Н. Островского А.В. Миронов, – заложены в максимальной мере и волшебное внушение, и “действо”… В сказке, как ни в каком другом жанре поэзии, заложен именно тот активный динамизм, с помощью которого достижимы самые невероятные мечты и идеалы” [7, 107]. Эта природа сказок привлекала и Жуковского, и Ершова, и Л. Толстого, и А. Толстого, и А.С. Пушкина. К этому волшебному жанру, в котором “достижимы … мечты и идеалы”, обращается и А.Н. Островский.

Первый опыт написания сказки был у Островского еще задолго до “Снегурочки”. В 1867 г. он пишет сказку “Иван-царевич”. Работал увлеченно, но не завершив произведения, обращается к новой пьесе. И хотя его первая сказка так и осталась незаконченной, этот жанр стал новым этапом в творчестве драматурга. И в 1873 г. он снова обращается к сказке, которую возводит в ранг высокой поэзии. “Снегурочка” написана для постановки на сцене. Островский создает сказку-драму и в этом плане выступает новатором.

Интерес к фольклору характерен для Островского с самого начала его творческого пути. Он часто использует пословицы для названия своих пьес: “Бедность не порок”, “Не все коту масленица”, “На всякого мудреца довольно простоты”, “Правда хорошо, а счастье лучше”. Пословицы органичны и в разговорной речи персонажей. Они чаще произносятся в моменты напряженных конфликтных ситуаций. Широко представлены пословицы в пьесе “Доходное место”: “Не пойман – не вор”, “Рыба ищет, где глубже, а человек – где лучше”, “Одна голова не бедна, а хоть и бедна, так одна” [10, 35-60].

Островского также восхищал народный язык, он считал, что “нет почти ни одного явления в народной жизни, которое не было бы схвачено народным сознанием и очерчено бойким, живым словом … ярко обозначено в языке и запечатлено навеки” [5, 265]. Драматург отмечал исключительную одаренность русского народа: “мы к сценическому искусству едва ли не самый способный в мире народ” [5, 259].

А.Н. Островский любил общение с простым народом, хранящим русские народные обычаи, знающим много задушевных и веселых песен. Он был постоянным участником народных гуляний, устраиваемых в его родном, так им любимом Щелыкове. Так, первый директор дома-музея в Щелыкове, И.И. Соболев вспоминает, что “Островский приходил на гулянье со всем семейством, покупал гостинцев и оделял молодежь за их душевные песни и веселые пляски, ласково разговаривал с народом, шутил, смеялся" [10, 491]. В этих родных местах Островский любил ходить в русском костюме, в рубашке навыпуск, шароварах, длинных сапогах и в шляпе с широкими полями. Все мемуаристы (В. Лакшин, А.И. Ревякин, В.А. Маслих, А.В. Миронов и др.) говорят о его беспредельной любви к Щелыкову, которое явилось для

Островского не только местом отдыха, но и источником вдохновения, творческой лабораторией писателя. Щелыковская природа послужила богатым материалом для создания “Снегурочки”. В этой сказке можно увидеть “реалии” тех мест. Например, Ярилина долина, которая особенно прекрасна к концу весны. Вокруг все цветет и благоухает. Островский вместе с героями сказки любуется этими местами. “Смотри, дитя, – говорит Весна Снегурочке, - какое сочетанье

Цветов и трав, какие переливы
Цветной игры и запахов приятных!
Один цветок, который ни возьми,
Души твоей дремоту пробуждая,
Зажжет в тебе одно из новых чувств…” [12, 204].

В “Снегурочке” дано точное описание этих мест: “Ярилина долина: слева (от зрителей) – отлогая покатость, покрытая невысокими кустами; справа – сплошной лес; в глубине – озеро, поросшее осокой и водяными растениями с роскошными цветами; по берегам – цветущие кусты с повисшими над водой ветвями” [12, 199]. Описан “Ключевой лог” Ярилиной долины. Есть в этих местах родник, называемый в народе “Святым”. Предание гласит, что в XV или XVI веке поселился в Ярилиной долине старичок-монах и срубил в лесу деревянную часовню, в которой он и жил. Как-то на часовню набрели казанские татары и начали грабить. Часовня ушла под землю, а на ее месте образовался водоем, который стали именовать святым. Вода в нем вкусная, и в морозы она не замерзает. Местные жители считали, что именно здесь, под лучами солнца и растаяла Снегурочка, а на дне родника бьется ее сердце. На Ключевой лог часто ходил Островский. Он интересовался жизнью народа, собирал материалы по русской истории, культуре и этнографии. Русская фольклорно-мифологическая культура предстанет в сказке в

ярких образах: Мороз, Весна, Снегурочка, Лель, Берендей, Ярило.

В центре повествования жизнь Берендеева царства. Интересна этимология этого названия. Ямщики рассказывали Островскому о Берендеевом болоте в Александровском уезде Владимировской губернии, есть предание о древнем граде берендеев. Не мог он не знать "Сказку о царе Берендее" Жуковского. О берендеях рассказал Карамзин в "Истории государства Российского". А в "Большом толковом словаре русского языка" В. Даля читаем: "В пятидесяти верстах от села Берендеева режут из дерева известные игрушки, людей, животных; их в торговле зовут берендейками" [6, 20].

Творчески освоив разные источники, Островский создает сказочный образ Берендеева царства. В этом царстве воплощена народная мечта о справедливой стране, где люди свободны и счастливы. Правит здесь царь Берендей. Островский продолжает традиции ранних волшебных сказок, когда была сильна вера народа в доброго, хорошего царя, которого ласково называли "царь-батюшка". Царя Берендея любят и все идут к нему за поисками ответа на самые сложные вопросы. "Блюстителем мира" называют его гусляры. В стране царит покой и согласие, "миром красна Берендея держава" [12, 120]. Берендеи отличаются крепкими нравственными устоями. Они свято чтут и хранят любовь. Для них она:

"Благое чувство
Великий дар природы,
Счастье жизни,
Весенний цвет ее!" [12, 149].

Брак в среде берендеев свободен и "не терпит принуждения" [12, 150]. Но он связан у них с верностью и долгом, с правдой и совестью. В русских народных сказках изображались семейные отношения между мужем и женой.

Брак заключался только один раз и на всю жизнь, семья – дар, который необходимо оберегать. Дорожат “старыми порядками” и берендеи. Для них любовь неотделима от верности. Верность данному слову ценится у берендеев превыше всего. Богатый слобожанин Мураш утверждает:

“Без страха дочь мы парню поручали,
Венок для нас – порука их любви
И верности до смерти. И ни разу
Изменою венок поруган не был,
И девушки не ведали обмана,
Не ведали обиды” [12, 113].

Нравственные устои Берендеева царства нарушены. Нарушает вековые порядки Мизгирь – богатый купец. Он обещал Купаве в Ярилин день обменяться с ней венками. Но, увлеченный красотой Снегурочки, забыл о своем обещании. Для берендеев он стал ужасным преступником. Обиженная Купава, с жалобой обращается именно к царю Берендею. Мизгирь наказан, и его гибель не опечалила берендеев.

Царь окружен скоморохами, гуслярами, гудочниками, волынщиками. Скоморохи всегда были интересны драматургу. Судьба русских скоморохов ярко отражена Островским в праздничной, карнавальной пьесе “Комик XVII столетия”. Задумана была также комедия “Скоморох”, в которой Островский хотел обратиться к истокам скоморошества. Но замысел, к сожалению, не был осуществлен. Образы этих талантливых и так долго гонимых на Руси людей, изображены Островским и в “Снегурочке”.

На Руси талантливых людей всегда уважали, приглашали их на пиры. Народ создал галерею талантливых персонажей. Это и былинный Садко – прекрасный гусляр, у которого “одни были гусельки яровчаты: по пирам ходил – играл Садко …играл нежно” [1, 104]. Это и Добрыня

Никитич, который метко из лука стрелял, в шахматы играл, писать, читать умел, и так пел, что все на пиру его слушали, а главное – он искусный дипломат и князь Владимир всегда его посылал в другие страны. А как удивился Иван-царевич мастерству своей жены – Царевны-лягушки. Хорошую работу народ всегда отметит искренним восхищением, добрым словом. Такие караваи, как Василиса печет, только в большие праздники есть! Такие ковры, как она ткет, по большим праздникам расстилать!

Восхищается своим поющим, пляшущим и талантливым народом и царь Берендей:

“Народ великодушный
Во всем велик, - мешать с бездельем дело
Не станет он; трудиться так трудиться,
Плясать и петь – так вдоволь, до упаду.
Взглянув на вас разумным оком, скажешь,
Что вы народ честной и добрый; ибо
Лишь добрые и честные способны
Так громко петь и так плясать отважно” [12, 168].

Красота поэтической души царя Берендея проявляется в его влечении к искусству. Искусной кистью расписывает он свои палаты, наслаждается роскошными красками природы. Чувство красоты у берендеев выражается в пластической красоте окружающих их вещей и предметов: “Дворцы, дома, избы – все деревянные, с причудливой раскрашенной резьбой; с резными башнями и вышками” [12, 19]. Эта красота преображала повседневный быт. Царь Берендей – хранитель этой красоты, гармонии. Он знает, что не все благополучно в его царстве. Причина всех несчастий в людском эгоизме, в утрате любви и чувства красоты:

“В сердцах людей заметил я остуду
Немалую; горячности любовной
Не вижу я давно у берендеев.
Исчезло в них служенье красоте” [12, 128].

В словах мудрого Берендея раскрывается глубинный смысл сказки. Царь понимает, что не любовью наполнены сердца берендеев, а тщеславием, завистью. Их может спасти любовь и красота. И он призывает всех изгнать “последний стужи след из … душ” [12, 220]. Ценой жизни Снегурочки растоплен холод в сердцах берендеев. С кончиной Снегурочки вмешательство Мороза в жизнь берендеев прекратилось. Где Мороз, там и холод, стужа и этот образ воспринимался как мачеха, злая и нежалостливая. В русских народных сказках Мороз стелет по рекам мосты, за ним следуют метели, вьюги. Мороз у Островского, подобно фольклорному образу, поэтическое воплощение зимы, холода, леденящего природу. Он строитель ледяных дворцов, хозяин и повелитель вьюг и метелей. Продолжая фольклорные традиции, драматург создает новый, неповторимый образ Мороза. Мороз в сказке Островского это еще и любящий отец. Его беспокоит судьба дочери и он делает все, чтобы спасти ее. Мороз еще и великий труженик. Ему больно и обидно, что его творения так хрупки, так коротка их жизнь. И для него Ярило – злой разрушитель. Ведь он “топит и плавит” его дворцы, его “изящную работу украшений”, его “плоды трудов и замыслов”. Морозу больно до слез:

“Трудись, корпи, художник,
Над лепкою едва заметных звезд –
И прахом все пойдет…” [12, 36].

Ему не понятна тоска Весны и он дает ей дельный совет:

“Строчи пестрей оленьи рукавички.
Грибы суши, бруснику да морошку
Про зимнюю бесхлебицу готовь;
От скуки пой, пляши, коль есть охота…” [12, 34].

Прекрасен образ Весны. На Руси после долгой и холодной зимы все с нетерпением ждали наступления весны. Пекли обрядовое печенье в виде птиц и пели песни-

веснянки, в которых обращались к жаворонкам с просьбой, чтобы они побыстрее прилетели и принесли с собой “красну-весну”, “теплое лето”. Известный собиратель сказок А.Н. Афанасьев в своей книге пишет: “Весна для древних племен “яко дева украшена красотою и добротою, сияюще чудно и преславно, яко дивятся всем зрящим доброты ея, любима бо и сладка всем” [2, т.3, 683].

Ярко и эмоционально описано первое появление Весны в Прологе сказки. Она появляется в сопровождении птиц. Драматург находит удивительно меткие, образные слова для описания свиты Весны. У него “утята-дворяне”, “гуси-бояре”, “сова-воеводша”, и одета она в “желтые сапожки”, здесь и “чирята-крестьяне”, а маленькие, слабенькие воробушки, естественно, оказываются “холопами”, и “дятел-плотник”, “цапля-блинница”, и завершает эту птичью армию “ворона-пригожа”. Только гениальный мастер слова мог в небольшом отрывке воссоздать мир целого царства со своими боярами, воеводами, торговцами, плотниками.

В сказке творческое живое начало воплощено в образе Весны. Мороз и Весна всегда представлялись как два непримиримых начала, но драматург объединяет, казалось, необъединимое. Эти два образа объединены семейными узами и у них дочь – Снегурочка. Такие неправдоподобные сцены не воспринимались многими критиками, современниками Островского. Они считали, что его сказка “странное художественное произведение”, и более того, литературные критики даже пытались обвинить драматурга в том, что его сказка “есть не что иное, как странное проявление прихоти писателя, каприз его фантазии” [16, 4]. Но многие современники драматурга восторженно приняли “Снегурочку”. Среди них П.И. Чайковский, Н.А. Римский-Корсаков, И.А. Гончаров, А.Н. Пыпин. Журналист, историк М.М. Стасюлевич в письме к Островскому отмечает: “Вы

превосходно изучили наш сказочный мир и воспроизвели его так искусно…" [11, 18]. Благодаря "капризу и фантазии" Островского и родилась эта удивительно светлая сказка, воспевающая Солнце.

Главным действующим лицом в "Снегурочке" является Ярило-Солнце, от милости которого зависит благополучие берендеев. Берендеи говорят о Солнце, ждут его возвращения, ведь пятнадцать лет Солнце сердилось на них. И вот бог Солнца-Ярило вернулся на землю, и она ожила, обещая обильные всходы. Хор берендеев приветствует Ярилу, несущего тепло и изобилие:

Даруй, бог света
Теплое лето !
Красное Солнце наше!
Нет тебя в мире краше! [12, 221].

Этим жизнеутверждающим гимном и заканчивается сказка.

В Щелыкове в Ярилин день съезжались торговцы, "крестьяне всей округи. Здесь прямо с телег бойко шла торговля бакалейными, "красными" и другими товарами. На поляне водили хороводы, пели песни. Тут бывали слепцы и сказители" [15, 168]. В песнях приветствовали Солнце:

"Ты взойди-ка, взойди, солнце красное,
Над горою ты взойди, над высокою,
Над дубравушкою взойди, над зеленою,
Обогрей ты нас, добрых молодцов" [13, 259].

По древнему обычаю в Ярилин день на голову девушке одевали венок, в правую руку давали череп, как символ "побежденной зимы", а в левую – пучок ржаных колосьев, как символ "плодородия земли". Островский никогда не пропускал Ярилин день. В его дневнике 11 июня 1867 г. есть запись "Воскресенье Ярилин день" [8, XIII, 264]. Его интересовало все: обряды, песни. Драматург был уверен,

что только поняв народные обычаи, можно понять народ. Праздник Ярилы красочно описан в “Снегурочке”.

Вся пьеса Островского укладывается в точные рамки времени, когда Солнце побеждает мрак и холод: от праздника масленицы, от весеннего прилета птиц до дня Ивана Купалы, когда входит в силу лето – наступает пора полновластия Ярилы-Солнца. Снегурочка попадает к берендеям во время обряда проводов Масленицы. Это древний славянский праздник, доставшийся нам в наследство от языческой культуры. Островский дает “Снегурочке” подзаголовок “весенняя сказка” и поясняет: “Действие происходит в стране берендеев в доисторическое время [12, 18]. А это время немыслимо без любимейшего народом праздника Масленицы. Праздник Масленицы – приветствие Солнца, которое надо было встретить достойно. Непременный атрибут масленицы – блин, символизирующий Солнце. Какие только блины не пекли на Масленицу. Вспоминаются пушкинские строчки:

“Они хранили в жизни мирной
Привычки милой старины;
У них на масленице жирной
Водились русские блины” [14, IV, 45].

Первый блин бросали за порог, чтобы быстрее растопить снег и нагреть землю для урожая. Как только не называл народ масленицу: и “касаточка”, и “сахарные уста”, и “целовальница”, и “широкорожая”, и “мокрохвостка”, а в некоторых песнях к ней обращались по имени и отчеству: “Дорогая наша гостья масленица, Авдотьюшка Изотьевна, Дюня белая, Дюня румяная”…[13, 125].

Островский в сказке воспроизводит не весь обряд Масленицы, он выбирает только драматически организованные эпизоды, в которых лежит яркое, сильное переживание. Происходит “психологизация” фольклорного материала, что дает возможность выразить чувства, мысли героев. В

сказке красочно описано прощание с Масленицей. Берендеи по-разному прощаются с ней: один хор радуется приходу весны, напоминает Масленице, что отошла ее пора и прогоняют ее со двора. Другой хор, напротив, скорбит о расставании с праздником, готов “год прождать, да ведать-знать, что Масленица придет опять” [12, 50]. Печалится и Бобыль. Ведь он только маленько разгулялся, только

“Голодная утробишка чуть-чуть
Заправилась соседскими блинами…
Живи теперь да впроголодь и майся
Без Масленой. А можно ль бобылю?” [12, 52].

Хор берендеев завершается монологом Масленицы. Содержание монолога – это чередование времен года, праздников, обрядов, и как главный обряд – это овсень-коляда, праздник рождения бога Солнца.

Не менее ярким был праздник Ивана Купалы: разжигали костры, прыгали через него, купались, собирали целебную росу, травы, которые в эту ночь приобретали целебные свойства. Пели купальские песни, основная тема которых любовные отношения между людьми. У древних славян Солнце-Ярило покровительствовало влюбленным.

Островский придумал свою историю этого праздника. У него цветы приобретают любовную силу. В русской культуре, да и в мировой, цветы всегда воплощали возрождение и расцвет жизни. В русском фольклоре цветы – непременный атрибут девичьих праздников. На Купалу девушки плели венки из цветов и гадали. Венки бросали в воду. Утонувший венок предсказывал несчастье, а плывший – замужество, богатство. В одной песне поется:

“Пойдете вы в зеленый сад, возьмите меня;
Вы станете цветочки рвать, нарвите и мне;
Вы станете венки плести, сплетите и мне,
Пойдете вы на реченьку, возьмите меня;
Вы будете венки бросать, вы бросьте мой!

Как все венки поверх воды, а мой потонул;

Как все друзья домой пришли, а мой не бывал!" [3, 168].

Образ цветка значим и в сказке Островского. Создан образ цветка, который "брошен". Цветок, символ человеческой любви, о которой так мечтает Снегурочка, смят, брошен. Ей не ведомы человеческие страсти, желанья. Сердце Снегурочки холодное для всех, цветок в ее руках вянет. Лель выбросил цветок и говорит Снегурочке: "На что же мне завялый твой цветок!" [12, 81]. Он бежит к тем, с кем ему весело, с кем можно побегать, пошутить и посмеяться. Его тянет к веселым, жизнерадостным людям и он "холодной" Снегурочке предпочел "страстную" Купаву. Цветы оживили героиню, возродили ее к жизни. И теперь для нее "любви одно мгновенье дороже … годов тоски и слез" [12, 204].

Весна окружила свою дочь цветами. Ее монолог – гимн природе, ее красоте. Описан каждый цветок: и "белый ландыш", и "роза, которая заалеет на груди и на плечах", и "василечек, что засинеет и просветится в очах". И имя героини Купавы – означает белая, водяная лилия. Из всех цветов выделен ландыш. Образ ландыша варьируется и повторяется в сказке. При первой встрече царя Берендея со Снегурочкой он заговорил именно о ландыше. Красота Снегурочки ассоциируется у царя с ландышем. Жизнь этого нежного цветка так коротка: "Жалко, что ландыши так скоро отцвели!" [12, 157]. Короткая жизнь этого красивейшего цветка предвещает судьбу самой Снегурочки.

В сказке использован богатейший фольклорный материал. В структуру произведения входят почти все фольклорные жанры: пословицы, календарные и семейные обряды, плачи и, конечно, песни. Островский очень любил народные песни. Песню записывали Пушкин, Кольцов, Владимир Одоевский, Римский-Корсаков. Увлеченно записывает песни с голоса настоящих народных певцов

Островский. Он сам неплохо пел, считал, что “песня выражает душу народа, убьют песню – загубят душу” [5, 287]. Любовь Островского к музыке и глубокое понимание ее психологического воздействия на душу человека яркой чертой проходит во многих его произведениях, и особенно любовь к песне выражена в “Снегурочке”.

В волшебных сказках, как правило, нет песен, они всегда рассказываются. Известно, что параллельно со сказками, которые рассказываются, бытуют более древние сказки поющиеся. Персонажи сказок о животных – волк, кот, лисица и другие – поют песенки, удельный вес которых в каждой сказке не мал. Это и песня лисы, которая хочет выманить петуха, и песня козы, голосу которой старается подражать волк, выдающий себя перед козлятами за их мать.

Островский смело нарушает традиции и в его волшебной сказке поют не только животные, поют почти все герои: поют берендеи, везущие чучело Масленицы, поет Лель, девушки поют народные песни (“Ай во поле липоньки”, “А мы просо сеяли”), поют гусляры, Брусило, птицы, а хор своей хвалебной песней завершает эту удивительную сказку. И начинается сказка не с традиционного зачина “жили-были” или “в некотором царстве, в некотором государстве”, а с песни начинает драматург свое повествование: “Конец зиме, пропели петухи” [12, 20].

В “Снегурочке” представлен огромнейший народный репертуар: масленичные песни, купальские, шуточные, грустные, веселые. “Снегурочка” – многоголосое произведение. Торжественная песня слепых гусляров сменяется шутливыми запевками Вакулы, а лирические задушевные песни Леля – веселыми песнями птиц.

Усвоив и переосмыслив славянскую мифологию, календарную и семейно-бытовую обрядовую поэзию и

вообще все устно-поэтическое бесценное наследие народа, великий драматург создал свою не менее бесценную “Снегурочку”. А.М. Горький после просмотра спектакля напишет А.П. Чехову: “Точно в живой воде выкупался” [4, 63-64]. Ф.М.Достоевский был глубоко убежден, что только то, что прошло редакцию народа, может претендовать на вечность. “Снегурочка”, безусловно, может претендовать на вечность.

Литература

1. Аникин В.П. Былины. М., 1979.
2. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1994-1996.
3. Горелов А. Русская народная поэзия. Л., 1984.
4. М.Горький и А.Чехов. Переписка, статьи и высказывания. М.-Л., 1937.
5. Гродская Н.С. Горькое слово истины (отрывки из статей, речей, писем). М., 1973.
6. Даль В.И. Большой иллюстрированный толковый словарь русского языка. (Современное написание). М., 2008
7. Миронов А.В. Великий чародей в стране берендеев. Ярославль, 1973.
8. Островский А.Н. Полн.собр.соч. М., 1949-1953.
9. А.Н. Островский в воспоминаниях современников. М., 1966.
10. Островский А.Н. Пьесы. М.-Л., 1948.
11. Островский А.Н. К столетию со дня рождения. М., 1923.
12. Островский А.Н. Снегурочка. М., 2011.
13. Померанцева Э.В. Русское народное поэтическое творчество. М., 1963.
14. Пушкин А.С. СС: В 10 т. М., 1977.
15. Ревякин А.И. А.Н. Островский в Щелыкове. М., 1978.
16. Чебышев-Дмитриев А.“Сын Отечества”. 1873, 18 сентября.

МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ЯРИЛЫ В ПЬЕСЕ А.Н. ОСТРОВСКОГО «СНЕГУРОЧКА» И БЫЛИННЫЙ ГЕРОЙ ЧУРИЛО ПЛЁНКОВИЧ

Т.В. Тадевосян
Ванадзорский госпединститут им. О.Туманяна

В 1873 году А. Островский под влиянием книги А. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» пишет пьесу «Снегурочка». В этой пьесе Снегурочка предстает как дочь Деда-Мороза и Весны-Красны, которая погибает во время обряда, приуроченного ко дню почитания весеннего солнечного божества Ярилы.

Первые яркие лучи Солнца-Ярилы убивают Снегурочку: от их тепла она тает и в виде облачка поднимается в небеса к Яриле. Вот как интерпретирует образ Снегурочки А. Афанасьев: «В зимнюю пору, когда облака из дождевых превращаются в снеговые, прекрасная облачная дева [Снегурочка] нисходит на землю – в этот мир, заселенный людьми, и поражает всех своею нежной белизною (т.е. падает на поля в виде снега); с приходом же лета она принимает новый, воздушный образ, и удаляясь с земли на небо, носится там вместе с другими легкокрылыми нимфами» [1, II; 641].

Согласно этой точке зрения, Снегурочка – олицетворение небесной влаги и пара тающих весной льдов и снегов. Однако, несомненно, образ Снегурочки генетически восходит к еще одному фольклорному персонажу – Костроме. Похороны и сжигание чучела Костромы – символ уходящей зимы и начала весны. Кострома – молодая девушка, закутанная в белые простыни; Снегурочка также предстает в белоснежной одежде и в венце, шитом серебром. Снегурочка, как зимнее божество, обречена,

подобно Костроме, умереть весной: не случайно, в пьесе А. Островского она погибает в день весеннего равноденствия. Пьеса отражает древний ритуал принесения девушки в жертву богу плодородия. Снегурочка становится искупительной жертвой Яриле: ее смерть необходима для обеспечения будущего обильного урожая. В русских сказках Снегурочка погибает при перепрыгивании через пламя костра: еще один отголосок древнейших человеческих жертвоприношений, впоследствии заменившихся обрядом сожжения чучел Костромы/ Масленицы.

В образе сезонного персонажа Снегурочки сохранились черты умирающего и воскресающего бога, что, как ни парадоксадьно, сближает Снегурочку с ее главным антагонистом в пьесе – Ярилой: зимой божество плодородия и растительности должно быть умерщвлено, чтобы воскреснуть весной.

Свидетельства, описывающие праздник в честь Ярилы, крайне скудны, тем более, что «он никогда не зачислялся в разряд богов, и официальные источники не упоминают его вообще среди русских божеств» [4; 651]. Лишь во второй половине XIX века, благодаря научным и творческим изысканиям А. Афанасьева и А. Островского, Ярило вновь занял свое место в славянском пантеоне. Впрочем, по нашему мнению, образ Ярилы всегда сохранялся в народной памяти, подвергаясь, правда, определенным изменениям: так, древний мифологический персонаж трансформировался в былинного героя Чурилу Плёнковича.

По поводу генезиса этого образа существуют несколько версий, но по устоявшейся в фольклористике традиции, восходящей к А. Веселовскому, Чурило Плёнкович рассматривается как чужеземный богатырь: Кирилл, сын Пленка, Френка, Франка, то есть итальянского купца из Крыма (так называли крымские татары генуэзцев).

Справедливости ради надо отметить, что еще в XIX веке М. Халанский указывал на славянский характер этого героя: «Распространенность имен Чурило, Журило, Цюрило в юго-западной Руси в песнях и местных названиях дает большую вероятность мнению о южно-русском происхождении сказаний об этом богатыре» [14; 209].

Однако, по нашей гипотезе, в образе Чурилы контаминировались и модернизировались три древнейших мифологических типа: божество растительности – Ярило (по ассоциативной связи и созвучию имен), божество межи – Чур и дух-предок – Щур. Связь между Чурилой и Ярилой подтверждается множеством фактов.

Чурило в былинах изображается в виде молодого человека с «кудрями желтыми». Символика желтого цвета тесно связана с весенним плодородием и ростом. Ярило также представлялся светловолосым всадником на белом коне с венком из весенних цветов на голове. Любовно-эротический аспект похождений дамского угодника и «щапа» Чурилы находит подтверждение в параллелизме между плодородностью земли и деторождением – как известно: «Ярило изображался в виде мужчины с огромным фаллосом» [10; 420].

Еще В. Миллер обратил внимание на то, что былина о Чуриле Плёнковиче является единственной русской былиной, «в которой действие совершается среди зимнего пейзажа» [5; 193]. Чурило, равно как и Ярило, таким образом, представляются модификацией древнейшего верования в умирающего зимой и воскресающего весной бога. Чурило соблазняет жену боярина Бермяты Васильевича, после чего гибнет от руки ревнивого мужа, в котором проявляется тифонический аспект представителя «чужого» этноса, олицетворяющего злое начало: Бермята однозначно связан с финно-угорской Бьярмией (Пермская

земля). Ср.: Солнце-Ярило своими лучами пробуждает страсть/ соблазняет Снегурочку.

У А. Островского Бермята выступает как придворный царя берендеев, волшебного народа, составляющего свиту Ярилы. Любопытно, что в вариантах пьесы женихом Снегурочки выступал сын Бермяты.

А вот как описывает А. Островский Ярилу: «На вершине горы на несколько мгновений рассеивается туман, показывается Ярило в виде молодого парня в белой одежде, в правой руке светящаяся голова человечья, в левой – ржаной сноп» [8, VII; 114]. Ярило держит в одной руке человечекую голову – символ собственной смерти и будущего воскресения. Ср.: Бермята Васильевич убивает Чурилу, отрубив ему голову, кроме того, у Чурилы вся ограда дома усажена отрубленными человеческими головами. По словам Э. Нойманна: «Характерно, что фаллические юноши, божества растительности, не являются только лишь богами плодородия; как нечто появившееся из земли, они представляют собой саму растительность. Их существование делает землю плодородной, но как только они достигают зрелости, то должны быть убиты, скошены и убраны в виде урожая» [6; 72].

В результате десакрализации божества растительности и профанизации его смерти, Ярило (= Кострома/Снегурочка) стал представляться в виде соломенного идола. Во время похорон Яриле оказывались внешние почести. «Однако, – как замечает В. Пропп, – все эти знаки почтения, траура, горестное пение и причитания носят нарочито притворный и иногда фарсовый характер» [9; 98]. Чучело Ярилы имело ярко выраженные признаки пола, а «эротическая символика Ярилы проявляется и в непристойностях, сопровождающих его праздник» [4; 651].

Еще один земледельческий обряд, связанный с почитанием Ярилы и Костромы, известен под названием

«Зеленые святки» («Хождение в жито»). Жито – ржаное поле: Ярило в левой руке непременно держал сноп ржаных колосьев. Ср.: функциональный двойник Ярилы и Чурилы – дух жатвы, бог достатка и урожая – Спорыш, живущий в двойном колосе ржи, также изображался в виде белокудрого юноши.

Во время этого обряда играли в свадьбу, изготавливали чучела с наглядными фаллическими атрибутами. В русской ритуальной практике известен также обряд «катания яйца», приуроченный к празднествам в честь Ярилы. «Делали особый желоб из ствола дерева, с круглыми «воротами» на конце. По этому желобу начинали катить крашеное расписное яйцо» [12].

Здесь стоит обратить внимание на одну деталь в описании Чурилы Плёнковича:

Обувае сапожки зелен сафьян,

Круг носочка носочка яичко кати [7; 75].

Как подчеркивает В. Демин: «Прохождение Чурилы и его окружения перед восхищенной толпой вообще весьма похоже на традиционное народное Ярилино шествие» [3; 200].

Однако, как отмечалось выше, образ Чурилы восходит не только к Яриле, но и к божеству межей – Чуру и духу-предку – Щуру. И здесь сексуальная символика Чурилы находит свое обоснование. Итифаллические камни ставились по обочинам дорог, на границах земельных участков, чтобы защищать и оберегать их. Подобные камни-менгиры, в которых покоится дух предков, в то же время являются орудием оплодотворения полей.

Фаллические божества играли большую роль в архаических культах как покровители деторождения и плодородия земли. На связь Чурилы с плодородием указывает и отчество – Плёнкович: в русских диалектах и в

белорусском языке слово «плён» означает «плоды», «урожай» [2, II; 230].

Обряды, проводимые в честь Ярилы, очень напоминают древнегреческие фаллические мистерии, где непременным участником был бог плодородия Приап. Сам Приап изображался с чрезмерно развитыми органами плодовитости, что роднит его с Ярилой / Чурилой. На связь между Приапом и Ярилой указал еще Дж. Фрэзер. Описывая обряд похорон Ярилы, английский ученый отметил: «Выбирался старик, которому давали маленький гроб с находившимся в нем чучелом, похожим на Приапа, олицетворением Ярилы» [13; 301].

Как было сказано в начале, А. Афанасьев считал Снегурочку воплощением духов туч и облаков. А вот, что пишет русский фольклорист по поводу одного зооморфного образа, связанного с наступлением весны: «Свинка-золотая щетинка /.../ – это образ весенней тучи, озаренной яркими солнечными лучами и сверкающей золотистыми молниями» [1, I; 770].

А сама молния, по А. Афанасьеву, принималась за фаллос Ярилы, «бога-оплодотворителя, представителя благодатной весны» [1, I; 438]. Чудовищный змей мог проглотить дождевые облака и лишить землю влаги, а в этом ему противостоит бог плодородия. Смутные отголоски этого сюжета сохранились в предании о Яриле-змееборце, который «змею рассекал – мечом заклятье снимал» [11; 509].

В пьесе А. Островского Ярило окончательно прогоняет Мороза из страны берендеев. В «весенней сказке» отображена подлинная языческая Русь, и не случайно завершается она прославлением одного из самых почитаемых в древности богов – Ярилы, образ которого, объединившись в народном сознании с божеством межевых

границ и божеством-первопредком, воплотился в былинном герое Чуриле Плёнковиче.

Литература

1. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1994.
2. Белорусско-русский словарь: В 2 т. Минск, 1989.
3. Демин В.Н. Тайны русского народа: В поисках истоков Руси. М., 2012.
4. Иванов В.В., Топоров В.Н. Ярило // Мифология. Энциклопедия. М., 2003.
5. Миллер В.Ф. Очерки русской народной словесности: Былины. М., 2012.
6. Нойманн Э. Мифологические стадии эволюции сознания. М., 1998.
7. Онежские былины, записанные Александром Федоровичем Гильфердингом. СПб., 1873.
8. Островский А.Н. Полн. Собр. Соч. М., 1950.
9. Пропп В.Я. Русские аграрные праздники. СПб., 1995.
10. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М., 1981.
11. Свято-Русские Веды. Книга Коляды. М., 2010.
12. Тюняев А. Славянский календарь // Режим доступа: http://www.dazzle.ru, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.
13. Фрэзер Дж.Дж. Золотая ветвь. М., 1983.
14. Халанский М.Е. Великорусские былины Киевского цикла. Варшава, 1885.

ОБРАЗЫ ДРАМАТУРГИИ А.Н. ОСТРОВСКОГО В РОМАНЕ Б.ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»

Н.Е. Тропкина
Волгоградский государственный социально-педагогический университет

Проблема рецепции творческого наследия А.Н. Островского в русской литературе XX века сосредоточена главным образом на традициях Островского в драматургии. Однако в прозаическом, романном тексте обращение к драмам Островского представляется весьма значимым. Одним из таких произведений русской прозы XX века является роман Б. Пастернака «Доктор Живаго». В литературоведении детально исследована связь романа с очень широким кругом литературных явлений – сошлемся на работы И.П. Смирнова [11], А.Г. Бурова [4], О.А. Седаковой [10] и др. Однако его параллели с пьесами Островского не нашли развернутого отражения в литературоведческих работах.

Роман «Доктор Живаго» – произведение, провоцирующее поиски многочисленных отсылок к самому широкому кругу традиций, как литературных, так и фольклорных. В романе содержится прямое упоминание едва ли не всех представителей русской классической литературы. Однако обращение к Островскому занимает в тексте особое место. Прежде всего, традиция драматурга связана с одной из романных линий – линией Лары Гишар-Антиповой. Это прямо маркировано в тексте произведения Пастернака, что отмечают, в частности, Р. ф. Майдель и Безродный М. в статье «Из наблюдений над ономастикой “Доктора Живаго”»: «Зависимость сюжета «Доктора Живаго» от классических вариаций на тему роковых страстей отнюдь не всюду скрыта – порою она, напротив, выставлена напоказ:

«... на душе у Лары было, как у Катерины из “Грозы”». Последний параллелизм, к слову сказать, поддержан совпадением имен героинь “Доктора Живаго” и “Бесприданницы” (в читательском сознании парной с “Грозой”), описанием грозы в мелюзеевской части романа и намеком на мотив русалки: к нему отсылают топоним Мелюзеев и номинация “мукомол Блажейко”, заставляющая вспомнить героя пушкинской “Русалки”» [6: с. 236].

Знаменательно, что иронически и травестированно заявленная в начале романа сюжетная параллель с драмой «Гроза» в последующем развитии событий по-своему, в трансформированном варианте претворяется в жизнь.

Более существенной представляется параллель романа Пастернака с драмой «Бесприданница». Отправной точкой такого сопоставления являются отмеченное выше совпадение имен героинь двух текстов.

Имя героини романа Пастернака, несомненно, имеет знаковый характер, как и имя любой литературной героини. Л.В. Белая отмечает, что в пространстве художественного произведения существуют имена собственные «нейтральные», или «с нулевой степенью авторизации» [1: с. 104]. Имя «Лариса» в русской классической литературе уникально, что обращает на себя особое внимание. Его семантика в романе «Доктор Живаго» имеет ряд трактовок. Так, в ряде работ его связывают с именем одного из самых ярких исторических лиц 1910-х годов – Ларисой Рейснер, на что одним из первых обратил внимание В. Шаламов в письме к Пастернаку [см.: 5]. В исследовании Е. Фарино значение имени героини романа интерпретируется с опорой на иноязычную семантику его корня и на смысл сопряженного с ним топонима: «В контексте исчезающей Лары Антиповой, суеверной Устиньи и швейцарской подданной мадемуазель Флери <…> название «Мелюзеев» актуализирует свою

созвучность с именем «Мелюзина» <…>, но сохраняла при этом свою функцию покровительницы рода (что у Пастернака отражено в имени «Лара» с его этимоном lār)» [12: с. 12]. Однако не менее значимой представляется связь этого имени с именем героини пьесы Н.А. Островского «Бесприданница».

Необходимо оговориться, что совпадение имен героини пьесы и романа относительное. В пьесе Островского употребляется именование Лариса в тексте авторских ремарок, «Лариса» и «Лариса Дмитриевна» – в диалогах. В романе Пастернака полная форма имени неизменно сопровождается отчеством: «Лариса Федоровна», кроме единственного случая, когда автор говорит о том, что приехала в Москву «Амалия Карловна Гишар с двумя детьми, сыном Родионом и дочерью Ларисою» [9: с. 24]. В основном же в тексте употребляется форма именования «Лара», отсутствующая в Островского.

В тексте романа сходство Лары Гишар-Антиповой с героиней пьесы Островского полисемантично. С одной стороны, это очевидная, «выставленная напоказ» параллель, которую можно истолковать как элемент характерной для «Доктора Живаго» эстетической многослойности: «Доктор Живаго» не случайно называют «двойным романом»: его текст, рассчитанный словно бы одновременно и на элитарное, и на массовое восприятие, может быть прочитан и как сложнейшая философская притча, и как «образец демократического “лубочного романа”», – отмечает А.О. Большев [2: с. 48].

Показательно, что в первой части романа, как и в пьесе Островского, несколько раз повторяется мотив сопоставления Лары Антиповой с ее матерью. Чаще всего это сопоставление оборачивается противопоставлением. В «Бесприданнице» это заявлено уже в перечне действующих лиц: «Харита Игнатьевна Огудалова, вдова средних лет;

одета *изящно, но смело и не по летам*»; «Лариса Дмитриевна, ее дочь, девица; *одета богато, но скромно»* [8: с. 155]. В драме и романе акцентируется нерусское происхождение матери Ларисы / Лары. О Харите Игнатьевне в диалоге Кнурова и Вожеватова сказано:

«Кнуров. Бойкая женщина.

Вожеватов. Она, должно быть, не русская.

Кнуров. Отчего?

Вожеватов. Уж очень проворна» [8: с. 159].

Первое же, что становится известно о матери Лары, также акцентировано на ее нерусском происхождении: «вдова инженера-бельгийца и сама обрусевшая француженка Амалия Карловна Гишар» [9: с. 24]. Слова, сказанные Вожеватовым о Харите Игнатьевне – «Любит и сама пожить весело» – сопоставимы с ироническим рассуждением автора романа: «Амалия Карловна была "полная блондинка лет тридцати пяти, у которой сердечные припадки сменялись припадками глупости. Она была страшная трусиха и смертельно боялась мужчин. Именно поэтому она с перепугу и от растерянности все время попадала к ним из объятия в объятие» [9: 25]. И вновь возникает мотив сопоставления/противопоставления матери и дочери: «Лара была самым чистым существом на свете» [9: 27].

Лариса Федоровна, как и героиня пьесы, дочь вдовы – именно матери одной и другой надлежит принять на себя заботу о судьбе дочери. Лариса Огудалова – бесприданница, о ее матери в начале пьесы говорится: «средства у нее так невелики». В образе Лары Гишар также акцентируется мотив сиротства и потенциальной бедности: «Родя и Лара привыкли слышать, что они на краю гибели. Они понимали, что они не дети улицы, но в них глубоко сидела робость перед богатыми, как у питомцев сиротских домов» [9: с. 25].

В судьбах двух литературных героинь выстраивается целая система сюжетных параллелей, дополняемых параллелями персонажей. Так, помимо отмеченной выше коллизии «мать / дочь» возникает сюжет, связанный с мотивом соблазнения и раскаяния. Лариса Огудалова не в силах преодолеть роковую любовь к Паратову. На определенном этапе развития действия эта любовь вызывает у нее страх. Лара Гишар чувствует власть над нею Комаровского. Между Паратовым и Комаровским можно видеть сходство прежде всего в нравственном аспекте: характеристикой Комаровского могли бы быть слова, сказанные о себе «блестящим барином» Паратовым: «Что такое “жаль”, этого я не знаю. У меня <…> ничего заветного нет; найду выгоду, так все продам, что угодно» [8: 161]. Масштаб этих двух личностей различен, однако оба они играют в судьбе героинь пьесы/романа роль «злого гения».

Один из мотивов романа словно бы реализует ту потенциальную линию сюжета, которая намечена в пьесе Островского. Лариса Огудалова говорит Карандышеву накануне свадьбы: «Поедемте поскорей в деревню! <…> Если б я не искала тишины, уединения, не захотела бежать от людей – разве бы я пошла за вас?» [8: с. 160]. Лариса Федоровна, став женой Антипова, оказывается в Юрятине, далеком и захолустном городке, который может быть соотнесен с покинутой ею Москвой как деревня с городом Бряхимовым на Волге. Лариса, жизнь которой напоминала «табор», мечтает о тихой и скромной жизни, семье: «меня манит скромная семейная жизнь, она мне кажется каким-то раем». Лара Гишар, став женой Антипова, именно в Юрятине обретает такую жизнь: «Лара вся была в трудах и заботах. На ней были дом и их трехлетняя девчурка Катенька. <…> Лара работала не покладая рук и была счастлива. Это была именно та жизнь, о которой она

мечтала» [9: с. 107]. Однако в союзе Лары и Павла Антипова преобладает не столько любовь, сколько рассудок: Оля Демина, подруга Лары, так характеризует их отношения: «Головой она за Пашку вышла, а не сердцем, с тех пор и шалая» [9: с. 204]. В ее отношении к «Патуле» преобладает материнское начало: «Он не оценил материнского чувства, которое она всю жизнь подмешивает в свою нежность к нему, и не догадывается, что такая любовь больше обыкновенной женской» [9: с. 110].

Как в драме Островского, так и в романе Пастернака несколько раз, варьируясь, повторяется мотив выстрела. В романе возникает ситуация, которая как бы в перевернутом виде повторяет сцену из «Бесприданницы»: обманутый Карандышев стреляет в Ларису, Лара Гишар стреляет в своего соблазнителя Комаровского.

Очевидно, что наиболее уязвима параллель Карандышев – Антипов. В персонаже драмы Островского содержится трагикомическое начало. Ю.В. Лебедев пишет о том, как меняется смысл образа в финале сцены обеда в доме Карандышева: «В этом бунте распрямляющегося маленького человека, в этом крике униженной и растоптанной души Островский уловил художественным чутьем громкое, пророческое предупреждение сильным и богатым со стороны слабых, униженных и бедных» [6: с. 58]. Знаменательно, что в романе Пастернака именно муж Лары Антипов-Стрельников берет на себя роль, которую на финальном этапе драмы «Бесприданница» пытается исполнить Карандышев: роль нравственного судьи и вершителя судеб. Е. Фарино пишет: « <…> попадая в Варыкино, Живаго попадает одновременно и на мировое судилище. А Антипов-Стрельников оказывается исполнителем этого суда [12: с. 23].

Текст романа Пастернака «Доктор Живаго» позволяет выявить и обширный ряд иных параллелей с пьесой

Островского «Бесприданница» и в целом с драматургией Островского. Ряд персонажей романа, например, отец Юрия Живаго, в известном смысле принадлежит к тому кругу, который формировался из персонажей «модернизированных» купцов позднего Островского. Однако гораздо более существенно то, что два произведения, являющихся в настоящее время равно принадлежащими к русской классике, воссоздают нравственные коллизии, сближающие их художественный смысл. В романе Пастернака на поставленные еще в пьесах Островского вопросы отвечает не столько личность, сколько императив исторического времени.

Литература

1. Белая Л. В. Лексико-семантические и функциональные особенности антропонимики М.А. Булгакова (на материале романа «Мастер и Маргарита») / Л. В. Белая // Филологические науки. – 1990. – № 5.
2. Большев А.О. Исповедально-автобиографическое начало в русской прозе второй половины XX века. Дисс. … докт. филол. наук. – СПб., 2003.
3. Борисов В. Имя в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго» // «Быть знаменитым некрасиво...»: Пастернаковские чтения. Вып.1. М., 1992.
4. Буров С.Г. Сказочные ключи к «Доктору Живаго». – Пятигорск: Рекламно-информационное агентство на Кавминводах, 2007.
5. Кобзев И. Любовь снежная: Фрагменты рукописи книги И. Кобзева «Деревенский Петербург (Ижевск – град Петров: о сходстве несходного) http://www.dayudm.ru/paper/379/index.php
6. Лебедев Ю.В. «Бесприданница» // А.Н. Островский. Энциклопедия. – Кострома: Костромаиздат; Шуя: Изд-во ФГБОУ ВПО «ШГПУ», 2012.

7. Майдель Р. ф., Безродный М. Из наблюдений над ономастикой «Доктора Живаго» // Stanford Slavic Studies. 2000. Vol. 22.
8. Островский А.Н. Полное собрание сочинений. Том VIII: Пьесы 1877-1881 гг. - М.: ГИХЛ, 1950.
9. Пастернак Б.Л. Собр. соч.: в 5 т. Т.3. – М.: Худож. лит., 1990.
10. Седакова О.А. «Неудавшаяся епифания»: два христианских романа – «Идиот» и «Доктор Живаго»//Континент. 2002. №112. С.
11. Смирнов И.П. Роман тайн «Доктор Живаго». – М.: «Новое литературное обозрение», 1996.
12. Faryno Jerzy. Муаровая капуста и тетрадь откровений (археопоэтика «Доктора Живаго». 2) //Культура и текст: культурный смысл и коммуникативные стратегии: сборник научных статей к 70-летию Ежи Фарино. – Барнаул: АлтГПА, 2011.

А.Н. ОСТРОВСКИЙ И АРМЯНСКАЯ ПЕЧАТЬ XIX ВЕКА

К.С. Ханян
Армянский госпедуниверситет им. Х.Абовяна

В первой половине 19 века происходит беспрецедентный расцвет русской литературы. Романтическая поэзия в лице А. Пушкина и М. Лермонтова приобрела славу байронического искусства. Вскоре Пушкин станет отцом русской поэзии, а Гоголь – прозы. После, в 40-е годы, русские писатели в основном обращались либо к эпике, либо к лирике. На этом этапе есть обращения и к драме. Среди них лишь Алексей Николаевич Островский целиком свое творчество посвятил драматургии. С Островского начинается русский театр: драматург создает театральную школу и концепцию театральной постановки.

Деятельность Островского очень плодотворна. В течение сорока лет творчества он создает 50 пьес, обогатив тем самым репертуар русского театра. Помимо нескольких исторических пьес, почти все произведения отражают и развивают социально-бытовые темы. Часть из них – комедии, показывающие жизнь купцов, дворянства и чиновничества.

Нужно отметить, что Островский не имел отношения к представителям возглавляемой Белинским петербургской “натуральной школы”. Его первая крупная работа, комедия “Свои люди – сочтемся” была напечатана лишь после смерти Белинского.

Не случаен интерес Добролюбова и его положительное отношение к творчеству Островского. Когда в 1859 году вышел в свет двухтомник произведений драматурга, Добролюбов выступил с известной работой “Темное

царство”. Он писал: “Ни один из современных русских писателей не подвергался, в своей литературной деятельности, такой странной участи, как Островский. Первое произведение его (“Картина семейного счастья”) не было замечено решительно никем, не вызвало в журналах ни одного слова – ни в похвалу, ни в порицание автора. Через три года явилось второе произведение Островского: “Свои люди – сочтемся”; автор встречен был всеми как человек совершенно новый в литературе и немедленно всеми признан был писателем необычайно талантливым, лучшим, после Гоголя, представителем драматического искусства в русской литературе” [3; 63].

Добролюбов фактически пересмотрел утвердившуюся к драматическим произведениям театральную рецензию.

Добролюбов отметил, что Островский - находка не только для русской, но и мировой драматургии.

Во второй раз Добролюбов обратился к творчеству Островского в своей работе “Луч света в темном царстве” в 1860 году, в которой отметил, что Островский глубоко понимает русскую жизнь и с большим мастерством описывает ее славные стороны.

Как отмечает Ованес Туманян, новая армянская литература развивалась и обогащалась под благотворным влиянием русской литературы. Такую же оценку армянские писатели утверждали в своих ответах русскому поэту и арменоведу Ю. Веселовскому. Особенно интересен ответ основателя армянской реалистической драматургии Габриэла Сундукяна: “…Родившись и воспитавшись в России, пройдя русскую гимназию, русский университет, слушая русских профессоров, в особенности профессора словесности Никитенко, в течении четырех лет (1846-1850) в Петербургском университете, я естественно должен был находиться под влиянием русской умственной жизни” [2; 11].

О типологических связях творчества А. Островского и Г. Сундукяна говорится в статье Ю. Веселовского “Разоренная семья” Сундукьянца и комедии Островского”, напечатанной в 34 журнала «Армянский вестник” за 1916 год. В ней он возвращается к интересующей его теме – истории армянского театра и влиянии русской литературы, продолжает говорить о ранее затронутых принципах армянско-русских литературных связей. Он пишет: “Габриэла Сундукяна называли иногда армянским Островским, имея в виду отличительные приемы его творчества, как драматурга-реалиста, а также ту социальную среду, которую он с особенным мастерством изображал в своих произведениях. В самом деле, по его комедиям можно так же ясно и правдиво восстановить жизнь тифлисского купечества 60-70-ых годов, как замоскворецкие нравы доброго старого времени по некоторым из лучших пьес Островского” [1; 2].

Отмечая влияние Островского на творчество Сундукяна Веселовский в то же время подчеркивает своеобразие и самобытность комедий армянского драматурга.

Близость произведений Островского армянской сцене и читателю нельзя считать случайной. Жизнь Восточной Армении исторически была идентична социально-экономическим и политическим условиям жизни русского народа.

Выдвинутая в произведениях Островского критика в адрес сильных мира сего, его сочувствие к низшим сословиям, безусловно, были созвучны произведениям армянских писателей. Эта общность и подсказала С. Мандиняну в газете “Мегу Айастани” написать: “Говорят, что господин Тер-Александрян перевел “Не в свои сани не садись”. Мы приветствуем и сердечно поздравляем Островского как автора, так как он нашел истоки нашего театра. Посмотрите, какое удивительное

сходство между жизнью наших и русских купцов и жизнью низших слоев населения. Если в пьесе Островского изменить имена, то многие поверят и примут их как явления нашей национальной действительности. Потребность создаст и хороших национальных комедиографов, надеемся, что мы не обманемся в своих надеждах" [4; 272].

Отношение к произведениям Островского переходит из теории к практике: вскоре на сцене ставится пьеса драматурга "Не в свои сани не садись". Об этом пишет тифлисская газета "Мегу Айастани": "7-го числа в городском театре труппа армянских актеров представила на армянском языке "Не в свои сани не садись"… от качества пьесы зависит очень многое… Значит, смело можно сказать, что те пьесы, которые взяты из жизни, отличаются естественностью, играются артистами и артистками с большей живостью, нежели безвкусные и неестественные новые армянские трагедии, которые на сцене превращаются в комедии…"[5; 392].

Переводы комедий Островского и их постановки на армянской сцене имеют двойную значимость. С одной стороны, армянский зритель знакомится с произведениями великого русского драматурга, с социально-экономической жизнью русского народа, с другой, армянская печать подчеркивает большое значение развития жанра комедии в армянской действительности. С этой точки зрения интересно следующее наблюдение газеты "Мегу Айастани": "Влияние трагедии сотрясает душу человека святым страхом, влияние комедии будит смех, иногда веселый, иногда презрительный, горький смех. Комедия показывает противоречие явлений жизни, ее сущности и значения. В этом смысле в комедии жизнь опровергает саму себя, комедия описывает, в основном, ежедневную жизнь, деяния, мелкие явления, события" [6; 272].

В 1865 году Чмшкян, Американ, Сукиасян, Мандинян выступили с письмом, в котором говорят о составленном ими репертуаре, и отмечают комедию Островского “Не в свои сани не садись” как ценное произведение. Здесь видно продолжение прогрессивной линии передовой армянской интеллигенции, которая боролась за поставки современных тем на сцене армянского театра, за переводы лучших произведений русских авторов, за укрепление роли театра в воспитании широких масс. Так, постепенно Островский становится самым народным драматургом и на армянской сцене.

Переводами произведений Островского занимались Г. Тер-Александрян, О. Абелян, П. Араксян, А. Мандинян, М. Геворкян, А. Акопян, Л. Даниелян, Вергиния Манвелян, А. Ширванзаде, Г. Атомян, В. Гевинян, Л. Ерамян и многие другие.

Одним из главных событий армянской и грузинской театральной жизни стал приезд Островского в октябре 1883 г. в Тифлис. По этому поводу газета “Мшак” писала: “В эти дни члены так называемого Тифлисского кружка дали представление на русском языке в присутствии видного русского автора Островского и в его честь. Сыграли комедию Островского “Не в свои сани не садись”. Общественность восторженно аплодировала как автору, так и актерам, а после представления дорогого гостя угостили ужином в одном из залов кружка. За столом сидели около 200 человек. Были произнесены речи и тосты в честь знаменитого гостя. Островский взволнованным голосом выражает благодарность” [7].

Празднества в честь Островского широко освещает тифлисская газета “Кавказ” в 235, 237, 238, 242, где отмечается, что в мероприятиях активно участвует известный армянский драматург Г. Сундукян.

В статьях и работах о развитии армянского театрального искусства серьезное внимание уделялось вопросу “Островский – Сундукян”. Известно, что в 1883 году Сундукян подарил Островскому рукописный перевод на русский язык своей комедии “Пепо”. Островский выразил желание поставить ее в России. Однако его желание не сбылось.

По случаю смерти Островского газета “Мшак” писала: “Имя Островского в истории русской литературы по праву занимает почетное место в ряду таких имен как Гоголь, Пушкин, Лермонтов, Тургенев. Покойный своими многочисленными и глубоко психологическими произведениями оказал большую услугу как русскому театру, так и прогрессивным устремлениям русского народа” [7].

Произведения Островского, поставленные на театральных сценах разных городов Закавказья (Тифлис, Баку, Ереван, Гандзак, Александрополь, Карс, Шуши) вызывает широкие отклики на страницах “Мшака”, “Тараза”, “Мегу Айастани”, “Нор-Дара” и других армянских газет и журналов. В оценке пьес Островского встречаются различные, иногда противоположные взгляды. Так, например, в “Таразе” рецензент пишет: “Островский сейчас довольно-таки устарел… Если бы он был крупным писателем, то создал бы типы, которые никогда бы не старели… Островский не из бессмертных авторов” [9; 242-243]. А в газете “Нор-Дар” подчеркивается, что комедии Островского “имеют современное звучание и очень поучительны…” [10; 3].

Любая постановка пьес Островского на армянской театральной сцене получала отклик в армянской прессе. Весьма примечательно с этой точки зрения мнение известного армянского писателя Ал. Ширванзаде. В 1898 году в 12 журнал “Тараз” печатает театральную рецензию

“О постановке “Без вины виноватые”. Обратившись в начале к драматическим произведениям известных мировых писателей, он пишет: “Островский - один из редких драматургов… Островский читается с удовольствием, но не каждого драматурга можно читать и получать удовольствие. Большое влияет только со сцены” [8; 243].

Известный армянский классик с удовлетворением подчеркивает игру актера Г.Абеляна в роли Незнамова: “Актер, – пишет он, – в очередной раз доказал, что способен сыгранным ролям дать некоторую собственную характеристику. Презираемый людьми, бездомный персонаж игрой Абеляна был показан так жизненно, что большего трудно требовать от армянского актера” [8; 244].

Оценивая игру Араксяна в роли Шмаги Ширванзаде добавляет, что актер показал настоящую, непосредственную и непринужденную игру. Проводя параллель в игре Абеляна и Араксяна, Ширванзаде отмечает: “В целом, эти два актера следуют отличной русской школе” [8; 245].

В том же журнале “Тараз” Ширванзаде обсуждает главные задачи, язык и стиль переведенных пьес: ”Язык переведенных нами пьес, – пишет он, – безобразен в большинстве своем… Не знаем, когда избавимся от вкуса неспособных и даже не знающих элементарных правил армянского языка переводчиков, “незваных слуг армянской сцены” [8; 248-249].

Проблема переводов беспокоила многих, об этом писалось неоднократно в печати. Это волновало и Ширванзаде, который призывал качественно переводить классиков. Перечисляя имена таких авторов, как Ибсен, Гауптман, Зудерман, А. Островский и других известных драматургов, он требует достойного перевода их произведений.

В статье “По поводу одного юбилея”, напечатанной в журнале “Анаит”, Ширванзаде, говоря о содержательной

театральной деятельности Абеляна, вновь приводит имена всемирно известных драматургов, упоминая в их числе и А. Островского, что говорит о высокой оценке произведений русского драматурга.

Пьесы Островского переводились и были поставлены на сцене почти всех армянских театров, о нем написано множество статей и отдельных исследований. Это означает, что Островского высоко ценили не только армянские писатели и деятели театра, но, что особенно важно, и зрители. Они видели в нем выразителя своих тревог, забот и надежд.

Произведения Островского более ста лет ставятся на сцене армянских театров и являют собой яркую страницу в истории армянско-русских литературных и культурных связей.

Литература

1. “Армянский вестник”. Москва. 1916. № 34.
2. Веселовский Ю. Русское влияние в современной армянской литературе (На основании анкеты). М., 1909.
3. Добролюбов Н.А. Избранные произведения. Л., 1954.
4. “Мегу Айастани”. Тифлис. 1864. № 34 (на арм.яз.).
5. “Мегу Айастани”. 1864. № 49.
6. “Мегу Айастани”. 1865. № 3.
7. “Мшак”. Тифлис. 1886. № 62 (на арм.яз.).
8. Ширванзаде А. ПСС: В 10 т. Ер., 1955. Т. 2 (на арм.яз.).
9. “Тараз”. Тифлис. 1898. № 12 (на арм.яз.).
10. “Нор-Дар”. Тифлис. 1898. № 47 (на арм.яз.).

СЦЕНИЧЕСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДРАМАТУРГИИ А.Н. ОСТРОВСКОГО В СОВРЕМЕННОМ ГРУЗИНСКОМ ТЕАТРЕ

В.А. Церетели
Театральный критик,
Тбилиси

Роль и значение А.Н. Островского в русской драматургии трудно переоценить. Его имя уже давно стало нарицательным, для России он такой же символ, как Шекспир для Англии. Россия многонациональна, чтобы говорить лишь о русском театре. Во времена Островского Российская империя включала в себя регионы, которые теперь числятся как независимые государства. В статье речь пойдет о театре в Грузии, который имеет свои традиции и особенности. А началось все с открытия русского театра в Тифлисе в 1845 году. Учредил его наместник российского царя, генерал-губернатор, фельдмаршал граф Михаил Семенович Воронцов.

Фигура Воронцова весьма неоднозначна, вокруг его имени по сей день ведутся споры, в отзывах одних он «антирусский», по мнению других – «антигрузин», а по эпиграмме Пушкина и вовсе «полумилорд», «полуневежда». Граф был человеком широко образованным, с явной европейской ориентацией. Отец его – Семен Воронцов был послом России в Англии. В этой стране и прошло детство Михаила Воронцова, что навсегда оставило след в его жизни. В Грузии он прославился своим покровительством искусствам. Граф Воронцов хорошо знал Кавказ и Грузию.

В марте 1845 года в ореоле славы он вновь прибывает на Кавказ, но уже в чине фельдмаршала и с высокой миссией наместника царя. Причем, Николай I предоставил ему

неограниченные полномочия. Граф Воронцов избрал более мудрые и перспективные способы управления, чем бряцание оружием. В многонациональном Тифлисе высшее дворянское общество, владевшее кроме родного языка, также русским и французским, старалось жить по петербургским стандартам – в закавказском «Вавилоне», как шуточно именовали город, были литературные салоны, домашние спектакли, любительские драматические кружки.

Ровно через полгода после прибытия, 20 сентября 1845 года Воронцов открывает в Тифлисе профессиональный драматический театр, русский: «Для ознакомления с русским языком, русскими обычаями и постепенного сближения с Россией». Наместник русского царя граф Воронцов знал, как привлечь симпатии грузинской элиты и удовлетворить их духовные запросы. Уже ко второму сезону для русского театра в Тифлисе была собрана перворазрядная труппа из профессиональных артистов Москвы и Петербурга. В подборе актеров по просьбе Воронцова участвовал сам Михаил Щепкин. В Тифлисе артисты получали самое высокое жалованье – по рангу Императорского театра. Возглавил труппу А. Яблочкин, отец будущей звезды Малого театра, чей дебют – шести лет от роду, причем, в роли мальчика – состоялся именно на русской сцене в Тбилиси. На должность директора по репертуарной части был приглашен русский писатель Владимир Соллогуб, репертуар театра утверждался в Петербурге.

В руководстве театром участвовала и грузинская элита – в Совет директоров Воронцов назначил самого именитого по тем временам поэта Александра Чавчавадзе, его дочь Нино была вдовой Грибоедова. К запрещенной в Петербурге комедии Грибоедова «Горе от ума», в Грузии всегда был повышенный интерес. И она потом не раз шла на русской сцене еще в XIX веке.

Созвездие актеров, собранных Воронцовым, сделало свое дело. Уже после второго сезона русский театр приобрел огромную популярность, по отзывам современников, он был признан «одним из лучших». Воронцов откликнулся также на запросы грузинской интеллигенции – стараниями князя Эристави через 5 лет после основания русского театра в Тбилиси в 1850 году открывается грузинский театр. Русский театр в Тифлисе стал началом и звеном русско-грузинских связей. Грузинская труппа включала в свой репертуар переводы и переделки пьес, шедших на русской сцене, а русская труппа обращалась к грузинской драматургии. Это переплетение, культурное единство со временем только усиливалось, обогащая и тех и других. Заслуги Михаила Воронцова не раз отмечал Илья Чавчавадзе, а Акакий Церетели в 1910 году даже посвятил давно скончавшемуся царскому наместнику поэму «Воронцов».

Кроме того, при Воронцове создается публичная библиотека, выходит газета «Кавказ», и в столицу с «азиатской культурой», как назвал Пушкин Тифлис 1829 года, приходит европейская музыка – Воронцов выписывает из Италии оперную труппу для постоянных представлений. В Тифлисе вместо восточных напевов теперь звучит музыка Россини, Беллини, Верди, а с балконов раздаются итальянские арии.

Какой же театр без должного помещения? К 1851 году по проекту архитектора Д. Скудиери было построено великолепное театральное здание «Караван-сарай» в мавританском стиле. В декоре фасада здания использованы мотивы архитектуры Базилики архитектора Андреа Палладио в Винченце (Италия). Его зал, вмещавший 700 зрителей, расписывал художник Трощинский по эскизам Григория Гагарина. «Зал – это дворец волшебниц – не по богатству, но по вкусу..., зал тифлисского театра – один из

самых прелестных залов, какие я когда-либо видел за мою жизнь», – писал Алесандр Дюма [1: 26]. К сожалению, это здание не сохранилось, оно сгорело в 1874 году.

В 1854 году Воронцов вышел в отставку и покинул Грузию, а 10 апреля 1855 года, с прибытием нового наместника – генерала Муравьева русская труппа, вместе с грузинской, оперной и балетной, была рассчитана и уволена. Несмотря на роспуск трупп, русский язык продолжал звучать со сцены – в 1850-60-е гг. в Тбилиси активно работают русские антрепризы, в репертуаре которых всегда были пьесы Островского. А в 1866 под давлением интеллигенции русский театр возобновил свою деятельность, и она приобретала все больший размах. За сезон 1867-68 гг. театр показал «Горе от ума» Грибоедова, «Грозу» и «Доходное место» Островского, «Ревизора» и «Женитьбу» Гоголя и другие пьесы.

В 1879 году группа передовых деятелей, возглавляемая И. Чавчавадзе и А. Церетели, добилась возобновления работы грузинского профессионального театра. В том же году были переведены на грузинский язык пьесы Островского «Доходное место», «Женитьба Бальзаминова» и «Бедная невеста»... А через год, в 1880-м первая профессиональная актерская труппа появилась и в Кутаисском театре, который был основан еще в 1861 году.

В русском театре Тбилиси начинал свой актерский путь Александр Сумбатов-Южин (Сумбаташвили), здесь пробовал свои силы на поприще театра его товарищ, выпускник 1-й Тифлисской гимназии Владимир Иванович Немирович-Данченко, еще задолго до возникновения МХАТа. В «Бешеных деньгах» Островского зритель увидел легкомысленного, беспечного... типичного московского барина Телятева. В «Стакане воды» Скриба – это царедворец Болингброк, шекспировский Ричард III – все эти роли были свидетельством блестящей актерской техники

перевоплощения» [2: 91]. «Описывать удивительно тонкую «бисерную» игру мимики, жестов, интонаций А.И. Южина нет никакой возможности – ее нужно видеть!» – писал в газете «Заря Востока» о его гастролях А. Петроковский [1: 43].

Гастрольные спектакли мастеров русской сцены неизменно привлекали взыскательную тбилисскую публику. И влияние больших столичных артистов-гастролеров на развитие театральной культуры в Грузии неоспоримо. В разное время здесь выступали Яблочкина, Ленский, Федотова, Савина, Ермолова, Комиссаржевская, Давыдов, Варламов, Орленев… Очевидцы писали о незабываемых гастролях Г.Н. Федотовой в 1883 году, ее блестящей игре в «Грозе» Островского и приеме публики. «После прощального спектакля молодежь на руках донесла Федотову до гостиницы. И толпа, провожавшая ее из театра, не расходилась, продолжала рукоплескать, пока артистка не вышла на балкон» [2: 90].

Приезд знаменитой петербургской актрисы М.Г. Савиной в 1890 году тоже был праздником для тбилисских театралов. По дороге в Табахмела «дорогую гостью попросили выйти из экипажа, преподнесли ей роскошный букет цветов и пригласили к накрытому столу, который стоял прямо поперек дороги» [2: 90].

В 1883 году Тбилиси впервые посетил А.Н. Островский, которому в «Тифлисском кружке» на русском языке был устроен показ его пьесы «Не в свои сани не садись». А грузинская труппа представила драматургу второй акт комедии «Доходное место», благо уже существовали переводы на грузинский язык пьес Островского.

В Тифлис того времени тянулась авангардная элита России. В июне 1900 года Кавказ привлек Чехова, Горького и художника Васнецова. Постоянные контакты с великими русскими писателями и артистами имели огромное влияние

– потому русская литература, драматургия, музыка к концу XIX века прочно вошли в культуру Грузии. Важно, что в Тбилиси в 1896 году распахнуло свои двери удивительное по красоте здание Тбилисского театра оперы и балета. Александр Дюма-старший, посетивший Тифлис, писал об этом театре и его внутреннем интерьере: «Тифлисский театр оперы и балета ничем не уступает лучшим театрам Европы». Чайковский писал, что «здесь его произведения ставят намного чаще и лучше, чем где бы то ни было». Известный всему миру русский оперный певец Фёдор Шаляпин брал в Тифлисском театре оперы и балета свои первые уроки вокала.

Русский театр после пожара не имел постоянного здания, и спектакли шли в разных помещениях. В 1887 году было создано «Тифлисское артистическое общество» на базе театрального кружка знаменитого мецената И.Е. Питоева, мужа актрисы Ольги Маркс. Меценат построил неподалеку от Оперного театра новое театральное здание, которое называли «жемчужиной» Головинского проспекта (сейчас это театр им. Ш.Руставели). Здание было открыто в 1901 году. Первой премьерой русского театра была комедия Грибоедова «Горе от ума» в бенефис Ольги Маркс. «Здание это предназначено служить храмом искусства, ареной для объединения общества на самой благородной и возвышенной почве», – писала газета «Кавказ». Примечательно, что спектакли в театре шли на русском, армянском и грузинском языках – актерские труппы трех театров чередовали свои выступления.

Первая мировая война не очень способствовала развитию культуры. Но в 1915 году положение изменилось к лучшему. Народная артистка Грузинской ССР, блистательная актриса Грибоедовского театра Е.Сатина в своей книге «Воспоминания» дает широкую картину жизни русского театра и дореволюционного, и более позднего

периода. В 1915 году ее пригласил работать в Тбилиси талантливый актер, режиссер и организатор А.А. Туганов, работавший в Москве, в театре Корша. Он познакомился с тифлисской театральной общественностью, и его мечтой стало создать там хорошую русскую труппу. Собрав в России молодых актеров, он организовал в Тбилиси Товарищество актеров ТАРТО. Небольшая, но отлично подобранная актерская труппа быстро завоевала признание и любовь тбилисских зрителей. Позже Туганов стал руководителем Тбилисского Русского театра. В первом же сезоне ТАРТО в 1915 г. шла «Гроза» Островского, где юная Сатина играла Варвару.

Новый всплеск культурной жизни произошел во время кратковременной независимости Грузии с 1917 до 1921 года, когда сюда хлынул поток интеллигенции, бежавшей из революционной России, и навсегда осевшей здесь. Это была творческая элита разных видов искусства, которая влилась и соединилась с грузинской. Тифлис того времени – особая страница культурной жизни и неразрывных связей, не продиктованных сверху. Здесь черпал вдохновение С. Есенин, здесь родился В. Маяковский, здесь в трудные годы советского времени с дорогой душой принимали Б. Пастернака и И. Эренбурга...

В Грибоедовском ставили спектакли практически все выдающиеся грузинские режиссеры – Дмитрий Алексидзе, Михаил Туманишвили, Гига Лордкипанидзе, Гизо Жордания, Роберт Стуруа, Гоги Кавтарадзе, Леван Мирцхулава.

Постановки пьес Островского в Грузии

Драматургия Островского очень самобытна. Это нравственные, человеческие, духовные ценности, только переданы они через повседневную жизнь и быт России.

Причем, определенного слоя общества – русского купечества второй половины XIX века, уклад жизни которого досконально знал автор. Но слои общества в разное время и у каждого народа свои, и они очень индивидуальны.

К концу XIX века пьесы Островского были широко известны в Грузии и очень востребованы. Их много играли гастролировавшие русские труппы, они ставились в местных театрах, и не только на русском языке, благо уже существовали переводы пьес. Но в начале XX века повеял дух иной эпохи – в грузинском театре возникло декадентское, символико-мистическое течение, правда, очень недолгое.

Пьесы Островского не вписывались в рамки такого театра. Драматургия Островского зазвучала лишь к началу 1940-х, когда традиции монументально-патетического театра постепенно преобразовывались, и пришло следующее поколение великих мастеров. Новая театральная эра открылась с появлением Георгия Товстоногова, благодаря его актерско-режиссерской школе, соединившей внешнюю выразительность с глубинным психологизмом.

В годы Великой Отечественной войны пьесы Островского появились в репертуаре многих грузинских театров, в том числе, районных. Например, пьеса «Без вины виноватые» ставилась в Телавском и в Горийском театрах. Знаменательно, что в 1944 году на сцене Марджановского театра появилась «Бесприданница» с неподражаемой Верико Анджапаридзе в постановке крупнейшего режиссера того времени Вахтанга Таблиашвили и сценографии Иосифа Сумбаташвили. Позже, в 1952 году в Марджановском был выпущен спектакль «Красавец-мужчина», а в 1973 году – «Таланты и поклонники», где в роли Негиной зрители увидели любимую всеми Софико Чиаурели.

Островский звучал и на сцене театра им. Ш. Руставели – в 1944 году вышел спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» в постановке крупнейшего режиссера и педагога Додо Алексидзе, сценография Елены Ахвледиани.

«Режиссер заострил внимание на социальной проблеме. Миру крутицких и мамаевых он резко противопоставил Глумова. В исполнении Хоравы роль Глумова получила совершенно новую интерпретацию. Актер увидел в Глумове человека, остро ненавидевшего общество Крутицких. Такое понимание по-новому осветило этот образ и придало финальному монологу Глумова огромную разоблачающую силу. Однако тем самым А. Хорава вступал в противоречие с текстом Островского и привлекал к Глумову симпатии зрителей. Оригинальна была и трактовка образа Крутицкого актером А. Васадзе: его Крутицкий – шестидесятилетний старик с разумом и душой шестилетнего ребенка, все время попадал в смешное положение из-за своей наивности. Остро-сатирические образы были созданы и другими актерами...», – так писал об этом спектакле известный театровед Ш. Мачавариани [3: 282]**.** В том же 1944 году пьеса «На всякого мудреца довольно простоты» была поставлена Товстоноговым в Тбилисском театральном институте. Додо Алексидзе не раз обращался к пьесам Островского, многие и сейчас вспоминают его спектакль «Таланты и поклонники».

Значительно чаще обращались к драматургии Островского русские театры – Театр им. Грибоедова и русский ТЮЗ. Кстати, именно в русском ТЮЗе начинал свою актерскую жизнь неподражаемый Евгений Лебедев, приехавший в Тбилиси вместе с Товстоноговым после окончания театрального в Москве. В 1940 году он играл Митю в пьесе «Бедность не порок», а чуть позже – Подхалюзина в «Свои люди – сочтёмся!» Это первые роли Лебедева в театре, сделавшие его ведущим актером ТЮЗа.

Его склонность к эксцентрике, гротеску никогда не мешала глубокому психологизму. Русский ТЮЗ и в последующие десятилетия много раз обращался к пьесам Островского. Старые театралы еще и сейчас, спустя 50 лет, вспоминают актрису Агаларову в пьесе «Бедность не порок», помнят постановки Ники Джандиери пьес Островского, особенно – «На всякого мудреца довольно простоты».

По сравнению с другими тбилисскими театрами Театр им. Грибоедова гораздо чаще включал в свой репертуар драматургию Островского. Несмотря на революционную ситуацию, уже в 1923 году здесь была поставлена комедия «На бойком месте». Далее был перерыв в 10 лет, после чего пьесы драматурга не сходили с афиш: 1933 г. – «Женитьба Белугина», 1936 г. – «Волки и овцы», 1937 г. – «Доходное место», 1938 г. – «Таланты и поклонники», 1940 г. – «На всякого мудреца довольно простоты», 1944 г. – «Последняя жертва». Работая в Грибоедовском, не обошел Островского своим вниманием и Георгий Товстоногов, в 1943 году он поставил «Бешеные деньги». После его ухода из театра в 1946 году спектакль был возобновлен при новом художественном руководителе А. Такайшвили и долго потом оставался в репертуаре. В 1945 г., через 30 лет вновь вернулась к Островскому Е. Сатина (она играла Гурмыжскую в комедии «Лес», а в 1948 г. – Кручинину в пьесе «Без вины виноватые» в постановке А.Южанского, который в том же году выпустил и «Женитьбу Белугина»). В 1949 появился спектакль «Не все коту масленица», в следующие сезоны еще две постановки А. Такайшвили – «На бойком месте» (1950), «Бесприданница» (1951), где Ларису играла Н.Бурмистрова. В 1952-м вышел спектакль «Волки и овцы», в 1957 – «Поздняя любовь». С 60-х до начала 70-х гг. возник перерыв. В 1972 году на сцене появилась еще одна «Бесприданница» – с кинозвездой Ариадной Шенгелая. Затем еще больший перерыв, когда на

сцену пришла новая режиссерская стилистика. Лишь в 1986 году Гига Лордкипанидзе выпускает премьеру «Доходного места».

В труднейшие 90-е годы – голодные и холодные, в эпоху смены формаций – театрам было не до высокой классики, им надо было выживать. Особенно русскому театру, когда в Грузии у кормила власти при Гамсахурдия оказались не в меру ретивые политики национального розлива. Война в Абхазии, тысячи беженцев в Тбилиси... И дальше русскому театру было нелегко: в декабре 1999 г. – введение визового режима, и Россия стала недоступна для грузин. А в 2002 году последовало заявление России о «нежелательности пребывания российских граждан в Грузии». Интересно, что через несколько дней, как бы в ответ на это, открылся давно уже запланированный театром Грибоедова фестиваль «Виват, Санкт-Петербург!» с приездом актеров БДТ и большой культурной программой. Тогда все запомнили фразу, прозвучавшую на встрече тбилисских зрителей с Фрейндлих и Лавровым: «Политики ведут себя так, что нам остается только брататься».

Вопреки всему, даже сквозь «железный занавес», люди старались продолжать человеческое и творческое «братание», несмотря на «революцию роз» и даже последствия войны сентября 2008 года. Тбилисский русский театр и сейчас во многом остается центром сближения с Россией, несмотря на то, что русский язык в Грузии за последнее время сильно потерял свои позиции, в школе он был исключен из перечня обязательных предметов. Его теперь изучают по выбору – хочешь, учи русский, хочешь – английский, немецкий, французский... Так как Россия закрыта, стимул к изучению языка в Грузии был потерян. «Россия и Грузия все постсоветское десятилетие пребывали в состоянии холодной войны, температура которой время от времени поднималась до точки кипения разума», – это

выражение стало расхожей цитатой в Грузии. Прежний обмен гастролями и постановочными группами заглох, театры были оторваны от некогда общего культурного пространства. В XXI веке благодаря интернету добыть информацию – не проблема, ее поток идет сам по себе, и также в сфере культуры. Пришли новые технологии, но суть человеческой натуры не меняется. И классические персонажи в зависимости от времени возвращаются на театральные подмостки.

Кажется, опять наступили времена, когда /«всюду деньги, деньги, деньги / всюду деньги – господа» /, и драматургия Островского, но уже в новой театральной стилистике, становится востребованной в XXI веке и в Грузии. Это подтверждает недавняя постановка спектакля «Доходное место» в одном из старейших грузинских театров – Кутаисском драматическом театре им. Ладо Месхишвили, открытом в 1861 году, в специально построенном для него здании на 700 мест. Оно и сейчас остается архитектурной достопримечательностью Кутаиси. 14 января 2011 года, в День грузинского театра, в этом театре широко и торжественно отмечалось его 160-летие, и там была вся театральная элита. Съехались ведущие деятели театра со всей Грузии, и театр, возглавляемый режиссером Г. Сихарулидзе, радушно принимал своих коллег.

В сентябре 2012 г. спектакль кутаисцев «Доходное место» был приглашен на IV Международный Тбилисский театральный фестиваль, и его могли увидеть и зрители, и гости фестиваля, прибывшие из многих стран мира. Эта постановка была хорошо принята зрителями и получила отзывы прессы. Вот один из них: «Остроактуальной и ультрасовременной оказалась постановка пьесы А.Н. Островского «Доходное место». Спектакль кутаисского драматического театра им. Ладо Месхишвили о вечном. В данном случае, увы. Мораль в нем не ставят ни в

грош, тогда как гроши считают старательно. Сыгранный молодыми актерами в атмосфере игры света и тени, сокращенный до одного акта текст драмы в пяти действиях захватил публику. Театр, ровесник пьесы, сделал акцент на афористичности драматургии А.Н. Островского. Сокращенные монологи нисколько не повлияли на полноту образов. Игра здесь продиктована текстом, ритм задается словесными пикировками, а актеры в пространстве полупустой сцены органичны и азартны в своих мини-представлениях», – так оценила эту постановку гость фестиваля Эм.Деменцова в своей обзорной статье «По следам фестиваля» [4], опубликованной Интернет-журнале «Театрон».

«Гвоздем» фестиваля и самым ярким противовесом жанровых и постановочных новаций стал спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» А.Н. Островского в постановке Олега Табакова в Московском театре под его руководством, или «Табакерки», как по привычке называют его театр-студию. Это был единственный театр из России, представленный на фестивале, и публика, соскучившаяся по московским театрам, любимым актерам, в этот вечер буквально ломилась в театр им. Руставели.

Время возвращает на театральные афиши комедии Островского, придав актуальность его внезапно разбогатевшим нуворишам, бедным невестам и бешеным деньгам. Лицемерие, корысть, чинопочитание, пошлость и бездуховность живы и сегодня. В главной роли комедии Островского известный российский актер Сергей Безруков – изящный, пластичный, сочетающий гротеск и иронию по отношению к своему герою, который «умен, зол и завистлив» и ради выгоды идет на любую подлость, прикидываясь скромным ангелом. Как Глумов Безрукова умеет лебезить, целовать ручки, прыгать от восторга и умилять своих покровителей, осознанно планируя каждый

шаг и не скрывая свои намерения перед зрителем. Актер в постоянном контакте с залом, как бы демонстрируя, на что способны такие, как его герой. Он специально акцентирует эти моменты – посмотрите, каков этот тип – как будто предостерегая доверчивых и честных, которых и сегодня так легко обвести вокруг пальца. Но, отстраняясь от своего героя, артист не выпадает из образа.

Зал театра Руставели при полном аншлаге точно реагировал на реплики героев то смехом, то аплодисментами. И кто бы мог подумать, что Островский, спустя столетия, будет так актуален в наше время. Впрочем, комедия «На всякого мудреца довольно простоты» всегда оставалась одной из самых репертуарных пьес. Она была созвучна всем эпохам и всегда казалась современной. Реакция тбилисской публики – доказательство тому. Казалось, все прошло замечательно. Спектакль завершился под бурные аплодисменты зрителей, стоя приветствовавших артистов.

Но после показа спектакля выяснилось, что есть крайне недовольные: политизированная часть зрителей, сторонников президента Саакашвили, возмутилась, когда Сергей Безруков произнес фразу по-грузински (!) о трепетном подчинении начальству, и при этом начал теребить галстук и покусывать его. Реакция на комедию оказалась неожиданно серьезной со стороны властей. В грузинских СМИ появились громкие возмущенные высказывания по поводу текста Островского, прозвучавшего со сцены на грузинском языке, кто-то услышал в нем призыв к покорности России. Что делать, и вправду «на всякого мудреца довольно простоты». Кто бы мог предположить, что текст комедии, написанной в 1868, может так отозваться в XXI веке! Сомнений нет, Островский точно угадал, что его Глумов – типичный «герой» новой эпохи.

Две пьесы Островского разных театров были показаны в Тбилиси в сентябре, а в октябре на сцене театра Грибоедова появляется новое прочтение «Грозы», почти 100 лет спустя после спектакля 1915 года с юной Е.Сатиной. Сегодня Грибоедовский театр стремится быть актуальным, современным, здесь не боятся экспериментов. С новым временем пришла новая эстетика, другая стилистика постановок и актерской игры. Творческий процесс определяет художественный руководитель театра, лауреат многих престижных театральных премий режиссер Автандил Варсимашвили и директор Николай Свентицкий, без которого осуществление многих театральных проектов было бы невозможно. Варсимашвили так прокомментировал возвращение к Островскому: «167-й сезон в нашем театре объявлен годом русской классики. Мне кажется, русский театр в Грузии должен все время заниматься русской классикой, ведь призвание театра – пропагандировать русскую культуру».

Премьера грибоедовцев уже после первых просмотров вызвала большой интерес публики. Тем более что было с чем сравнить – тбилисские театралы помнят «Грозу» Московского ТЮЗа в постановке Генриетта Яновской, ученицы Г.А. Товстоногова в ЛГИТМИК. Исполнительница роли Кабановой петербургская актриса Эра Зиганшина тоже одна из его учениц, она закончила студию Товстоногова при БДТ. «Гроза» МТЮЗа – один из самых нашумевших спектаклей конца 90-х, выдвинутый на Госпремию России, приглашенный на многие театральные фестивали Европы. За этот спектакль Яновская была удостоена театральной премии «Хрустальная Турандот» и премии «Чайка» за лучшую режиссерскую работу сезона. Эра Зиганшина за роль Кабановой награждена премией К. Станиславского, Юлия Свежакова за роль Катерины удостоена «Хрустальной Турандот» за лучший дебют сезона.

В XXI веке, молодой режиссер Вахтаич Николава осуществил постсновку «Грозы».В этом спектакле он и режиссер-постановщик, и сценограф, и автор музыкального оформления. Плен времени явно отразился на режиссерском прочтении пьесы, режиссер раскрыл в ней то, что сегодня волнует зрителя. Если в МТЮЗовском спектакле главным символом считали прохудившуюся крышу с мерным стуком падающих капель, то у грибоедовцев символика совсем другая. У Николава речь идет не о крыше над головой, не о родине или стране. Его интересуют люди – устройство человеческой души, а оно вне времени.

Режиссер Вахтанг Николава: «В обществе с такими жесткими устоями и законами, по которым живет придуманный Островским городок Калинов на Волге, происходит уничтожение личности, все персонажи, не только Катерина, находятся в кризисе. Они все нормальные люди, проблема в том, что они не могут отказаться от своих принципов. Все персонажи борются против чего-то, даже Кабаниха. У меня была задача перенести на сцену сегодняшнее ощущение внутреннего стресса, которое царит в обществе. Я думаю, в пьесе заложено некоторое апокалиптическое настроение. Речь идет о человеческом – внутреннем, духовном апокалипсисе. И катастрофы бывали, и войны, но люди поднимались, строили государства. Но когда происходит духовное разрушение, наступает конец, как это произошло с античными государствами. Причина - духовно-нравственный кризис. В таких ситуациях только два варианта – общество или поменяется, или погибнет. Мы сейчас тоже стоим на грани. «Гроза» написана на переломе времени, и Островский это очень тонко чувствовал и передал».

Исходя из этого посыла, режиссер дает свою интерпретацию классической пьесы. В сегодняшней «Грозе» на сцене Грибоедовского театра о «луче света в

темном царстве» нет и речи, а «темное царство», кажется, так разрослось, что теперь поселилось и внутри нас. В спектакле царит атмосфера тревоги, агрессии и безысходности – не столько внешней, сколько внутренней безысходности людей. И беспросветное одиночество каждого. Мир остался таким же, а вот люди не могут найти ни себя, ни точку опоры – мечутся, дергаются, выплескивая негатив наружу. Самые пронзительные моменты спектакля, когда эти метания поданы режиссером в статических мизансценах, где работает только интонация, взгляд, мимика. Тогда ты вместе с героями погружаешься в эту атмосферу, ловя психологические нюансы и изгибы их переживаний. Таких сцен в спектакле достаточно, потому зал сидит, замерев, в ожидании следующего открытия человеческой натуры, а значит, и себя.

Вопрос «зачем нужна классика сегодня?» не стоит, главное, «как» эти вечные проблемы преподнести. Николава в отличие от своих коллег-ровесников, берясь за постановку, сначала узнает много об авторе, эпохе, о театральной истории пьесы, а потом уже ищет свои ходы и решения. Так, посмотрев несколько спектаклей «Грозы» в разных театрах, где происходящее перенесено в современность, режиссер пришел к такому выводу: «Не надо насильно притягивать пьесу к сегодняшнему дню или намекать на его буквальные события, тогда теряется философия, которая вечна, ты ее нивелируешь до примитивизма. А главное, тогда теряется то мироощущение Островского, которое создает некий божественно-ритуальный театр, когда зритель воспринимает происходящее на сцене не буквально, а через ощущения, ассоциативно – тогда он идентифицирует себя с персонажем».

Эти высказывания режиссера, быть может, кому-то покажутся излишними. Но, я думаю, нам важно понять

новое режиссерское поколение и мотивировку молодых в интерпретации литературного материала в театре. Более века эта драма привлекала к себе не только русские театры. Каждый режиссер видел в ней свое, близкое ему. Сегодняшняя «Гроза» в Грибоедовском во многом построена на символах, но не прямолинейных, а прочитывающихся в ассоциативном ряду, где сливаются в один поток сценография, музыкально-звуковой ряд и пластика мизансцен. В спектакле нет и следа монотонной тягучести быта и натурализма. Это острый, динамичный, выразительный спектакль с точной нюансировкой психологических моментов. Сценография предельно лаконична и символична, здесь показано, как в народном быту перемешиваются христианство и язычество.

Сцена – свободное пространство. Ни дома, ни крыши (даже продырявленной) здесь нет. Торчит дерево, стоят козлы с бревном, которое тут же распиливают Кудряш и Шапкин, вокруг горки опилок, половик из мешковины, канавки с водой, где не только стирают белье, но и омываются ею, гасят страсти. В центре огромный спиленный пень с топором на цепи, как плаха... Зачем цепь? Ее «пришпорил» механик-самоучка Кулигин (Олег Мчедлишвили), спившийся не от недостатка ума, а потому что «руки есть, а работы – нет». При такой жизни топор должен быть на цепи, чтоб сгоряча не рубанули друг друга. Уж он-то знает, что за люди тут живут. За топор в Калинове хватаются многие. Вот разъяренный Дикой хочет сорвать его, чтоб прибить кого-то, но не получается - «плаха» не отпускает, тянется за ним. Даже Кабаниха порой гасит ярость топором. Над «плахой» висит помятое металлическое ведро, напоминающее колокол, к которому прикреплен крест – архаика и религия вместе.

«Плаха» становится центральным местом действия и символом на протяжении всего спектакля. На нее бросается

Катерина, признаваясь в измене, с лобного места звучит монолог «Отчего люди не летают?», топор не помеха и для «ложа любви» в сцене Варвары с Кудряшом. Знаковая символика прочитывается и в яркой сцене развешивания белых простыней, которые постановщик делает и элементом декорации, занавесом, и в то же время в этих простынях читается двойной символ. С одной стороны, белый цвет – символ чистоты. А с другой, белая простыня – знак греха женщины или измены (ведь по народному обычаю после первой брачной ночи простыни вывешивались напоказ). Недаром эта сцена с простынями заканчивается передачей Катерине ключа, чтобы она могла ночью выйти из дома на свидание с Борисом.

Режиссер использует в спектакле и ритуальные моменты. Если герои «Грозы» Яновской ходили с березовой веточкой, как обычно на праздник Троицы, то на тбилисской сцене молодежь прыгает через пламя костра, как это бывает в праздник Ивана Купала – чтоб очиститься от возможного зла. Или ритуал омовения ног мужу – как знак покорности. Кабаниха против воли Тихона заставляет Катерину это сделать, что вводит обоих в оцепенение отчаяния.

К символическим образам спектакля относятся и два персонажа. Слепая странница, юродивая Феклуша с широко раскрытыми невидящими глазами палочкой ищет дорогу, а за ней на веревочке тянутся несколько пар обуви самоубийц. Странницу играет молодая актриса Нина Нинидзе. Она ходит, согнувшись пополам, а лицо ее, светлое, отрешенное, обращено к нам, но живет она в том, потустороннем мире, «где все люди с песьими головами». У нее почти нет текста. Но ее появление – знак, предвестие приближающейся беды, она ее «носом чует». Потому и появляется у Кабановых, когда можно Катеринину обувку добавить в свой узел.

Еще большую смысловую нагрузку в спектакле несет полусумасшедшая барыня в исполнении заслуженной артистки Грузии Людмилы Артемовой-Мгебришвили. Ею точно угадан контекст роли: жуткие предсказания вещуньи, казалось бы, фантастические, вдруг обретают для нас реальный, зловещий смысл. Эпизодическая роль, но в мощном, ярком исполнении, когда само появление барыни с белыми игральными кубиками, ее походка, голос и интонации, несут роковой смысл. Ее проходы моментами сопровождаются раскатами грома накатывающейся грозы. А для режиссера гроза – это не только явление природы – это когда «человек на пределе душевном».

«В то же время я стремлюсь к обобщениям, не привязываюсь к русской почве и к той эпохе, чтобы было понятно и близко нынешнему зрителю. Больше всего меня привлекают замечательно выписанные образы Островского. Они настолько хороши, что ты можешь представить за каждым конкретного человека», - говорит постановщик. И мы видим в персонажах конкретных людей с их психологией и неизбывными проблемами, причем, режиссер дает тонкую психологическую расцветку образов героев спектакля.

Кабаниха предстает в блестящем исполнении лауреата премии им. К. Марджанишвили Ирины Мегвинетухуцеси. Молодая, весьма привлекательная вдова, сильная, волевая, хранительница семейного порядка, привыкшая повелевать. И тут не обошлось без символа – у нее в руках большое металлическое кольцо с нанизанными ключами, и она его никогда не выпускает из рук. Но она еще и мать, ею правит любовь к обожаемому сыну – материнская, животная любовь. Она не может перенести, что сын часть своей любви отдает жене. Понятно, как она может относиться к Катерине. Режиссер показывает это уже в первой сцене: Кабаниха разговаривает с невесткой, стоя спиной к ней,

глядя только на сына. «Поменяешь мать на жену?!» – эта ревность съедает ее. Она часто заявляет, что идет молиться, но уже по ее тону ясно, что идет не покаяться, а набраться сил.

Но повелевать – не означает быть счастливой. Она тоже жертва обстоятельств – красивая женщина, одинокая, недолюбленная и несчастная. Эта трагическая нота точно передана актрисой. То же самое и у другого «повелителя» – богатого купца Дикого, они два сапога пара. Он тоже живет на разрыв с собой – его съедает собственная агрессия, он неудержим, если речь идет о деньгах, о своем «добре». При этом актер Михаил Арджеванидзе, в котором уживаются характерность и трагедийность, умудряется сделать из своего героя иногда полукомический персонаж. Замечательная сцена Дикого и Кабанихи, когда они у пня-«эшафота» бросаются друг на друга – она с топором на цепи, а он – что под руку попалось. Но одумываются, остывают и присаживаются рядом на пень. Поглядывают друг на друга, потом долго и смачно хохочут над собой. В импровизированной исповеди купца Кабаниха понимает его отчаянную боль, невозможность человека справиться с самим собой, жалеет его, гладит и плачет – ведь и она такая же. Даже зовет его «в покои», но безрезультатно. Счастье никому из них не светит.

Тем более оно не светит Катерине (София Ломджария). Она мужа голубит, Тихон (Иван Курасбедиани) никакой не заморыш – и внешность, и стать – все при нем. И человек он хороший, и жену любит, только перечить маменьке не смеет. Вот и живет он меж двух огней – тоже на разрыв. Катерина готова и со свекровью в мире жить – в эпизоде, когда она жалеет Кабаниху, гладит ее по щеке, но та со злостью отталкивает ее. А муж даже не вступился за нее. Она с укором и обидой кричит ему «Отчего люди не летают?», но ответа нет, и она вскакивает на пень –

«плаху», продолжая монолог. Ей вторит Варвара (Анна Арутюнян), она заодно с Катериной и даже старается ей помочь, потому монолог превращается в диалог. Они по очереди вопрошают мир, судьбу, из их раскинутых рук сыпятся опилки – в отличие от людей они-то могут летать, только приземляются там же. Никакой надежды.

Из всего деревенского окружения сразу же выделяется барственный, лощеный красавец Борис (Арчил Бараташвили) в сюртуке с шарфом и черной шляпе, которая на протяжении спектакля превратится в символ. Борис держится как аристократ, но в нем нет высокомерия, наоборот, он хочет понять этих людей. Однако для них он явно чужой, «пришлый». Наверное, одна эта непохожесть на тягостное окружение и явилась причиной возникшего безоглядного чувства Катерины к незнакомцу. Он – другой, и только это стало решающим. Какой он на самом деле, ей неизвестно, но это для нее не важно. В спектакле даже нет их объяснения в любви, мы не видим ее сгорания от любви. Просто она хочет вырваться из домашнего ужаса и постоянного унижения, изменить свою жизнь, в которой нет даже «невыносимой легкости бытия», а только его невыносимая тягота. Главное, она хочет уйти от себя – жить дальше нельзя в таком внутреннем раздрае.

Одна из самых ярких сцен – признание Катерины, когда она бросается на пень, как на плаху, под топор, и отрывисто бросает чудовищную правду. Будто прикованная к стулу, замерев, ее слушает Варвара. Неподвижный Тихон лежит в опилках на полу после буйного выплеска пьяной пляски, прислонившись к коленям матери. Кабаниха, застывшая как истукан, сидит на низкой скамеечке, отрешенно поглаживая сына. Надо видеть ее лицо с широко открытыми глазами и невыплеснутыми слезами. Обессиленная Катерина поднимается с эшафота, оставляет свои туфли и молча уходит. Все замерли в своем оцепенении. На пне-«плахе»

после Катерины остается и режет глаза черная шляпа Бориса – как знак и свидетель вины.

«Гроза» – спектакль образный, динамичный, очень современный. Динамику, внутреннюю экспрессию режиссер выстраивает не за счет сюжета. Это некая сценическая и пластическая «партитура». Им найдено оригинальное музыкальное решение. Вахтанг Николава считает, что «музыка открывает то, что невыразимо; надо, чтобы она не иллюстрировала эмоции, а дополняла, звучала каким-то смысловым фоном». И постановщику это удалось. Здесь точно расставлены музыкальные акценты, чаще даже аккорды, а не мелодии. И много взято из фольклора, лейтмотивом идут вещи, которые отражают ментальность. Музыка аутентичная, старорусская – народные песни, фольклорные записи из интернета, в том числе в исполнении известной певицы Пелагеи. Щемяще-прозрачная мелодия песни «Тропами, сбитыми стопами, ходят по миру люди странные» - это начало спектакля.

Финальная сцена идет в сопровождении хора Пятницкого «Вниз по матушке по Волге». Этот до боли знакомый напев вдруг раскрывает какой-то глубинный смысл происходящего на сцене. В звучании хора и скрытая человеческая мощь (увы, потерянная нами), и невыразимая тоска, и трагическая печаль – наверное, так, «вниз по матушке по Волге» несло течение реки тело утопленницы Катерины. Хор ассоциативно символизирует отпевание покойника – все безвозвратно. Хотя в спектакле никакое отпевание не предполагается – мертвой Катерины не будет на сцене. Зачем? Достаточно одного этого известия, чтобы кипевшая внутри каждого персонажа буря выплеснулась наружу настолько, что породила настоящую природную стихию: на сцену врывается ураганный ветер с потоком пожелтевших листьев, окутывающий все дым, и звучит надсадный звон набата, несущий в себе отчаяние Тихона.

Высокий, молодой, он стоит в центре сцены среди этого вихря и мечущихся людей, тянется вверх поднятыми руками и в экстазе отчаяния бьет кувалдой по висящему над ним куску металла, который звучит как церковный колокол, которого здесь быть не может – за ненадобностью этим людям. Тихон отдает всего себя этому звучанию могучей стихии. Пластически и эмоционально этот момент воспринимается ассоциативно почти как самораспятие. Или покаяние – за ужас жизни, сотворенный самими людьми. Угадывается и призыв – «Люди, опомнитесь!».

Уход Катерины из этого мира ничего не решает и не меняет. Гаснет освещение. Перед нами – беспросветная темень будущего. Обжигающе эмоциональный спектакль безоговорочно воспринимается зрителем – в зале ни шороха, ни звука, зрители замирают. Ведь это все про нас. Спасибо Островскому.

Литература

1. Русский театр в Грузии. К 160-летию со дня основания. «Русский Клуб», Тбилиси, 2005.
2. Сатина Е. Воспоминания. Литература да хеловнеба. Тбилиси, 1965.
3. История советского драматического театра. Т. 5. Грузинский театр. Москва, 1969.
4. Интернет-журнал «Театрон» // http://teatronjournal.ru/index.php/item/. Также: http://teatron-journal.ru/index.php/stati/item/278-festival_tbilisi
5. «Дом актера»: Апрель-май 1997 года // http://www.smotr.ru/pressa/tuz/tuz_groza.htm.

ИСПАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ОЦЕНКЕ И ПЕРЕВОДАХ А.Н. ОСТРОВСКОГО

А.Г. Чулян
Ереванский гослингвистический университвт им. В.Я. Брюсова

В истории русской литературы имя А.Н. Островского известно как создателя русской бытовой комедии, реформатора русской драмы, однако творчество драматурга как переводчика менее известно. В биографии Островского в разных изданиях указывается, что драматург знал несколько иностранных языков. Переписка Островского доказывает, что он был прекрасно знаком с западным репертуаром, который не мог не отразиться на его собственных пьесах. Он с постоянным интересом следил за всеми новинками иностранного репертуара и некоторые иностранные пьесы, на его взгляд, подходившие к условиям русской сцены, переделывал [1].

Знакомство Островского с образцами западной драмы выразилось в весьма многочисленных переводах. Наряду с переводами из французской, английской, итальянской литературы следует отметить и переводы из испанской литературы, в частности произведения Мигуэля Сервантеса, Лопе де Вега, Педро Кальдерона, Луиса Велеса де Гевара.

При изучении списка переводов и переделок Островского выявлено, что с испанского языка были переведены девять интермедий Сервантеса (1879), драма Л. Гевара «Хромой бес» (1883), перевод упоминается в переписке, но не найден, две драмы Кальдерона – «Вера и крест», «Дом с двумя входами», которые не окончены и не датированы.

В 1879 году драматург интенсивно переводил Сервантеса, о чем свидетельствуют даты, поставленные на автографах интермедий. Восемь интермедий было переведено в течение двух месяцев (11 февраля – 19 апреля): «Саламанкс-

кая пещера», «Театр чудес», «Два болтуна», «Ревнивый старик», «Судья по бракоразводным делам», «Бискаец-самозванец», «Избрание алькальдов в Дагансо», «Бдительный страж». Перевод итермедий Сервантеса осуществлен Островским по изданию «Los entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra», Gaspar y Roig Editores, Madrid, 1868. Испанский подлинник с карандашными пометками Островского хранится в Пушкинском Доме [2: 9, 628].

Островский несколько раз пытался опубликовать испанские переводы в различных изданиях; в журнале «Изящная литература» были изданы четыре интермедии: «Судья по бракоразводным делам» (1883, XII), «Бдительный страж» (1884, I), «Театр чудес» (1884, VII), «Саламанкская пещера» (1885, IV). В 1886 году, уже после смерти писателя, вышло в свет восемь интермедий с предпосланным им предисловием переводчика [3]. Девятая интермедия «Вдовий мошенник, именуемый Трампагос» впервые была опубликована Б.А. Кржевским по отредактированной им рукописи лишь в 1923 году в сборнике «Памяти А.Н. Островского». Первое полное издание всех девяти переведенных Островским интермедий вышло в свет в 1939 году.

В 1886 году в дневниковых записях Островского за конец февраля до конца марта отмечено, что писатель «отделывал» и исправлял испанские переводы, позднее – писал к ним примечания. Островский внес в интермедии деление на сцены и указания на места действия, чего нет у Сервантеса, составил списки действующих лиц, предпосланные текстам.

В предисловии к переводам «От переводчика» Островский изложил свое мнение относительно интермедий Сервантеса, полагая, что они «наименее известны и наиболее заслуживают известности», поскольку в «веселых картинках, писанных легкими штрихами» проявляется «неподражаемый комизм» испанского писателя. Как отмечает переводчик, этот род произведений начинается только с Серван-

теса, но «он же довел их до высшего совершенства»: «Язык этих пьес естественен и верен относительно лиц и положений, остроумен, игрив и блестит народными оборотами, пословицами и поговорками» [2: 10, 278].

Мнение Островского об интермедиях Сервантеса можно зачастую отнести к творчеству самого драматурга. При сравнении некоторых маленьких пьес Островского с интермедиями Сервантеса можно отметить достаточно много общих моментов. В первую очередь, произведения драматургов сближает комизм, не переходящий в драматизм или трагизм. Общие черты следует выявить также в идеях и темах произведений, сюжетике – пьесы подлинной жизни, принципах изображения характеров (социальные), речевых характеристиках действующих лиц, жанровом своеобразии. Пьесы Островского имеют хороший конец, у Сервантеса в конце звучит песня, между персонажами устанавливается согласие. Сближают произведения и общие мотивы: гадания и суеверия, нерадивое судейство, ревность, мотив запертых дверей, ставен, окон, мотив денег в разных своих проявлениях – взятки, нажива, денежные аферы. Мораль очень важна в «картине нравов» Островского и Сервантеса.

Особо необходимо отметить примечания к интермедиям, без которых русскому читателю, незнакомому с испанскими нравами и обычаями, достаточно сложно понять некоторые особенности национального характера. В примечаниях Островский не только дает объяснения к испанским обычаям, но и часто сравнивает их с русскими традициями, что дает полное представление о различии нравов или сходстве некоторых обычаев. Неоднократно встречаются подробные разъяснения Островского относительно не переводимых дословно на русский язык испанских слов и выражений.

Внимания заслуживают и два неоконченных перевода Островского испанского драматурга XVII века Кальдерона де Ла Барка, драматургия которого является барочным

завершением театральной модели, созданной в конце XVI – начале XVII века Лопе де Вега. В произведениях Кальдерона главенствует традиционная для испанского барокко проблематика: любовь, религия и честь; данная проблематика является центральной и в произведениях русского драматурга. Драму «Casa de dos puertas mala es de guardar» (Дом с двумя входами плохо охраняется – авт.) можно причислить к драмам ревности, с запутанной и увлекательной любовной интригой, что нередко можно встретить в произведениях Островского.

Заглавие драмы «La devoción de la Cruz» (Поклонение Кресту – авт.; в переводе Островского «Вера и крест»), раскрывает идейный смысл религиозно-философского произведения. Главный герой драмы – обычный разбойник, который преклоняется перед крестом, не понимая его истинную символику. Основная идея произведения – раскаяние в совершенных преступлениях и принятие Бога. Критики, анализируя произведения Островского, так или иначе прикасались к области русской религиозности, народной веры, обычаев и обрядов русского народа, но никогда не были предметом углубленного изучения. Религиозность Островского и эволюция религиозных тем и мотивов в его творчестве исследуются в современном литературоведении. Этой теме посвящена работа Т.Москвиной, в которой автор отмечает, что «"Гроза" – не единственная пьеса Островского, где живым и действующим лицом является "Бог". Единожды "Бог" снисходит к своему народу – в "Снегурочке", но в основном "Бог", а точнее, "боги" живут в умах и поступках великого множества героев драматурга» [4].

Примечательно, что Островский не только переводил оригинальные произведения с испанского, но зачастую обращался к теоретическим воззрениям испанских драматургов. Например, в «Замечании о пьесе М.П. Садовского "Душа – потемки"» Островский находит интересной интригу

пьесы и считает ее «лучшей комбинацией», ссылаясь на стихотворный трактат Лопе де Вега «Новое искусство сочинять комедии в наше время», в котором он сформулировал основные принципы своей драматургии. Островский цитирует испанское название книги «Nueva arte de hacer comedias» [2: 10, 282], что и является подтверждением того, что он читал оригинал на испанском языке. К тому же, трактат написанный испанским драматургом в 1609 году был переведен на русский язык и издан только в 1953 году.

Особого внимания заслуживает неоконченная рецензия Островского «"Лучший алькад – король". Драма (комедия) в 3-х действиях Лопе де Вега (Бенефис г-жи Ермоловой)». При жизни автора данная рецензия не печаталась, впервые была опубликована в сборнике «Памяти А.Н. Островского» в 1923 году (Пг., изд-во «Путь к знанию»). Намерение написать эту статью возникло у Островского в связи с постановкой вышеуказанной драмы Лопе де Вега в переводе Н.М. Пятницкого в бенефис Ермоловой 10 апреля 1877 г. Как отмечалось в рецензиях на спектакль в «Современных известиях» (1877, № 104), драма успеха не имела, хотя Ермолову, исполнявшую роль Эльвиры, «вызывали несчетное число раз».

Драма заинтересовала Островского в первую очередь тем, как она была поставлена на сцене и какое впечатление произвела на зрителей. Островский считает Лопе де Вега «преимущественно национальным поэтом» и отмечает, что, несмотря на общечеловеческий сюжет комедии, она приобретает исключительно национальную точку зрения, что делает пьесу «интересной и даже трогательной для … испанцев XVII столетия». В комедии действуют стержневые испанские темы: врожденное благородство и испанская честь. Естественно, что драма XVII столетия предлагала зрителю самые возвышенные идеалы, о чем свидетельствует название драмы «Лучший алькад – король», тем не менее Остров-

ский критикует комедию Лопе де Вега, считая, что испанский драматург, «льстя национальному чувству», создал произведение «дорогое для испанцев, и только для испанцев», что очень суживало миросозерцание его автора. Вместе с тем критик утверждает, что в творческом наследии Лопе де Вега есть «реальные» произведения, где герои из разных сословий представлены «так, как они есть на самом деле» в жизни. Важнейшим условием художественности Островский считал правдивость. Например: «Бытовой репертуар, если художествен, т.е. если правдив, – великое дело для новой, восприимчивой публики <…>». Однако, по мнению Островского, испанская драма, представленная на сцене русскими артистами, не может восприниматься зрителями так, как испанцами, ведь воспроизведение быта и нравов Испании в XVII веке для русских людей является чем-то незнакомым.

Мнение Островского, высказанное в рецензии, подтверждает его неоднократные высказывания о том, что публика зачастую шла в театр «не с определенным требованием», а чтобы «не было скучно». Драматург часто критиковал репертуары московских театров относительно того, что очень часто на сцене ставились драмы нерусских авторов, отражающие чуждые русским нравы, что «сбивало с толку публику». «Московская сцена должна быть рассадником, национальной школой искусства для русских артистов и для русской публики и, главное, должна поддерживать и поднимать зарождающуюся национальную драматическую литературу, а не мешать ей», – считал Островский [2: 10, 90].

Высокую требовательность Островский проявлял не только к репертуарам театров, содержанию драм, но и к их переводам. Драматург считал, что переделки должны быть не допускаемы для постановок в театре, особенно в столичных: «В императорском театре репертуар должен состоять из лучших оригинальных пьес и из хороших, имеющих не-

сомненные литературные достоинства, переводов иностранных шедевров» [2: 10, 460].

Апеллируя к мнению Островского о переводах иностранных шедевров для постановки на сцене, можно предположить, что своей деятельностью переводчика, он пытался на практике реализовать свои предствления о репертуарах театров, поскольку список его переводов очень разнообразен и в плане переводимых языков, и авторов. Он справедливо отмечал, что необходимо донести до читателя, зрителя все особенности национальных нравов и обычаев, что наиболее ярко отразилось в его переводческом творчестве. Непрерывный интерес Островского к западной литературе, в том числе и испанской драматургии, доказывает его широкий литературный кругозор и восприятие русской драмы в контексте исторического развития мировой драматургии.

Литература

1. Варнеке Б.В. А.Н. Островский // Эл. ресурс: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/96894/%D0%9E%D1%81%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9
2. Островский А.Н. ПСС: В 12 т. Т.9. Т.10. М., 1978.
3. Островский А.Н. Собрание драматических переводов. СПб., изд. Н.Г. Мартынова, 1886. Т. 1.
4. Москвина Т.В. Бог в творчестве А.Н. Островского. Христос и Ярило // Эл. ресурс: http://seance.ru/n/14/kniga-v-zhurnale/bog-vtvorchestve-anostrovskogo-hristos-iyarilo/

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

1. Айзикова И.А. – докт.филол.наук, профессор. Томский государственный университет.
2. Амирханян А.М. – канд.филол.наук, доцент. Армянский государственный педагогический университет им. Х. Абовяна.
3. Амбардарян Г.Г. – докт.филол.наук, доцент. Гюмрийский государственный педагогический институт им. М. Налбандяна.
4. Аветисян А.Ф. – магистрант. Гюмрийский государственный педагогический институт им. М. Налбандяна.
5. Аракелян Н.В. – канд. филол. наук, доцент. Арцахский государственный университет. Степанакерт.
6. Амирджанян А.А. – ст. преподаватель. Арцахский государственный университет. Степанакерт.
7. Адамян И.Р. – преподаватель. Арцахский государственный университет. Степанакерт.
8. Бабенко И.А. – аспирант. Северо–Кавказский федеральный университет. Ставрополь.
9. Баевский В.С. – докт.филол.наук, профессор. Смоленский государственный университет.
10. Басилая Н.А. – докт.филол.наук, профессор. Тбилисский государственный университет им. И. Джавахишвили.
11. Белоусова Е.В. – старш. науч. сотрудник. Музей–усадьба Л.Н. Толстого «Ясная Поляна».
12. Ветшева Н.Ж. – канд.филол.наук, доцент. Томский государственный университет.
13. Габриелян Ж.М. – ст.преподователь Арцахский государственный университет. Степанакерт.
14. Григорян М.Р. – преподаватель. Армянский государственный педагогический университет им. Х. Абовяна
15. Данильченко К.С. – магистрант. Северо–Кавказский федеральный университет. Ставрополь.
16. Долуханян А.Г. – докт.фил.наук, профессор. Чл.-корр. НАН. Армянский государственный педагогический университет им. Х. Абовяна.

17. Дубровина И.В. – аспирант. Северо–Кавказский федеральный университет. Ставрополь.
18. Есаджанян Б.М. – докт.пед.наук, профессор. Академик АПСН (РФ). Армянский государственный педагогический университет им. Х. Абовяна.
19. Закариадзе А.Т. – докт.филос.наук, профессор. Тбилисский государственный университет им. И. Джавахишвили.
20. Захарян С.Г. – ст.преподаватель. Ванадзорский государственный педагогический институт им. О. Туманяна.
21. Карабущенко П.Л. – докт.филос.наук, профессор. Астраханский государственный университет.
22. Кибальник С.А. – докт.филол.наук, ведущий науч. сотрудник ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом). Санкт-Петербург.
23. Киракосова М.А. – докт.искусствовед. Тбилисская консерватория.
24. Кормилов С.И. – докт.фил.наук, профессор. МГУ им. М. Ломоносова.
25. Красноусова Л.Ю. – магистрант. Северо–Кавказский федеральный университет. Ставрополь.
26. Лалаян М. Б. – магистрант. Северо–Кавказский федеральный университет. Ставрополь.
27. Лебедева И.В. – канд.социол.наук, доцент. Астраханский государственный университет.
28. Ларионова М.Ч. – докт. филол. наук, профессор. Институт социально–экономических и гуманитарных исследований. Южный научный центр РАН. Ростов-на-Дону
29. Макарова Е.А. – канд.филол.наук, доцент. Томский государственный университет.
30. Маркарян Н.Ю. – ст.преподаватель. Арцахский государственный университет. Степанакерт.
31. Маркосян Г.В. – канд.филол.наук, доцент. Ереванский государственный лингвистический университет им. В.Я. Брюсова.
32. Мелкумян М.И. – ст.преподаватель. Ереванский государственный университет.
33. Минеева З.И. – канд.филол.наук, доцент. Петрозаводский государственный университет.

34. Мурзак И.И. – канд.филол.наук, профессор. Московский городской педагогический университет.
35. Николаишвили М.С. – докт.филол.наук, профессор Тбилисский государственный университет им. И. Джавахишвили.
36. Осипян Н.Б. – преподаватель. Арцахский государственный университет. Степанакерт.
37. Полтавец Е.Ю. – канд.филол.наук, доцент. Московский городской педагогический университет.
38. Приорова И.В. – докт.филол.наук, профессор. Астраханский государственный университет.
39. Рейчел ван Хорн – Bard College. Нью-Йорк (США). Астраханский государственный университет.
40. Страшкова О.К. – докт.филол.наук, профессор. Северо–Кавказский федеральный университет. Ставрополь.
41. Суворова Н.В. – магистрант. Северо–Кавказский федеральный университет. Ставрополь.
42. Тадевосян Т.В. – канд.филол.наук, доцент. Ванадзорский государственный педагогический институт им. О. Туманяна.
43. Томас Махо – докт.филол.наук, профессор (ФРГ). Университет им. Гумбольдта. Берлин.
44. Тропкина Н.Е. – докт.филол.наук, профессор. Волгоградский государственный университет.
45. Ханян К.С. – канд.филол.наук, доцент. Армянский государственный педагогический университет им. Х. Абовяна.
46. Церетели В.А. – театровед. Тбилиси.
47. Чулян А.Г. – канд.филол.наук. Ереванский государственный лингвистический университет им. В. Брюсова.

Оглавление

От редактора.....5
Программа конференции.....7
Приветствие.....15
Амирханян М.Д.
Вступительное слово.....17
Айзикова И.А., Ветшева Н.Ж.
«Ундина» В.А. Жуковского и «Снегурочка» А.Н. Островского: генеалогия образов и сюжета.....19
Амирханян А.М.
А.Н.Островский и Л.Н.Толстой: интерпретация бытия и философия реализма.....34
Амбардарян Г.Г.
О роли лексических повторов в комедии А.Н. Островского «Бедность не порок».....50
Аветисян А.Ф.
Языковые особенности пьесы А.Н. Островского «Сердце не камень».....57
Амирджанян А.А.
Русская комедия от Фонвизина до Островского.....66
Аракелян Н.В.
Шекспировские страсти в комедии А.Н. Островского «Свои люди – сочтемся!».....74
Адамян И.Р.
А.Н. Островский на Арцахской сцене.....81
Багдасарян Р.А.
А.Н. Островский в армянской действительности.....87
Баевский В.С.
Об одной корреспонденции в старом журнале. Леонид Семенов. Лев Толстой. Александр Островский.....95
Басилая Н.А.
Прецедентные тексты в пьесах А.Н. Островского..... 104

Бабенко И. А.
Типология сатирических образов в пьесах
драматургов школы А.Н. Островского.....119
Белоусова Е.В.
Драматургические опыты Л.Н. Толстого
в стиле А.Н. Островского 130
Габриелян Ж.М.
А.Н. Островский в критической мысли Добролюбова 165
Григорян М.Р.
Социальное и бытовое пространство пьесы
А.Н. Островского «Шутники» в
контексте диалога культур 170
Данильченко К.С.
Стремление к материальному достатку как
сюжетообразующий фактор в драмах А.Н**.**
Островского «Свои люди – сочтемся!»**,**
«Бесприданница»..... 184
Долуханян А.Г.
«Бесприданница» А.Островского и «Пепо» Г.Сундукяна..... 192
Дубровина И.В.
Диалог сентиментального и реалистического
начал в поэтической ткани драмы
А.Н. Островского «Без вины виноватые» 200
Есаджанян Б.М., Амирханян А.М.
О месте и роли чтения драм А.Н. Островского
на уроках русского языка и литературы
в армянской школе 208
Закариадзе А.Т. Философские идеи
славянофильства и философия русской драмы 214
Захарян С.Г.
«Бесприданница» А.Н. Островского
как социальная драма..... 228
Карабущенко П.Л.
Проблема достоверности
в исторической драматургии А.Н. Островского..... 246

Кибальник С.А.
А.Н. Островский и Ф.М. Достоевский
(О статье М.М. Достоевского «“Гроза”. Драма в
пяти действиях А.Н. Островского») 257
Киракосова М.А.
Тифлисские встречи А.Н. Островского..... 273
Красноусова Л.Ю.
Шекспировские мотивы в исторических
хрониках А.Н. Островского..... 291
Кормилов С.И.
«Гроза» Островского в социокультурном аспекте 302
Лалаян М.Б.
Функция любовной интрига в
разрешении конфликта в драмах
А.Н. Островского «Гроза» и «Бесприданница»..... 324
Ларионова М.Ч.
Миф, сказка и обряд в драме
А.Н. Островского «Гроза» 332
Лебедева И.В., Томак Махо
Образы «чужого» в пьесах А.Н. Островского 348
Лебедева И.В., Рейчел Ван Хорн
Социальная проблематика в
драматургии А.Н. Островского..... 357
Маркосян Г.В.
Перевод как «провокация»: несколько
замечаний к драме А.Н. Островского «Гроза» 366
Макарова Е.А.
Творчество А.Н. Островского в
писательской критике Н.С.Лескова 376
Маркарян Н.Ю.
Тема женщины-матери в
произведениях А.Н. Островского
«Гроза» и А.М. Горького «Васса Железнова» 389
Мелкумян М.И.
Банкротство общества в видении А.Н. Островского 393

Минеева З.И.
Зооморфные образы в пьесах А.Н. Островского 408
Мурзак И.И., Иванова К.С.
Театральные пародии Д.Д. Минаева..... 418
Николаишвили М.С.
А.Н. Островский и Грузия 429
Осипян Н.Б.
Забытые шедевры А.Н. Островского.
Пьеса «На бойком месте» 442
Приорова И.В.
Сценическое воплощение образов
А.Н. Островского в современном театре..... 450
Страшкова О.К.
Признаки романтизма в драме
реалиста Островского «Снегурочка»..... 465
Суворова Н.В.
Фольклорные элементы в
драмах А.Н. Островского..... 477
Сукиасян К.Т.
Фольклорные традиции в весенней
сказке А.Н. Островского «Снегурочка» 485
Тадевосян Т.В.
Мифологический образ Ярилы в
пьесе А.Н. Островского «Снегурочка»
и былинный герой Чурило Плёнкович 499
Тропкина Н.Е.
Образы драматургии А.Н. Островского в
романе Б.Пастернака «Доктор Живаго»..... 506
Ханян К.С.
А.Н. Островский и армянская печать XIX века..... 514
Церетели В.А.
Сценические интерпретации драматургии
А.Н. Островского в современном грузинском театре..... 522
Чулян А.Г.
Испанская литература в оценке и переводах
А.Н. Островского..... 546
Сведения об авторах 553

А.Н. Островский:
русская и национальные литературы

Директор издательства: В.Асланян

Компьютерное оформление: К.Карапетян

Технический редактор: В.Хачатрян



Отпечатано в типографии
“Издательского дома Лусабац“

35 печатных листов, тир.- 250
бумага офсетная