



Г.В. Мосалева

*«Непрочитанный»
А. Н. Островский:
поэт иконной России*



Монография



Ижевск 2014

УДК 82.091(470)
ББК 83.3 (2=411.2)52-8
М 81

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор И. А. Есаулов
доктор филологических наук, профессор Ю. В. Лебедев

М81 «Непрочитанный» А. Н. Островский: поэт иконной Рос-
сии. Монография / Г. В. Мосалева. – Ижевск: Изд-во
«Удмуртский университет», 2014. – 296 с.

ISBN 978-5-4312-0267-4

В монографии осуществляется попытка реставрации драматургическо-
го творчества А. Н. Островского, связанная со стремлением постичь по-
этику великого национального драматурга в его объективной полноте вне
сложившихся в советскую эпоху вульгарных социологических стереотипов
и идеологем.

Монография состоит из трех смысловых частей. В первой части пред-
метом научной рецепции является критический дискурс, в лоне которого
формируются различные представления о поэтике Островского, в том чи-
сле и та позитивистская добролюбовская парадигма восприятия, которая
легла в основу марксистской критики советского периода. В этой же части
предлагается новая концепция изучения поэтики Островского в контексте
русской духовной Традиции, позволяющая вернуться к подлинно научным
принципам восприятия русского классика. Вторая часть монографии свя-
зана с обращением к творчеству Островского в аспекте теоретической по-
этики: драматургия Островского понимается как национально-поэтический
эпос, репрезентирующий ментальные константы, связанные с православ-
ным мирозерцанием, и субстанциальные элементы русского мира (храм,
молитва, литургический образ, икона). Третья часть монографии посвящена
изучению творчества Островского в ракурсе исторической поэтики.

Монография адресована филологам, историкам, культурологам –
всем искренним ценителям художественного наследия великого русского
драматурга.

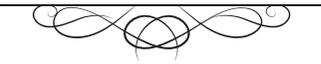
УДК 82.091(470)
ББК 83.3 (2=411.2)52-8

ISBN 978-5-4312-0267-4

© Г.В. Мосалева, 2014
© ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный
университет», 2014

Содержание

I. Введение. Слово об А. Н. Островском	4
II. Творчество Островского и критический дискурс: идеологема «темное царство» как предмет изучения	28
III. Островский и русская духовная Традиция	67
IV. Господне Царство как литургический образ Святой Руси в эпосе Островского: аспекты теоретической поэтики.	97
4.1. Ментальные константы русского мира в национально-поэтическом эпосе Островского	97
4.2. Храмовая Россия Островского	118
4.3. История и поэзия в национально-поэтическом эпосе Островского	157
V. Пьесы Островского в ракурсе поэзии православного Предания: аспекты исторической поэтики	198
5.1. Художественная Московiana Островского	198
5.2. Русская Глубинка в пьесах Островского.	227
5.3. «Берендеево царство» Островского: поэтика «пасхальной сказки»	268
VI. Послесловие	286
VII. Указатель имен	287


Слово об А. Н. Островском


Художественный мир А. Н. Островского – нечто до сих пор непознанное и неоткрытое, это terra incognita в современном отечественном литературоведении. Со времени появления добролюбовских статей, гениальное художественное творчество Островского оказалось замурованным в рамки пресловутой идеологемы «темного царства», так что до сих пор оно рассматривается в основе своей с позиции революционно-демократической идеологии (атеистической и позитивистской) – совершенно чуждой мирозерцанию великого русского драматурга. При этом, методы и подходы к прочтению Островского могут быть самые различные: от марксистских до постмодернистских. Однако, и марксистские, и постмодернистские концепции, вращающиеся вокруг добролюбовских идей, удивительным образом базируются на антихристианской парадигме.

Наше прочтение драматургии Островского как национально-поэтического эпоса связано, прежде всего, со стремлением освободить его художественную иконографию от безвкусных социологических напластований, искаживших и затемнив-

ших ее сияние. В отличие от Н. С. Лескова, младшего современника великого драматурга, Островскому в отношении критики XIX века повезло в большей степени: его творчество было по достоинству оценено первоклассными литературными критиками – А. А. Григорьевым, А. В. Дружининым, Н. Н. Страховым. Среди объективных читателей Островского, принадлежащих к его эпохе нужно назвать С. П. Шевырева, М. М. Достоевского (брата Ф. М. Достоевского), а позже, уже в начале XX века, – театрального критика А. Кугеля, Н. П. Кашина. Ценность их суждений состояла в том, что они стремились читать Островского непредвзято и объективно, воспринимая его творчество как явление русской национальной драматургии, как явление красоты, силы и величия русского слова, как воплощение поэзии, но никак не сатиры.

Однако их авторитетные и глубокие суждения остались неразличимыми голосами в хоре «критиков-прогрессистов» и их адептов, кому так невыносим был Островский как поэт Святой Руси, ее Предания и светлых основ: все они хотели видеть в нем только сатирика, обличителя «темного царства» России и «диких нравов» ее «непросвещенного купечества».

Известно, к примеру, что такой признанный шедевр, как пьеса «Снегурочка», не производит на Н. А. Некрасова почти никакого впечатления, так как не соответствует направлению издаваемых им «Отечественных записок». Оскорбленный «коротким, сухим»¹ ответом Н. А. Некрасова в отношении

¹ См. об этом письма Островского к Н. А. Некрасову и Ф. А. Бурдину в: Островский А. Н. Полное собр. соч.: В 12 т. / Под общей ред. Г. И. Владыкина, И. В. Ильинского, В. Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1973–1980. Т. 11. С. 425. В дальнейшем ссылки на это издание.

«Снегурочки», Островский публикует «весеннюю сказку» в «Вестнике Европы».

В немногочисленных биографических работах об Островском, как правило, речь идет об отсутствии в его биографии грандиозных событий, романтических приключений, она удивляет биографов своим ровным течением, эпическим спокойствием:

Жизнь Островского извне прошла в высшей степени ровно и спокойно. Она не знала никаких исключительных происшествий и потрясений, не расцвечена яркими драматическими красками, в ней почти нет каких-либо сложных психологических или загадочных романтических эпизодов. Жизнь драматурга соответствовала характеру его произведений – в высшей степени уравновешенному, почти эпическому. Но внешняя одноцветность и размеренность существования вовсе не свидетельствуют о бессодержательности и отсутствии глубинного внутреннего смысла. Напротив. Вся энергия богато одаренной природы Островского была отдана драматургии. Островский обладал «необыкновенным нравственным чувством, воспринимая внешний мир и отзываясь на впечатления художественным творчеством»².

В жизни Островского, как и в жизни любого человека, случались, конечно же, и драматические события и переживания, но его отношение к ним обнаруживало в нем, прежде всего, человека-христианина. Дневники и письма Островского ясно свидетельствуют, что из него никогда не смог бы вый-

² Иванов И. И. Александр Островский. Его жизнь и литературная деятельность. М., 1898.

ти сатирик: ему был присущ исключительно трезвый взгляд на действительность, на человека. Островский писал: «Чтобы хорошо изображать жизнь, надо ее видеть и слышать»³.

Островский изображал события многомерно, с разных сторон, как и характер своего любимого, как он его называл, героя-«русачка», подверженного влияниям, изменениям, даже падениям, но способного вовремя опомниться, обновиться. В своих героях Островский при всех их ошибках и заблуждениях ясно видел их неистребимую волю к добру. Обратимся к некоторым существенным моментам биографии Островского, объясняющей истоки его творчества.

А. Н. Островский родился 31 марта (12 апреля) 1823 года в Москве, в Замоскворечье, населенном купеческим и деловым людом столицы. Корни рода Островских – в Костромской губернии:

Близкие родственники драматурга были клириками православной церкви. Мать Любовь Ивановна Саввина – дочь просвирни (вдовы пономаря). Брат Любови Ивановны – священник Михаил (г. Смоленск). Отец драматурга Николай Федорович Островский, окончил Костромскую семинарию. Дед со стороны отца – известный всей православной Москве старец Донского монастыря о. Феодот (в схиме Феодорит), похоронен в Донском монастыре в 1843 году.

К деду Александр Николаевич приезжал под благословение (дед обладал провидческим даром)... дядя о. Павел – протоиерей, ключарь костромского Успенского Собора, писатель-краевед; его проповеди пользовались большим успе-

³ Островский А. Н. Полное собр. соч.: В 12 т. Цит. соч. Т. 12. С. 347.

хом у прихожан. Мария Федоровна (тетя) была замужем за священником Груздевым. Татьяна Федоровна (тетя) – замужем за дьяконом Гиляровым. <...> Именно эта среда сформировала Александра Николаевича как христианина, гражданина, писателя-драматурга – яркого представителя русской культуры⁴.

При всей внутренней сдержанности Островского в его дневниковых записях и письмах обнаруживается серьезное отношение к вере: встречаются исторические справки о храмах, описания служб, встреч со священниками, сообщения о церковных праздниках. За два месяца до смерти, в апреле 1886 года в своем дневнике Островский записывает: «9/21 – Был у исповеди»; «10/22 – Был у причастия»⁵. Его внутренняя, духовная жизнь, как и внешняя, имеет все тот же ровный, мерный характер, столь отличный от богоискательства Достоевского.

Мать Островского рано умерла, в 1831 году, когда будущему драматургу не было еще и девяти лет. Второй раз отец женился в 1836 году, на лютеранке, баронессе Эмилии Андреевне фон Тессин. Она происходила из обрусевшего шведского дворянского рода и сумела стать для пасынков, а позже и собственных детей заботливой матерью.

С 1835 по 1840 годы Островский учится в первой Московской гимназии, а в 1840 году поступает под влиянием отца, ставшего преуспевающим присяжным стряпчим (адвокатом), на юридический факультет Московского универси-

⁴ Ратников Андрей. Размышления у могилы писателя // Ратников Андрей. Стезя. Иваново, 2005. С. 42.

⁵ Островский А. Н. Полное собр. соч.: В 12 т. Цит. соч. Т. 10. С. 441.

тета, из которого он уходит в 1843 году. Отец советует ему поступить на службу канцеляристом, в Московский совестный суд, а затем в Московский коммерческий суд, в котором Островский прослужил до 1851 года.

Литературой и театром Островский начинает увлекаться еще в гимназические годы, интерес к литературному творчеству стал причиной его ухода из университета, а позже и из суда. Но судебная практика дала ему знание жизни, фамилии многих его героев не придуманы драматургом, а взяты из судебных дел (Пузанов, Большов, Брюхов, Африканцев, Коршунов, Кабанов, Юсов)⁶.

Жизнь Островского связана с двумя самыми значимыми в судьбе писателя местами: Москвой и Щельково – костромским имением отца, приобретенным в 1847 году. Старинный погост Николо-Бережки имеет древнюю историю, корнями уходящую в XVII век. На погосте была деревянная церковь Николая Чудотворца, простоявшая с 1614 до конца XVII века, затем вновь была воздвигнута деревянная церковь, прослужившая людям 80–85 лет, и уже после этого на ее месте «был построен новый каменный храм – двухэтажный с каменной колокольней, который был освящен и начал служить в 1792 году»⁷. Тогдашний владелец Щельково генерал-майор Федор Михайлович Кутузов, предводитель костромского дворянства, жертвовал средства на постройку каменного храма, возведение которого он поручил «талантливому костромскому зодчему второй половины XVIII в.

⁶ Лобанов М.П. Александр Островский. (Жизнь замечательных людей). М., 1979. С. 34.

⁷ Ратников А. Н. А. Н. Островский. Тропинка в Бережки (Штрихи к портрету) // А. Н. Островский. Материалы и исследования. Шуя, 2006. С. 204.

Степану Андреевичу Воротилову (1741–1792), уроженцу посада Большие Соли:

Никольский храм строился в течение 10 лет... Приходящие в Бережки видят величественное сооружение – храм имеет форму корабля и гармонично вписан в окружающую природу. Поражает и внутреннее убранство храма: богатый резной иконостас верхней летней части и старинная иконопись нижней зимней части. <...> Тропинка в Бережки от усадебного дома вела мимо деревни Лодыгино, а далее через лес по оврагу через ручей или вдоль берега речки Куекши к высокому холму, на котором стоит храм. Поднявшись от речки по крутому подъему вверх, Александр Николаевич оказывался у Восточных врат церковной ограды. Тропинка в Бережки была тропинкой в мир старинного церковного села⁸.

Последние дни драматурга прошли тоже в Щельково, где он и умер за письменным столом 2 (14) апреля 1886 года. Похоронен А. Н. Островский в селе Николо-Бережки, в километре от Щельково, на родовом погосте.

Ранние литературные опыты Островского не сохранились. Начало своей драматургической деятельности Островский связывал с конкретной датой: 14 февраля 1847 года в доме профессора С. П. Шевырева Островский прочитал пьесу «Семейная картина». Следующую пьесу Островского «Свои люди – сочтемся!» (первоначально «Банкрот») ожидал уже огромный успех, она была написана в конце 1849 года и напечатана в шестом номере «Москвитянина». До ее публикации Островский прочитал пьесу в доме буду-

⁸ Ратников А. Н. Там же. С. 205–206.

щего редактора и публициста М. Н. Каткова, а затем ее читали во многих московских литературных салонах. Среди первых ценителей пьесы были А. С. Хомяков, Т. Н. Грановский, историк С. М. Соловьев, филолог Ф. И. Буслаев, генерал А. П. Ермолов. Ее высоко оценили В. Ф. Одоевский, С. П. Шевырев, позже А. В. Дружинин. Пьесу Островского поставили в один ряд с «Недорослем», с «Горе от ума», с «Ревизором». Об Островском стали говорить как «новом светиле» на «драматическом небосклоне».

Для объективного понимания творчества любого художника необходимо установить точные критерии периодизации, позволяющей увидеть особенности развития этого творчества. Что касается советской эпохи, то периодизация творчества Островского в этот период устанавливалась в зависимости от идеологической конъюнктуры. И здесь исключений практически нет. Первый (ранний) период (1847–1851) интерпретировался советскими критиками в связи с влиянием на Островского «натуральной школы». Второй («москвитянинский») период (1852–1854) характеризовался как период тесного сотрудничества Островского с журналом «Москвитянин» и его «молодой редакцией», в которую входил и знаменитый А. А. Григорьев. Именно в этот период были созданы замечательные пьесы «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется», окончательно утвердившие за Островским славу первоклассного русского драматурга. В советской же критике значение этих пьес преуменьшалось, а сам период определялся как «не способствующий полному раскрытию художественного дарования» Островского. Вслед за «москвитянинским» выделялся

период «сближения Островского с революционно-демократическим лагерем» (1855–1860)⁹. В эти годы Островский создает пьесы «В чужом пиру похмелье», «Доходное место», «Воспитанницы», «Гроза» (получившая в советской критике определение вершинного произведения Островского). Последний период в творчестве Островского определялся как пореформенный (1861–1886)¹⁰.

Уже беглый взгляд на подобную хронологию позволяет заметить, что названные периоды оказываются хронологически несоразмерными. Кроме того, в них обнаруживается явная идеологическая подоплека периодизации, затрудняющая объективное понимание творчества драматурга.

На наш взгляд, для определения периодизации драматургии Островского лучше взять за основу хронологический принцип, освобожденный от какой-либо идеологической тенденциозности и способствующий тем самым объективному представлению о драматургии А. Н. Островского.

Первый (ранний) период творчества Островского, как мы его определяем, охватывает конец 1840-х и 1850-е годы. Это время появления пьес «Семейная картина» (1847), «Свои люди – сочтемся!» (1850), «Утро молодого человека. Сцены» (1850), «Неожиданный случай. Драматический этюд» (1851), «Бедная невеста» (1853), «Не в свои сани не садись» (1853), «Бедность не порок» (1854), «Не так живи, как хочется» (1855), «В чужом пиру похмелье» (1856), «Доходное место», «Праздничный сон – до обеда» (1857), «Не сошлись характерами» (1858), «Воспитанница» (1859).

⁹ Журавлева А. И. Островский А. Н. // Русские писатели. Библиографический словарь: В 2 ч. М.: Просвещение, 1990. Ч. 2. С. 106.

¹⁰ Там же.

Итогом этого периода становится выход в 1859-м году двухтомника сочинений А. Н. Островского в издании графа Г. А. Кушелева-Безбородко. Именно это издание пьес Островского вызывает отклик у А. В. Дружинина и у Н. А. Добролюбова. Однако критики подходят к прочтению пьес Островского с противоположных позиций: А. В. Дружинин закладывает основы прочтения пьес Островского с точки зрения эстетических критериев, а Н. А. Добролюбов подходит к ним как материалу (иллюстрациям) своих теорий и идей. О «публицистическом» характере статей Н. Добролюбова метко высказывается один из биографов А. Н. Островского П. Морозов, также видевший преобладание «поэтического» характера творчества русского драматурга:

Сам Островский по своей природе был вовсе не сатирик, даже почти не юморист (выделено мною – Г.М.); с истинно эпической объективностью, заботясь только о правде и жизненности изображения, он «спокойно зрел на правых и виновных, не ведая ни жалости, ни гнева» и нимало не скрывая своей любви к простому «русачку», в котором даже среди уродливых проявлений быта всегда умел находить те или иные привлекательные черты. Островский и сам был таким «русачком», и все русское находило в его сердце сочувственный отзвук. По собственным его словам, он заботился, прежде всего, о том, чтобы показать на сцене русского человека: «Пусть видит себя и радуется. Исправители найдутся и без нас. Чтобы иметь право исправлять народ, надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее». Добролюбов, впрочем, не думал навязывать Островскому определен-

*ных тенденций, а просто пользовался его пьесами, как правдивым изображением русской жизни, для собственных, вполне самостоятельных заключений*¹¹.

В своем высказывании биограф цитирует (в весьма редуцированном виде) фрагмент из письма А. Н. Островского к М. П. Погодину от 30 сентября 1853 года. Это письмо, действительно, важное, информативно насыщенное: А. Н. Островский в нем сообщает о работе над пьесой «Бедность не порок», о необходимости «поднести государю и царской фамилии экземпляры «Саней», просит похлопотать о пропуске «Бедной невесты» для ее постановки в Александринском театре. Вместе с тем он говорит о нежелании способствовать постановке своей «первой комедии» – «Свои люди сочтемся!» не только по ряду самых разных причин, но, прежде всего, в связи с «изменением направления». Свой «взгляд на жизнь в первой комедии» представляется ему «молодым и слишком жестким». В следующем пункте письма Островский разъясняет суть своего нового взгляда на жизнь:

*...пусть лучше русский человек радуется, видя себя на сцене, чем тоскует. Исправители найдутся и без нас. Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее; этим-то я теперь и занимаюсь, соединяя высокое с комическим*¹².

¹¹ Морозов П. А. Н. Островский: биографическая справка // Словарь Брокгауза и Эфрона. 1911.

¹² Островский А. Н. Полное собр. соч.: В 12 т. / Под общей ред. Г. И. Владыкина, И. В. Ильинского, В. Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1973–1980. Т. 11. С. 57.

«Первым образцом» нового взгляда Островский называет «Сани» («Не в свои сани не садись»), «вторым» – «Бедность не порок». Это собственное мнение Островского свидетельствует о том, что он стоит на прямо противоположных Добролюбову позициях в отношении цели и назначения искусства. В понимании Островского искусство должно приносить радость тем, для кого художник творит. Прежде чем исправлять, художник должен показать идеалы, чтобы не обидеть «исправляемого». В таком видении искусства Островский обнаруживает жизненную мудрость и трезвость в понимании человека, проистекающие из православного мироотношения, ясно формулируя при этом и свою главную цель в искусстве: *изображение Идеала и отклонение от него*. Именно эта сознательная авторская установка позволяет Островскому гармонически соединить в своих пьесах *высокое с комическим*.

Такое отношение к искусству присуще Островскому на всем протяжении его творчества. В программной по своей сути речи Островского «По случаю открытия памятника Пушкину», произнесенной драматургом 7 июня 1877 года за обедом в Благородном собрании Московского Общества любителей российской словесности, уже на примере Пушкина он развивает и углубляет мысли, высказанные им еще в письме к М. П. Погодину. Говоря о заслугах Пушкина, в качестве первой он называет умственное образование поэтом народа и культуры: «... через него умнеет все, что может поумнеть». Островский объясняет, как это происходит:

Высшая творческая натура влечет и подравнивает к себе всех. Поэт ведет за собой публику в незнакомую ей страну

*изящного, в какой-то рай, в тонкой и благоуханной атмосфере которого возвышается душа, улучшаются помыслы, утончаются чувства*¹³.

Как видим, и в «Пушкинской речи» Островский возвращается к задаче поэта «возвышать душу», давать «серьезность», поднимать тон и воспитывать вкус в публике. В качестве второй великой заслуги Пушкина или, как говорит Островский, «великого благодеяния», драматург называет стремление Пушкина освободить русскую литературу от европейской подражательности, «из-под гнета условных приемов». Островский высказывается о Пушкине как создателе целой школы своих последователей, верных пушкинскому направлению в литературе:

*Он завещал им искренность, самобытность, он завещал каждому быть самим собой, он дал всякой оригинальности смелость, дал смелость русскому писателю быть русским. Ведь это легко сказать! Ведь это значит, что он, Пушкин, раскрыл русскую душу*¹⁴.

Островский замечает, что путь следования национальной самобытности «труден», однако он указан Пушкиным всем идущим ему во след национальным дарованиям.

К *первому периоду творчества* Островского следует отнести и две его пьесы, созданные им в 1861-м году. Они образуют единое целое в составе «трилогии» о Бальзаминове: «Свои собаки грызутся, чужая не приставай» и «За чем пойдешь, то и найдешь». «Бальзаминовская трилогия» входит

¹³ Островский А. Н. Полное собр. соч.: В 12 т. Цит. соч. Т. 10. С. 111.

¹⁴ Там же. С. 113.

в своеобразную «Московиану» А. Н. Островского – в группу пьес, топологически связанных с Москвой и выступающих в его творчестве как единое структурно-эстетическое целое и вместе с тем каждой своей пьесой как части целого проявляющей неповторимые черты. «Москва» Островского разная, но неизменно находящаяся под покровительством «всех угодников и чудотворцев московских»¹⁵: это и «Замоскворецкое царство» и Столица Святой Руси: Москва купеческая, деловая, Москва царская, Москва храмовая («Москва – золотые маковки», как назвал Островский Москву в одном из черновых вариантов Дневника 1856 года)¹⁶, – словом, Москва разных сословий, изображенная Островским в ракурсе различных параметров: пространственно-временных, историко-культурных, духовно-нравственных.

Адреса «московских домов» Островского, где он жил и писал, – предмет отдельного интереса и изучения¹⁷.

Из дома в Николо-Воробьинском переулке Островский переезжает летом 1877 года на Пречистенку, в большую, просторную квартиру в доме князя Голицына, находившегося «против храма Спасителя». Храм тогда еще строился, он был открыт 23 мая 1881 года. В письме к И. М. Кондратьеву – чи-

¹⁵ «Да будет над тобою благословение всех угодников и чудотворцев московских! – так заканчивает письмо к своему другу Н. А. Дубровскому, историку и архивисту, Островский. См.: Островский А. Н. Полное собр. соч.: В 12 т. Цит. соч. Т. 11. С. 421.

¹⁶ Островский А. Н. Полное собр. соч.: В 12 т. Цит. соч. Т. 10. С. 533.

¹⁷ См. об этом, к примеру: Ревякин А. И. Москва в жизни и творчестве А. Н. Островского. М., 1962. С. 37; Ожимкова В. В. «А у нас за Москвой-рекой» (Москва в судьбе и произведениях А. Н. Островского) // А. Н. Островский. Материалы и исследования. Сборник научных трудов. Шуя: ШПГУ, 2006. С. 232–233.

новнику Московского департамента, датированному 16 октября 1881 года, Островский пишет:

*Мое семейство еще не было в храме Спасителя, хотя мы и живем напротив. Не можете ли Вы достать билет (если таковые выдаются) на воскресенье*¹⁸.

Известно, что Кондратьев на следующий же день с ответным письмом присылает и билет. *Храм Христа Спасителя* объединяет двух великих москвичей – Островского и Шмелева. Этот Храм является напоминанием об освобождении России от наполеоновского нашествия в канун Рождества 1812-го года, а в творчестве Шмелева Храм Христа Спасителя выступает еще и как символ искупительной жертвы и воскресения России. В дневниках и переписке Островского довольно часто встречаются описания различных храмов, исторические и архитектурно-строительные справки о них.

В 1856-м году Островский участвует в «литературной экспедиции», инициируемой великим князем Константином Николаевичем. В течение нескольких месяцев Островский исследует местность от верховьев Волги до Нижнего, а впоследствии, в 1859-м году, публикует в «Морском Сборнике» отчет о своем путешествии. Материалы, собранные Островским, и его личные впечатления от волжских просторов отразились в дальнейших пьесах Островского: в «Грозе», в цикле пьес «Ночи на Волге», в «Бесприданнице».

Путешествие оказывается и необходимым импульсом в деле собирания слов к «Словарю русского народного языка». «Словарь» не был издан, но «Материалами» к нему за-

¹⁸ Островский А.Н. Полное собр. соч.: В 12 т. Цит. соч. Т. 12. С. 41.

интересовалось Отделение русского языка и словесности в лице Я. К. Грота, направившего Островскому письмо с просьбой ознакомиться со словарными материалами. Их обработал и выслал в Академию уже после смерти писателя в 1891 году М. Н. Островский – брат драматурга, помогавший Александру Николаевичу в работе над «Словарем» еще при жизни¹⁹.

Любовь к русскому народному слову чувствуется у Островского во всех его пьесах. Слово Островского обладает особой пластикой и выразительностью, но оно никогда не производит впечатления чего-то вычурного, искусственного, придуманного. Островский считал, что «для народа надо писать не тем языком, которым он говорит, но тем, которым он желает», иначе, по словам Островского, «следующая степень простонародного есть лакейская и фабричная»²⁰.

Островский в художественном творчестве различал «творение» и «сочинение». Творение, по мысли драматурга, – результат «бессознательного» творчества, при котором человек является «послушным орудием» творческих «сил природы». «Творение», по Островскому, и есть подлинное творчество:

*Творение продолжается. Теперь так же творится, как творилось и прежде. Так же сотворилось все, как теперь творится. Язык и проч<ее>. Почему язык хорош? Потому что это творение, а не сочинение»*²¹. «Сочинение» же

¹⁹ См. об этом: Островский А.Н. Полное собр. соч.: В 12 т. Цит. соч. Т. 10. С. 660.

²⁰ Островский А.Н. Мысли о драматическом искусстве // Островский А.Н. Полное собр. соч.: В 12 т. Цит. соч. Т. 10. С. 459.

²¹ Островский А.Н. Творение и сочинение // Островский А.Н. Полное собр. соч.: В 12 т. Цит. соч. Т. 10. С. 456.

сродни ремесленничеству, это «комбинация отвлечений», причем «несуществующих»²².

Островский не был создателем фундаментальных работ по искусствоведению, но его лаконичные высказывания об искусстве серьезны и глубоки. Размышления Островского о природе и смысле творчества созвучны идеям А. С. Хомякова, И. В. Киреевского, А. А. Григорьева.

Осознание *творения* как результата бессознательного творчества связано у Островского с пониманием Предания. Как и у всех русских классиков, у Островского отеческое Предание является самым истоком бессознательного творчества, той вечной колыбелью, из которой произрастает подлинная национальная культура.

Второй период творчества Островского охватывает 1860-годы. От «Грозы» (1860) Островский движется к созданию *стихотворной исторической драматургии*, где он заявляет о себе как преемнике Пушкина в области создания исторической (подлинно народной) трагедии. Пушкинский «Борис Годунов» стал для Островского абсолютным протообразом при создании им стихотворной хроники «Козьма Захарыч, Минин, Сухорук» (1862).

Именно в этот период Островский обращается к созданию народного эпического идеала, что выражается уже в самом переходе драматурга от прозы к поэзии. В это время, помимо «Грозы» и «Минина», появляются пьесы «Грех да беда на кого не живет», «Тяжелые дни» (1863), «Шутники» (1864), «На бойком месте», «Воевода. Сон на Волге» (1865), «Пучина» (1866), «Дмитрий Самозванец и Василий Шуй-

²² Там же.

ский», «Тушино» (1867), «На всякого мудреца довольно простоты» (1868), «Горячее сердце» (1869).

Пьесы этого периода достаточно разноплановы, но несомненной его вершиной является трилогия Островского о Смуте. Подчеркнем, что именно в первой пьесе этой трилогии, в «Минине», Островский впервые обращается к форме стихотворной драматургии, распространившейся затем и на две последующие пьесы. Именно в исторической стихотворной драматургии Островского особенно ярко проявляются категории соборности, преображения, иконичности, храмовости и связанные с ними свойства храмовой поэтики.

Весной 1862-го года Островский почти на два месяца отправляется в заграничное путешествие по Западной Европе, посещает Германию, Австрию, Италию, Францию, Англию. В своем Дневнике и в письмах Островский довольно скупое, с интонацией этикетного одобрения отзывается об увиденных достопримечательностях. Больше всего Островский обращает внимание на бытовые картины, язык, манеру общения, атмосферу посещаемых мест. В описаниях чужих земель у Островского всегда присутствует момент их сравнения с Россией.

В Дневнике за 23 апреля / 5 мая Островский записывает:

Ходили на площадь св. Марка и Дожа, на Schiavoni лазили на башню смотреть на Венецию; были в храме св. Марка, много похож на наши храмы. Вечером сидели на площади св. Марка. Это громадная зала под открытым небом, в разных местах слышится музыка; из кофейных стулья вынесены на площадь, горит газ, сверху луна²³.

²³ А.Н. Островский. Дневники // Островский А.Н. Полное собр. соч.: В 12 т. Цит. соч. Т. 10. С. 392.

На следующий день в письме к П. М. Садовскому (от 24 апреля/6 мая) Островский сообщает:

«Немецкие земли мы все проехали, порядком, чистотой и нравственностью остались довольны и напредки им того же желаем. Теперь мы в Италии, были в Триесте и приехали в Венецию. Это волшебный сон, от которого я еще опомниться не могу <...> Сейчас под окном продают землянику, мы купили за четвертак большую корзину и едим с большим удовольствием. Мы только что проснулись, утро восхитительное!»²⁴.

В Дневнике и в письмах А. Н. Островский все так же ровен, как и во всем, не оригинальничает, описывает все просто. Его трезвый, ясный и добродушный взгляд на мир особенно отчетливо ощущается в сравнении с комическими «приписками» к письмам Островского одного из двух его друзей по заграничному путешествию – И. Ф. Горбунова – актера, писателя, рассказчика. К примеру, в том же письме Островского И. Горбунов добавляет:

Вообразите, здесь каждая баба, каждый работник говорят по-итальянски. Мы думали, думали, да и решили: должно быть, здесь такой обычай, давайте и мы по-итальянски. Так и сделали. Александр Николаевич с Шишко заговорили 23 апреля с 7 часов вечера, а я начну в пятницу после обеда»²⁵.

«Приписки» И. Горбунова всегда эксцентричны и комичны, в отличие от мерного, эпического взгляда Островского.

²⁴ Письмо к П. М. Садовскому // Островский А. Н. Полное собр. соч.: В 12 т. Цит. соч. Т. 11. С. 150.

²⁵ Там же. С. 151.

Кстати сказать, позднее путешествие Островского на Кавказ осенью 1883-го года вызывает у драматурга больше радости и эмоций, чем заграничное путешествие. В письме к жене Островский пишет:

Сегодня проснулся в Батуме здоровый и веселый; воздух так мягок и хорош для моей груди, что я дышу не надышусь. Виды такие приятные, что никакая Италия с ними не сравнится»²⁶.

Третий (поздний) период охватывает 1870-е – середину 1880-х годов. В это время появляются «Бешеные деньги» (1870), «Лес» (1871), «Не все коту масленица» (1871), «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1872), «Комик XVII столетия» (1873). Историческая стихотворная драматургия, созданная Островским в предшествующий период, способствует обращению драматурга к подлинно народной поэзии. В 1873-м году появляется стихотворная «весенняя сказка» Островского «Снегурочка» – одна из знаковых пьес позднего творчества драматурга.

Вслед за ней следуют «Поздняя любовь», «Трудовой хлеб» (1874), «Волки и овцы» (1875), «Богатые невесты» (1876), «Правда – хорошо, а счастье – лучше» (1877), «Последняя жертва» (1878), «Бесприданница» (1879), «Сердце не камень» (1880), «Невольницы» (1881), «Таланты и поклонники» (1882), «Красавец-мужчина» (1883), «Без вины виноватые» (1884), «Не от мира сего» (1885).

В пьесах этого периода Островский изображает разные сферы жизни: частную, театральную, сказочную. Помимо оригинальных пьес, Островский создал несколько в соав-

²⁶ Письмо к М. В. Островской // Островский А. Н. Полное собр. соч.: В 12 т. Цит. соч. Т. 12. С. 198.

торстве с С. А. Геденовым («Василиса Мелентьева» (1868)); с Н. Я. Соловьевым («Женитьба Белугина» (1878), «Дикарка» (1880) и «Светит да не греет» (1881)); с П. М. Невежиным («Блажь» (1881)).

Островский осуществил немало переводов: он обращался к Шекспиру – «Усмирение своенравной» (1865), к Гольдони – «Кофейная» (1872); перевел несколько интермедий Сервантеса.

На всем протяжении своей драматургической деятельности Островский обнаруживает себя как художник, гениальность которого ярко проявляется уже при самом первом вступлении Островского на поприще драматургии. Поэтической зрелостью ранней пьесы Островского «Свои люди – сочтемся!» в свое время был поражен А. В. Дружинин:

Ни один из русских писателей, самых знаменитейших, не начинал своего поприща так, как Островский его начал. В Англии, Германии, Франции драматическое произведение с половиной достоинств дало бы ее автору повсеместную европейскую славу. Равнять ее с посредственностями, которыми пробавлялись театры всей Европы, не было возможности; говоря о ней, невольно приходилось напоминать труды Шеридана, Мольера, Аристофана. И теперь, после проверки всех отзывов, после нового внимательного прочтения, первые восторженные приговоры оказываются нисколько не преувеличенными. 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»²⁷.

²⁷ Дружинин А. В. Сочинения А. Островского. Два тома. СПб., 1859 // Дружинин А. В. Литературная критика. М.: Советская Россия, 1985. С. 251–252.

Эти слова можно отнести практически к любой пьесе великого русского драматурга.

Островский по праву ощущал себя создателем русского национального театра – «школы очеловечивания», как он его называл; был озабочен необходимостью подбора особого репертуара для утренних (детских) спектаклей на Рождество и на масленицу²⁸.

Островский стремился открыть в Москве Русский театр, свободный от подражательности французским образцам и тонкостям, интересным «пресыщенному вкусу» и буржуазному безвкусию. Русский образцовый театр Островский сравнивал и с наукой, и с храмом муз и искусства. Русский театр, по мысли Островского, должен быть сформирован русской школой драматического искусства, создающей «подлинное», «здоровое», «настоящее», «вечное» искусство. Свои размышления об открытии Русского образцового театра в Москве Островский изложил в «Записке о положении драматического искусства в России в настоящее время», подготовленной для представления в Комиссию по театральному ведомству. В сокращенном виде, в феврале 1882 года она была подана императору Александру III. «Записка...», несмотря на то, что принадлежит к официальному жанру, содержит глубокий взгляд на смысл и цели искусства, созвучный идеям Гоголя.

«Вечное искусство», по глубокому убеждению Островского, должно способствовать началу «перестройки души», ее «благоустройству» – введению в душу «элемента умиря-

²⁸ См. письма к А. Д. Мысовской. См.: Островский А. Н. Полное собр. соч.: В 12 т. Цит. соч. Т. 12. С. 363, С. 373. Островский убеждал талантливую переводчицу А. Д. Мысовскую писать драматизированные сказки, предназначенные для утренних спектаклей.

ющего, уравнивающего», «чувства красоты, ощущения изящества»²⁹. «Вечное искусство» Островский противопоставляет «театру спекулянтов», низводящих искусство «на степень праздной забавы»³⁰, оскверняющих «храм муз разными посторонними искусству приманками», состоящими в «раздражении любопытства и чувственности»³¹. В «Записке...» он не раз возвращается к мысли о том, что «русская нация еще складывается, в нее вступают свежие силы», а русский человек наделен «свежестью чувства» и «серьезным складом ума», поэтому публика должна выбрать «настоящее, здоровое искусство».

Островский был уверен, что «драматическая поэзия ближе к народу, чем все другие отрасли литературы», поэтому драматурги должны быть «ясны и сильны». Он разъясняет это так:

Близость к народу нисколько не унижает драматической поэзии, а, напротив, удваивает ее силы и не дает ей ополиться и измельчать. История оставила название великих и гениальных только за теми писателями, которые умели писать для всего народа, и только те произведения пережили века, которые были истинно великими у себя дома; такие произведения со временем делаются понятными и ценными и для других народов, а наконец, и для всего света»³².

²⁹ Островский А. Н. Полное собр. соч.: В 12 т. Цит. соч. Т. 10. С. 141.

³⁰ Там же.

³¹ Там же. С. 140.

³² Там же. С. 139.

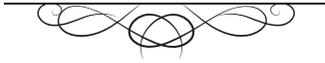
Островский, безусловно, народный писатель – «истинно великий у себя дома». А. Григорьев в русской словесности при всем ее цветущем многообразии видел три вершины: Пушкина, Гоголя и Островского.

Будем надеяться, что литературоведение XXI века наконец-то освободится от плена «добролюбовского» (социологического) прочтения русской классики, воспринимающего ее сквозь призму атеистической системы координат, извне ей навязанных и совершенно чуждых.

Только тогда, когда это «освобождение» совершится, гениальная драматургия Островского сможет быть по достоинству оценена: объективно, с эстетических позиций и в контексте той духовной культуры, в которой она и рождается и которой обязана своим сиянием. Это несложно: достаточно довериться слову самого Островского.



Творчество Островского и критический дискурс: идеологема «темное царство» как предмет изучения



О темное царство! Темное царство! Ведь как ты крепко засело в наших светлых головах! Сидим мы в театре, смотрим и слушаем драму Островского и только и думаем, как бы нам укорить и обвинить темное царство. И до того сильно в нас это желание, до того мы поглощены мыслью найти в нем всякие вины, что мы наконец видим и слышим не то, что делается на сцене...

Н.Н. Страхов

«Новое художественное произведение и наша критика»¹

Как мы отмечали, еще в недрах радикально-демократической критики в отношении Островского была сформулирована идеологема, сохранившая свое влияние до сих пор. Это пресловутое «темное царство». Жизнь этой идеологеме дал Н. А. Добролюбов в статье «Темное царство» (1859), опубликованной в «Современнике» в № 7, за год до появле-

¹ Страхов Н. Н. Новое художественное произведение и наша критика (Письмо в редакцию «Времени») // Время. 1983. № 2. С. 203–204.

ния «Грозы» (1860) А. Н. Островского. Героев Островского Добролюбов оценивал исключительно сквозь призму этой идеологемы, отводя Островскому роль обличителя «обитателей» «темного царства». Идеальный мир героев Островского – смиренных, послушных родительской воле, терпеливых Добролюбов воспринимал негативно, все они казались ему «неразвитыми» в общественном смысле, «ограниченными», «забытыми». Весь пафос статьи Добролюбова направлен на разоблачение «самодурства» как всепроницающего явления «темного царства»:

И такова темнота разума в «темном царстве», что не только сам самодур, но и все обиженные и задавленные им признают такой порядок вещей совершенно естественным. Лучшим выражением этой любопытной стороны в организации «темного царства» представляется комедия «Не так живи, как хочешь». В литературном отношении пьесу эту признают незамечательной, упрекают в слабости концепции, находят натяжки в некоторых сценах².

Н. А. Добролюбов значительно расширяет сферу героев-самодуров, ведь на самом деле таких героев у Островского не так уж и много. Впервые характеристика «самодура» звучит по отношению к герою пьесы «В чужом пиру похмелье» (1855) Титу Титичу Брускову. Причем, у Островского герои, в которых проявляются черты домашнего деспотизма, к примеру, в Самсоне Большове и Гордее Торцове, в финалах пьес, как правило, приходят к раскаянию, вызывающему у Добро-

² Добролюбов Н. А. Темное царство // Добролюбов Н. А. Литературная критика: В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 117.

любова лишь иронию. К героям-самодурам Добролюбов причисляет и главного героя пьесы «Не так живи, как хочется» Петра Ильича.

Рассмотрим сюжет этой пьесы. Он внешне прост, как внешне просты многие сюжеты Островского: молодой, недавно счастливо женатый Петр увлекается дочерью хозяйки постоялого двора – озорной девушкой Грушей. Страсть приводит его к самым отчаянным поступкам. Петр – один из характернейших русских типов, герой безудержья, близкий Дмитрию Карамазову, воплощающий идею «России непосредственной», земной и небесной одновременно, способной к покаянию и неожиданной перемене ума (метанойе). В «искушение», близкое к падению, героя втягивает колдун Еремка, так что Петр Ильич оказывается на грани жизни и смерти, в шаге от преступления. «Колокольный звон», услышанный им «у полыньи» (у бездны), приводит героя в чувство. Для Добролюбова «колокольный звон» – лишь повод для иронии, как и вся национальная русская жизнь, основанная на православно-христианских традициях: «тяжело нам дышать под мертвящим давлением самодурства, бушующего в разных видах, от первой до последней страницы Островского...<...> Лиц совершенно чистых от житейской грязи мы не находим у Островского»³.

Добролюбов завершает свою статью рождением мифа об Островском как создателе «темного царства». Все светлые идеалы русской жизни, связанные с православно-христианским мироотношением, Добролюбов свел к этой идеологии. Православная Россия отождествлялась Добролюбовым

³ Добролюбов Н. А. С. 145.

исключительно с «темным царством», населенным мрачными самодурами и забытыми жертвами. Как объяснял еще А. А. Григорьев, не купцов и купеческую жизнь изображал в своих пьесах Островский, а русского человека и народную жизнь России. Купцы понадобились для того, что они коренным образом из всех других сословий, по мысли Островского, были связаны с народной Россией, хранящей православные устои.

Возникает вопрос, для чего Добролюбову нужен был миф о «темном царстве» деспотичной России, если он сам в своей статье, ничем не смущаясь, признается, что творчество Островского, может, и не имеет никакого отношения к его «теории».

Совершенно очевидно, что «теория» Добролюбова о «России как темном царстве» была нужна критику для ее перенесения из сферы литературы в сферу «жизни», «действительности», а точнее, в сферу общественной борьбы за «другую» Россию:

Выхода же надо искать в самой жизни: литература только воспроизводит жизнь и никогда не дает того, чего нет в действительности...⁴.

Именно этот взгляд на Островского стал «официальным» взглядом в советском литературоведении.

Иное представление о пьесах Островского было присуще А. В. Дружинину, выразившему его в статье «Сочинения Островского. Два тома». Статья была опубликована в «Библиотеке для чтения» все в том же 1859-м году, в № 8.

⁴ Там же.

По сравнению со статьей Добролюбова статья Дружинина по объему была в три раза меньше, однако Дружинин сумел подойти к творчеству Островского объективно, без приложения к нему произвольных теорий и концепций. Косвенно касаясь негативной критики в адрес Островского, А. В. Дружинин едва реагирует на нее, считая, что Островский не нуждается в защите:

Пушай он горячо поблагодарит судьбу за весь этот поток неистовых порицаний, клоковавших около его имени, за всю хулу, изрыгавшуюся на его талант, ему ниспосланный, за все эти яростные дифирамбы, почти доходившие до оскорблений, за всю ослепленную вражду пристрастных ценителей, не отступавших ни перед сплетней, ни перед печатной клеветой! Пушай теперь, завоевав себе неоспоримое место в самом первом ряду передовых наших деятелей ... от всего сердца скажет спасибо им всем. В буре, поднятой около его имени, писатель созрел и окреп нравственно, испытал сам себя и, что важнее всего, привык верить самому себе, в самом себе искать опоры и твердости⁵.

А. В. Дружинин сопоставил Островского с Н. В. Гоголем, подчеркнув тем самым необыкновенную одаренность «молодого московского писателя». Что касается писателей европейских, то Дружинин сравнивает Островского с Шериданом, Мольером, Аристофаном. Композицию уже ранней пьесы Островского «Свои люди – сочтемся!» Дружинин ставит выше, чем архитектонику «Ревизора» и «Горя от ума».

⁵ Дружинин А. В. «Сочинения А. Островского. Два тома. Спб., 1859» // Дружинин А. В. Литературная критика. М., 1983. С. 250.

Неоднократно в своей статье А. В. Дружинин возвращается к характеристике «языка А. Н. Островского», который есть «квинтэссенция его могущественного таланта», «вековой штемпель». Наиболее часто встречаемые определения параметров художественного мышления Островского у Дружинина таковы: «красота», «глубина», «всестороннее творчество», «положительная и светлая сторона простой русской жизни», «истинность», «веселость», «поэзия»: «поэзия здоровая и сильная, от которой Русью пахнет»⁶. В пьесах Островского Дружинин видит «гармонию творчества», и то, что для Добролюбова было предметом иронии, для Дружинина являлось поводом для восхищения.

Пьесу «Не так живи, как хочется» Дружинин называет «одним из самых поэтических созданий Островского», подчеркивая, что его отзыв «основан на внимательном изучении» пьесы. Дружинин отмечает, что ее содержание взято «из народных рассказов», «легенд», «сказанных преданий», известность и распространенность которых сразу требовала от автора глубины:

Здесь надо во что бы то ни стало, оживить всю поэзию предания, в его самобытности, с народными особенностями⁷.

Дружинин отмечает «сказочную величавость» интриги, «легендарную величавость» каждого персонажа, уживающуюся с «простотой быта», с восхищением отзывается о женских лицах драмы, определяя в каждом из них особый национальный тип. В образе Даши он видит тип «преданной,

⁶ Дружинин А. В. С. 267.

⁷ Там же. С. 278.

кроткой и *воркующей* (курсив автора) женщины», в образе Груши – стороны русской девушки «всех лучших наших сказок и песен»⁸. Критик говорит о Петре как «натуре удалого русского человека, натуре христианской и восторженно религиозной, наперекор всей юной удали»⁹.

Дружинин разбирает пьесу как литературный критик без «теорий» и «посторонних идей», и это приводит к совершенно противоположным, чем у Добролюбова, выводам. Причину «неистойой полемики» вокруг творчества Островского Дружинин видит в нежелании писателя присоединиться к партии «людей прогресса», «протестов» и «социальной дидактики и публицистики». Островский, изображая светлые стороны русского общества, как образно высказывается Дружинин, «как бы кидал перчатку в лицо деятелей, не желавших и не считавших за полезное дело видеть эти стороны»¹⁰. Дружинин приходит к выводу о том, что Островский победил своих хулителей, «не сражаясь», поскольку к 1859-му году тон критики, по мысли Дружинина, «изменился».

Один из современных исследователей русской критики В.В. Тихомиров показывает, каким образом «литературная критика ... превращается в социологию». По его собственным словам, он «вынужден согласиться» со взглядом Н.В. Шелгунова, кстати, тоже критика-демократа 1870-х-1880-х годов, считавшего, что создателем «Темного царства» был не Островский, а Добролюбов¹¹ и настаивавшего на первенстве

⁸ Там же. С. 279.

⁹ Там же.

¹⁰ Дружинин А. В. С. 276.

¹¹ Тихомиров В.В. Еще раз о «Темном царстве» Н.А. Добролюбова // А.Н. Островский. Материалы и исследования: Сб. науч. тр. Шуя, 2006. С. 51–53.

«критика-публициста» перед «беллетристом» вообще. Литературу критики-демократы рассматривали как трибуну для политической агитации. В.В. Тихомиров отмечает: «... реальная критика вольно или невольно сближает позицию автора со своей, чтобы в собственных целях, для популяризации своих политических идей использовать художественную литературу»¹².

Но в том-то все и дело, что «для популяризации своих политических идей» критик-демократ искажает и превратно истолковывает и художественный мир автора и его оценку этого мира. В итоге именно к такому выводу и приходит В.В. Тихомиров: «Так реализуется метод критического анализа «по поводу», когда литературное произведение в целом и его персонажи используются критиком для постановки социально-нравственных проблем, актуальных для самого критика, но не обязательно близких писателю»¹³. При этом, нужно понимать, что и постановка «социально-нравственных проблем» осуществляется с позиции «посторонних» художественному миру автора идей критика-публициста. В случае с Добролюбовым и его последователями речь идет об атеистической системе ценностей, категорически разрывающей с православной традицией русской культуры. Атеистически ангажированное литературоведение в советскую эпоху (а затем и в постсоветскую) потому и будет руководствоваться революционно-демократическим наследием как «единственно научным», что оно было идеологическим «оружием» в борьбе с традицией православно-христианского мироотношения в русской культуре и науке.

¹² Тихомиров В. В. С. 48.

¹³ Тихомиров В. В. С. 49.

Вообще, само формирование этой фантомной идеи о «темном царстве» в статьях Добролюбова чрезвычайно интересно. Она подспудно складывалась в его работах, прежде чем явилась в статье о двухтомном издании пьес Островского. Фрагменты этой формирующейся идеи Добролюбова можно наблюдать, к примеру, в его статьях о Пушкине: «Александр Сергеевич Пушкин» (1858) и «Сочинения Пушкина» (1858) за год до появления статьи о «темном царстве». Добролюбов оценивает и Пушкина с позиции «нового поколения», для которого поэт представляет «бесцельное направление исключительной художественности» и принадлежит «прошедшему». Он «яркая звезда», «солнечное сияние» этого «прошедшего» в преддверии появления «иного, еще более яркого и благотворительного светила на горизонте русской поэзии – светила, в лучах которого потонут все наши звезды»¹⁴. Из подтекста Добролюбова следует, что и звезда Пушкина тоже «потонет». До появления «иного» (здесь важно, не просто нового, а «иного») светила «еще долго будут ярко блестеть лучи поэзии Пушкина»¹⁵. По отношению к «иному» светилу поэзия Пушкина лишь «лучи». Добролюбов объясняет «странное» «очарование нашим бедным миром» стремлением Пушкина «отвлечь от всего туманного, призрачного, болезненно-мечтательного», что было в исканиях идеала и совершенства предшествующих Пушкину поэтов. Добролюбов отмечает в поэзии Пушкина «постоянное искание чего-то», «грусть и принужденную улыбку» и связывает их «с легкостью теоретического образования поэта». Недостаточную общест-

¹⁴ Добролюбов Н. А. Александр Сергеевич Пушкин // Добролюбов Н. А. Цит. соч. Т. 1. С. 33.

¹⁵ Добролюбов Н. А. Там же.

венную развитость Катерины в «Грозе» Добролюбов тоже будет связывать с ее «теоретической необразованностью». Как видим, в определении поэзии Пушкина и в характеристике Катерины Добролюбов использует одинаковые метафоры и идеи. Для Добролюбова Пушкин не титан – «шел в уровень с своим веком». Добролюбов отказывает Пушкину в возможном «высшем развитии», а его «успокоение» в религии связывает с жизненной усталостью. На этом основании Добролюбов вступает в спор с теми, кто считал, что Пушкин «мог еще впоследствии явиться нам в новом, еще не виданном свете, с плодами нового самобытного развития»¹⁶.

Подобное отношение к Пушкину ничего, кроме грустной иронии, не вызывает. Критик-демократ совершенно бесчувствен по отношению к гению русской национальной культуры. Как позже в статьях об Островском, так и в статьях о Пушкине Добролюбов практически не касается не только эстетической стороны их творчества, но и творчества как такового.

А. В. Дружинин, защищая Островского от «озлоблений» критики, писал:

*Брань по поводу ретроградности сменялась дрянными газетными клеветами, в ответ на которые можно было только рассмеяться и плюнуть*¹⁷.

Однако после появления «Грозы» в 1860-м году полемика по поводу «темного царства» вновь стала набирать силу. Сразу же после премьеры «Грозы» появляются первые рецен-

¹⁶ Добролюбов Н. А. С. 38.

¹⁷ Дружинин А. В. Цит. соч. С. 277.

зии на нее (А. М. Пальховский, А. С. Гиероглифов, М. И. Дараган). В спор о «Грозе» включаются представители самых различных направлений в русской литературной и театральной критике. В советскую эпоху подобное многообразие прочтений уже было невозможно даже и представить, оно было устранено по идеологическим причинам. На протяжении многих десятилетий тиражировались лишь статьи Луначарского, Плеханова, Чернышевского, Добролюбова и Писарева.

Лишь с начала с 1990-го года стало возможным знакомство самой широкой публики с многообразием интерпретаций «Грозы»¹⁸. Подробный разбор всех статей и рецензий о «Грозе» может составить серьезное исследование. Наша задача – выявить принципиальную разность позиций критиков не столько в отношении «Грозы», сколько в отношении драматургии А. Н. Островского в целом и проследить, каким образом в советском и постсоветском литературоведении происходил отказ от вершинных достижений литературно-критической мысли и, наоборот, наблюдалась зависимость от революционно-демократической тенденции.

Так или иначе, большинство интерпретаторов Островского тяготеют к двум прямо противоположным взглядам на творчество Островского, сформулированным А. Григорьевым и Н. Добролюбовым. Это не означает, что такие независимые и сомасштабные Григорьеву в своих суждениях критики, как А. Дружинин и Н. Страхов, только следовали за Григорьевым, но их восприятие драматургии Островского как в высшем

¹⁸ См. два издания: «Драма А. Н. Островского «Гроза» в русской критике» Л., 1990; «Русская трагедия: Пьеса А. Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении». СПб., 2002.

смысле народной поэзии, отразившей душу народа, ее вековые традиции, во многом отвечало восприятию Григорьева.

В 1860-м году в четырех номерах «Русского мира» в статье «После «Грозы» Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу», оформленной в виде двух писем к знаменитому классику, А. Григорьев предпринимает попытку защиты Островского от «теорий» Добролюбова, согласно которым Островский оценивается исключительно как обличитель «самодурства». По мысли А. Григорьева, в результате подобной трактовки Добролюбова Островский «превратился из народного драматурга в чистого сатирика». Именно в этой работе А. Григорьев обосновывает необходимость и разумность восприятия творчества художника по законам художественного мира, созданного им самим, а не по законам, «сочиненным теориями»¹⁹. Художник, по мысли А. Григорьева, отражает жизнь, «целый мир», а «всякое создание истинного искусства» «носит в себе высоконравственную задачу», поэтому истинное искусство религиозно. Религиозное, поэтическое и народное (национальное) у Григорьева синонимы. Из гармонии этих трех составляющих рождается, по мысли Григорьева, настоящий художник. Отсюда и обращение Григорьева к «теоретикам» с пожеланием им «побольше религиозности... уважения к жизни и смирения перед нею»²⁰.

Григорьев видит в Островском не обличителя «самодуров», а поэта народной жизни. Григорьев определяет изображение «быта» у Островского как универсально-поэтическое

¹⁹ Григорьев А. А. «После «Грозы» Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу» // Григорьев А. А. Искусство и нравственность. М., 1986. С. 244.

²⁰ Григорьев А. А. С. 245.

свойство художественного мира, через которое проявляется «миросозерцание всего народа». Оспаривая взгляд критиков-демократов на «Бедную невесту» как сатиру, Григорьев заключает:

Быт, составляющий фон широкой картины, взят – на всякие глаза, кроме глаз теории, – не сатирически, а поэтически, с любовью, с симпатией очевидными, скажу больше – с религиозным культом существенно-народного. <...> Поэтическое, то есть прямое, а не косвенное отношение к быту и было камнем преткновения и соблазна для присяжных ценителей Островского²¹.

Называя Островского «живописцем» русского быта, А. Григорьев возводил это определение к категории универсальности и онтологичности.

Исследователь, воспитанный на культе добролюбовской концепции в советскую эпоху, всегда судил взгляды Григорьева с позиции Добролюбова, даже если он комментировал статьи Григорьева в издании, целиком посвященном ему. Так, комментируя статью Григорьева «После «Грозы»...», Б. Ф. Егоров выступает в качестве адвоката Добролюбова²². В комментариях можно прочесть: «Григорьев очевидно успел забыть содержание добролюбовской статьи, ибо изложение идей критика... по меньшей мере неточно»²³; «Григорьев не прав, так как Добролюбов с самого начала своей деятельности считал народность главнейшей проблемой развития

²¹ Григорьев А. А. С. 242.

²² См. Егоров Б. Ф. Комментарии // Григорьев А. А. Искусство и нравственность. М., 1986. С. 327–334.

²³ Егоров Б. Ф. С. 328.

литературы как искусства»²⁴. С точки зрения советского исследователя, Григорьев по отношению к Добролюбову всегда не прав.

Тот же добролюбовский угол зрения видим и в постсоветскую эпоху. Эту ситуацию вокруг «Грозы» замечательно отразил И. А. Есаулов, убедительно продемонстрировав, что большинство советских и постсоветских авторов, пишущих о «Грозе», продолжает оставаться в границах «добролюбовской концепции»²⁵. «Подход Добролюбова, – пишет И. А. Есаулов, – оказался более востребованным» в отечественной науке о литературе – как и вообще критическое наследие революционных демократов (в отличие от их оппонентов)²⁶.

Так, оценивая позицию Григорьева в отношении «Грозы», И. Н. Сухих снисходительно-поучающе пишет: «Григорьев надолго уходит в теоретические дебри, выявляя разные оттенки народности»²⁷. А вот о Добролюбове уже совсем в другой тональности: «Добролюбовская диалогия об Островском – одно из высших достижений русской критики XIX века. Она действительно задает тенденцию в истолковании «Грозы», которая существует и поныне»²⁸.

Действительно, существует и поныне. Н. Д. Тмарченко, уже придя к выводу о непродуктивности «пути истолкова-

²⁴ Егоров Б. Ф. С. 331.

²⁵ Есаулов И. А. Русское народное сознание в литературе («Гроза» Островского и «Капитанская дочка» Пушкина // Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. М., 2004. С. 186–206.

²⁶ Есаулов И. А. С. 206.

²⁷ Сухих И. Н. И давний-давний спор... // Русская трагедия: Пьеса А. Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении. Цит. соч. С. 17.

²⁸ Сухих И. Н. С. 24.

ния» «Грозы» в духе добролюбовской концепции, заключа-ет: «Подчеркивая значимость для пьесы «общей обстановки жизни», Добролюбов был совершенно прав»²⁹. Это означает, что, даже констатируя ошибочность концепции Добролюбова о «темном царстве», исследователь разделяет взгляды критика, правда, пытаясь найти им объяснение: «Но созданный здесь образ исторической ситуации был истолкован им отвлеченно-исторически»³⁰. О пристрастии Добролюбова к «теориям», «посторонним идеям», «отвлеченным мыслям» при разборе художественных произведений писали, как известно, и Григорьев, и Страхов, но совершенно в другом аспекте.

В одной из самых глубоких статей о «Грозе» М. М. Достоевский, писатель и критик, брат Ф. М. Достоевского, драму личности Катерины в «Грозе» связывал не с «жестокими нравами» города Калинова, а с особенностями характера самой Катерины:

*На домашний деспотизм автор потратил меньше красок, чем на изображение других пружин своей пьесы. С таким деспотизмом еще можно ужиться. Кудряш с Варварой славно водят его за нос, да и сам молодой Кабанов не слишком-то им стесняется... Старуха Кабанова более сварлива, чем зла, более закоренелая формалистка, чем черствая женщина. Гибнет одна Катерина, но она погибла бы и без деспотизма. Это жертва собственной чистоты и своих верований (курсив автора)*³¹.

²⁹ Тамарченко Н. Д. Точка зрения персонажа и авторская позиция в реалистической драме «Гроза» // Русская трагедия... Цит. соч. С. 404.

³⁰ Там же.

³¹ Достоевский М. М. «Гроза». Драма в пяти действиях А. Н. Островского // Русская трагедия... Цит. соч. С. 171.

На этом основании взгляды М. М. Достоевского считали близкими Григорьеву³².

Иначе «прочитал» образ Катерины Добролюбов. В статье «Луч света в темном царстве» (1860) Добролюбов обосновывает концепцию-апологию образа Катерины как «протестного» по отношению к этому «темному царству»:

*В Катерине мы видим протест против кабановских понятий о нравственности, протест, доведенный до конца провозглашенный и под домашней пыткой и над бездной, в которую бросилась бедная женщина. Она не хочет мириться, не хочет пользоваться жалким прозябанием, которое ей дают в обмен за ее живую душу. <...> Зато какую же отрадную, свежую жизнь веет на нас здоровая личность, находящая в себе решимость покончить с этой гнилою жизнью во что бы то ни стало*³³.

В конце статьи Добролюбов говорит о цели этой своей работы: «указать общий смысл пьесы», не вдаваясь в разбор всех подробностей. Он не «отвечает» незримым «литературным судьям» на обвинение в том, что «искусство опять сделано орудием какой-то посторонней идеи!», а предлагает читателям самим рассудить, «посторонняя» «Грозе» его идея или «действительно вытекает из самой пьесы»³⁴.

Добролюбов предложил в этой статье особый метод истолкования текста – «не вдаваясь в разбор всех подробностей», при этом и общий смысл пьесы был прочитан крити-

³² Об этом: Сухих И. Н. Цит. соч. С. 19.

³³ Добролюбов Н. А. Луч света в темном царстве // Цит. соч. Т. 2. С. 416–417.

³⁴ Добролюбов Н. А. Цит. соч. С. 417.

ком «произвольно» по отношению к авторскому. Сам авторский текст для критика-демократа был «излишним».

Отчасти родственной Григорьеву взгляд на Островского присущ известному театральному критику А. Кугелю, увидевшему в творчестве Островского не «жалкие лохмотья бытописания», а поэтичность и гуманизм:

Поймут ли русские люди, какое великое, трепетное любовью сердце, бьется в его произведениях, и в какие жалкие лохмотья «бытописания» пытались наряжить прекрасного поэта и гуманиста³⁵.

Но голос чуткого театрального критика в рецензиях начала 1910-х годов XX века, публикуемых им в основном в журнале «Театр и искусство», не был услышан, хотя взгляд на драматургию Островского как выражения поэзии русской национальной жизни, встречался вплоть до начала 1920-х годов.

Вслед за Григорьевым и Дружининым, пожалуй, он точнее других критиков смог объяснить статус и смысл изображаемого в искусстве «Быта» как «предмета поэзии»:

Быт есть жизнь. Жизнь есть движение. ... бытописание должно служить предметом поэзии. Задача художника – стремиться к выяснению духа жизни. Художник может захватить целый отрезок жизни и, изображая его художественными средствами, выявлять таким образом идею, суть, душу. Но ни в каком случае он, вообще, не мо-

³⁵ Кугель А. Театральные заметки. Поздняя любовь // Театр и искусство. 1907. № 13–26 (IV–VI). С. 225.

жет вполне отрешиться от жизни, от быта, от внешних отношений³⁶.

С начала 1910-х годов стали появляться Сборники историко-литературных статей, посвященные «жизни и сочинениям» А. Н. Островского. Один из интереснейших – Сборник статей 1912 года, составленный В. Покровским. Все авторы этого сборника в один голос называют Островского не сатириком, а народным поэтом. Так читаем у Б. Варнеке:

...неправилен и произволен взгляд на Островского как на сатирика купеческого быта и сторонника какой-либо формы протеста против его особенностей³⁷.

Филонов отмечает во всех героях Островского действие высшего нравственного закона:

Герои драматических произведений Островского, как бы ни было глубоко их нравственное и умственное падение, никогда не забывают долга совести, требований высших христианских добродетелей, или иначе – высшего нравственного закона, повелевающего каждому помнить, что он человек, существо разумно-свободное, обязанное паче всего быть нравственным в христианском смысле слова³⁸.

³⁶ Кугель А. Р. Искания // Кугель А. Р. (Homo Novus). Утверждение театра. М.: Театр и искусство, 1923. С. 90–91.

³⁷ Варнеке Пьесы, изображающие купеческий быт и его художественно-объективное изображение // Александр Николаевич Островский. Его жизнь и сочинения. Сборник историко-литературных его статей. Составил В. Покровский. М., 1912. С. 28.

³⁸ Филонов Нравственный закон в героях Островского // Александр Николаевич Островский... Цит. соч. С. 41.

Ему же вторит и Евстафиев, разбирая комедию «Свои люди – сочтемся!»: «Автор умеет доискиваться человечности в этих непривлекательных фигурах. Они – живые люди, а не ходульные трагические фигуры – злодеи»³⁹.

Об Островском как о народном поэте в этом Сборнике – статьи П. Маркова, П. Анненкова, Ор. Миллера, А. Григорьева, Н. Страхова. В Сборник помещаются статьи как о комедиях Островского, так и о его исторических пьесах, в советский период практически совершенно не рассматривающихся или определенных в разряд «неудачных», слабых в художественном отношении. Иначе пишут об исторических пьесах в этом Сборнике Варнеке, Никитенко, Иванов. Никитенко, разбирая стихотворную хронику «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», отмечает в ней «замечательные художественные красоты», «действие... без аффектации»⁴⁰.

П. В. Анненков в знаменательной статье «Художественное и национальное значение комедий Островского» называет драматурга «поэтом-художником, поэтом-реалистом в чистейшем значении этого слова», отмечает у Островского «национальность содержания», пишет о «непоколебимой вере поэта в непереносимое торжество нравственного начала человеческой природы», говорит об Островском как «выразителе коренных основ русского быта»⁴¹. Иначе, чем Добро-

³⁹ Евстафиев Бытовое и художественное значение комедии Островского «Свои люди – сочтемся!» // Александр Николаевич Островский... Чит. соч. С. 48.

⁴⁰ Никитенко Исторический и поэтический элементы в пьесе «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» // Александр Николаевич Островский... С. 209.

⁴¹ Анненков Художественное и национальное значение комедий Островского // Александр Николаевич Островский... С. 270–273.

любов, смотрит на образ Катерины П. Марков в своей статье «Островский как народный писатель». Для него Катерина «яркий образ средневековой девушки во всей поэзии ее религиозности и душевной чистоте, отвечающий давним идеалам народной фантазии»⁴². Он сравнивает Катерину с образами христианских мучениц, способных умирать от «всепоглощающей религиозной любви», но в мире города Калинова, по мысли критика, Катерина такой любви не видит. Не соглашается автор и с мнением о том, что в «Грозе» Островский выступил как обличитель пресловутого «самодурства»:

...в «Грозе» уличения самодурства далеко не на первом плане, и в «Грозе» господствующий мотив – общечеловеческие нравственные идеалы, в форме чисто народных представлений, на почве русской старины»⁴³.

Нельзя не сказать о крупнейшей работе дореволюционного периода, написанной с любовью к Островскому, отличающейся глубиной его понимания. Это знаменитые «Этюды об Островском» Н. П. Кашина⁴⁴. Его имя еще будет встречаться в юбилейных Сборниках 1923 года, а после в советских изданиях к его «Этюдам...» советские ученые будут апеллировать как источниковедческому труду.

К «добролюбовской концепции» в дореволюционной России с новым всплеском неприятия к миру Островского вновь обратился Ю. Айхенвальд в «Силуэтах русских писателей» (1906–1910). Он заявляет о себе как эстетике, даже пыта-

⁴² Марков Островский как народный писатель // Александр Николаевич Островский... С. 252.

⁴³ Там же. С. 270.

⁴⁴ Кашин Н. П. Этюды об Островском: В 2 т. М., 1912.

ется оспорить культ Белинского, но его взгляды представляют собой соединение точек зрения Добролюбова и Писарева, абсолютно совпадая в оценке мира Островского с критиками-демократами.

Ю. Айхенвальд вновь «определяет» Островского в бытописатели-жанристы, вкладывая в понятие «бытописателя» уничижительный смысл.

Позиция Ю. Айхенвальда – это отношение либеральной интеллигенции к народному быту вообще, ко всему, что, с ее точки зрения, противостоит миру культуры и интеллекта. О пренебрежении к быту, его запустении в интеллигентской среде, будут пророчески писать философы-веховцы. То, что Ю. Айхенвальд написал об А. Островском, любопытно как «партийный» взгляд на литературу той культурной среды, представители которой в русской литературе пытались отыскать близкие им идеи и образы. В «очерках» Ю. Айхенвальда интересно не то, **что**, а то, **как** он говорит. На «партийность» точки зрения критика указывает обобщающая форма «мы», с помощью которой он оценивает Островского:

Мир Островского – не наш мир, и до известной степени мы, люди другой культуры, посещаем его как чужестранцы...⁴⁵.

Ю. Айхенвальд пытался отыскать в этом «чужом мире» что-то свое. Подобное отношение к русской литературе начинается дозвлет над ней с появления в критике Белинского и Добролюбова, ставших относиться к литературе «партийно», как к «учебнику жизни», а не как к явлению искусства.

⁴⁵ Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей: В 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 261.

Сама степень неприятия Ю. Айхенвальдом мира Островского и риторико-стилистические средства его выражения – отдельная тема для разговора.

Ю. Айхенвальда раздражают в Островском «чуждая и непонятная жизнь», «исковерканные слова и уродливые мысли», отсутствие «высоты общего и вечно человеческого», «безболезненные переходы чувств», «оскорбительная поверхностность эмоций», принижение «человеческих страстей и страданий», «жизнь в ее окаменелости, или параличе», «яркие, колоритные анекдоты из купеческого быта», «грубые краски», «забавные речи», «безличная масса», «смешные фразы», «непонимание человеческой души». Ю. Айхенвальд примирительно смотрит лишь на «прекрасного Несчастливцева», перенесшего «в жизнь свой театр, свои слезы, свою благородную трагедию». Как видно из цитат, Ю. Айхенвальд ожидал увидеть в драматургии Островского трагическую шиллеровскую личность или героя, наподобие Печорина, изящество чувств и пылкость эмоций, динамику действия, апологию страдания и страсти. Жизнь должна быть показана, как требует этого Ю. Айхенвальд, как театр. Задача художника, по мысли Ю. Айхенвальда, привнести в жизнь театр, то есть игру, артистизм, художественность. Жизнь как жизнь его раздражает. Герой «извне» кажется роднее, чем свой. Ю. Айхенвальд воспитан на импортированной культуре, поэтому он в своих резких оценках русских писателей, и Островского в частности, не виноват. По сути, Ю. Айхенвальд требует от Островского того, что уже было в русской литературе: «общечеловеческого и вечно человеческого», в то время как отечественная словесность была устремлена к постижению «своего».

Островский гениально совместил трагедию с комедией, анекдот с драмой, в конечном итоге в свою драматургию привнес свойства всех трех литературных родов – это те особенности, которые определяют специфику русского реализма классического периода. Островский наследует у Пушкина любовь к бытовому и историческому течению жизни, чувство трезвости и безыскусности. Об Островском тоже можно сказать, что он «поэт действительности». Отраженное драматургом в литературе чувство соборности русского человека и тяготеющий к соборности герой Островского вступают в антонимические отношения с «героем во фраке»⁴⁶ и философией индивидуализма. Не с «импортированным» героем-индивидуалистом и его философией Островский связывал свои надежды на сохранение народных начал в жизни и искусстве.

Многое из «нового слова» Островского разовьет и углубит в своей поэтике Достоевский. С нескрываемой иронией по поводу «русского европейничанья» и рационализма «общечеловеков» Достоевский выскажется в «Дневнике писателя».

Более всего достается Островскому от Айхенвальда за патриархальность и быт, за внешнюю связанность этим бытом героев. Критик не увидел внутренней связи героев Островского с их христианским отношением к жизни и к людям. Недостаток пьесы Островского «Не так живи, как хочется» Айхенвальд видит в том, что «герои ни на минуту не забывают, что они русские»⁴⁷. Народное, самобытное, национальное Айхенвальд воспринимает как искусствен-

⁴⁶ Журавлева А. И. А. Н. Островский – комедиограф. М., 1981. С. 52.

⁴⁷ Айхенвальд Ю. Цит. соч. С. 263.

ное, стилизованное. Айхенвальд равнодушен к идее святости, сфера душевного ему ближе, поэтому он ничего не смог разглядеть особенного в одном из поэтичнейших женских образов в русской литературе Вере Филипповне («Сердце не камень»). Ее «смирненность» он характеризует одним словом – «бесцветность».

И уж тем более непонятны и чужды Айхенвальду показались исторические и стихотворные хроники Островского. Они для критика «скучны, бесталанны и бездейственны». Зато Айхенвальд некритично и широко использует все добролюбовские образы, усиливая их «общественно прогрессивное звучание»: от «темного царства» до «пресловутого самодурства». Ю. Айхенвальд ориентирован на извлечение из литературы «плодов европейского просвещения»: интеллекта, культуры, утонченной душевности, в то время как Островский стремился отразить эстетику духовного бытия и быта народа.

Об «односторонности и беспочвенности» «толкований» Айхенвальдом драматургии Островского, которые «слишком резко били в глаза» писал Б. Варнеке в Юбилейном сборнике 1923 года, посвященном 100-летию со дня рождения Островского⁴⁸. Этот сборник в отношении рецепции творчества Островского – еще «пограничный». Он разный по составу, авторам, идеям и словно находится между Россией дореволюционной и Россией советской. Однако в нем начинает звучать уже совсем другая речь и другие интонации. Так, А. А. Фомин

⁴⁸ Варнеке Б. В. Островский и сценические исполнители // Творчество А. Н. Островского. Юбилейный сборник. Под ред. С. К. Шамбинаго. М.–П., 1923. С. 198.

уже выделяет «три течения в жизни «темного царства»: «господство мещанства», «диктатуру кулачества» и «царство паразитизма» и во всем у Островского видит «трагикомедию всепоглощающего быта»⁴⁹. Но в этом же сборнике есть и замечательная статья Н. П. Кашина об исторических пьесах Островского. Изучая предварительную работу Островского над историческими хрониками, Н. П. Кашин приходит к выводу, что Островский, кроме того, что «великий художник», еще и «великий историк». Н. П. Кашин приводит примеры внимательного изучения Островским «Актов Археографической экспедиции», летописей, в частности, Никоновской летописи, сказаний, грамот, дневников⁵⁰. С. К. Шамбинаго защищает пьесу Островского «Козьма Захарьич, Минин, Сухорук» от критики, увлекающейся «либерально-натуралистическим» направлением: «... она (критика) недоумевала, на каком основании «педантический официал и клерикал» Минин изображен поднявшим страну только во имя религии...»⁵¹. Он видит в Минине «живое лицо», пишет о «переполнявшем пьесу лиризме»⁵².

Символично, что В. Г. Сахновский – автор последней статьи сборника – называет Островского «художником иконной России», «иконописцем России» XV века⁵³. Он практи-

⁴⁹ Фомин А. А. Чертыромантизма у Островского // Творчество А. Н. Островского. Юбилейный сборник... С. 136.

⁵⁰ Кашин Н. П. Исторические пьесы Островского // Творчество А. Н. Островского. Юбилейный сборник... С. 241–284.

⁵¹ Шамбинаго С. К. Из наблюдений над творчеством Островского // Творчество А. Н. Островского. Юбилейный сборник... С. 293.

⁵² Там же.

⁵³ Сахновский В. Г. Влияние театра Островского на русское сценическое искусство // Цит. соч. С. 229.

чески формулирует настоятельные проблемы подлинного изучения жизни и творчества Островского. Сахновский пишет о проблеме неисследованной биографии Островского: «... далеко не ясно, каким предстает его духовный образ»⁵⁴. В. Г. Сахновский отмечает разнообразие сюжетов Островского и это, по его мнению, «ясно для каждого самого поверхностного читателя»:

*Островский далеко не прост в своей простоте, как в иконе нечто живет за ее сюжетом*⁵⁵.

Однако то, что было ясно и «самому поверхностному читателю», для постсоветского исследователя представляло нерешаемую проблему. К примеру, в работе М. Л. Андреева «Метасюжет в театре Островского» исследователь задается вопросом: однообразен или разнообразен театр Островского? И, разумеется, он приходит к выводу о сюжетном «однообразии» Островского, выделив во всей его драматургии два сюжета: «бедной невесты» и «богатой невесты»⁵⁶.

В. Г. Сахновский, в отличие от М. Л. Андреева, писал о «духовных очах» Островского, которыми видел и изображал Россию Островский, о верности себе «несмотря ни на какие хулы и поносившие его рецензии». В этих оценках В. Г. Сахновский вольно или невольно уподобляет Островского Гоголю: для В. Г. Сахновского Островский «иночески простой пустынножитель на торжище людских страстей»⁵⁷. Наконец, В. Г. Сахновский говорит о таком действии символики образа

⁵⁴ Сахновский В. Г. С. 230.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Андреев М. Л. Метасюжет в театре Островского. М.: РГГУ, 1995.

⁵⁷ Сахновский В. Г. С. 230.

в пьесах Островского, в результате которого смысл в тексте проявляется «не прямо». Эту манеру Островского В. Г. Сахновский сопоставлял с манерой древнего летописца, «бесхитростно» сообщающего «правдивые события года» и «невольн» «открывающего в них Перст Божий»⁵⁸.

Н. П. Кашин также говорил об основательном изучении Островским древнерусской жизни и о знании им «аскетического идеала древней Руси»⁵⁹.

Совсем иное веяние ощущается от Сборника 1923 года «Русские критики об Островском», содержащего в себе статьи трех авторов: Чернышевского, Добролюбова и Плеханова. Подобный выбор издателей означал одно: прекращение всякой другой полемики, кроме полемики по поводу Островского внутри одного направления – революционно-демократического. Уже недостаточно было мыслить только «демократически», от критика требовалось «современное мирозерцание» – «марксистское». Именно на это «мирозерцание» настраивает в предисловии Н. Мещеряков. Он сообщает также о том, что мнения других критиков «не выдержали проверку временем», поэтому имена их забыты, и единственный критик, чье имя осталось, – Добролюбов, который, как констатирует Мещеряков, «был лучшим литературным критиком и лучшим истолкователем Островского»⁶⁰, но этого для настоящего момента тоже оказывается недостаточным. Плеханов противопоставляется Добролюбову как более «передовой» критик. Интересна сама история публи-

⁵⁸ Сахновский В. Г. С. 231.

⁵⁹ Кашин Н. П. Исторические пьесы Островского // Творчество А. Н. Островского. Юбилейный сборник... С. 254.

⁶⁰ Мещеряков Н. Предисловие // Русские критики об Островском. М., 1923. С. 3.

кации этой плехановской статьи. Ею поделились издатели будущего собрания сочинений Плеханова, чтобы как можно быстрее познакомить с нею читателя. Первоначально статья Плеханова «Добролюбов и Островский» была опубликована в 1911 году в театральном журнале «Студия». В названии интересно эпохально знаковое смещение акцента с Островского на Добролюбова. Статья Плеханова следует за статьями Чернышевского и Добролюбова, устанавливая иерархию значимостей в мире изменившихся ценностей. Последнее слово издатели оставляют за Плехановым. У Чернышевского издатели берут фрагмент из статьи «Заметки о журналах. Март 1857» и статью о пьесе «Бедность не порок». Первая статья ничем не примечательна, а в последней содержится пересказ пьесы с отрывистыми критическими ремарками: в пьесе Чернышевский видит «ложную идеализацию устарелых форм», «тинистую тропу»⁶¹.

Плеханов оценивает вначале идеи Чернышевского, а затем – Добролюбова. Он оперирует таким понятием, как «передовая критика». Заслугу Добролюбова Плеханов видит в том, что «проповедь» Добролюбова носила реформаторский характер», была «призывом к борьбе не только с самодурством, но и ... с «искусственными» отношениями, на почве которых процветало самодурство». Плеханов хвалит Добролюбова за то, что он в статьях «стучал в «барабан»⁶², стараясь

⁶¹ Чернышевский Н. Г. «Бедность не порок» // Русские критики об Островском... С. 20–21.

⁶² Здесь Плеханов обыгрывает эпитафию Добролюбова, стихотворную строку, взятую критиком из стихотворения Гейне «Доктрина»: «Schlage die Trommel und furchte dich nicht» («Стучи в барабан и не бойся») к статье «Когда же придет настоящий день?». См.: Плеханов Г. В. Добролюбов и Островский // Русские критики об Островском... С. 285.

разбудить спящих» и «революционизировал головы своих современников»⁶³. В то же время Плеханов порицал Добролюбова за то, что он «не стоял на классовой точке зрения» и, хотя «любил народ, но обращался к интеллигенции»⁶⁴. Для нас интересен другой вывод Плеханова: он считал, что в литературной деятельности Добролюбова «публицист всегда преобладал над критиком»⁶⁵. С этим выводом нельзя не согласиться.

А вот что писали об историческом фоне появления пьесы Островского «Гроза» в том же, юбилейном 1923-м году: «Суровый гнет николаевского режима сменился в то время более либеральными веяниями»⁶⁶.

В свете сказанного неожиданным выглядит Сборник статей 1930 года, в котором встречаются работы авторов, пишущих об Островском не совсем в манере «передовой критики». Это статья П. Когана. Конечно, он уже дистанцируется от Островского, изображающего, по его характеристике, Россию «в духе славянофильского учения». Вынужденный мыслить «по-марксистски», он заключает свои рассуждения выводом: «История не подтвердила верований ни его, ни славянофилов»⁶⁷. Но восхищение П. Когана миром Островского в контексте событий 1930-го года – явление неординарное. П. Коган тоже оспаривает мнение

⁶³ Плеханов Г. В. Добролюбов и Островский // Русские критики об Островском... С. 285–290.

⁶⁴ Плеханов Г. В. С. 288.

⁶⁵ Там же. С. 295.

⁶⁶ Долгов Н. А. Н. Островский. 1823–1923. Жизнь и творчество. Критика. Сценические образы. М.-П., 1923.

⁶⁷ Коган П. Темные лучи в светлом царстве // А. Н. Островский. Литературно-критическая библиотека. М.-Л., 1939. С. 141.

о «темном царстве» мира Островского: «Это царство наполнено людьми необыкновенной чистоты, представляет собою картину высоких подвигов и жертв, является живым укором лжи и пороку»⁶⁸, «что ни образ, то высокий порыв, стремление к идеалу, смирение и благочестие»⁶⁹. Как и В. Г. Сахновский, он определяет поэзию Островского как символическую, поскольку в поступках героев Островского всегда скрывается «двойной смысл»:

*Нужно быть слишком ослепленным традицией, чтобы не видеть этого основного в творчестве Островского. Его поруганные критикой герои всегда носители высшей правды и высших самых непреложных путей познания*⁷⁰.

П. Коган в форме риторического вопроса высказывает мысль о неслучайности погружения своих героев в «тину грязи», «чтобы показать, как легко вернуться человеку к светлему источнику, если в душе его заложена божественная основа»⁷¹. Именно потому, что Островский в своих пьесах изображает светлое царство «Францисков Ассизских, беззлобных ангелов и первых христиан», П. Коган называет драматургию Островского «поэзией», «одной поэмой, где все части образуют гармоническое целое»⁷². В статье о стиле Островского, помещенной в этом же Сборнике, С. Шамбинаго в качестве «первого основания стиля» называет «ясность», отмечает у Островского «превосходное чутье живого языка»,

⁶⁸ Там же. С. 134.

⁶⁹ Там же. С. 138.

⁷⁰ Там же. С. 137.

⁷¹ Там же.

⁷² Там же. С. 141.

«красочность (у Григорьева – «цветистость» языка⁷³) коренной русской речи»⁷⁴.

Идеологема «темное царство» переносится и на изучение биографии Островского. В книге об Островском 1949-го года издания читаем: «Дед Островского Федор Иванович не был рядовым представителем тогдашнего духовенства – крайне невежественного, ленивого, поглощенного заботами о материальном благополучии»⁷⁵. В отношении творчества предлагается схема прочтения и оценок, которая долгие десятилетия не будет иметь исключений: пьесы «москвитянинского периода», по мнению автора, «отражают влияние «реакционно-славянофильских идей»⁷⁶, и только революционно-демократическая критика «поведет борьбу» «за возвращение Островского на путь демократической идейности»⁷⁷.

Трактовка образа Катерины будет вращаться вокруг одного «протестного» смысла: «Ее смелость сказалась, в частности, в том, что, кончая жизнь самоубийством, она пренебрегла законами религии»⁷⁸. Спустя четырнадцать лет, в 1973-м году, в год 150-летия со дня рождения Островского, в брошюре о драматургии Островского у того же автора читаем: «Островский выступил беспощадным рыцарем правды, неутомимым борцом против темного царства самодержавия, беспощадным обличителем господствовавших сословий»⁷⁹.

⁷³ Григорьев А. А. Цит. соч. С. 248.

⁷⁴ Шамбинаго С. Стиль Островского // А. Н. Островский. Литературно-критическая библиотека... С. 156.

⁷⁵ Ревякин А. И. А. Н. Островский. Жизнь и творчество. М., 1949. С. 7.

⁷⁶ Там же. С. 161.

⁷⁷ Там же. С. 163.

⁷⁸ Там же. С. 220.

⁷⁹ Ревякин И. А. Драматургия А. Н. Островского. М., 1973. С. 4.

«Оттепелью» веет от книги Е. Г. Холодова «Мастерство Островского», выпущенной в 1963-м году. Акцент в ней переносится со сферы идеологии на сферу поэтики. Добролюбовская концепция проявляется в следовании идеологеме «темного царства», в негативной характеристике «москвитянинского периода»: «Когда драматург порвет со своими временными славянофильскими иллюзиями, он порвет и с морализаторством, связанным с эстетикой славянофильства»⁸⁰. Но, помимо добролюбовских идей, в книге ощущаются и взгляды Григорьева. Е. Г. Холодов пишет об особенностях манеры писателя, проявившейся, по его мнению, в синтезе драмы и эпоса и давшей «эпическое течение драмы»⁸¹. Много внимания в книге уделяется языку Островского, его работе над словом, над выбором имен и фамилий персонажей, заглавий пьес. Е. Г. Холодов затрагивает вопрос о построении пьес Островского, об особенностях драматических коллизий, о времени и месте действия, о круге чтения. В заключительной главе Е. Г. Холодов предлагает видеть в Островском не жанриста (не бытописателя), а поэта. Он называет Островского «создателем этического театра», и в силу этого одной из «главных этических тем драматургии Островского» считает «жизненный компромисс и бескомпромиссное следование своему пути»⁸². Е. Г. Холодов переключает свое внимание на формальные свойства текста, что позволяет, насколько это возможно, избегать «политизированности» в интерпретации.

В 1974 году появляется книга, рецепция которой может объяснить процесс попадания исследователя в заколдован-

⁸⁰ Холодов Е. Г. Мастерство Островского. М., 1963. С. 164.

⁸¹ Там же. С. 19.

⁸² Там же. С. 523.

ный круг добролюбовской концепции. Для островковедения она не представляет собой никакого интереса: она посвящена не Островскому, о чем свидетельствует ее название «Драматург перед лицом критики (Вокруг А. Н. Островского и по поводу его. Идеи и темы русской критики). Очерки»⁸³. В эпиграфе – цитата из Луначарского, содержащая его призыв «назад, к Островскому!», применительному для потребностей нового времени. Предметом разговора А. Лебедева является не творчество Островского, а критика на него. Первая глава имеет заглавие «Назад, к Островскому!» В ней автор уже обращается к Григорьеву как первому критику Островского, но, правда, для того, чтобы показать «ошибочность» его взглядов по сравнению со взглядами Добролюбова, Плеханова, Чернышевского, Луначарского. А. Лебедев даже переадресовывает клич Луначарского по отношению к его автору: «назад – к Луначарскому!». А вторая глава имеет характерное и много объясняющее в советском литературоведении название: «Назад, к Добролюбову!» Всякий раз, когда советский исследователь пытался обратиться к творчеству Островского, он руководствовался именно этой установкой и от Островского переходил к Добролюбову.

В 1973-м году происходит еще одно знаменательное событие: начинается публикация Полного собрания сочинений в двенадцати томах под общей редакцией Г. И. Владыкина, И. В. Ильинского, В. Я. Лакшина, В. И. Маликова, П. А. Маркова, А. Д. Салынского, Н. Л. Степанова, Е. Г. Холодова. Автор вступительной статьи «Островский в наши дни» А. Д. Салынский, а заключительной – «Островский» – В. Я. Лакшин.

⁸³ Лебедев А. *Драматург перед лицом критики (Вокруг А. Н. Островского и по поводу его. Идеи и темы русской критики). Очерки.* М., 1974.

Надо сказать, комментирование Островского в этом, самом авторитетном на сегодняшний день, издании проведено под углом «марксистского» мировосприятия. Некоторые формулировки даже по сравнению с 1920–1930-ми годами становятся жестче. То, что А. Салынский оспаривает, в отличие от В. Лакшина, мнение об Островском как о «живописце купеческого быта», роли не играет. И кроме того, дело ведь не в том, что Островский живописал «купеческий» быт, а в том, что именно в этом сословии он находил верность истинно национальным началам русской жизни. Вновь вспомним убеждение А. Григорьева: не о купцах писал Островский, а о русских людях. Оба комментатора сходятся в единодушном принятии всех идеологем, сформированных революционно-демократической публицистикой. А. Салынский называет драматургию Островского «драматургией протеста», в пьесах «Не так живи, как хочется», «Бедность не порок», «Не в свои сани не садись» видит «налет ложной тенденции», считает, что друзья Островского по «Москвитянину» «обузили значение драматурга, привязывая его творчество преимущественно к патриархальным основам русской жизни»⁸⁴. О «Грозе» А. Салынский пишет, конечно, в связи с «законами и нормами эксплуататорского общества»⁸⁵. Между двумя комментаторами можно найти отличия исключительно на уровне стиля: у В. Лакшина он более размашистый и экспрессивный. В. Лакшин не скрывает своей неприязни к «русофильскому настроению» или «русофильской дидак-

⁸⁴ Салынский А. *Островский в наши дни* // *Островский А. Н. Полн. собр. соч.:* В 12 т. М., 1973. Т. 1. С. 10.

⁸⁵ Там же. С. 21.

тике» Островского. Вот, например, он комментирует «Свои люди – сочтемся!»:

...каким дерзким нападением на официально охранительные нравы и понятия она была. С внешней, казовой стороны православное купечество являло собою пример добродетельности, патриархальной совестливости и как таковое было признано надежной опорой престола и отечества... Но молодой драматург решился приподнять завесу над внутренней жизнью купечества⁸⁶.

В. Лакшин находит новый аспект развития у Островского темы самодурства. С его точки зрения, Островский «разворачивает ее «во времени». Ну а о многострадальном триптихе Островского в знакомых выражениях: «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется» принято (не поясняется кем) относить к числу наиболее слабых его произведений 1850-х годов⁸⁷. О сюжете «Не в свои сани не садись»: «эксплуатировался на сцене не однажды... славянофильское, вернее сказать, русофильское настроение Островского»⁸⁸. О драме «Не так живи, как хочется»: «...стала последним произведением, написанным в духе «руссофильской» дидактики»⁸⁹. И наконец, об отношениях с «Современником»:

Лагерь «Современника», созревшей революционной демократии, давно приглядывался к Островскому, то резко

⁸⁶ Лакшин В. Я. Островский // Островский А. Н. Полное собр. соч... С. 468.

⁸⁷ Там же. С. 480.

⁸⁸ Там же. С. 482.

⁸⁹ Там же. С. 491.

критикуя его, то стараясь приободрить с тем, чтобы вырвать из объятий славянофилов и привлечь на свою сторону его крупный художественный талант⁹⁰.

В таком же «демократическом ключе»⁹¹ истолковывалась и историческая драматургия Островского. Несмотря на то, что основы для её объективного понимания были заложены П. В. Анненковым⁹² и Н. П. Кашиным⁹³, советское литературоведение ориентировалось на наследие «революционных демократов».

«Другой» Островский – гениальный художник, стремящийся в своем творчестве выразить «душу России», ее «тысячелетние традиции», предстает в книге М. П. Лобанова «Александр Островский», вышедшей в серии «Жизнь замечательных людей» в 1979 году. М. П. Лобанов оставляет в стороне идеологические штампы демократической критики, отмечая, в частности, что в полемике по отношению к «Грозе» сама пьеса «оттесняется в сторону, а на первый план выступают теоретические, литературно-общественные воззрения самих критиков»⁹⁴.

⁹⁰ Там же.

⁹¹ Писарев Д. «Мотивы русской драмы» // Писарев Д. И. Литературная критика: В 3 т. / Л., 1981. Т. 1. С. 357–358.

⁹² Анненков П. В. О «Минине» г. Островского и его критиках // Русский вестник, 1862. № 9. С. 410.

⁹³ В 1912 году вышла книга Н. П. Кашина «Этюды об Островском» (М., 1912), в которой ученый-источниковед серьезное внимание уделил в том числе и историческим пьесам Островского (С. 151–261). См. также: Кашин Н. П. Исторические пьесы Островского // Творчество А. Н. Островского. Юбилейный сборник. Под ред. С. К. Шамбинаго. М.-П., 1923. С. 241–284. В этом же Сборнике был ряд работ (Варнеке, Никитенко, Анненков), посвященных историческим пьесам Островского.

⁹⁴ Лобанов М. П. Александр Островский. М., 1979. С. 136.

С 1980-х годов в островковедении начинает ослабевать жесткий каркас добролюбовской схемы, но не настолько, чтобы можно было обойтись без нее. Так, А. И. Журавлева смещает акцент в изучении Островского с драм на комедии (тем более, что драмы у Островского, скорее, исключение, чем правило). Она обращается к изучению комедии как «жанровой доминанты» Островского⁹⁵. Установки Добролюбова в работе А. И. Журавлевой сосуществуют с категориями Бахтина, Тынянова, Лихачева. Постижение мира Островского через жанр свидетельствует о тяготении исследовательницы к формальному методу восприятия текста. А. И. Журавлева возвращается и к положениям григорьевской критики, соглашаясь с тем, что Островский «не бытописатель, но поэт быта»⁹⁶. Тем не менее, авторитет Добролюбова оказывается выше всех критиков. Именно с добролюбовских позиций делается вывод об «идеализации быта» в пьесах москвитянского периода и следует «оптимистическое» заключение: «Но проходит время, «Гроза» кладет предел этой идеализации»⁹⁷, «патриархальной утопии»⁹⁸.

С концом советской эпохи возникает другая крайность, характерная для постсоветского литературоведения: в пафосе освобождения от революционно-демократического «кода прочтения» исследователи стремятся не к адекватному познанию смысла авторского высказывания, а выражаясь языком героев Достоевского, к желанию «как бы кого огоршить». Мировосприятие автора подменяется и вытесняется исследовательским. Ни Островский, ни его тексты, ни тем

⁹⁵ Журавлева А. И. А. Н. Островский – комедиограф. М., 1981.

⁹⁶ Там же. С. 22.

⁹⁷ Там же. С. 23.

⁹⁸ Там же. С. 83.

более тот контекст понимания, который связан с духовными мировоззренческими ценностями драматурга⁹⁹, не имеют никакого значения, кроме «произвола» исследовательской концепции. Отсюда парадокс: в таком стремлении «огоршить», проявляется, как правило, все тот же революционно-демократический принцип понимания произведений русской классической словесности. Пафос «отрицания» добролюбовской концепции, проявленный в публицистическом очерке о «Грозе» П. Вайля и А. Гениса как мещанской трагедии¹⁰⁰, на деле приводит критиков к утверждению другой концепции, но все в той же манере революционно-демократической публицистики.

А. А. Григорьев считал большим злом, чем «отвлеченные теории» «праздную игру в мысль»: «Теории все-таки к чему-нибудь ведут и самую свою несостоятельностью раскрывают нам шире и шире значение таинственной нашей жизни!.. Оказалась узка одна – явится другая. Однако только праздная игра в мысль и самоуслаждение этою игрою – незаконны в наше кипящее тревожными вопросами время. Теоретикам можно пожелать только несколько побольше религиозности, то есть уважения к жизни и смирения перед нею, а ведь эстетикам, право, и пожелать-то нечего!»¹⁰¹ В письме к Аполлону Григорьеву Островский в конце 1862 года пишет: «Теорети-

⁹⁹ О необходимости иного подхода к пониманию текстов русской словесности и необходимости применения иных категорий филологического анализа, адекватных православно-христианскому мировосприятию, которое лежит в основании всей русской культуры см. работы И. А. Есаулова: «Категория соборности в русской литературе» (Петрозаводск, 1995), «Пасхальность русской словесности» (М., 2004).

¹⁰⁰ Вайль П., Генис А. Мещанская трагедия. Островский // Вайль П., Генис А. Родная речь. М., 1991. С. 102–109.

¹⁰¹ Григорьев А. А. Цит. соч. С. 245.

кам можно раздувать идейки и врать: у них нет конкретной поверки; а художникам нельзя: перед ними – образы. <...> врать только можно в теории, а в искусстве – нельзя»¹⁰².

С конца 1990-х годов интерес к А. Н. Островскому в критике всё возрастает, появляются Сборники работ¹⁰³, целиком посвященные драматургу.

Накопление и переосмысление материала – длительный процесс и, хочется верить, он даст свои плоды, если исследователь русской классики будет понимать, к постижению каких духовных величин он приступает.

¹⁰² Островский А. Н. Цит. соч. Т. 11. С. 165.

¹⁰³ См., к примеру: «Мир А. Н. Островского. Национальный характер и русская культурная традиция в творчестве А. Н. Островского. Материалы научно-практической конференции 27–28 марта 1998 года: В 2 ч. Кострома, 1998. Уже названия работ исследователей говорят об изменении «вектора изучения» (И. А. Есаулов) гения национального театра. См.: Скатов Н. Н. Создатель народного театра. (Ч. I. С. 5–14); Лебедев Ю. В. О национальном своеобразии драматургии Островского (Ч. I. С. 14–20); Шалимова Н. А. Лики красоты в произведениях А. Н. Островского (Ч. II. С. 30–40). См. также: А. Н. Островский. Материалы и исследования: Сборник научных трудов. Шуя, 2006.



Островский и русская духовная Традиция



И пусть не говорят люди об «изжитых» традициях искусства.

Ибо священные традиции духа не изживаются никогда.

И. А. Ильин

1. Русская духовная Традиция и национальная культура

Русская классическая литература вся вырастает из глубочайшей Традиции, сложившейся на почве православной духовности. Не воспринять ее – значит воспринять какую-то «иную» литературу, отчужденную от ее собственных истоков.

Единство эстетического и религиозного восприятия художественного произведения – основная задача современного отечественного литературоведения. Совершенно очевидно: «изучение поэтики русской литературы в отрыве от ее религиозных корней является сегодня явным анахронизмом»¹. Поэтому прежде чем приступить к выявлению глубинной связи поэтики Островского с православной традицией, попытаемся обозначить круг имен и идей, близких

¹ Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. М., 2004. С. 230.

мировоззренческим основам поэтики драматурга и свидетельствующих о ее масштабе.

О глубинной связи русской культуры с ее духовными истоками писали почти все значительные русские критики, философы, филологи и сами создатели этой культуры – предшественники или современники Островского (А. Пушкин, И. Киреевский, Н. Гоголь, А. Хомяков, Ф. Тютчев, А. Григорьев, А. Дружинин, Н. Страхов, Ф. Достоевский). Вслед за Пушкиным и Гоголем все последующие корифеи русской культуры стремились воплотить в своем творчестве ее органические начала.

О творческом влиянии религиозного сознания на все области человеческой деятельности в монографии об Алексее Степановиче Хомякове исчерпывающе высказался Н. А. Бердяев:

...все, что было и есть оригинального, творческого, значительного в нашей культуре, в нашей литературе и философии, в нашем самосознании, все это – религиозное по теме, по устремлению, по размаху. Нерелигиозная мысль у нас всегда не оригинальна, плоска, заимствована, не с ней связаны самые яркие наши таланты, не в ней нужно искать русского гения. Русские гении и таланты не все были славянофилами, были среди них и противники славянофильства, но все, все они были религиозны и этим оправдывали славянофильское самосознание. Чаадаев, Киреевский, Хомяков, Гоголь, Тютчев, Достоевский, Л. Толстой, К. Леонтьев, Вл. Соловьев – вот цвет русской культуры, вот, что мы дали культуре мировой, с чем связана наша гениальность. Все эти люди жили и творили в нафосе религиозном. Как серо, неоригинально, негениально в сравне-

*нии с этим духом западническое направление – рационалистическое, враждебное религиозному сознанию*².

Разрыв русской культуры со своей духовной традицией Н. А. Бердяев усматривает в потере связи с наследием славянофилов, особенно с результатами деятельности А. С. Хомякова:

Потерять связь с Хомяковым значит стать беспочвенными, носимыми ветром... Мы унаследовали от Хомякова религиозно-христианское направление, национальное сознание... Наша западническая мысль ничего не сделала для исследования славянофильства и для понимания его. Глубины славянофильства остались недоступны для этой поверхностной мысли, оторванной от духа национального и религиозного... Традиция русской духовной культуры ... прервалась. Теперь настало время восстановить и укрепить порванную традицию, так как без традиции невозможно никакая национальная культура. Традиция не есть застой и инерция, традиция -динамична, она зовет к творчеству (441). <...> Россия велика и призвана лишь постольку, поскольку хранит христианскую истину (445).

Для А. С. Хомякова, как точно замечает Ю. Ф. Самарин, было характерно «полное согласие жизни с убеждением»:

*Чему Хомяковъ служилъ всею своею жизнью, то самое проводилъ онъ и в науке. Онъ выяснялъ и выяснилъ идею Церкви въ логическомъ ея определѣнiи*³.

² Бердяев Н. А. Алексей Степанович Хомяков. М., 2007. С. 231.

³ Самарин Ю. Ф. Предисловие к богословским сочинениям Хомякова // Полное собр. соч. Алексея Федоровича Хомякова. Прага, 1867. Т. II. С. XXVII.

Метод **церковности** и учение о **соборности** (выделено мною – *Г.М.*) А.С. Хомякова принимаются всеми последующими русскими религиозными философами. В статье «О возможности русской художественной школы» (1847) А.С. Хомяков пишет об «оживлении традиции», о возможности ее соединения со стародавней русской жизнью. Возрастающий сегодня, в начале XXI века, интерес к самой личности А.С. Хомякова и его сочинениям очевиден, о чем свидетельствует появление в филологической науке работ о нем⁴.

Заметим, что понятие «славянофильства» у Н.А. Бердяева лишено узко политических оценок, «славянофильство» у Бердяева связано с идеей христианско-религиозного сознания, и не случайно в ряды славянофилов Бердяев зачисляет Чаадаева. Как известно, термин «славянофильство» был настолько идеологически маркированным, что вызывал неприятие прежде всего у самих славянофилов. И. Киреевский предлагал обозначить это направление русской мысли как «Православно-Словенское» или «Славянско-Христианское». В. Зеньковский называет это течение «православно-русским».

⁴ Кошелев В.А. Парадоксы Хомякова. Заметки и наблюдения. М., 2004. С. 170. Вслед за В. Зеньковским В.А. Кошелев отмечает, что именно Хомяков «впервые выдвинул живознание и веру как высшие истины». Удачной, на наш взгляд, является и попытка ученого увидеть отражение категории соборности в творчестве А.С. Хомякова. Так, В.А. Кошелев пишет о «соборности сознания», проявляющегося в его «отталкивании» «от предельно общего» (34). Саму лирику Хомякова В.А. Кошелев рассматривает в свете идеи соборности: «Стихи Хомякова оказались подчинены принципу соборности» (54). Из современных работ о Хомякове назовем статью Т.А. Кошемчук Поэт – пророк и собеседник муз (О проблеме творчества в русской поэзии и православном миропонимании) // Христианство и русская литература. Сборник пятый. СПб., 2006. С. 3–128.

И. Киреевский в своем знаменитом «ответе» А.С. Хомякову обращает внимание на «особый» характер русского развития, идущего не в ширину, а в глубину, кланяющегося «не отвлеченным формулам философии», а сохраняющего любовь к истинному христианству:

В России, – пишет Киреевский, – собиралось и жило то устроительное начало знания, та философия христианства, которая одна может дать правильное основание наукам. Все святые отцы греческие, не исключая самых глубоких писателей, были переведены и читаны, и переписываемы, и изучаемы в тишине наших монастырей, этих святых зародышей несбывшихся университетов. <...> И эти монастыри были в живом, беспрестанном соприкосновении с народом. ...Но это просвещение не блестящее, но глубокое; не роскошное, не материальное ... но внутреннее, духовное; это устройство общественное, без самовластия и рабства, без благородных и подлых; эти обычаи вековые, без писаных кодексов, исходящие из Церкви и крепкие согласием нравов с учением веры; эти святые монастыри, рассадники христианского устройства, духовное сердце России, в которых хранились все условия будущего самобытного просвещения; эти отшельники, из роскошной жизни уходившие в леса, в недоступных ущельях изучавшие писания глубочайших мудрецов христианской Греции и выходившие оттуда учить народ, их понимавший; эти образованные сельские приговоры; эти городские веча; это раздолье русской жизни, которое сохранилось в песнях?..⁵

⁵ Киреевский И.В. В ответ А.С. Хомякову // Киреевский И.В. Разум на пути к Истине. Философские статьи, публицистика, письма. М., 2002. С. 16–17.

Отметим также, что И. Киреевский одним из первых обратил внимание и на онтологичность русского быта и его взаимосвязь с духом, говоря о его «живом исхождении» «из чистого христианства»⁶.

А. С. Пушкин, более всех критиков своих произведений ценивший, кстати, И. В. Киреевского, рассуждает о промыслительном характере русской истории и культуры как его единомышленник, совершенно в духе И. В. Киреевского, хотя беседует Пушкин в своем «неотправленном письме» с Чаадаевым, уже незадолго до своей смерти, 19 октября 1836 году, опровергая вывод Чаадаева об исторической ничтожности России:

Войны Олега и Святослава и даже удельные усобицы – разве это не та жизнь, полная кипучего брожения и пылкой и бесцельной деятельности, которой отличается юность всех народов? Татарское нашествие – печальное и великое зрелище. Пробуждение России, развитие ее могущества, ее движение к единству (к русскому единству, разумеется), оба Ивана, величественная драма, начавшаяся в Угличе и закончившаяся в Ипатьевском монастыре, – как, неужели все это не история, а лишь бледный и полузабытый сон? А Петр Великий, который один есть целая всемирная история! А Екатерина Вторая, которая поставила Россию на пороге Европы? А Александр, который привел Вас в Париж? <...> Хотя лично я сердечно привязан к государю, я далеко не восторгаюсь всем, что вижу вокруг себя; как литератора – меня раздражают, как человек с предрассудками – я оскорблен, – но клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить

⁶ Киреевский И. В. Цит. соч. С. 17.

*Отечество или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам Бог ее дал*⁷.

Пушкин внимательно вглядывался во все сферы русской жизни. При сопоставлении его критических работ 1820-х годов со статьями и заметками 1830-х, становится ясно, насколько сложный путь успел пройти Пушкин: от необходимости возвращаться в сфере заимствованных знаний и творить на чужом языке культуры до способности выбирать и органически перерабатывать все лучшее из чужого, наконец, до умения избавляться от ложного чужого и понимания ценности своего. В черновом наброске 1824 года «О причинах, замедливших ход нашей словесности» Пушкин еще пишет:

*У нас еще нет ни словесности, ни книг, все наши знания, все наши понятия почерпнули мы в книгах иностранных, мы привыкли мыслить на чужом языке*⁸.

В Пушкинскую эпоху древнерусская литература, как и русская икона, были еще, по сути, не открыты, это произошло намного позже. Однако уже «к концу XVIII века пробуждается сознание необходимости изучать свое прошлое»⁹. Замечательный историк древней русской литературы М. Н. Сперанский пишет о двух периодах в изучении древней русской литературы: бессознательном (длящемся до конца двадцатых-тридцатых годов XIX столетия) и созна-

⁷ Пушкин А. С. Письмо Чаадаеву от 19 окт. 1836 года // Пушкин А. С. Собр. соч. в 10 т. М., 1978. Т. 10. С. 285–288.

⁸ Пушкин А. С. О причинах, замедливших ход нашей словесности // Пушкин А. С. Полное собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 7. С. 14.

⁹ Сперанский М. Н. История древней русской литературы. СПб., 2002. С. 20.

тельном – периоде разработки материалов (от тридцатых годов XIX века до настоящего времени):

Человек XVIII века стремился превратиться во француза, немца, во что угодно, лишь бы не быть русским; отсюда – презрительное отношение ко всему русскому как варварскому, отношение к своей старой литературе, как к чему-то такому, что не имеет права даже называться литературой. Припомним Сумарокова, Ломоносова (не говоря уже о людях менее образованных), как они относятся к литературе низших классов, живших и в XVIII в. еще идеями и интересами XVII и старших веков. По их понятию, это литература «подлая», то есть неблагородная, некультурная, недостойная людей, считающих себя образованными. А в этой-то «подлой» литературе и нужно было вскоре искать нашу народность¹⁰.

Г. Флоровский назвал XVIII век довольно метко: веком «эрудитов и археологов»¹¹. Г. Флоровский говорит о накоплении и собирании материала как главном занятии XVIII века. Отделение государства от церкви в XVIII веке приводит к его секуляризации. Однако вот что важно: разорение и закрытие многих монастырей, ослабление влияния церковной власти на государство и частный мир человека не приводит Церковь как хранительницу Истины к поражению. Отвергнутая миром, «на рассеяние Просветительного века Церковь отвечает собиранием духа» (87).

¹⁰ Сперанский М. Н. Там же. С. 21.

¹¹ Флоровский Г. Пути русского богословия. Париж: YMCA-Press. 1983. С. 74. В дальнейшем ссылки на это издание с указанием страницы в тексте.

В то время как XVIII век иссякает в своем стремлении к копированию и иллюзионизму, кончается он, по замечанию Г. Флоровского, иными итогами, до времени скрытыми от мира: «монашеским возрождением, несомненным напряжением и подъемом духовной жизни» (87). Г. Флоровский называет две личности (два образа), выделяющихся на общем фоне XVIII века – святителя Тихона Задонского и преп. Паисия Величковского, много способствовавших возвращению к источникам истинного просвещения. Два труда Тихона Задонского «Об истинном христианстве» и «Сокровище духовное, от мира собираемое» Г. Флоровский назвал «опытом первого живого богословия и опытного богословия» и подчеркнул: у св. Тихона «великий дар слова, художественного и простого сразу». Действительно, возникает ощущение, что св. Тихон избежал как «словесных мук», так и словесного копирования, свойственных писателям XVIII века. По меньшей мере, св. Тихон опережает своих современников на целый век, и уже «нечаянно», словно «вдруг» его имя проступает в творчестве Ф. М. Достоевского. В «Дневнике писателя» за февраль 1876 года, в главе «О любви к народу...» Достоевский рассуждает о наносном и временном в народе и о его тоске по «вечному свету»:

Я не буду вспоминать про его [русского человека] исторические идеалы, про его Сергиев, Феодосиев Печерских и даже про Тихона Задонского. А кстати: многие ли знают про Тихона Задонского? Зачем это так совсем не знать и совсем дать себе слово не читать? Некогда, что ли? Поверьте, господа, что вы, к удивлению вашему, узнали бы прекрасные вещи¹².

¹² Достоевский Ф. М. Дневник писателя // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 9 т. М., 2007. Т. 9. Кн. 1. С. 208.

Св. Тихон пишет с такой «удивительной прозрачностью», на таком русском языке, к какому вернуться лишь писатели XIX века, начиная с Пушкина.

Наряду со св. Тихоном, Г. Флоровский называет еще одно имя, безусловно повлиявшее на духовный мир России – имя Паисия Величковского, ушедшего из латинской школы в греческий монастырь, на Афон, «к живым источникам отеческого богословия и богомыслия», а затем вернувшегося в Россию и превратившего Нямецкий монастырь, где «литературная деятельность сочеталась с духовным и “умным деланием”, в “литературный центр”, в “очаг богословски-аскетического просвещения”:

И в тот век душевной раздвоенности и разорванности проповедь духовного собрания и цельности получала особую значительность. Издание словено-русского Добротолюбия было событием не только в истории русского монашества, но и русской культуры вообще. Это был сдвиг и толчок... Интересно сравнить. Ф. Прокопович был весь в ожиданиях и в новизне, в будущем, в прогрессе. И старец Паисий, – весь в прошлом, в преданиях, в предании. Но именно он был пророком и предтечей... Возврат к истокам был открытием новых путей, был обретением новых кругозоров... (90).

И вот что примечательно: Достоевский не забыл о св. Паисии – великом старце и насадителе старчества на Руси. Он упомянул о нем в своем романе романов – в «Братьях Карамазовых»:

...старцы и старчество появились у нас, по нашим русским монастырям, весьма лишь недавно, даже нет и ста

лет, тогда как на всем православном Востоке, особенно на Синае и на Афоне, существуют далеко уже за тысячу лет. Утверждают, что существовало старчество и у нас на Руси во времена древнейшие или непременно должно было существовать, но вследствие бедствий России, татарщины, смут, перерыва прежних сношений с Востоком после покорения Константинополя установление это забылось у нас и старцы пресеклись. Возрождено же оно у нас опять с конца прошлого столетия одним из великих подвижников (как называют его) Паисием Величковским и учениками его...¹³.

Филолог знает, что любое название имени в художественном произведении не случайно, оно несет в себе определенный смысл. Упоминание одного только имени св. Паисия для современников Достоевского, не потерявших духовной связи со своими корнями, означало необходимость возвращения к «живым отеческим источникам».

«Братья Карамазовы» начинаются с жизнеописания «блудного отца», ложного, неистинного, хоть и кровного. «Блудные отцы», не умеющие спасти себя, не способны помочь и своим детям, не способны к руководству ими. Истории «блудного отца» в романе противопоставляется житие духовного отца, и наряду со старцем Зосимой, – образом художественным, – называется старец Паисий, – лицо реальное. Вопрос об истинном отцовстве – один из самых существенных в «Братьях Карамазовых». В романе истинным отцом, возводящим к Первообразу, является для всех старец Зосима, знаменующий собой святоотеческую традицию преображения человека

¹³ Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Ижевск, 1982. С. 27.

по образу и подобию Божию. Как видим, упоминание Достоевским имени св. Паисия не является случайным.

К изучению своей истории и культуры русское образованное общество парадоксальным образом подстегнуло и первое «Философическое письмо» Чаадаева. Реакция на него А. С. Пушкина показательна: к идее Чаадаева о построении Царства Божия на земле он отнесся равнодушно.

Как критик, редактор и издатель, Пушкин приветствует движение деятелей отечественной культуры на пути к национальному самосознанию. Так, он сразу же отзывается в «Современнике» на появление «Словаря о святых» (СПб., 1836), ценя в нем «отчетливость в предварительных изысканиях», «полноту труда»: соответствующий жанру издания слог (простой, полный и краткий), занимательность, изящность издания¹⁴.

Ироническое отношение Пушкина к «европейскому полупросвещению» и серьезное – к прошедшему, к старине отчетливо ощущается в статье «Александр Радищев» 1836-го года, подготовленной для «Современника», но запрещенной цензурой. Статья Пушкина была опубликована в 1857 году. Б. В. Томашевский связывает усиление критического тона Пушкина в адрес Радищева лишь со стремлением добиться в печати права упоминать хотя бы само имя Радищева. Однако, если даже предположить, что радищевские идеи и само творчество Радищева на самом деле импонировали Пушкину, он бы явно не стал писать о нем в подобном тоне:

В Радищеве отразилась вся французская философия его века: скептицизм Вольтера, филантропия Руссо, поли-

¹⁴ Пушкин А. С. Цит. соч. С. 324.

тический цинизм Дидрота и Реналья... Он есть истинный представитель полупросвещения. Невежественное презрение ко всему прошедшему, слабоумное изумление перед своим веком, слепое пристрастие к новизне, частные поверхностные сведения... <...> Все прочли книгу и забыли ее... нет убедительности в поношениях, и нет истины, где нет любви¹⁵.

«Выбранные места из переписки с друзьями» (1847) Н. В. Гоголя представляют собой попытку определить основы русской культуры. В главе «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность» Н. В. Гоголь пишет о необходимости поэта осознать для себя высшую цель искусства и в соответствии с ней пытаться быть его творцом. Искусство Гоголь понимает здесь как битву «за нашу душу» (позже у Достоевского: «поле битвы – сердца людей»). Сам язык этого будущего искусства должен стать другим, так как «еще ни в ком не отразилась вполне ... многосторонняя поэтическая полнота ума нашего»; язык этот близок к народным началам русской души, но «необыкновенный язык наш есть еще тайна»:

...язык, который сам по себе уже поэт и который недаром был на время позабыт нашим лучшим обществом: нужно было, чтобы выболтали мы на чужеземных наречьях всю дрянь, какая ни пристала к нам вместе с чужеземным образованием, чтобы все те неясные звуки, неточные названия вещей – дети мыслей невыяснившихся и сбивчивых, которые потемняют языки, – не посмели бы помрачить младенческой ясности нашего языка и возвратились бы

¹⁵ Пушкин А. С. Там же. С. 245–246.

*мы к нему уже готовые мыслить и жить своим умом, а не чужеземным*¹⁶.

Именно в церковном, то есть в своем перво-смысле, Н. В. Гоголь понимал значение слова «просвещение», размышлению над которым Н. В. Гоголь посвятил целую главу в «Выбранных местах...»:

Мы повторяем теперь еще бессмысленно слово «просвещение». Даже и не задумывались над тем, откуда пришло это слово и что оно значит. Слова этого нет ни на каком языке, оно только у нас. Просветить не значит научить, или наставить, или образовать, или даже осветить, но всего насквозь высветлить человека во всех его силах, а не в одном уме, пронести всю природу его сквозь какой-то очистительный огонь. Слово это взято из нашей Церкви, которая уже тысячу лет его произносит, несмотря на все мраки и невежественные тьмы, отовсюду ее окружавшие, и знает, зачем произносит (863).

Практически все значительные русские философы и художники конца XIX начала XX века говорили о необходимости перехода «к новому сознанию ... на почве знания и веры», о необходимости смирения перед Истиной:

*Было нашей нации поручено одно великое сокровище – строгое и неуклонное церковное православие; но наши лучшие умы не хотят просто «смиряться» перед ним, перед его **исключительностью** и перед тою **кажущейся сухостью**, которую всегда веет на романтически воспитан-*

¹⁶ Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями // Гоголь Н. В. Сочинения. М., 2002. С. 930–931. В дальнейшем ссылки на это издание с указанием страницы в тексте.

*ные души от всего установившегося, правильного и твердого*¹⁷.

К. Н. Леонтьеву вторили П. Флоренский, Е. Трубецкой, В. В. Розанов, С. Булгаков, Г. Федотов, Г. Флоровский, И. А. Ильин, а накануне Октябрьского переворота философы-веховцы Н. Бердяев, М. Гершензон, А. Изгоев, П. Струве, С. Франк, осмысляя страшные итоги русской революции 1905 года. Почти все они высказывались об ответственности интеллигента в деле народного просвещения, о противоположности души интеллигента и народной души, чуждой рационалистическому сознанию. Жизнь русского интеллигента «вне себя» приводит, по замечанию М. Гершензона, к тому, что он оказывается неспособным думать и чувствовать самостоятельно:

*...история нашей общественной мысли ... периоды господства той или иной иноземной доктрины*¹⁸.

Между тем центром истинного просвещения, историко-культурным центром в России всегда оставался монастырь. К образу Преподобного Сергия и основанному им храму Св. Троицы обращаются многие русские философы, историки, филологи и писатели. Образ Преподобного и Троице-Сергиева Лавра, отраженные в русской литературе, – отдельный предмет изучения. Древнерусские авторы, Н. В. Гоголь, А. Н. Островский, В. О. Ключевский, Ф. М. Достоевский,

¹⁷ Леонтьев К. Н. О всемирной любви. Речь Ф. М. Достоевского на Пушкинском празднике // Властитель дум. Ф. М. Достоевский в русской критике конца XIX – нач. XX в. СПб., 1997. С. 88–89.

¹⁸ Гершензон М. Творческое самосознание // Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции. М., 1909. С. 81.

И. С. Шмелев, Б. К. Зайцев – вот первые имена в ряду тех, кто «свое время» измерял вечной ценностью времени Св. Сергия.

В «Умозрении в красках» Е. Н. Трубецкой, говоря «об основной храмовой идее нашего древнего религиозного искусства, господствовавшей и в древней нашей архитектуре, и в живописи», обращается именно к святому Сергию Радонежскому:

Его идеалом было преобразование вселенной по образу и подобию Святой Троицы, то есть внутреннее объединение всех существ в Боге. Тем же идеалом вдохновлялось все русское благочестие; им же жила и наша иконопись. Преодоление ненавистного разделения мира, преобразование вселенной во храм, в котором вся тварь объединяется так, как объединены во едином Божеском Существо три Лица Святой Троицы, – такова та основная тема, которой в древнерусской религиозной живописи все подчиняется¹⁹.

Название статьи П. Флоренского «Троице-Сергиева Лавра и Россия» в этом плане также показательно. П. Флоренский назвал Троице-Сергиеву Лавру «сердцем России» и «лицом России», а самого Преподобного Сергия «лицом лица ее»: «... Лавра есть художественный портрет России в ее целом... <...> Чтобы понять Россию, надо понять Лавру, а чтобы вникнуть в Лавру, должно внимательным взором всмотреться в основателя ее...»²⁰.

¹⁹ Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках // Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе. М., 2003. С. 20–21.

²⁰ Флоренский Павел. Троице-Сергиева Лавра и Россия // Флоренский П. Христианство и культура. М., 2001. С. 491–493.

В этой статье П. Флоренский пишет о России как о единственной законной наследнице Византии и через ее посредство древней Эллады:

Древняя Русь возжигает пламя своей культуры непосредственно от священного огня Византии, из рук в руки принимая, как свое драгоценнейшее достояние, Прометеев огонь Эллады. В Преподобного Сергия, как в воспринимающее око, собираются в один фокус достижения греческого средневековья и культуры. <...> Вглядываясь в русскую историю, в самую ткань русской культуры, мы не найдем ни одной нити, которая не приводила бы к этому перво-узлу: нравственная идея, государственность, живопись, зодчество, литература, русская школа, русская наука – все эти линии русской культуры сходятся к Преподобному. В лице его русский народ сознал себя, свое культурно-историческое место, свою культурную задачу, и тогда только, сознав себя, – получил историческое право на самостоятельность (494).

Говоря о религиозно-метафизических спорах Византии от первых веков до нашего времени, П. Флоренский подчеркивает их важную, общекультурную и философскую подоплеку. Все споры, как пишет П. Флоренский, «приводятся ... к двум вопросам»: «к проблеме Троицы и к проблеме Воплощения»:

Эти две линии вопросов были отстаиванием абсолютности Божественной, с одной стороны, и абсолютной же духовной ценности мира – с другой. <...> самое понятие культуры предполагает и ценность воплощаемую, а следовательно – и сущую в себе, неслиянно с жизнью, и вопло-

щаемость ее в жизни...<...> если нет абсолютной ценности, то нечего воплощать, и, следовательно, невозможно само понятие культуры; если жизнь, как среда, насквозь чужда божественности, то она не способна принять в себя, воплотить в себе творческую форму, и, следовательно, – снова уничтожается понятие культуры. <...> Два принципа культуры, – они же предельные символы догматики ... сплетают ткань русской культуры (495).

О принципах целостного (предметного) восприятия русской культуры как культуры христианской писал И. Ильин:

*...дух христианства ... это дух **овнутренения** (курсив автора), дух любви, дух молитвенного созерцания, дух живого, органического содержания, дух искренней, насыщенной формы, дух совершенствования и предметного служения Божьему делу на земле... Этот **дух христианской предметности** христианство вносит во всю культуру человечества ... в искусство и в науку²¹.*

В работе 1935 года «Основы художества. О совершенном в искусстве» И. Ильин видел истоки искусства в России в «действии молитвенном»²², само искусство определял как «поющую мудрость», а литературу как «слово духовное – славословящее и поучающее» (204). Требования к критику искусства у Ильина те же, что и к художнику. Критик, как и художник, должен обладать «духовно-чувствующим созерцанием, измерением «духовной глубины и художественного

²¹ Ильин И.А. Основы христианской культуры. С.-Пб., 2004. С. 35.

²² Ильин И.А. Основы художества. О совершенном в искусстве // Ильин И.А. Собр. соч.: В 10 т. М., 1996. Т. 6. С. 204. В дальнейшем ссылки на это издание с указанием страницы в тексте. Здесь С. 204.

строю» (193), что должно приводить к «обоснованному суждению».

Реабилитации православной традиции в отечественном литературоведении XX века способствовали работы А.Ф. Лосева, Л.А. Успенского, Д.С. Лихачева, С.С. Аверинцева, В.Н. Топорова.

Наконец, в последние десять лет в отечественном и зарубежном литературоведении наблюдается устойчивый интерес к изучению русской литературы в свете ее Традиции, восходящей к греко-восточному православию. Лингвистические аспекты этой проблематики (свойства русского сознания, воплощенные в языке и не подвергающиеся историческим изменениям) представлены в работах В.В. Колесова²³.

Самые значительные работы в области литературоведения последних лет связаны тоже с ней. Это работы Валерия Лепехина, филолога из Сегедского университета (Венгрия), актуализировавшего изучение русской словесности и отечественной культуры в свете проблемы иконичности. Теоретическое осмысление русской литературы в контексте православного мировоззрения содержится в монографиях И.А. Есаулова. В своих работах ученый обосновывает идею создания новой концепции истории русской литературы в аспекте ее генетической связи с Православием.

²³ К примеру, читаем в работе выдающегося современного филолога-классика: «Особое место занимает в русском сознании категория «соборность». Это органически внутреннее единение людей на основе свободно осознанного качественного отношения («любви») по общности духа. <...> Соборность ... – та целостность, которая и определяет все особенности русского менталитета». См.: Колесов В.В. «Жизнь происходит от Слова...» СПб., 1999. С. 135. Двумя страницами ниже читаем: «Не мы живем в языке ... а язык живет в нас». С. 137.

Обращение к изучению русской духовной Традиции является, на наш взгляд, самой насущной проблемой отечественного литературоведения.

В начале 1990-х годов отечественное литературоведение стремилось усвоить так называемые нетрадиционные методы истолкования художественного текста, по большей части ориентированные на западную мысль (феноменология, герменевтика, эпистемология, постструктурализм).

Однако истинная русская наука, как и истинное русское искусство, выбирают все, что близко ее культуре и ее типу сознания, и идут дальше (а точнее, возвращаются уже на новом этапе к своей давно забытой Традиции).

О неизбежном повороте русских писателей от увлечения западными идеями к пробуждению любви к родной святыне Николай Николаевич Страхов выразился замечательно точно:

...сперва они увлекаются отвлеченными мыслями, идеалами, заимствованными с запада, потом возникает внутренняя борьба и разочарование и, наконец, – пробуждаются лишь на время подавленные чувства, любовь к родной святыне, к тому, чем жива и крепка русская земля²⁴.

Подобные слова можно отнести и к русской науке.

В работе «Категория соборности в русской литературе» И. А. Есаулов говорит о существовании в академическом литературоведении двух подходов к пониманию художественного произведения: историко-литературном и мифопоэтическом и ставит вопрос о третьем подходе: «осознании христианского (а именно православного) подтекста русской

²⁴ Страхов Н. Н. Литературная критика. М., 1984. С. 179.

литературы как особого предмета изучения»²⁵. В «Пасхальности русской словесности» И. А. Есаулов обосновывает стратегию совмещения религиозного мировоззрения с универсальной поэтикой, необходимую для объективного восприятия русской классики и помогающую преодолеть «крайности» «двух методологических установок»²⁶, что, на наш взгляд, свидетельствует о возвращении к мысли Ильина об измерении художественного произведения «художественными мерилami», об обязательности «для всякого художественного критика» мерить искусство «измерением духовной глубины и художественного строя» (193). А чтобы объективно и полно описать поэтику русской классической словесности в целом, как и поэтику того или иного писателя-классика, необходимы филологические категории, специфические для того типа культуры, из которого произрастает сама словесность. Предмету изучения должен соответствовать язык описания. Среди необходимых для описания поэтики русской словесности категорий И. А. Есаулов предлагает соборность, пасхальность, закон и благодать, христоцентричность. Список предлагаемых учеными в качестве инструментария анализа русской классики специфических категорий постоянно пополняется: назовем здесь преображение, умиление, иконичность, литургичность, храмовость.

Наконец, существует еще один момент, связанный с объективным истолкованием явлений духовного ряда. В. Н. Топоров считал, что их истолкование может глубже всего понять человек религиозного сознания. Нерелигиозному сознанию

²⁵ Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С. 5.

²⁶ Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. С. 229.

объективное понимание явлений духовного ряда доступно лишь при одном условии – *непредвзятого к нему* отношения (*курсив мой – Г.М.*)²⁷.

А все это требует от филолога соединения в его усилиях интеллекта, интуиции и духовного опыта.

2. Островский как эпический поэт иконной России

Уже изучение фактологического материала (биография, дневники, записные книжки, статьи) свидетельствует о глубокой связи жизни и творчества Островского с православной традицией. На этот очевидный факт обращали внимание все критики-современники Островского, вне зависимости от своих убеждений. Однако одни (как Добролюбов и его последователи) сделали этот факт объектом порицания, другие (как Григорьев, Дружинин, Страхов) попытались показать характер и специфику проявления этой связи, проясняющей своеобразие творчества Островского в целом.

В своем изучении поэтики Островского нам бы хотелось «реабилитировать» не только православную традицию как принцип понимания художественного текста, но и работы тех критиков, кто апеллировал к ней, разъясняя истинный смысл творчества Островского из его органических начал, обходясь без социологических теорий и концепций. Критическое наследие этих деятелей XIX века в советский период было также отчуждено от собственной культуры, в которой оно возникло.

²⁷ Топоров В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре. М.: Гнозис, 1995. Т. I. Первый век христианства на Руси. С. 19.

В ряду первых и самых глубоких истолкователей творчества Островского по праву стоит имя А. А. Григорьева, кому, собственно, принадлежит честь открытия Островского и его адекватного и непредвзятого истолкования. Взгляды Григорьева были созвучны родственному в мировоззренческом плане Н. Н. Страхову, считавшему, кстати, лучшим русским критиком Григорьева, и А. В. Дружинину – западнику по убеждениям, но ориентированному в восприятии западной культуры на постижение феномена традиции. Именно Дружинин, как мы отмечали, назвал драматургию Островского «поэзией предания».

Все три критика видели в Островском народного драматурга, поэта, отразившего в своем творчестве мирозерцательные начала всего народа, воплощенные им через поэзию быта, поэзию человеческих отношений и поэзию поступка.

Как показывал анализ рецепции Островского, именно быт, изображенный драматургом, был, по словам А. Григорьева, «камнем преткновения» для революционно-демократической критики, антихристианской по своей сути, так как именно через предметные, вещные символы Островский, как и любой поэт вообще, сообщает о неизменных основах национальной жизни, корнями уходящей в Предание²⁸.

Григорьев называл Островского «живописцем» быта и рассматривал поэтизацию быта Островским как самое существенное (универсальное, онтологическое) свойство его творчества.

²⁸ Григорьев А. А. «После «Грозы» Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу» // Григорьев А. А. Искусство и нравственность. М., 1986. С. 242.

История показывает, что уничтожение бытия начинается с уничтожения быта. Об этом провидчески уже в XX веке напишет П. Флоренский:

*Разорив православный быт, реформа Петра нанесла сильный удар православию, лишив его, по крайней мере, в городах и образованном классе, его тела – быта. Результаты второго исторического удара православию, революции – еще нельзя учесть*²⁹.

Поэтизируя быт, Островский не идеализировал жизнь. Как писал А. В. Дружинин, «изучение светлых сторон данной жизни для Островского не могло перейти в розовый свет, односторонность или идилличность. Для этого наш автор был слишком поэтом, то есть человеком по преимуществу зорким»³⁰.

Островский смотрел на жизнь глазами поэта-христианина, не отводя глаз от ее несовершенства, но всегда с любовью к жизни и человеку, хранящему в себе образ Божий. Антиномия Света и Тьмы характерна как раз для православного миропонимания.

Человек, согласно православной антропологии, пребывает во тьме после своего грехопадения в любом обществе. Но он призван к обожению. Поэтому не случайно в основе многих сюжетов Островского проявляется главная идея: преобразования (просветления) души человека. «Тьма», как правило, у Островского не присуща всему миру, она не обладает качествами целостности и непроницаемости. Герои Остров-

²⁹ Флоренский П. Православие // Флоренский П. Христианство и культура. М., 2001. С. 488.

³⁰ Дружинин А. В. «Сочинения А. Островского. Два тома. Спб., 1859» // Дружинин А. В. Литературная критика. М., 1983. С. 266.

ского относятся любовно к миру как Божьему творению. Мир в целом у Островского светел и иерархичен: он никогда не заканчивается земными границами, а автор и его герои ясно видят перед собой Идеал.

Интересен же тот факт, что революционно-демократическая критика, считая православную традицию реликтом прошлого и противопоставляя ее «прогрессу», не могла обойтись и в своих «теориях» без категорий и ценностей, выработанных порицаемым ими православием. Другое дело, что она манипулировала этими ценностями и искажала их.

Так Добролюбов берет из православной антиномии Света и Тьмы вторую часть, абсолютизирует ее и связывает в этом качестве с той традицией, которой критик обязан своим понятийным аппаратом. Но даже отрицая традицию, критик-ниспровергатель не может оказаться вне ее.

Помимо *живописности* быта, критики XIX века отмечали живописность (*цветистость*) языка Островского. Все эти свойства позволили В. Г. Сахновскому назвать Островского «художником иконной России», «иконописцем России XV века»³¹. Наряду с Н. С. Лесковым, Островский является еще одним гениальным изографом русской словесности, расширившим возможности изобразительности слова, его вербальной иконичности. Причем В. Г. Сахновский называет Островского не просто иконописцем, но иконописцем России XV века. Эта конкретизация значима. XV век – эпоха Рублевской «Троицы», время освобождения от монголо-татарского пленения, от собственных страхов, неверия в себя,

³¹ Сахновский В. Г. Влияние театра Островского на русское сценическое искусство // Творчество А. Н. Островского. Юбилейный сборник. Под ред. С. К. Шамбинаго. М.-П., 1923. С. 229.

униженности и подавленности, век начавшегося небывалого возрождения во всех сферах государственной, культурной и духовной жизни, строительства храмов и монастырей учениками преп. Сергия Радонежского.

Называя Островского иконописцем России XV века, В. Г. Сахновский тем самым указывал отражение в его творчестве мировосприятия могущества, радости и красоты.

Поскольку творчество Островского произрастает из православной традиции, оно может быть объективно воспринято родственным филогенетическим или непредвзятым (согласно В. Н. Топорову) сознанием и в рамках методологии, совпадающей с предметом изучения в своих мировоззренческих основаниях и тем самым ориентированной на его всестороннее изучение. Избрать для исследователя Островского позицию «внеаходимости» (безразличия) по отношению к творчеству драматурга и суметь понять это творчество как целостный мир с его ценностной иерархией и по достоинству его оценить – невозможно. Следовательно, необходимым условием объективного понимания мира Островского является позиция «вчувствования» в этот мир, свойственная герменевтическому подходу к постижению того или иного феномена культуры или действительности. Принципы «вчувствования», «вслушивания» как стратегии постижения художественного текста, направленные на реабилитацию традиции, получили философское обоснование в работах М. Хайдеггера. Но еще раньше немецкого философа о необходимости «оживления» традиции писали русские мыслители XIX века – И. В. Киреевский, А. С. Хомяков, А. А. Григорьев, Н. Я. Данилевский, К. Н. Леонтьев.

Одним из выдающихся представителей герменевтической установки изучения художественного текста в отечественной культуре можно назвать И. А. Ильина, обосновавшего особую стратегию восприятия и истолкования художественного произведения: тип чтения как «воссоздания художественного создания», чтения как художественную встречу читателя с писателем. И. Ильин противопоставляет свой метод чтения «формальной критике», основанной на принципе сциентистского отношения к восприятию текста и сосредоточенной на «раздробленном», «осколочном» чтении литературы, в результате которого и происходит разрыв части и целого, приводящий к изучению «периферийных» сфер текста.

По Ильину, художественное творчество, произведение есть *художественный предмет*³², изучение которого предполагает двунаправленное движение, начинающееся с выяснения Главного Смысла (художественной предметности и образности) и ведущее к определению эстетико-содержательных закономерностей произведения, а затем от изучения этих закономерностей вновь направляющееся к уточнению и углублению Главного Смысла.

Стратегия чтения И. Ильина связана с пониманием духовно-предметного состава произведения как «источника озарения и умудрения» (203). А такое понимание, по мысли И. Ильина, связано в России с сущностной и укорененной традицией русского национального искусства – с определяющим влиянием «греко-восточного православия» (203). Игнорирование определяющего влияния на творчество

³² Ильин И. А. Основы художества. О совершенном в искусстве // Ильин И. А. Собр. соч.: В 10 т. М., 1996. Т. 6. С. 190. Здесь и далее ссылки на это издание с указанием тома и страницы в тексте.

Островского православно-христианского мировосприятия, глубинной связи драматурга со святоотеческим Преданием и его прочной укорененности в нем вновь отбросит исследователя «назад, к Добролюбову!», в данный момент – к Добролюбову в постмодернистской обертке.

Как мы помним, Бердяев призывал к восстановлению и укреплению Традиции русской духовной культуры, объединяющей в себе национальное и религиозное начала. По его мнению, «без традиции невозможна никакая национальная культура», она обладает свойством развития и ориентирует на творчество. Величие и призвание России связано с сохранением христианской истины³³.

Островский как поэт народной жизни полнокровно и разносторонне отразил в своем творчестве ее религиозно-христианские истоки, воплощаемые, прежде всего, через жанровое единство драматургии Островского с церковно-книжной словесностью, на что многократно обращали внимание и современные Островскому и последующие критики. Поскольку основные жанры церковной словесности (жития, гимнографическая поэзия, летописи и другие), к которым Островский обращался в своем творчестве, уже определены, то на современном этапе в области жанровой поэтики особую актуальность приобретают исследования, способствующие выявлению глубины жанрового взаимодействия церковной и светской литературы в драматургии Островского.

Другой актуальной задачей в процессе объективного изучения драматургии Островского является использование

³³ Бердяев Н. А. Алексей Степанович Хомяков. М., 2007. С. 445.

новых филологических категорий, способствующих адекватному описанию поэтики Островского.

Помимо категорий универсальной поэтики (время, пространство, сюжет, жанр, направление (стиль)), при изучении поэтики Островского не могут быть проигнорированы категории, генетически имманентные русской словесности. В отношении поэтики Островского категориями, проясняющими природу ее художественной образности, предметности и саму мировоззренческую основу, из которой они произрастают, являются категории молитвы и храмовости.

Пытаясь воспринять драматургию Островского «из Главного Смысла», мы, прежде всего, обобщили, те важные свойства художественного мира Островского, которые были уже восприняты лучшими отечественными критиками XIX начала XX веков – А. Григорьевым, А. Дружининым, Н. Страховым, Н. Кашиным. Их работы входят в золотой фонд русской литературной критики, но наряду с творчеством подлинного Островского, они были табуированы и маргинализированы в советский период по идеологическим мотивам. В своей ретаврации поэтики Островского мы опираемся, прежде всего, на критическое наследие названных авторов. Вместе с тем мы уточнили и сформулировали некоторые существенные свойства поэтики Островского, позволяющие развить и углубить уже сформулированные представления критиков об Островском:

Драматургия Островского носит ярко выраженный религиозно-национальный характер. Религиозное у Островского – не стилистическое (не орнаментально-колористическое), а сущностное явление, обусловленное теоцентричностью авторского мировидения. Христианский

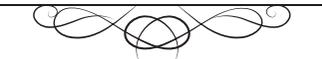
идеал утверждается Островским на глубинных уровнях произведения, прежде всего, в сфере художественной образности, восходящей к православной символике, к Первообразу. В изображении идеальных героев Островский ориентируется именно на Первообраз.

Островский – не драматург-сатирик, а создатель национально-поэтического эпоса, отразивший в своем творчестве неизменные свойства русской православной духовности, проявляющейся в сюжетах его пьес, связанных с изображением народной России и ее православно-бытового уклада, символизирующего собой одухотворенное бытие. Поэтизацией и онтологизацией изображенной вещи Островский прописывал в своем творчестве образ не материальной, не бытовой только России, но образ ее духовной красоты и силы.

Национально-поэтический эпос Островского складывается на основе речевой стихии, отражающей православно-христианские свойства народной души России. Как и у Гоголя, язык Островского сам является мистическим изографом, сакрализирующим изображаемое слово. Островский воплощает народную жизнь России в ее культурно-исторических, пространственных, временных, материально-бытовых и бытийно-духовных очертаниях. Попытаемся выявить подлинный облик изображенной Островским России, а вместе с ним и подлинный лик ее гениального поэта-изографа.



Господне Царство как литургический образ Святой Руси в эпосе Островского: аспекты теоретической поэтики



*Ментальные константы русского мира
в национально-поэтическом
эпосе Островского*

**1. Поэтизация жанра. Комическое и трагическое.
Эпос и поэзия.**

Выбор Островским жанра для большинства произведений весьма знаменателен: скорее всего, под «комедией» Островский подразумевал драматургическое произведение, пьесу (наподобие «Божественной Комедии» Данте), не делая особого акцента на аспекте «комического».

Многие комедии Островского внутренне драматичны и лишь с большой долей условности могут быть названы комедиями («Доходное место», «Воспитанница», «Шутники», «Пучина», «Сердце не камень», «Красавец-мужчина», «Без вины виноватые»...).

«Комическое» у Островского многоаспектно и глубоко. «Комизм» Островского, как и «комизм» Гоголя, по определению А. Григорьева, «космичен» и связан, без сомнения,

со **сферой идеального**, а не социально-критического и сатирического.

«Комично» у Островского то, что противоречит Идеалу, красоте. Юмористически окрашенное восприятие героями Островского себя и жизненных ситуаций объясняет специфику их собственного национально-культурного бытия.

«Идеальный» герой Островского относится к людям и миру с мягким, никого не оскорбляющим юмором. Напротив, «герой-хищник» использует в своей речи и поведении самые сильные (жесткие) оттенки комического (злую иронию и сарказм). Таковы «шутники» Островского Филимон Протасьич Хрюков – «богатый купец»; Недоносков и Переростков – «молодые люди, одетые по последней моде», для которых подшучивание – сродни убийству:

... Ведь так они до того дошутятся, что могут совсем человека погубить...¹.

«Шутовство» бедного «отставного чиновника» Павла Прохоровича Оброшенова иного рода. Выставляясь «шутком», Оброшенов глумится не над кем-то, а над собой, поэтому его «шутковство» является самоуничижением и служит средством к спасению его дочерей.

А. И. Журавлева в своей работе «А. Н. Островский – комедиограф» обратила внимание на интерес Достоевского к «новому слову» (А. Григорьев) Островского, сутью которого является гениальное *совмещение комического и трагиче-*

¹ Островский А. Н. Полное собр. соч.: В 12 т. / Под общей ред. Г. И. Владыкина, И. В. Ильинского, В. Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1973–1980. Т. 2. С. 519. В дальнейшем ссылки на это издание с указанием тома и страницы в тексте.

*ского, комического и идеального*². Правда, Достоевский не делает различия между комическим и сатирическим.

Вообще, проблема влияния сущностных принципов драматургии Островского на эпос Достоевского еще ждет своего исследователя. Возьмем, к примеру, такую характеристику Вяч. Ивановым прозы Достоевского, как «роман-трагедия». Вяч. Иванов, как известно, возводил романы Достоевского к античной трагедии. Это верно в универсально-теоретическом плане. Однако если брать более близкий историко-литературный контекст, то следы жанрово-родового влияния на поэтику Достоевского следует искать в поэтике Островского.

Совершенно очевидно, что с момента появления в русской литературе Островского его драматургия существенно повлияла на последующую прозу и прежде всего тем, что в драматургию Островский привнес эпическое и лирическое начала. Островский, на наш взгляд, – создатель эпических, лирических или лирико-эпических пьес по преимуществу. Ранние пьесы Островского – это пьесы-картины, пьесы нравов в поэтическом воплощении. Само явление диалогизации, драматизации монологического слова у Достоевского, на наш взгляд, обнаруживает свои корни в пьесах Островского.

«Комедиография» Островского **поэтична**. Одним из ярких проявлений «поэтического» в пьесах Островского является архетипичность его сюжетов. Наиболее распространенный из них – сюжет «сватовства» или «женитьбы». Назовем лишь те пьесы, в которых этот сюжет обозначен уже в названии: вся «бальзаминовская трилогия», венцом которой является пьеса «За чем пойдешь, то и найдешь» («Женить-

² Журавлева А. И. А. Н. Островский – комедиограф. М., 1981. С. 337.

ба Бальзаминова»), «Богатые невесты», «Бедная невеста», «Бесприданница». Герои следующих пьес тоже архетипичны, часто они «сироты» или «жертвы»: «В чужом пиру похмелье», «Воспитанница», «Лес», «Без вины виноватые», «Последняя жертва».

В пьесах с сюжетом-архетипом нередко встречается и мотив «чудесного обогащения»: «Доходное место», «Не сошлись характерами», «Бешеные деньги», «Не было ни гроша, да вдруг алтын»; или мотив «чудесной (избавляющей от зла) любви»: «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется», «Горячее сердце», «Тяжелые дни», «Поздняя любовь», «Правда – хорошо, а счастье – лучше».

Е. Г. Холодов, завершая свое исследование об А. Н. Островском, подытожил, что в драматургии надо видеть «не жанриста, но поэта» – «создателя эпического театра»³. Одной из самых «главных эпических тем драматургии Островского», по мнению Е. Г. Холодова, является «жизненный компромисс и бескомпромиссное следование своему пути»⁴. При изображении героев-хищников А. Н. Островский, естественно, прибегал и к комическим приемам как средству создания художественного образа, но преувеличивать значение приема, нет никаких оснований.

Еще одним поэтическим способом перевода драматургического события в эпическое является включение Островским во внешне бытовую сюжет пьесы *русской песни*, способствующей *универсализации сюжета*.

³ Холодов Е. Г. Мастерство Островского. М., 1963. С. 523.

⁴ Там же.

2. Поэтизация и сакрализация слова

Как известно, в название многих пьес А. Н. Островского положена та или иная русская пословица или поговорка⁵.

Яркой и убедительной характеристикой **поэтического мировосприятия** Островского является именно его обращенность к народно-поэтическому творчеству, выразившаяся в пристрастии автора к народным речениям, пословицам, концентрирующим в себе народную мудрость. А. Белецкий совершенно прав, утверждая, что «философия Островского – это философия пословицы»⁶. Естественно, что Островский не ограничивается только философией пословицы, но она является одним из существенных поэтических символов того многовекового уклада жизни, который Островский изображает.

Островский явился, по сути, создателем национально-поэтического космоса России, сплетенного, сотканного из народных речений и выражений, образующих и направляющих сюжет и его развитие. Использование паремий как определяющего повествование поэтического приема характерно уже для прозы Пушкина, затем для прозы Гоголя, а через их опыт и для Островского и Лескова, особенно ярко отразивших «национальный образ» в его исторической, психической, ментальной специфичности. Не сюжет «говорит», а речь образует сюжет, представляющий собой непрерывный,

⁵ Белецкий А. Мудрость пословицы // Островский. К столетию со дня рождения. М., 1923; Холодов Е. Г. Указ. соч. По подсчетам Е. Г. Холодова, из 47 оригинальных пьес Островского в 15-ти названиях пьесы служит пословица.

⁶ Белецкий А. Цит. соч. С. 59.

неостановимый в своих творческих возможностях процесс поэтического поименования изображаемого мира.

Причем, если в первых пьесах название-паремия связано с социально-бытовой ситуацией, с человеческими взаимоотношениями («Свои люди – сочтемся!», «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок»), то уже в последующих, в самом названии-паремии воплощается христианское мировосприятие автора. Название пьесы «Не так живи, как хочется» имеет и вторую часть «а так, как Бог велит», как, впрочем, и название пьесы «Не все коту масленица» тоже имеет продолжение – «бывает и Великий Пост». Поговорка или пословица отражает универсальное содержание, национальную мудрость жизни.

Название-паремия эпично. Подобная универсальность, эпичность, или соборность мышления, приводит к **сакрализации слова**, и тогда, как следствие благоговейного отношения Островского к Слову, появляется название «Не от мира сего», имеющее, как известно, евангельский источник. В название пьесы положен ответ Иисуса Христа «Царство Мое не от мира сего...» на вопрос Пилата: «не Царь ли Он Иудейский?»: (Ин., 18, 36). Своим ответом Иисус ясно указывает на разделенность земного и небесного. Островский со своими героями всегда в идеале устремлен к миру небесному. Эта устремленность к горнему миру проявляется через чувство покаяния, присущего почти всем персонажам Островского.

Основным конфликтом в пьесах Островского является выбор героя между добром и злом, указывающими тем самым на антиномичность мира. Мир земной как реальное пространство у Островского наполнен трудами, испытаниями, скорбями,

ми, что отражают названия пьес («Тяжелые дни», «Трудовой хлеб», «Бесприданница»). Согласно евангельскому смыслу, земная жизнь человека наполнена скорбями: «В мире скорбны будете». Скорбность человеческого бытия обусловлена его падшей природой. Земная жизнь – это школа испытаний, где человек должен сдать экзамен, в результате которого определяется его участь в вечности. Но и при жизни человек может обрести некогда утраченный Рай, состоящий в союзе человека с Богом, с Христом.

Идеальность пространства небесного мира обозначается чаще всего авторским обращением к Священному Писанию и Преданию, к сакральному слову («Не от мира сего»). Уже современники видели в А. Н. Островском не сатирика и бытописателя, а поэта. Тяготение к универсальному мышлению, поэтизации и сакрализации слова – это путь, присущий русской классике вообще: от Пушкина и Гоголя к Островскому, а от Островского к Лескову, Достоевскому, Чехову и Шмелеву.

3. Поэтизация имени

Про-речение о мире у Островского начинается с обозначения особого статуса имени героя. Обычно «имя» у Островского в социальной критике вспоминается лишь в связи с отнесенностью героя к купеческой среде как факт его выделенности, особенности, социальной атавистичности или культурной ущербности: Антип Антипыч Пузатов, Нил Борисыч Неуеденов, Карп Карпыч Толстогораздов...

«Говорящие имена» Островского рассказывают не столько о купеческой среде, сколько об удивительном разнообра-

зии и красочности мира, увиденного драматургом. И часто «имя» героя очерчивает национально-культурные границы сюжета. В имени героя-военного «из отставных кавалеристов» или просто «из отставных», как правило, есть указание на «легковесность», импульсивность: Виктор Аркадьевич Вихорев, Ион Ионович Турунтаев, Егор Васильевич Курчаев, Аполлон Викторович Мурзавецкий. В именах героев-чиновников ощущается связь звуковой оболочки имени с «книжной» семантикой: Максим Беневоленский, Аким Юсов, а в именах городничих и квартальных «звериный» орнамент соединяется с мотивом «грубой силы»: Тигрий Львович Лютов, Серапион Мардарыч Градобоев.

Вообще, флористические и зоолого-орнитологические мотивы в именах героев Островского ярко выражены. *Флористически* окрашены имена если не положительных, то, во всяком случае, незлобивых героев: Анна Петровна Незабудкина, Михайло Дмитрич Бальзаминов, Анна Прокловна Пионова, Савва Геннадьич Васильков... Напротив, *фауносоставляющая* проявляется в именах героев-хищников: Беркутов, Цыплунова, Галчиха. Появление «сказочных» (Иван-царевич, Снегурочка, Лель, Берендей) персонажей в драматургии Островского ознаменует новый этап в его творчестве – поворот от преимущественно сюжетной драматургии к поэтической (исторической, стихотворной).

Поэтичен уже сам «социальный» состав персонажей Островского, включающий в себя «всю Россию», представителей самых разнообразных слоев России: купцов, чиновников, дворян, людей духовного пути – «подвижников веры»,

юродивых; царей, военных, студентов, исторических и сказочных персонажей, народных героев, свах, скоморохов, актеров, крестьян, мещан, гусяров, представителей делового люда – калачников, кузнецов, бирючей, берендеев... Островский размыкает границы драматургического пространства, почти повсеместно нарушая классицистические принципы единства времени и места.

Национально-эпический театр Островского, проявляющий свои свойства уже через имя и статус героя, поистине уникален и всеобъемлющ.

В одной из первых пьес Островского сваха Устинья Наумовна в ответ на исправление Липочкой искаженного свахой слова «брюнет» («брюле») с достоинством отвечает: «Как сказалось, так и живет». В этом ответе-поговорке сближены смыслы: **слово** – **жизнь**. В нем обнаруживается, на наш взгляд, один из главных принципов художественного сознания Островского безыскусность слова, *сказывающегося* у драматурга **само собой** и тем самым обретающего право на жизнь.

Размышляя над именами героев Островского, можно выявить следующую закономерность. Имена героев в пьесах Островского 1840–1850-х годов ориентированы на поэтику антропонимов. В пьесе «Свои люди – сочтемся!» своеобразную эволюцию героини передает как раз ее имя: нейтральное и полное имя дочери купца Большова – Олимпиада Самсоновна. Домашние называют ее Липочкой. В произношении Устиньи Наумовны и Подхалюзина ее полное имя превращается в Алимпияду Самсоновну: в имени вторая часть слова изменяется с *-ад* на *-яд*, придавая тем самым зловекий смысл

имени героини. Выйдя замуж, героиня меняет и фамилию отца, становясь Алимпиядой Самсоновной Подхалюзиной.

Сам Лазарь носит евангельское имя, символизирующее ученика Христа или евангельского бедняка, попавшего в рай. Евангельский Лазарь-бедняк – прокаженный больной, лежащий у дома своего господина, богатого и равнодушного к чужим страданиям. У Островского это евангельское событие раскрывается таким образом: Лазарь, будучи слугой, грабит своего покровителя. В финале пьесы он, Лазарь Подхалюзин, отказывается в помощи Самсону Сильчу. Бывший господин оказывается в положении жалкого раба, которому грозит каторга и Сибирь. Подхалюзин носит имя Лазаря не законно (не на евангельском основании), и этот момент в пьесе тоже отражается. Большов сравнивает себя и Подхалюзина с Иудой. Однако, в отличие от Подхалюзина, Большов раскаивается в своих поступках:

Знаешь, Лазарь, Иуда – ведь он тоже Христа за деньги продал, как мы совесть за деньги продаем... (1, 147).

В пьесах 1860-х годов, в своей стихотворной исторической драматургии Островский поэтизирует «историческое имя» (Минин, патриарх Гермоген, Прокопий Ляпунов, Св. Сергей...). В это время Островский находит для своего читателя и зрителя идеал человека в большой Истории и указывает на него, художественно воплощая его образ. Историческое имя идеального героя находится в поле святости. В исторической драматургии Островского идеальный герой, как правило, **иконичен**.

В пьесах 1870-х годов Островский все больше тяготеет к поиску для героя имени-метафоры: Снегурочка, Красавец-мужчина, Бесприданница...

Таким образом, можно увидеть в поиске имени для героя и в поиске названия для пьесы стремление Островского к поэтизации и метафоризации, что влекло за собой появление в художественном мире Островского символических образов. А все эти свойства поэтической вселенной Островского и свидетельствуют о его абсолютной чуждости сатире.

Наконец, в пьесе «Не от мира сего» символом имени-судьбы героини становится евангельское слово.

Островский – создатель благородных и поэтичных характеров, не все его образы идеальны, но почти все герои Островского ощущают жажду идеала в своей душе. Давая высокую оценку пьесе «Бедность не порок» и ее неидеальному герою Любиму Торцову, А. Григорьев сказал об этом так:

Любим Торцов возбуждает глубокое сочувствие не протестом своим, а могучестью натуры, соединенной с высоким сознанием долга, с чувством человеческого достоинства, уцелевшими и в грязи, глубиной своего раскаяния, искреннею жаждою жить честно, по-божески, по-земски⁷.

В каждой пьесе Островского есть герой или героиня, в той или иной степени воплощающие собой идеальное начало. Это Марья Андреевна в «Бедной невесте», Иван Петрович Бровкин в пьесе «Не в свои сани не садись», Людмила Шаблова в «Поздней любви», Анна Павловна в «Шутниках»,

⁷ Григорьев А.А. После «Грозы» Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу // Григорьев А.А. Искусство и нравственность. М.: Современник, 1986. С. 242.

Вера Филипповна Каркунова в пьесе «Сердце не камень». Ряд этих героев, смиренных и любящих, сохраняющих христианское достоинство личности в любых обстоятельствах, бесконечен. Их имена часто оказываются ключом к прочтению сюжетов этих героев. Так, имя *Вера* символизирует онтологический статус сюжета главной героини пьесы «Сердце не камень».

4. Поэтизация пространства и времени

Пространство в пьесах Островского неоднородно: оно и *реально* (в картинах «московской жизни», в сценах «из деревенской жизни», «из захолустья», «на постоялом дворе»; в губернских и уездных городах (Бряхимове, Калинове, Черемухине); вместе с тем оно и *волшебно* в «весенней сказке», и *исторично*; и *сакрально* (во многих пьесах Островского, и в особенности в его исторической стихотворной драматургии действие происходит возле монастырей и храмов, а подчас и в них самих).

Островский «вывел на сцену» всю Россию, наиболее значимые ее топосы: Московское и Замоскворецкое царства с их семейно-бытовыми укладами, монастырями и храмами; Россию сельскую, поместно-усадебную и глубинную; Россию народную с ее историческими центрами и захолустьями; Россию театральную и чиновничью. Островский показал невероятное разнообразие семейных укладов и отношений: помимо купеческих домов, чиновничьи комнаты и коморки, съемные квартиры; дворянские особняки и гостиные; царские палаты. Дом героев Островского является продолжением Храма. В доме герои Островского не оставляют молитвы.

А. Н. Островский в каждой своей пьесе изображает нераздельно-цельный мир русской жизни. Свойства целостности этого мира Островский передавал определениями: Царство веры, Царство покаяния, Русь святая.

Во всех пьесах Островский предстает как певец русской жизни и нигде как обличитель «темного царства». Нет ни одной пьесы Островского, где бы свет евангельской Истины не коснулся сердец его героев.

Помимо Церкви и Дома, Островский показывает своих героев в общении с **Природой**. И здесь, как известно, Островский предстает глубочайшим новатором русской драматургии, расширяя ее пространственные возможности, посягнув на эпическую территорию – введя в драму цельный мир природы: лесное (берендеево) царство, волжские просторы, купеческие и постоялые дворы, дворянские сады и поместья.

Русский мир Островского также представлен в движении времени; читатель-зритель оказывается и в «доисторическом» («Снегурочка») и в «волшебном-сказочном» («Иван-царевич») и праздничном («Не так живи, как хочется») временах, наконец, в большом времени Истории – в эпоху великой Смуты и самоопределения нации.

Наиболее распространенное в пьесах Островского время – *природное* (биологическое): действие в его пьесах редко длится сутки. Чаще всего между первым и последним действием проходит несколько дней, а то и месяцев («Тушино»), иногда даже и лет («Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский»). **Смутное время** в исторической драматургии Островского содержит в себе конфликт, требующий обязательного разрешения, и является, таким образом, основным сюжетным

временем в пьесе. В этом случае оно дается героям как испытание. Смутному времени противопоставлено время мира и ясности. Смутное время – это время апокалиптическое: наказание за грехи, среди которых тяжелейший – вероотступничество, поэтому оно требует духовного отношения – покаяния и молитвы.

В пьесе «Не так живи, как хочется» действие происходит в **праздничное время** – в XVIII веке на Масленицу. Это время перед Прощеным воскресеньем и Великим Постом. События в пьесе развиваются таким образом, что в ее финале «греховность» главного героя Петра преодолевается его покаянием.

Духовная жизнь героев Островского протекает в соответствии с **церковным календарем**, хотя Островский довольно редко связывает с ним события в пьесах напрямую. В пьесе «Бедность не порок» (1853) события приходятся на святки – время от Рождества до Крещения.

6. Поэтизация быта. Быт как атрибут святости и красоты

Как мы уже отмечали, больше всего обвинений Островскому пришлось выслушать в связи с изображенным им в его пьесах «бытом». Одним из первых об этом высказался А. Григорьев в отношении к пьесе «Бедность не порок». Ещё раз воспроизведём эту цитату:

Быт, составляющий фон широкой картины, взят – на всякие глаза, кроме глаз теории, – не сатирически, а поэтически, с любовью, с симпатией очевидными, скажу больше – с религиозным культом существенно-народного. За это даже вооружились на Островского во дни оны. Поэтическое, то есть прямое, а не косвенное отношение

*к быту и было камнем преткновения и соблазна для присяжных ценителей Островского*⁸.

Создателей «теорий минуты»⁹ задевали не столько «уродства» и «карикуры» быта, сколько, как им казалось, стремление Островского их идеализировать. Об этом писал и Н. Н. Страхов, отмечавший, что критика в свое время так же негативно восприняла попытку Пушкина идеализировать «быт».

«Быт» в русской литературе никогда не изображается сам по себе. Быт человека-христианина одухотворен и освящен, «самая особенность русского быта заключалась в его живом исхождении из чистого христианства»¹⁰. Цельность христианской жизни обеспечивает в русской культуре связь практической и духовной жизни человека, быта и бытия.

«Быт» в пьесах Островского не тождествен действительности, а скорее, является символом ее красоты и поэзии. «Быт» Островского «картинен», «этюден», «живописен» (свои пьесы он с самого начала называл «картинами», «сценами», «этюдами»).

«Картины быта» Островского символичны постольку, поскольку Островский их поэтизирует. В отношении к Островскому будет уместно привести размышления одного из значительных философов XX века – Мартина Хайдеггера – самого оригинального немецкого мыслителя-почвенника. Размышления М. Хайдеггера об искусстве и его истоках связаны с картиной Ван Гога «Башмаки»:

⁸ Григорьев А.А. Цит. соч. С. 243.

⁹ Там же. С. 239.

¹⁰ Киреевский И.В. В ответ А.С. Хомякову // Киреевский И.В. Разум на пути к Истине. М.: Правило веры, 2002. С. 17.

*Картина Ван Гога есть раскрытие, растворение того, что поистине есть изделие, крестьянские башмаки. Сущее вступает в несокрытость бытия. Несокрытость бытия греки именовали словом *aletheia*... В творении, если в нем совершается раскрытие, растворение сущего для бытия его тем-то и таким-то сущим, творится совершение истины... Бытие сущего входит в постоянство своего свечения. <...> ... в творении речь идет не о воспроизведении какого-либо наличного существа, а о воспроизведении всеобщей сущности вещей. <...> Художественное творение раскрывает присущим ему способом бытие сущего. В творении совершается это раскрытие-обнаружение, то есть истина сущего. <...> Искусство как творящаяся в творении истина есть поэзия. <...> Сущность искусства есть поэзия. А сущность поэзии есть учреждение истины...¹¹.*

В искусстве, как утверждает М. Хайдеггер, художник не воспроизводит какую-то конкретную вещь, а раскрывает сущность вещи, «истину сущего». Искусство символично, следовательно, изображение быта художником никогда не означает его механистического копирования или воспроизведения. Изображенный быт – это всегда символический и поэтический быт. В этом качестве он становится атрибутом искусства.

В ранних пьесах Островского, в которых сюжетом является усвоение купеческой средой западной культуры и новых отношений, вещь выступает как символ импортированной

¹¹ Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 264–312.

культуры и чужого сознания. Вещь в таком случае обозначает границу состоявшегося в купеческой среде перехода к иной ценностной системе.

Пьеса «Свои люди – сочтемся!» открывается монологом Липочки, который она произносит, сидя у окна с книгой в руке. Пушкинская героиня с книгой в руке – это символ состоявшегося освоения культуры дворянским образованным обществом. Героиня Островского с книгой в руке – проявление иронического отношения автора к «пошлому повтору» героиней культурного символа. Островский никогда не изображает купеческий быт как грубый и примитивный, он иронизирует над стремлением своих героев отказаться от самобытности и бездумно копировать мир чужой культуры. Липочка не раз в своих репликах сравнивает и себя и своего идеализированного жениха с «журнальной картинкой»:

Приедешь в Собрание али к кому на свадьбу, сидишь, натурально, – вся в цветах, разодета, как игрушка али картинка журнальная... (1, 86);

... чтоб и одет был по-журнальному (1, 94).

Липочка держит книгу в руках, но «образовывается» она по иллюстрированным журналам, вошедшим в моду. Быть «дурой необразованной» для Липочки значит «не уметь танцевать». «Плоды образования» нужны ей для того, чтобы выйти замуж за благородного:

Не пойду я за купца, ни за что ни пойду. – За тем разве я так воспитана: училась и по-французски, и на фортепьянах, и танцевать! Нет, нет! Где хочешь возьми, а достань благородного (1, 93).

Посещение Собраний, чтение иллюстрированных журналов, обучение французскому языку, игре на музыкальном инструменте и танцам – символы культурного переворота Петровской эпохи, требование которой Липочка формулирует для себя так – «блеснуть очаровательнее». Липочка – чересчур старательная жертва иллюзионистской эпохи, в которой все усилия направлены на создание «впечатления»: зрительного и слухового:

Ведь посмотрели бы на шпоры, как они звенят, особливо, если улан али полковник какой разрисовывает – чудо! Любоваться – мило-дорого! (1, 86).

«Разрисовывание», «любование» – вот то качество жизни, о котором мечтает Липочка и которое обещает ей дать влюбленный в нее Подхалюзин:

Нешто мы в эдаком доме будем жить? В Каретном ряду купим-с, распишем как: на потолках это райских птиц нарисуем, сиренов, капидонов разных... (1, 130).

В то же время речь Липочки обнаруживает лишь внешнее уподобление «иному культурному пространству», проявляющееся через совмещение просторечия и «предметно-культурной» лексики:

... он благородный человек, так и действует по-деликатному. В ихнем кругу всегда так делают... Душка, милашка! (1, 88).

Выйдя замуж и переехав из отеческого дома в дом Подхалюзина с «богато омеблированной гостиной», Липочка меняет свой образ. Она по-прежнему сидит у окна, но уже

без книги, «в роскошном положении; на ней шелковая блуза, чепчик последнего фасона...» (1, 131).

В финале пьесы Олимпиада Самсоновна с удовольствием перечисляет Устинье Наумовне свои наряды, которые сваха называет «модными проказами»:

... подвенечное блондовое на атласном чахле да три бархатных – это будет четыре; два газовых да креповое, шитое золотом, – это семь; три атласных да три грогоновых – это тринадцать; гроденаплевых да гродафриковых семь – это двадцать; три марселиновых, два муслинделиновых, два шинероялевых...; крепрашелевых четыре... Ну там еще кисейных, буфмуслиновых да ситцевых штук до двадцати; да там блуз да капотов – не то девять, не то десять. Да вот недавно из персидской материи сшила (1, 141).

В данном контексте вещь совершенно вытесняет все человеческое. Даже Подхалюзину становится «неловко» в последний приход Большова в его дом, когда он то умоляет «детей» помочь ему, то грозитя и, наконец, смиряется и просит Лазаря не платить за него ничего. Лазарь обращается к дочери Большова за советом, словно ожидая ее сострадания и поддержки, но наталкивается на полное равнодушие к судьбе отца: «Как хотите, так и делайте – ваше дело» (1, 149). Даже в Лазаре остается крупица сострадания, и он, несмотря на безучастность своей жены, решается отправиться «поторговаться с кредиторами». Оспаривая взгляд Добролюбова на драматургию Островского как сатиру, А. Григорьев применяет любопытный прием для установления истинности этого взгляда: он будет истинен, если «из-под его широкой рамки»

не будут «выбиваться никакие черты того мира, к которому оно служит ключом»¹².

Последовательно проверяя истинность этого взгляда на материале более десяти пьес Островского, А. Григорьев приходит к выводу, что «темное царство» и «самодурство» – «это только накипь, пена, комический отсадок», «не оно – ключ к его [Островского] созданиям!»¹³.

По определению А. Григорьева, «Свои люди – сочтемся!» – это «прежде всего картина общества, отражение целого мира, в котором проглядывают многоразличные органические начала, а не одно самодурство»¹⁴. «Всю несостоятельность теории Добролюбова, по мнению А. Григорьева, «в особенности» обличает «Гроза»:

Одними сторонами своими эта драма как будто и подтверждает остроумные идеи автора «Темного царства», но зато с другими сторонами ее теория решительно не знает, что делать; они выбиваются из ее узкой рамки, они говорят совершенно не то, что говорит теория»¹⁵.

По мнению А. Григорьева, мерка, с которой нужно подходить к измерению поэтического мира Островского, – *народный поэт*. Именно эта мерка является ключом к пониманию мира Островского.

Островский как воссоздатель национального Быта и Бытия России запечатлевал Россию, проявляющую в бытовом течении жизни свои основные черты: осознание греховности

и жажду идеала. В творчестве Островского реализуется оппозиция, свойственная народному, религиозному сознанию: «в миру» – «в монастыре», в соответствии с которым «грех да беда на кого не живет» (как и называется одна из пьес Островского). «В миру» от греха не уберечься, поэтому почти каждый персонаж Островского ощущает свою личную вину и готовность простить другого, такого же, как и он, грешного.

Типичную Россию Островский изображает именно как Царство покаяния. Чувство покаяния, осознание своей греховности и поврежденности сердца оказываются общими для всех героев Островского: и приближающихся к Идеалу и отступивших от него.

На этом основании агрессивная по отношению к творчеству Островского и изображенного им Русского мира идеологема «темное царство», сформированная усилиями критиков-демократов, по меньшей мере, не адекватна материалу изучения, так как изначально и не была нацелена на объективное изучение поэтики Островского, она не исторична по отношению к изображаемой Островским реальностью и необъективна с точки зрения результатов.

Поэтически изображенный у Островского Быт выступает, как правило, атрибутом святости и красоты. В этом смысле отношение Островского к быту сродни отношению древнерусского книжника, его любовное отношение к миру всеобъемлющее и целостное.

¹² Григорьев А. А. Цит. соч. С. 241.

¹³ Григорьев А. А. Цит. соч. С. 242.

¹⁴ Григорьев А. А. Цит. соч. С. 241.

¹⁵ Григорьев А. А. С. 245.



1. Храмово-литургическая структура в пьесах Островского

Уже при первом, самом «непосредственном» чтении пьес А. Н. Островского, становится ясно абсолютно всем читателям (и любителям, и профессионалам-филологам), что волшебный мир его драматургии связан всеми его генеральными линиями с миром православного святоотеческого предания, обуславливающим особенности аксиологии и поэтики Островского. Между тем, эта корневая и универсальная связь поэтики Островского с Православием до сих пор не учитывается в полной мере, что приводит к, мягко говоря, устойчиво примитивному представлению о творчестве А. Н. Островского как сатирика и обличителя выдуманного Добролюбовым «темного царства».

Оставим в стороне полемику и сосредоточимся в своем прочтении драматургии Островского на постижении универсальных констант его поэтики, связанных с православным святоотеческим преданием.

«Инаковость» русской словесности обусловлена молитвенно-иконическим¹ типом русской культуры. Д. С. Лихачев называл «иной»² поэтику древнерусской словесности по отношению к поэтике русской литературы классического периода, то есть связанной с иными принципами осмысления мира, с иной аксиологией и иными эстетическими принципами.

Действительно, тексты древнерусской словесности (особенно это относится к агиографии) и на структурном, и на образно-содержательном уровнях являются словесным подобием храма – «словесной храминой». Они создавались древнерусскими книжниками-иноками в монастырях, были пронизаны единством теоцентрического сознания³, воспроизводящего от текста к тексту храмово-литургическую модель, влияющую на специфику сюжета и композиции, пространства и времени, на символику образов.

Однако, хотя и некогда единая, русская литература Нового времени распадается на церковную и светскую⁴, в результате чего связь художественного текста с храмово-литургической моделью ослабевает, но она, тем не менее, не исчезает из текста окончательно и даже не перестает быть существенной в плане понимания специфики русской классики.

Отпаив от церковной традиции в конце XVII века, русская светская словесность очень быстро включается в про-

¹ Мосалева Г. В. «Храмопостроительство» русской словесности // Духовная традиция в русской литературе: сборник научных статей. Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», 2009. С. 74–96.

² Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.

³ Ужанков А. Н. О специфике развития русской литературы XI – первой трети XVIII века. Стадии и формации. М., 2009.

⁴ Каширина В. В. Литературное наследие Оптиной Пустыни. М., 2006.

цесс восстановления теоцентричности авторского сознания, отражающего народные (национальные) идеалы. Именно возвращение русских классиков к евангельским истокам, к православному мировосприятию, обусловило и сам расцвет русской словесности в XIX веке, названном Золотым веком русской литературы – ее классическим периодом. Золотой век русской словесности передает *тоску человека (автора и героя) по Богу*, тогда как Серебряный век является уже только тоской по культуре, пусть и мировой. Можно сказать, любой русский писатель-классик является уникальным словесным зодчим.

Словесное зодчество драматургии А. Н. Островского говорит о нем как создателе национально-поэтического эпоса, отразившего экзистенциальные константы духовной жизни России, ее церковные и народно-поэтические предания. Национально-поэтический эпос Островского обладает чертами пространственно-временной универсальности и всеохватности. А. Н. Островский, по меткому выражению И. А. Гончарова, явился создателем «тысячелетнего памятника России». Экзистенциальными константами поэтического мира Островского являются *храм, икона, молитва* – основные составляющие храмово-литургической модели, присущей русской классике. Топологичность модели не только не препятствует, но, по большому счету, способствует проявлению необозримого многообразия ее возможностей в текстах русской словесности.

Поскольку *храм* воплощает собой идею семантико-поэтической структуры и включает в себя все составляющие единого храмово-литургического комплекса (икону, богослужение, молитву), то и обратимся вначале к пониманию специфики воплощения храмового пространства в поэтике Островского.

Православный храм в эпосе Островского является одним из сущностных символов России. Пьесы Островского можно назвать *поэтическим путеводителем* по московским и российским храмам. А. Н. Островский применяет к изображению храмовой России разный масштаб или разные оптические принципы: *телескопический* и *микроскопический*. Он рассказывает о ней как столичный житель и как выходец из глубинки России. Москва, кстати, тоже изображается Островским под разными углами зрения: из Кремлевских палат и из Замоскворецкого царства.

Судя по дневникам и письмам, Островский на протяжении всей жизни проявляет интерес к храмовой архитектуре, собирает различные сведения о храмах, участвует в церковных службах, живет в соответствии с церковным календарем, как это и было свойственно человеку XIX столетия.

В «Путевых заметках» (1856), связанных с его литературной экспедицией по Волге, он подробно описывает встречающиеся во время путешествия монастыри и храмы, хотя цель экспедиции была, скорее, экономическая: изучить объективное положение народа в Поволжье. Записки открываются описанием Твери, А. Н. Островский отмечает, что приезжает в Тверь он на Святой неделе:

...погода стояла прелестная. Толпы народа в праздничных нарядах гуляли по набережной; Волга была в полном разливе ... с набережной Отрочь монастырь казался стоящим на острове⁵.

⁵ Островский А. Н. Путевые заметки. Путешествие по Волге от истоков до Нижнего Новгорода // Островский А. Н. Полное собр. соч.: В 12 т. / Под общей ред. Г. И. Владыкина, И. В. Ильинского, В. Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1973–1980. Т. 10. С. 322. Далее ссылки на это издание.

Одного указания на монастырь Островскому показалось недостаточным, так что он поясняет:

Этот бедный монастырь, основанный великим князем Ярославом Ярославичем Тверским (княж. 1263–1272 гг.), замечателен в нашей истории двумя жертвами. Там провел в заточении 26 лет, жертвой невежества Максим Грек; там же убит Малютой Скуратовым Филипп митрополит⁶.

Описания храмов и монастырей, а также примечания к ним обнаруживают не формальный, а особый интерес к ним: они всегда скрупулезны, подчас представляют собой инвентарную опись значимых в них сакральных вещей. Кроме этого, Островский видит в монастырях и храмах отражение русской истории, духа времени. В заметке, посвященной селу Городня, почти с самого начала речь идет о церквях. Островский смотрит на местность «с высокого берега», с холма, где, как правило, возвышались церкви. Островский в заметке о Городне обнаруживает свой интерес не только к уцелевшим церквям и монастырям, но и к тем, которые время не сохранило, но память о них осталась в исторических документах. Изучение экфрасисов Островского в заметке о Городне показывает, что Островский любил знакомиться с архивными источниками. Поэтика художественного текста Островского вырастает на почве интереса драматурга к историческим фактам, свидетельствам и преданиям. Приведем, к примеру, в высшей степени интересный фрагмент:

На правом, высоком и крутом берегу Волги, в 30 верстах ниже Твери по московской дороге лежит село Городня. Пре-

⁶ Там же.

жде, до литовского разорения, это был город и назывался Вертязин. В нем было три церкви: одна каменная, бывшая соборною, построенная в XIII веке во имя Рождества Пресвятыя Богородицы, существует и доселе. Строеение ее предание приписывает Тверскому князю Борису Александровичу.

– Церковь у нас так стара, – говорили мне в Городне крестьяне, – что уж ушла в землю. – Но она не ушла в землю, а внизу, под сводами, был устроен храм, на стенах которого еще и теперь видны старинные фрески. В этом храме особенно замечательны царские врата, вероятно современные постройки. Две другие церкви: во имя Воскресения Христова и святых мучеников Бориса и Глеба, были деревянные, и о давнем существовании их свидетельствуют только надгробные камни без всяких надписей. В Вертязине и кругом его было много монастырей, что видно из старинных межевых и дозорных книг, копии с которых я сам видел в церкви села Кошелева. Монастырей в Вертязине и вблизи его было пять: Петровский в городе, Златоустов на правом берегу Волги... Троицкий... Александровский, Николаевский песочный... Все монастыри и церкви, исключая одной, разорены в литовское нашествие, и самый город даже потерял свое имя⁷.

В дневниковых записях, отражающих заграничные впечатления А. Н. Островского, нередко встречаются и заметки о храмах и их убранстве, о церковных службах. В описании итальянского Триеста от 22 апреля, приходящегося в 1862 году на воскресенье, Островский помечает:

⁷ Там же. С. 335.

Были в греческой церкви у обедни; служба – наша, особенный очень приятный напев «Христос воскрес»⁸.

Из чувства доброхотства к просьбе знакомого крестьянина Сергея Арсеньича Волкова Островский берется помочь ему в деле описания строящейся в их деревне Сухой церкви. Это описание Волков должен был представить М. П. Погодину, в письме к которому от 28 марта Островский и сообщает необходимые о строительстве церкви сведения:

Церковь строится Иоанна Предтечи в погосте того же имени... старая церковь подмыта Волгой 19 лет тому назад. Новую, каменную, трехпрестольную церковь прихожане начали строить, имея только 600 рублей, и теперь, благодаря усердию строителей и доброй душе русских людей, довели до сводов. Остается свести своды и покрыть; но средства строителей уже совершенно истощаются. Церковь строится не по-купечески, то есть не для удовлетворения тщеславия строителей, а как оплот против раскола... Успешность постройки и благолепие нового храма, по всей вероятности, воротит многих из раскола и уж без всякого сомнения удержит шатающихся⁹.

Широта изображения художественного пространства в пьесах Островского как храмово-литургического говорит о «национальности содержания», «художественном значении» (Анненков) его драматургии, указывает на него как «народного поэта» (Ор. Миллер)¹⁰, а все эти характеристики

⁸ Там же. С. 391.

⁹ Островский А. Н. Полное собр. соч.: В 12 т. Цит. соч. Т. 11. С. 391–392.

¹⁰ Авторы Сборника историко-литературных статей «Александр Николаевич Островский. Его жизнь и сочинения. Составил В. Покровский». М., 1912.

свидетельствуют об Островском как создателе национально-поэтического эпоса.

Значимость храмово-литургического пространства в поэтике Островского указывает как раз на идеальную, светлую бытийность топологии и персонологии Островского, на устремленность идеальных героев к *Господню Царству*, к *Царству Веры*.

Естественно, Островский в своих пьесах изображает не только храмово-литургическое пространство, но любое изображаемое Островским пространство оценивается с позиции храмовой системы координат, ведь, по точному определению И. В. Киреевского, монастырь – «духовное сердце России»¹¹. Как народный поэт Островский не мог не воспеть его. В эпосе Островского становится зримой история Россия, оживающая в ее значимых духовных и культурных центрах.

В ранних пьесах Островского конца 1840-х годов, изображающих быт неожиданно разбогатевших купцов, храмовая символика является для героев укором их неблагочестивой, фарисейской жизни.

Упоминание в «Семейной картине» (1847) о Симоновом монастыре связано с ироническим смыслом. Путешествие в *Симонов монастырь*, на «вечерню» является и для сестры, и для жены Антипа мнимым предлогом для увеселительной прогулки.

О Симоновом монастыре известно, что он был основан в XIV веке, в 1370 году, племянником и учеником преподобного Сергия Радонежского – святителем Феодором. Монастырь был основан в честь Рождества Пресвятой Богороди-

¹¹ Киреевский И. В. В ответ А. С. Хомякову // Разум на пути к Истине. М., 2002. С. 23.

цы и первоначально назывался Рождественским. Симонов монастырь прочными нитями связан с историей России. Он хранит в себе надгробия могил героев Куликовской битвы – Александра Пересвета и Андрея Осляби¹².

В широком контексте русской литературы Симонов монастырь связан, прежде всего, с повестью Н.М. Карамзина «Бедная Лиза».

Героини «Семейной картины» к этим историческим, культурным и духовным смыслам Симонова монастыря оказываются безразличны, но не автор, судящий героинь своей пьесы-картины этими смыслами. Под предлогом путешествия в Симонов монастырь героини стремятся осуществить свои неблагоприятные планы. На одном полюсе у Островского оказывается святое пространство, на другом – заведомая ложь героинь.

Более значим храмовый мотив в ранней пьесе Островского «Свои люди – сочтемся! (1850).

В конце пьесы Самсон Большов, обманутый своим же приказчиком Подхалюзиним, приходит к нему в дом, чтобы в последний раз попросить о милости. Он раскаивается в том, что «за большим погнался», что совесть продавал за деньги; пытается воззвать к христианскому чувству зятя и дочери, рассказывая о своем позоре:

А вы подумайте, каково мне теперь в яму-то идти. Что ж мне, зажмуриться, что ли? Мне Ильинка-то теперь

¹² Истомина С.В. Московские храмы и монастыри России. М., 2007. С. 122–128. При советской власти он был закрыт, а затем, в 1930 году, был взорван главный храм монастыря. Из шести церквей, находящихся на территории монастыря, к моменту его передачи Русской Православной Церкви в 1995 году оставался лишь храм в честь Тихвинской иконы Божией Матери.

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?.. (1, 147).

Покаяние Большова искреннее и глубокое, ему стыдно и страшно взглянуть на образ Иверской Божией Матери, находящийся на вратах знаменитой московской часовни. Не случайно он так тепло обращается к ней – Матушка. Образ Иверской Божией Матери – один из самых почитаемых москвичами.

Этот эпизод – один из многих, характерных для Островского эпизодов, в котором проявляется одна из ярких способностей драматурга «доискиваться человечности в непривлекательных фигурах»¹³, обнаруживать веру «в добрую природу человека»¹⁴.

Еще замечательнее об этом высказался Филонов:

Герои драматических произведений Островского, как бы ни было глубоко их нравственное и умственное падение, никогда не забывают долга совести, требований высших христианских добродетелей, или иначе – высшего нравственного закона, повелевающего каждому помнить, что он человек, существо разумно-свободное, обязанное паче всего быть нравственным в христианском смысле слова¹⁵.

¹³ Евстафиев Бытовое и художественное значение комедии Островского «Свои люди – сочтемся» // Александр Николаевич Островский. Его жизнь и сочинения. Цит. соч. С. 48.

¹⁴ Коган П. Темные лучи в светлом царстве // А.Н. Островский/литературно-критическая библиотека. М.-Л., 1930. С. 224–227.

¹⁵ Филонов Нравственный закон в героях Островского // Александр Николаевич Островский... Цит. соч. С. 41.

«Колокольный звон» освобождает Петра – героя пьесы «Не так живи, как хочется» от плена соблазнов и страстей, становится важным звеном в развитии сюжета героя, началом его будущей перемены.

Начиная с пятидесятых годов, храмовая символика в пьесах Островского становится и влиятельней, и разнообразней.

Храмовая поэтика Островского говорит о нем как создателе национально-поэтического эпоса и в то же время отражает «вселенскость» его поэтической образности и мировосприятия, обусловленных греко-византийским источником.

Телескопическая оптика связана у Островского с символикой православного храма как космологического образа Небесного Иерусалима. Идеальные герои Островского грядут к Граду Небесному из храмов земных.

Величественную храмовую Россию Островский изображает в исторической стихотворной трилогии о Смуте и, в особенности, в первой по времени создания пьесе – «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» (1862), где в полной мере проявляется поэтика сакрального пространства. Особым значением в сюжете и структуре пьесы наделены Троице-Сергиева Лавра и два Кремля: Московский и Нижегородский. К поэтике трилогии Островского о Смуте мы обратимся в следующей главе, поскольку эта трилогия нуждается в целостном осмыслении как ее храмово-литургической основы, так и специфики соединения в ней истории и поэзии.

В пьесах Островского, помимо Троице-Сергиевой Лавры, встречаются упоминания и о других монастырях России.

Так, в исторической драме «Василиса Мелентьева» (1868), написанной в соавторстве с Геденовым, Андрей Колычев, предавший царицу Анну, испытывает муки совести и решает идти в монахи: «Прошусь в монахи к Евфимию в Суздаль» (7, 287).

Время, изображенное в драме, – XVI век, эпоха Ивана Грозного. Сам монастырь был основан в XIV веке по просьбе суздальско-нижегородских князей Бориса и Андрея Константиновичей во имя Преображения Господня. Князья обратились к настоятелю Нижегородского Печерского монастыря преподобному Дионисию, который благословил на это дело своего ученика Евфимия, будущего преподобного Евфимия Суздальского. С XVI века Спасо-Евфимиев монастырь – сильнейшая крепость Владимирской земли.

Храмовое молитвенное пространство преобладает в пьесах-«сценах из московской жизни» А.Н. Островского. Прежде всего, это относится к пьесе «Не все коту масленица» (1871), пронизанной духом «великорусской русскости»¹⁶.

Пословица, положенная в название пьесы, имеет, как известно, и вторую часть: «Не все коту масленица, бывает

¹⁶ Ильин И.А. Собр. соч.: В 10 т. М., 1996. Т. 6. Кн. 1. С. 337. Эти слова И.А. Ильин произносит в адрес И.С. Шмелева, но их с полным правом можно отнести к Островскому как поэту Московского и Замоскворецкого царства. Для Островского, как и для Шмелева, Москва была источником «национальной почвенности». Островский, как и Шмелев, тоже пишет «как бы из подземных пластов Москвы, как бы из ее вековых подвалов... И, читая его, чувствуешь, будто время вернулось вспять, будто живет и дышит перед очами исконная Русь, ее израненная историей и многострадальная, но истовая и верная себе, певучая и талантом неистощимая душа» (338).

и Великий Пост». Именно это название воплощает основную мысль автора об изменчивости человеческого бытия, о действии в нем Промысла, о неотвратимости наказания за грехи.

Коллизия в пьесе проста: вдова Дарья Федосеевна Круглова воспитывает дочь, двадцатилетнюю Агнию. Она влюблена в племянника богатого старика-купца Ермила Зотыча Ахова, слывущего за жестокого и порочного человека. Неожиданно сам купец сватается к Агнии, рассчитывая на благодарность к себе. Однако в финале пьесы Ахов получает полный отказ. Перед тем как принять решение, мать Агнии решает вначале помолиться и лишь затем делает свой выбор. Результатом материнской молитвы становится окончательное решение, о котором Дарья Федосеевна сообщает своей дочери: «... мало будет убить меня, если я отдам тебя за него» (3, 383).

Центральные события в пьесе происходят в доме вдовы Кругловой, поддерживающей в своем кругу атмосферу благочестия и народной религиозности. Ключевым в этом плане является первое явление второй сцены, представляющее собой диалог Кругловой и Феоны, ключницы Ахова:

Круглова. Ты, Феонушка, от обедни?

Феона. От обедни, матушка.

Круглова. Где стояла?

Феона. В Хамовниках.

Круглова. А далеко ведь?

Феона. Конечно, что не моим бы ногам, только что усердие, так уж... (3, 354).

В Хамовниках, в районе старой Москвы находилась церковь Николы-Угодника, куда, несмотря на больные ноги, не ленится пойти Феона.

Храм Николая Чудотворца в Хамовниках был построен в конце XVII века, но сгорел во время Отечественной войны 1812 года. Полностью был восстановлен в 1849 году. Главной святыней храма является чудотворный список иконы Божией Матери «Споручница грешных». Образ написан неизвестным иконописцем в 1848 году. Икона прославилась впервые в Николаевском Одрине Орловской епархии в 1844 году, когда мать двухлетнего парализованного мальчика Тимофея Почепина отслужила молебен перед образом Богородицы, и мальчик выздоровел. Для приобретения ризы на икону из монастыря в Москву был послан иеромонах. Он остановился в Москве у благочестивого подполковника Д. Н. Бонческула. Ему-то вскоре в благодарность за прием из монастыря прислали точный список с чудотворной иконы. Вскоре икона замироточила, и некоторые больные получали от нее исцеление. В 1848 году подполковник передал мироточивую икону в храм святителя Николая Чудотворца в Хамовниках. Особенно чудотворный образ прославился во время разразившейся в Москве в 1848 году холеры, когда от нее исцелялось множество безнадежных больных. До сего дня в Николо-Хамовническом храме сохранились настенные росписи 1845 года и внутреннее убранство¹⁷.

Возможно, Феона и идет помолиться чудотворному образу Божией Матери «Споручница грешных».

Другое дело – Ахов, о котором Феона сообщает важную в плане характеристики подробность: «Он еще до заутрени чаю-то напился» (3, 354). Благочестивый человек не мог себе позволить выпить чаю до конца церковной службы. Не случайно кухарка Кругловой простодушно сокрушается: «Ишь

¹⁷ Истомин С. В. Цит. соч. С. 224–227.

ты, как его...» (3, 354). Самого Ахова нельзя назвать неблагочестивым человеком. Речь Ахова по внешним признакам – это речь верующего человека. Например, он спрашивает Круглову: «Ты каким это угодникам молилась, что тебе такое счастье привалило?» (3, 368). Ахов советует Кругловой сходить помолиться Святой Параскеве Пятнице, чтобы Бог послал ее дочери женихов. Но набожность Ахова внешняя, о чем свидетельствуют все его поступки. Он тот же «законник», «фарисей», что и Марфа Игнатьевна Кабанова. Закон Божий Ахов знает, но не исполняет, зато требует его беспрекословного исполнения от других:

Ахов. Ты закон знаешь?

Агния. Какой закон?

Ахов. Обыкновенно, какой, как родителей почитать, как старших?

Агния. Знаю.

Ахов. Да мало знать-то, надобно исполнять (3, 366).

Вереницу героев-фарисеев в драматургии А. Н. Островского пополняет Крутицкий («Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1872)).

Отставной чиновник Михей Михеич Крутицкий – своеобразный герой-двойник, «бедный богач», наподобие Семена Ивановича Прохарчина – главного героя повести Ф. М. Достоевского «Господин Прохарчин». Он морит голодом жену, попрошайничает, «у Казанского собора с нищими стоит» (3, 396) и прячет от близких деньги, которые и не идут ему впрок.

В этом случае, как и в «Семейной картине», близость к «святому месту» яснее высвечивает греховность героя.

Крутицкий в конце концов потерял свои деньги и, не вынеся этой потери, удавился в соседском саду. Так А. Н. Островский в сюжете этого героя напоминает историю евангельского Иуды.

Страшную молитвенную клятву испрашивает у своей бывшей возлюбленной Мавры Тарасовны Сила Ерофеич Грознов в пьесе «Правда – хорошо, а счастье лучше» (1877): «С час она у меня молилась, все себя заклинала, потом сняла образ со стены...» (4, 293). История Мавры и Грознова представляет собой существенную сюжетную линию. Эта история случается в далеком прошлом, когда Грознов и Мавра Тарасовна были молодыми людьми и жили «в Гавриковом, у Богоявления» (4, 316) (знаменитый Богоявленский, или как его называют москвичи, Елоховский собор).

Любовь красавицы Мавры к безродному Грознову заканчивается печально: Грознова забирают на войну с турками, Мавра тяжело заболевает, а затем ее выдают замуж за богатого купца. Вернувшись с войны на побывку, Грознов пытается шантажировать уже замужнюю женщину, а, уходя, берет с нее «самую страшную клятву», от которой освобождает в конце жизни. Мавра Тарасовна, как о ней сообщается в авторских ремарках, «одевается по-старинному, но богато; в речах и поступках важность и строгость (4, 263). Она слывет умной женщиной, потому что «все с совету делает» (4, 310), причем следует она не советам людей, а слову «блаженнейшего» Кирилушки. Нянька ее внучки Филицата по этому поводу остроумно замечает:

Какая ж бы она умная была, кабы с дураком не советовалась (4, 310).

Ум уму рознь. Фелицата передает это народно-православное противопоставление ума человеческого и премудрости Божией – не от мира сего. В сюжете героини явно прослеживается связь с тем местом, где жила Мавра Тарасовна – «у Богоявления».

В XIV–XVII веках на месте знаменитого собора находилось село Елохово, в котором родился юродивый Василий Блаженный, поэтому собор чаще называют Елоховским. «Елох», «елоха» – это ольха. Когда-то будущий грандиозный собор был простой деревянной церковью, затем в начале XIX века на частные пожертвования был построен уже каменный храм, в котором в 1799 году был крещен Александр Сергеевич Пушкин. Строительство ныне существующего храма велось с 1837 по 1853 годы. Собор назван так в честь одного из великих двенадцатых праздников – Богоявления.

Явно не случайно в сюжете Мавры Тарасовны появляется и «блажененький Кирилушка», напоминающий блаженного Василия и развивающий тему божественной мудрости.

Идеальные герои Островского живут подле монастырей и храмов, в монастырских кельях, они находятся в постоянстве литургического Богообщения. Из Церкви они несут в свои дома, в свои семьи Божье Слово. В любом случае Дом для героев Островского тоже оказывается той малой Церковью, в которой они учатся хранить верность Богу.

Храмовое пространство в драматургии Островского как сущностное, субстанциальное, духовно-значимое призвано указать на неповторимый лик России. Храмово-литургическая структура драматургии Островского проявляется и в поэтизации *молитвы* как экзистенциального свойства русской народной жизни.

2. Молитва как основа православного быта, бытия, творчества

Распространенность молитвенных мотивов в драматургии Островского указывает на ее генетическую связь с греко-византийским источником, навсегда определившим лик русской словесности на всем ее многовековом пути, включая и классический период ее развития. О рождении искусства из молитвы замечательно написал И. А. Ильин:

...это был акт церковный, духовный; творчество из главного; не забава, а ответственное делание; мудрое пение или сама поющая мудрость¹⁸.

Яркая выраженность храмово-литургической структуры драматургии Островского, распространенность в ней молитвенных мотивов говорит о ее несомненной связи с агиографической традицией. *Молитва* является структурно-содержательной доминантой в агиографии, онтологическим основанием теозиса личности святого. В русской литературе Нового времени молитва могла быть предметом поэтической рефлексии в лирике, но в драме изобразить «молящегося» героя сложнее. Каким же образом Островский онтологизирует молитву в своих пьесах? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно обратиться к самим пьесам Островского.

Как правило, молитва в пьесах Островского не является предметом особого изображения, но она подразумевается как очевидный феномен внутренней жизни русского человека.

Мир, изображаемый в ранних пьесах Островского, – это мир купеческой семьи, в которой о сохранении устоев веры с особым тщанием заботится, как правило, «мать». В «Се-

¹⁸ Ильин И. А. Цит. соч. Т. 6. С. 204.

мейной картине» (1847) мать Антипа Пузатого выговаривает снохе:

Не то что к обедне сходить, вы и лба-то перекрестить не дадите, прости Господи! (1, 70).

В пьесе «Свои люди – сочтемся!» (1850) хранительницей православного благочестия является Аграфена Кондратьевна – мать Липочки. Ее речь изобилует славословиями и обращениями к Богу.

«Купеческие дети» стремятся к другой, «цивилизованной» жизни, по их мнению более «благородной». Но, забывая о вере, они выламываются из органичной для них традиции: происходит разрушение их внешнего и внутреннего мира, разрушение жизни и слова. Заметим, критический пафос Островского направлен в сторону как раз «цивилизованного», а не традиционного купечества. Но даже, несмотря на сатирическую направленность первых пьес Островского, в них всегда присутствует идеальное начало. Олимпияда Самсоновна Большова, предавшая своего отца, – все-таки редкое исключение среди персонажей Островского.

В последующих пьесах Островского изображаются совсем иные отношения между «отцами» и «детьми».

В комедии «Не в свои сани не садись» (1853) представлен мир благочестивой семьи, в которой богатый купец Максим Федотыч Русаков после смерти жены один воспитывает свою дочь. Церковная жизнь для них органична, а через молитву герои часто обращаются к помощи Божией, чтобы христиански справиться с любой сложной ситуацией: «Поди, Дунюшка, помолись...» (1, 311). В речи самого отца Остров-

ский передает постоянное ощущение им своей греховности: «... ведь наказал Бог по грехам!» (1, 309).

Идеальный герой Островского – это милующий герой, прощающий чужие грехи, живущий по христианскому закону: «Не нам судить!» (1, 326). Таким героем в этой пьесе является молодой купец Бородкин, прощающий Дуне ее увлечение внешним лоском заезжего дворянина-вертопраха. Благородный поступок Бородкина вызывает у Дуни молитвенную благодарность:

«Иван Петрович! Я за вас вечно буду Богу молить, вы заступились за бедную девушку» (1, 326).

В финале пьесы в душах героев воцаряется мир, и все просят друг у друга прощения: «Бог тебя простит, ты меня-то прости!» (1, 327).

Одной из поэтичнейших пьес 1850-х годов является народная драма «Не так живи, как хочется». В ее название положена первая часть известной русской пословицы: «Не так живи, как хочется, а так, как Бог велит». Твердость христианских принципов в пьесе воплощает Илья Ильич – «зажиточный купец», подолгу живущий в монастыре:

С тех пор и свет увидал, как у братца в келье его живу (1, 381).

Келья – молитвенное пространство, не случайно и ощущение героем его «светоносности».

Нередко в пьесах Островский иронизирует по поводу героев-фарисеев и их лицемерного отношения к вере. В пьесе «Воспитанница» (1859) доносчица Василиса Перегриновна заявляет о себе как «благочестивой молитвеннице»:

Кончила я, благодетельница, вчера свою вечернюю молитву Творцу Небесному и пошла по саду погулять, благочестивыми размышлениями на ночь заняться (2, 201).

Риторика героини обнажает ее истинную суть: непомерную жажду самовозвышения.

Фарисейское отношение к христианским заповедям Островский замечательно изобразил в «Грозе»¹⁹. По словам Кудряша, Марфа Кабанова все делает лишь «под видом благочестия». Ее вера – вся напоказ: «Ну, я Богу молиться пойду, не мешайте мне» (2, 234).

С одной стороны, Кабанова озабочена сохранением обычаев старины, поэтому справедливо требует их исполнения, но при этом она утрачивает главное условие оправдания справедливости: любовь к ближнему. В результате справедливость оборачивается жестокостью, а ее сын, и дочь вынуждены лицемерить:

Да мы об вас, матушка, денно и ночью Бога молим, чтобы вам, маменька, Бог дал здоровья и всякого благополучия и в делах успеху (2, 218).

Отношение к вере у Катерины – в большей степени эстетическое:

Пойдем с маменькой в церковь, странницы, жития, стихи поют к вечерне (2, 221).

Вера же требует от человека верности не столько красоте (в эстетическом смысле), сколько Истине. Эстетизм Катери-

¹⁹ Прочтение «Грозы» с позиций, противоположных революционно-демократической мифологии см. в книге И.А. Есаулова «Пасхальность русской словесности». М., 2004. С. 186–226.

ны встречается в ее душе еще с одним ее качеством – с экста-тичностью. Катерина и сама называет себя «горячей» (2, 227). Катерина соблазняется миром, впадает в прелесть, о чем свидетельствует утрата ею душевного мира: «Думать стану – мыслей никак не соберу, молиться – не отмолюсь никак» (2, 222). С момента власти «мечты», «соблазна» над сознанием Катерины героиня утрачивает способность к молитве, а в финале пьесы Катерине советует помолиться уже Варвара: «Стань в сторонке, да помолись, легче будет» (2, 262).

Катерина связывает Страх Божий с наказанием за грех, тогда как Страх Божий, прежде всего, имеет источником Любовь к Богу, так как Страх Божий ограждает человека от греха. Человека же согрешившего и раскаявшегося Бог берет под свою защиту. Евангельский эпизод с блудницей есть завет Бога безусловной Любви к людям. Интуитивно Катерина понимает, что любовь покрывает грех: «Грех! Молиться не будут? Кто любит, тот будет молиться» (2, 263).

Утрата способности к молитве равносильна для Катерины потере себя, смерти. С момента власти над ее душой «соблазна» Катерина надеется на спасительность молитвы за нее других людей: «... и буду шить белье, а потом раздам бедным. Они за меня Бога помолят» (2, 234).

Совершив грех, Катерина считает себя недостойной жизни и человеческого прощения. Главным для нее становится не идея физической жизни, а идея вечного спасения души, поэтому смерть для нее является не бунтом против пресловутого «темного царства» (как это толковали критики-демократы), а необходимым наказанием за смертный грех и вместе с тем условием спасения ее души: «Меня убьет. Молитесь

тогда уж за меня» (2, 256). С идеей спасения души для Катерины связано и молитвенное предстательство: «Поедешь ты дорогой, ни одного нищего не пропускай, всякому подай да прикажи, чтоб молились за мою грешную душу» (2, 262), – просит она Бориса.

Пьеса «Гроза» символизирует, на наш взгляд, убывание любви из мира людей.

«Молитва» как важная часть сюжета представлена в исторической стихотворной драматургии А. Н. Островского. Вершиной исторического эпоса Островского является его хроника «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» (1861). В этой пьесе выражен религиозный идеал автора, согласно которому Россия – «Господне Царство», а его народ – «богомolec».

«Молитва» здесь выступает символом духовной силы народа, как дар Божественной Благодати. «Богомольность», как показывает Островский, есть одно из основных свойств русского человека. В этой пьесе Островский воплотил невероятное разнообразие обращений человека к молитве. Одной из ключевых сцен в хронике является *превращение «слезной» молитвы Минина в «чудесную»*, связанную с рождением чуда от веры, когда Минину во время молитвы является Преподобный Сергей «в одежде схимника, весь в херувимах» (6, 62).

«Чудо» у Островского не служит только фоном пьесы или даже средством поэтизации идеальной сферы, оно изображается исключительно в реалистической плоскости, это свойство проявления «божественности» мира и богоподобия человека. «Чудо» в пьесах Островского символизирует реальность «небесной» жизни человеческого духа, не сдерживаемого пространственно-временными пределами.

Существенны молитвенные мотивы в пьесе «Воевода» (Сон на Волге) (1865). Здесь Островский противопоставляет безыскусную веру простого народа и фарисейское отношение к вере знати, в частности семьи воеводы. Теща воеводы мечтает:

*Вот я иду, примером, хоть к обедни, / Народ без шапок,
с кем заговорила, / Чтоб на колени падал* (6, 164).

«Мечты» воеводиной тещи восходят к «алчности» пушкинской «старухи» из «Сказки о рыбаке и рыбке». Кстати, идею этой сказки, образы, словесные параллели Островский использовал и в других своих пьесах. Возможно, под влиянием именно этой сказки Островский назвал одну из своих пьес пословицей, также содержащейся в пушкинской сказке: «Впредь тебе, невежа, наука: / Не садися не в свои сани!»²⁰.

Сам Воевода ходит на богомолье в монастырь, прикладывается к иконе-складню (правда, любопытная деталь: выпив перед этим чарку, ставит икону «в изголовье» и обращается за помощью к Мизгирию, судимому за «волховство»). В представлении людей Воеводу «казнить пора за чародейство» (6, 164). Оказавшись на ночлеге в крестьянском семействе, Воевода спрашивает «старуху» – верующую крестьянку: «Ты ворожишь, старуха?» и получает достойный ответ:

*Нам, боярин,
И ворожить-то не о чем. Мы Бога
И так прогневали...* (6, 216).

После отъезда Воеводы крестьянин «Гаврило слезает с печи, умывается и выходит за дверь помолиться» (6, 220).

²⁰ Пушкин А. С. Сочинения: В 3 т. М., 1985. Т. 1. С. 633

«Омовением» и «молитвой» Гаврило очищает себя после общения с Воеводой. Крестьянская семья живет с постоянной памятью о Боге, для Воеводы вера – род чародейства, он спокойно изменяет ей, сам называя себя Иудой:

*Дрожи как лист осиновый, Иудой
Трясись теперь...
Хоть бы колдун какой! Поворожить бы (6, 215).*

Такой Воевода воспринимается православным народом как лже-правитель, и его ниспровержение неотвратимо.

Предельно символичен сакральный жест Гаврилы в финале IV действия, обозначенный авторской ремаркой: «(берет хлеб на столе и режет)», причем этот жест сопровождается еще и короткой молитвой: «Господи, благослови!» (6, 220). Можно сказать, что во всем творчестве Островского отражена простая, глубокая и безусловная вера крестьян (христиан), сущностью оправдывающих этимологическое название своего сословия.

Пьесы Островского – это объяснение драматурга в любви к православным людям. Островский воспроизводит и поэтизирует такие их качества, как милосердие, мужество, радость и сознание своей бесконечной греховности перед Богом.

Существенна роль молитвы в исторической драме Островского «Василиса Мелентьева», созданной в соавторстве с Геденовым в 1868 году.

В пьесе изображается род «царской молитвы», усиленная степень которой воспринимается людьми как недобрый знак:

*За утреней земных поклонов двести,
Не то и больше положил (7, 223).*

В пьесе представлена и молитва царя перед началом дела:

*С молитвою приступимте! Во имя
Отца и Сына и Святаго Духа! (7, 223).*

Островский показывает Ивана Грозного в двух плоскостях: самовластия (беззакония) и ревностной (неистой) веры. Моление, молитва Василисы выступают заместителями мечты, желания:

*С младенчества молилась
И грезила, чтоб царские палаты
Привел Господь увидеть... (7, 247).*

Молитва Василисы обращена к земному человеку – царю, она становится перед ним на колени:

Не искушай меня, великий царь / Молю тебя! (7, 247).

Эволюция образа Василисы Мелентьевой связана именно с обращением к истинной молитве как следствию осознания своей вины перед царицей Анной:

*Пусти меня, я съезжу помолиться
На гроб ее. Быть может, умолю
Слезами я и щедрым подаяньем (7, 287).*

Прекрасна в своем молитвенном подвиге царица Анна: ее кротость и смирение свидетельствуют о незаурядной духовной силе. Царица Анна молится всепрощающей молитвой за своих врагов, предчувствуя свою гибель:

*Пошли, Господь, царю и государю
Веселия, и радости и счастья... (7, 277).*

Сила ее христианской любви вызывает раскаяние и у предавшего ее Андрея Колычева, неожиданно осознающего, что только собственное молитвенное подвижничество может успокоить его совесть, дать душе мир: «Прошусь в мо­нахи к Евфимию в Суздаль» (7, 287).

В пьесах Островского о чиновничестве бедные герои часто прибегают к *молитве-благодарности* за избавление от нищеты. Просит Бога об избавлении от нужды Лиза («Пучина», 1866) – дочь благородного чиновника Кисельникова, сломленного жизненными обстоятельствами.

В ранней пьесе Островского «Доходное место» (1857) чиновник Жадов, пройдя через испытания и унижения и окончательно утвердившись в необходимости быть честным, силу и мужество стремится обрести в молитвенном обращении к Богу:

Если вся жизнь моя будет состоять из трудов и лишений, я не буду роптать... Одного утешения буду просить я у Бога, одной награды буду ждать... Я буду ждать того времени, когда взяточник будет бояться суда общественного больше, чем уголовного (2, 110).

В пьесе «Шутники» (1864) обнищавший отставной чиновник Павел Петрович Оброшенов, узнав о том, что его старшую дочь 25-летнюю Анну Павловну берет замуж богатый купец Хрюков, обращается к обеим дочерям: «Молитесь Богу!» Молитесь Богу!» (2, 51). Молитвы как таковой нет, но готовность Анны к жертвенности свидетельствует о ее вере.

Вообще, пьеса «Шутники» важна в плане осознания специфики особого комизма Островского. «Шутниками» в пьесе являются отрицательные персонажи: Недоносков и Переростков – «молодые люди, одетые по последней моде» и богатый купец Хрюков, предлагающий вначале Анне идти к нему в экономки. Шутки Недоноскова и Переросткова убийственны. Вынужден быть «шутком» и сам Оброшенов, но его «шутковство» сродни юродству, добровольно принятому на себя мученичеству. Своим «шутковством» он спасает своих дочерей от нищеты, и никому не приносит зла и бесчестия:

...А вот я со всеми в ладу, я все больше шуточкой, шуточкой, а где так и поклонами. Оно точно, что на тебя как на шута смотрят, да зато кормимся (2, 491).

Разницу между своим «шутковством» и «шутками» других Оброшенов хорошо понимает, говоря о «модных молодых людях»:

...Ведь этак они до того дошутятся, что могут совсем человека погубить. Разума-то у них хватит (2, 542).

Оброшенов играет шута до тех пор, пока от него не требуется сделать выбор между добром и злом, честью и бесстыдством. За маской «шута» скрывается истинно благородный и любящий отец, встающий на защиту своих дочерей. Узнав о намерении Хрюкова взять его дочь в экономки, Оброшенов сбрасывает уже не нужную маску и проявляет завидное мужество, выгоняя всесильного Хрюкова:

Я чести своей не продавал... Ты думал, что я шут! Ну да, я шут и есть, только за дочерей убью. (Хватает стул) (2, 537).

Идеальные герои Островского богомольны и боголюбивы. В пьесе «Горячее сердце» (1869) героиня отправляется на богомолье, чтобы помолиться и за себя, и за любимого человека:

...я иду в пустынь, помолюсь Богу за тебя. Буду я, Васенька, молиться весь день, весь-то денечек, чтобы все, что мы с тобой задумали, Бог нам дал (3, 125).

В борьбе с жизненными трудностями сын разорившегося купца не способен противостоять искушениям и отстоять в себе образ Божий: чтобы выбраться из нужды, Вася соглашается «идти в шуты» к купцу Хлынову. «Шутовство» постыдно, и близкие Васе люди пытаются усюветить его:

Смолоду-то, пока образ-то и подобие в нас еще светится, оно, как будто, нехорошо колесом-то ходить (3, 139).

А Параша воспринимает это как предательство: «... Я уж и помолилась... ведь уговорились... Била меня судьба, била... а он ... добил» (3, 150).

Егор Дмитрич Глумов – еще один из злодеев-шутников известной пьесы Островского «На всякого мудреца довольно простоты» (1868). Он и герой-пошляк (его цель: «добиться теплого места и богатой невесты»), и автор-пошляк, (пытается вести «летопись людской пошлости»). Фамилия героя говорит сама за себя: Глумов, на пути к богатству и знатности, издевается (глумится) над теми людьми, в чье общество он стремится попасть. Глумов пытается придать своему «насмешничеству» свойство литературного жанра и думает, что он один будет «и автором, и читателем» своей рукописи». В действительности же дневник Глумова становится общим

достоянием, а истинным автором «глумовской комедии» является сам драматург, отводя незадачливому литератору весьма специфическую роль. В этой пьесе упоминание о молитве вложено в уста Глумова. Героя-лицемера окружают подобные ему люди, в частности к нему в дом приходит Манефа – «женщина, занимающаяся гаданьем и предсказаньем» (3, 8), как о ней в ремарке сообщает драматург. Ее-то Глумов и просит помолиться: «Не забывайте в молитвах» (3, 19), предварительно одарив Манефу пятнадцатью рублями, а затем записав в дневник и сумму расходов на молитвенную помощь. Манефа подделывается под манеру речи юродивых, имитируя их стиль («ждали в сапогах, а приехали в лаптях» (3, 49)). В Манефе, как и в Глумове, преобладает личная корысть, так что Манефа, скорее, «шутиха», чем юродивая.

Комизм Островского принадлежит к сфере идеально-го. «Шутка» же и «брань» в православной аксиологии есть зло, потому что обе нацелены на разрушение человеческой личности.

Русская классическая литература всецело отражает это важнейшее свойство православного мировосприятия. Для Пушкина, как отмечали многие критики, свойствен никого не обижающий юмор. «Мертвые души» Гоголь называет поэмой, и критики Гоголя видят в его комизме не сатирическую, а космическую (то есть тоже идеальную) стихию. Комизм Островского, как и Гоголя, – универсальный, созидательный.

В «Лесе» (1871) противопоставлены «шутовство» («комедианство») и «юродство» как разные принципы отношения к миру, где «шутовство» Гурмыжской символизирует полюс, противоположный «божественному», а «юродство»

Несчастливцева напрямую связано с русской православно-христианской традицией.

Мотив несоответствия внешнего внутреннему при сопоставлении этих двух образов – основной. Гурмыжская стремится выдать себя за благочестивую и сострадательную женщину. Так, в самом начале пьесы она говорит: «Все люди нам ближние...» (3, 255). Она пытается усострадать купца Восьмибрата: «Ты не забывай Бога-то» (3, 263). Вместе с тем очень скоро проявляются ее истинные качества: лицемерие, разврат, цинизм, корыстолюбие и скупость. Постоянное «актерство» – подлинная стихия Гурмыжской: «Играешь-играешь роль, ну и заиграешься...» (3, 306), «и все конвенансы (приличия) были бы сохранены, и издержек немного. Все это было бы благотельно и недорого» (3, 321).

И когда в конце Гурмыжская называет актеров «комедиантами», Несчастливцев отвечает ей с редким достоинством:

...Нет, мы артисты, благородные артисты, а комедианты – вы. <...>Вы комедианты, шуты, а не мы (3, 337).

Несчастливцев не актер, а артист, художник. Кроме того, он трагик. Реплики из пьес, «чужое слово» позволяют Несчастливцеву юродствовать, что же касается жизни души героя, то он абсолютно искренен, серьезен и строг к себе. Дом Гурмыжской для Несчастливцева – олицетворение «тишины» и «смирения», поэтому подходя к нему, он говорит Счастливцеву:

А ведь мы с тобой почти черти, немного лучше. Сам знаешь: скоморох попу не товарищ (3, 284).

Несчастливцев благороден, об этом его свойстве говорят почти все герои «Леса». Ему присуща чистота сердца: он думает о людях лучше, чем они есть на самом деле. Так, гастролируя в Екатеринбурге, он отправляет Гурмыжской «малахитовые четки»:

Когда я посылал эти четки, я думал: «добрая женщина, ты возьмешь их в руки и будешь молиться. О, помяни меня в твоих молитвах!» (3, 289).

Добрый поступок Несчастливцев растворяет (словно обесценивает) в цитате из «Гамлета». Он хотел бы молиться на свою тетку, но сам становится благодетелем Аксюши – бедной воспитанницы Гурмыжской, и уже она признается Несчастливцеву:

Я научу маленьких детей моих благословлять вас и молиться на вас (3, 311).

Не Гурмыжская, а именно Несчастливцев живет по евангельской заповеди «все люди ближние...», так как подтверждает на деле следование ей, отдавая свои деньги нуждающейся Аксюше в качестве приданого. И именно Несчастливцева Аксюша дважды называет по-христиански «братцем»: «Братец! Братец!» (3, 334).

Несчастливцеву присуще и благоговение перед святыней. Благородство Несчастливцева в этом смысле раскрывается в общении с любовником Гурмыжской – Булановым. Несчастливцев снисходителен к людям, но он не ошибается в них, угадывая главное. К примеру, он защищает перед Гурмыжской купца Восьмибрата:

Он... человек русский, ... благочестивый, но по душе совершеннейший коканец и киргиз-кайсак (3, 334).

В Буланове же он сразу видит «прислужника» Гурмыжской:
Да ты что такое? Оруженосец, паж ... менестрель? Скороход, шут? (3, 319).

Несчастливцев советует Буланову:

Ты выменяй образ моего ангела и молись утром и вечером, чтобы нам не встретиться. А если где завидишь меня, так беги без оглядки, творя обеты и молитвы! (3, 319).

Совет Геннадия Несчастливцева Буланову «выменять образ ангела» в высшей степени примечателен и интересен уже самим словоупотреблением, где герой предстает как почитатель иконы, соблюдающий запрет на неблагоговейные слова в ее адрес. В отношении иконы православный человек никогда не скажет «продать» или «купить», но скажет «обменять» («выменять»)²¹. Этот момент в характеристике героя особенно важен, так как при всей «неоднозначности» профессии Несчастливцева, дворянина по своему социальному статусу, он говорит о герое как о благочестивом человеке.

Еще одной героиней, наподобие Гурмыжской, в «Волках и овцах» (1875) выступает Меровия Давыдовна Мурзавецкая. Она молится напоказ, выставляя свое мнимое благочестие. Как мы помним, Гурмыжской Несчастливцев посылает «малахитовые четки». «Аквамариновые четки» дарит Мурзавецкой Беркутов. Мурзавецкая наедине с собой сознается в обмане Купавиной:

Кажется и не замолить мне, что нынче нагрешила. Бабу малоразумную обманула, – все равно, что малого ребенка. И обедать не буду, буду поклоны класть (4, 136).

«Поклоны» кажутся Мурзавецкой достаточными для искупления своего злодейства. На изощренное лицемерие Мурзавецкой указывает и ее призыв к молитве своей родственницы Глафиры, находящейся у Мурзавецкой в подчинении: «И ты не обедай, постись со мной! Сейчас, сейчас в образную» (4, 145).

Из пьес Островского 1880-х годов, посвященных миру театра, «молитва», естественно, исчезает, что связано с изображением специфической среды, провинциальной богемы.

Однако в пьесе Островского о театре «Комик XVII столетия» (1873) молитва является неотъемлемой составляющей мира будущего комика, «царева комедианта» (заметим, не «скомороха») Якова Кочетова, сына благочестивых родителей:

*Теперь начнем моления и поклоны,
Благословясь, ударим по рукам.
Родители, возьмитесь за иконы;
Ну, детушки, валитесь в ноги к нам (7, 359).*

Только осознав свое искусство как «дар спасительный», «дар Господний»: «порочное и злое смешным казать» (7, 362) и получив благословение отца, Яков примиряется с собственной совестью.

Людмила Герасимовна Маргаритова – героиня «Поздней любви» (1874) – тихая и незаметная, но все о ней говорят как о «святой», «кроткой», «ангеле небесном», «чистом

²¹ Лепяхин В. В. Икона в русской художественной литературе. М., 2002.

создании». Будучи двухлетней малюткой, она спасает отца от самоубийства: «И с тех пор я так и молюсь на нее, как на мою спасительницу» (4, 16). Людмила спасает и сына хозяйки дома – Николая – и тоже от возможного самоубийства. Людмила готова душу свою погубить «за други своя».

Еще одна героиня, проявляющая постоянную христианскую готовность к жертвенному подвигу, – Юлия Павловна Тугина в «Последней жертве» (1878). Ее искренняя вера и благочестие очевидны всем:

И все то она молится да постится (4, 323).

Иконичность образа, его утрата и обретение – сюжет «Богатых невест» (1876) А. Н. Островского. Героиня пьесы Валентина Белесова сродни Настасье Филипповне Достоевского. Белесова, как и Настасья Филипповна, оказывается содержанкой богатого покровителя. Когда влюбленный в нее Цыплунов узнает об этом, он с горечью обвиняет героиню:

Зачем же вы утратили, погубили этот чистый детский образ? Ведь я его только и любил в вас? (4, 247).

Героиня проявляет решимость измениться, стать другой, и в финале пьесы Цыплунов обращается к ней со словами прощения и любви:

В этих прекрасных чертах опять я вижу детскую чистоту и ясность и то же ангельское выражение (4, 261).

Широкое включение Островским в свою драматургию молитвенных мотивов способствовало приобретению ею свойств национально-поэтического эпоса. Изображая в нем русский мир, его нравы и обычаи, неисчислимо разнообразно

визуализации жизненных путей и судеб человеческих, А. Н. Островский свидетельствовал об устремленности своих героев к Господнему Царству. И сам Островский и его герои, и потенциальные читатели и зрители включены в евангельскую перспективу изображаемых событий: идеальные герои Островского, и весьма далекие от Идеала почти всегда соизмеряют свои поступки с евангельской Правдой.

В пьесах конца 1870-х и начала 1880-х годов Островский в основном сосредотачивается на изображении неидеального, безбожного мира (театрального в том числе). В финале пьесы «Бесприданница» (1879) Лариса Огудалова символично восклицает: «Безбожно, безбожно!» (5, 76).

Исключением из этого ряда является пьеса 1880 года – «Сердце не камень», в которой Островский воплотил один из идеальнейших женских образов в русской литературе – образ Веры Филипповны Каркуновой – молодой жены богатого престарелого купца. Ей присущи глубокое религиозное сознание, искренняя вера, душевная чистота, христианское милосердие, благочестие, тайное благодеяние, простота и смирение. Героиня в разговоре с Аполлинарией Панфиловной признается: «Вот только одно мое удовольствие – по монастырям стала ездить: в Симонов, в Новоспасский, Андроньев» (5, 106).

Но и она в один из сложных моментов своей жизни переживает «свое» искушение, узнав о предательстве Ераста:

Разве пойти в собор... да нет, какая уж молитва! (5, 115).

Внутреннее смятение, утрату веры в человека она преодолевает как истинная христианка: постоянной привычкой

не к суду, но к милости и прощению: «Пусть его Бог судит, а я прощу» (5, 118).

Сердце Веры Филипповны настолько просто и легко откликается на зов Бога, что окружающим это кажется странным: «Либо у тебя разум младенческий, либо ты уж в вере очень крепка» (5, 106). Само ее имя напрямую соотносится с основным качеством ее души: крепкая вера героини в Бога свидетельствует о постоянном присутствии в ее жизни «чуда» – непрекращающегося Богообщения. Христианская доверчивость героини не раз ставит ее с миром и людьми в сложные, часто опасные для нее отношения. Но именно ее бесконечная вера в Бога вознаграждается Божественной помощью. Так, во втором действии, когда она оказывается одна на бульваре под монастырской стеной, ее пытается ограбить разбойник Иннокентий, но неожиданно рядом с ней оказывается человек, что воспринимается ею как чудесное избавление:

А вот мне Бог и помощь посылает (5, 106).

Веру Филипповну можно назвать еще одной «житийной» героиней в драматургии Островского, наподобие Марфы Борисовны из «Минина», щедро помогающей бедным, незлобивой и кроткой.

Молитва у Островского есть знак соотнесенности героя с Богом, знак его постоянной памяти о Боге. И здесь нельзя не вспомнить глубокие размышления И. В. Киреевского о противоположном смысле общежительных отношений русского и западного человека, из которых следует и несовпадение их молитвенного опыта:

Западный человек раздробляет свою жизнь на отдельные стремления и хотя связывает их рассудком в один общий план, однако же в каждую минуту жизни является как иной человек. <...> Западный человек легко мог поутру молиться с горячим, напряженным, изумительным усердием; потом отдохнуть от усердия, забыв молитву и упражняя другие силы в работе; потом отдохнуть от работы, не только физически, но и нравственно, забывая ее сухие занятия за смехом и звоном застольных песен...<...>

Не так человек русский. Молясь в церкви, он не кричит от восторга, не бьет себя в грудь, не падает без чувств от умиления, напротив, во время подвига молитвенного он особенно старается сохранить трезвый ум и цельность духа. Когда же не односторонняя напряженность чувствительности, но самая полнота молитвенного самоосознания проникнет его душу и умиление коснется его сердца, то слезы его льются незаметно и никакое страстное движение не смущает глубокой тишины его внутреннего состояния. Зато он не поет и застольных песен. Его обед совершается с молитвою. С молитвою начинает и оканчивает он каждое дело. С молитвою входит в дом и выходит. Последний крестьянин, являясь во дворец перед лицом великого князя (за честь которого он, может быть, вчера еще отваживал свою жизнь в каком-нибудь случайном споре с ляхами) не кланяется хозяину прежде, чем поклонится перед изображением святыни, которое всегда очевидно стояло в почетном углу каждой избы, большой и малой. Так русский человек каждое важное и неважное дело

*свое всегда связывал непосредственно с высшим понятием ума и с глубочайшим средоточием сердца*²².

В драматургии Островского как раз запечатлена связь внешней стороны жизни русского человека «с высшим понятием ума и с глубочайшим средоточием сердца». Герой Островского обращается к молитве постоянно, как в пьесах раннего, так и позднего периода драматурга. Через упоминание молитвы Островский передавал неизменное качество бытового уклада мира русского человека, связывающего его с вечностью.

Приведенный материал лишь малая толика богатейшего молитвенного пласта драматургии Островского. И коль скоро у Островского этот таинственный мир молящейся души является так часто предметом особого изображения и поэтизации, значит, Островский запечатлевал в русском мире нечто неизменное, вечное, что не может быть редуцировано никакими «прогрессивными» веяниями.

²² Киреевский И.В. О характере просвещения Европы // Киреевский И.В. Разум на пути к Истине. М. 2002. С. 199–200.



История и поэзия в национально-поэтическом
эпосе Островского



1. Историческая драматургия Островского и ее восприятие в критике

Как мы уже отмечали, в советском литературоведении было «узаконено» только одно «прочтение» драматургии А. Н. Островского: в русле «революционно-демократической мифологии»¹.

Все объективные, глубинные контексты ее понимания, связанные с православным мироощущением автора и его героев, с миром православной образности и символики, до сих пор лежат под спудом. Не является исключением и историческая драматургия Островского. Прежде всего, это трилогия о Смуте: «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» (1861), «Василий Шуйский и Дмитрий Самозванец» (1867), «Тушино»

¹ См. об этом: Есаулов И.А. Русское народное сознание в литературе («Гроза» Островского и «Капитанская дочка» Пушкина) // Пасхальность русской словесности. М., 2004. С. 186–227.

(1867); затем пьеса «Воевода (Сон на Волге)» (1865) и пьеса «Василиса Мелентьева» (в соавторстве с Гедеоновым) (1868).

В основе драматургии Островского как национально-поэтического эпоса лежит идея о России как *Господнем Царстве* (*Царстве веры*). Восприятие России как христианского царства было характерно вообще для всей русской культуры, начиная с Крещения Руси и вплоть до XX века. Вершиной эпоса Островского является его трилогия о Смуте, где он отразил Россию вневременную, или сверхвременную, Россию молящуюся, кающуюся, жаждущую святости. Масштаб созданной Островским драматургии обнаруживает в нем грандиозного эпического художника, что с особой силой проявляется в его исторической драматургии.

Демократическая критика в лице Д. И. Писарева отнеслась к историческим пьесам Островского и, в особенности, к «Минину» уничтожающе-язвительно². Наряду с Писаревым, отрицательное отношение к хронике «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» выразили поэт Н. Ф. Щербина и П. И. Мельников-Печерский.

Однако негативное восприятие исторической трилогии Островского в целом и «Минина» в частности не было лишь подавляюще негативным, но, скорее, по определению П. В. Анненкова, «противоречивым».

Слова одобрения о драматической хронике «Козьма Захарьич, Минин...» высказал в своей рецензии в «Русском вестнике» тот же П. В. Анненков, обратив внимание на изображение Островским народа как «одного живого действующего лица», на интерес Островского к нравам и веровани-

² Писарев Д. Мотивы русской драмы // Писарев Д. И. Литературная критика: В 3 т. Л., 1981. Т. 1. С. 357–358.

ям³. Вслед за Анненковым в поддержку «Минина» выступил А. Григорьев, назвавший «Минина» «народной», «национальной» драмой. В Сборнике историко-литературных статей 1912-го года содержался ряд работ (Варнеке, Никитенко, Анненков), посвященных именно историческим пьесам Островского⁴. В частности, один из авторов этого Сборника Никитенко, в стихотворной хронике «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» видит лишь достоинства⁵. Объективное отношение к историческим пьесам Островского пытался восстановить Н. П. Кашин⁶, изучивший предварительную работу Островского над историческими хрониками⁷. С. К. Шамбинаго выступает защитником пьесы Островского «Козьма Захарьич, Минин, Сухорук» от критики, увлекающейся «либерально-натуралистическим» направлением⁸, говоря о Минине как «живом лице» и отмечая лиризм пьесы⁹.

³ Анненков П. В. О «Минине» г. Островского и его критиках // Русский вестник, 1862. № 9. С. 410.

⁴ Александр Николаевич Островский. Его жизнь и сочинения. Сборник историко-литературных статей. Составил Покровский. М., 1912.

⁵ Никитенко Исторический и поэтический элементы в пьесе «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» // Александр Николаевич Островский... Цит. соч. С. 209.

⁶ В 1912 году вышла книга Н. П. Кашина «Этюды об Островском» (М., 1912), в которой ученый-источниковед серьезное внимание уделил в том числе и историческим пьесам Островского (С. 151–261). См. также: Кашин Н. П. Исторические пьесы Островского // Творчество А. Н. Островского. Юбилейный сборник. Под ред. С. К. Шамбинаго. М.-П., 1923. С. 241–284. В этом же Сборнике был ряд работ (Варнеке, Никитенко, Анненков), посвященных историческим пьесам Островского.

⁷ Кашин Н. П. Исторические пьесы Островского // Творчество А. Н. Островского. Юбилейный сборник... С. 241–284.

⁸ Шамбинаго С. К. Из наблюдений над творчеством Островского // Творчество А. Н. Островского. Юбилейный сборник... С. 293.

⁹ Там же.

Исторические хроники Островского в советский период, разумеется, были истолкованы исключительно в негативном ключе, и, прежде всего, вследствие явленного в них христианского Идеала. Всецело «марксистский» подход к русской классике отразился, в частности, в «Литературной энциклопедии» 1934 года. В статье А. Цейтлина об Островском пьеса «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» получает такую оценку:

Островский «рисует историческое прошлое сквозь призму своих неизменно буржуазных симпатий. В драматической хронике «Кузьма Захарьич, Минин, Сухорук» он обращается к эпохе Смутного времени, интересуясь в ней не столько картинами сражений, сколько организаторской ролью нижегородского мясника Минина, собирающего деньги и ополчение для освобождения Москвы. В высокой мере характерно, что действие этой исторической хроники заканчивается восхвалением организаторских талантов Минина. <...> Фигура Минина изображена на широком фоне буржуазного нижегородья, и П. В. Анненков основательно заметил, что Островский интересовался не столько историческими событиями, сколько нравами, понятиями и верованиями эпохи»¹⁰.

Интересен один момент в этой ссылке на Анненкова: высокую оценку Анненковым «Минина» А. Цейтлин использует для противоположной цели – характерный метод работы советских литературоведов с источниками: вырывать из контекста подходящие для своей «концепции» цитаты. В лучшем случае «Минин» оценивался с точки зрения исторической колористики или периферийных свойств пьесы Островского, или, в худшем, – как свидетельство творческой неудачи дра-

¹⁰ Цейтлин А. Островский // Литературная энциклопедия. М., 1934. Т. 8.

матурга. «Марксистский» подход, но уже в ослабленном виде, обнаруживается и в комментировании исторических пьес Островского, помещенных в шестой том Полного собрания сочинений драматурга. Так, в комментарии к пьесе «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» Л. М. Лотман считает «новизной хроники» «политический характер ее конфликта»¹¹, а в качестве «особенности образа народного героя Минина» называет совмещение в нем двух свойств: «простого человека» и «политически мыслящего... деятеля»¹².

Говоря о религиозности героев этой пьесы, Л. М. Лотман разводит героя и автора по разным полюсам:

*Религиозность Минина и других героев хроники выступает как черта исторической эпохи, а не как выражение авторского идеала*¹³.

По мнению Л. М. Лотман, религиозность – это мировосприятие людей прошедших эпох, нечто давно преодоленное, и оно никак не может быть разделенным Островским. Свой вывод Л. М. Лотман подкрепляет ссылкой на Ф. Энгельса: «Ф. Энгельс указывал, что все общественные движения феодальной эпохи, вплоть до Французской революции 1789 года, неизменно приобретали религиозную окраску» и даже пытается проникнуть в восприятие «религиозных настроений» людей второй половины XIX века, воспринимающих подоб-

¹¹ См.: Лотман Л. М. Историческая драматургия А. Н. Островского (1861–1865) // Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под общей ред. Г. И. Владыкина, И. В. Ильинского, В. Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1973–1980. Т. 6. С. 542. Здесь и далее ссылки на это издание.

¹² Там же. С. 547.

¹³ Там же.

ные «настроения», по мнению Л. М. Лотман, «как дань официальному или славянофильскому истолкованию характера русского народа»¹⁴.

Таким образом, в советском литературоведении искусственно насаждалось представление об Островском как драматурге-сатирике, изобразителе «темного царства» русской жизни.

Сам же Островский придавал огромное значение своим историческим хроникам, их воспитывающему влиянию на народные чувства:

...исторические драмы и хроники <...> развивают народное самопознание и воспитывают сознательную любовь к Отечеству. Публика жаждет знать свою историю... Историк передает, что было; драматический поэт показывает, как было, он переносит зрителя на самое место действия и делает его участником события. Не всякий человек расстрогается, прочитав, что Минин в Нижегородском Кремле собирал добровольные приношения на священную войну, что несли ему, кто мог, и бедные, и богатые, что многие отдавали последнюю копейку; но тот же самый простой человек непременно прослезится, когда увидит Минина живого, услышит его горячую, восторженную речь, увидит, как женщины кладут к его ногам ожерелья, как бедняки снимают свои медные кресты с шеи на святое дело»¹⁵.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Островский А. Н. Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время // Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под общей ред. Г. И. Владыкина, И. В. Ильинского, В. Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1973–1980. Т. 10. С. 138.

В этом высказывании Островского обнажается специфика отражения *истории* драматическим поэтом, его внимание не к самому событию, а к способу его изображения.

2. Параметры национально-поэтического эпоса в трилогии А. Н. Островского о Смуте

В исторических хрониках Островский выразил свои самые важные мысли об Идеале России, ее искании Небесной Правды. Обращение Островского к эпохе Смуты как переломному моменту в истории русской государственности не случайно. Своей трилогией Островский давал рецепт единственно спасительного пути для России: возвращение к православной вере.

Три пьесы Островского о смутном времени России можно рассматривать как своеобразную трилогию: грандиозную эпическую трехчастную картину. Первой по времени создания пьесой в трилогии является, как известно, «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» (закончена 9 декабря 1861), затем следуют «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (закончена 1 мая 1866) и «Тушино» (закончена 5 ноября 1866). Центральной идеей первой пьесы в составе трилогии является собирание сил народа на «святое дело» – на защиту Православной веры от польской интервенции на краю духовно-исторической катастрофы. Это *святое дело* изображается у Островского как *необыкновенное событие*. Осознав и отобразив в «Минине» источники православного (соборного) сознания народа, в двух последующих хрониках Островский сосредоточился на изображении причин, приводящих к разрушению государства, народа и культуры.

Таким образом, трилогия Островского о Смуте представляет собой важное звено в развитии драматургии, в создании национально-поэтического эпоса, а, как известно, в основе эпоса лежит судьба нации, народа, с которой соединяется или, точнее говоря, которую символизирует судьба главного героя.

В каждой из трех пьес есть эпические герои, воплощающие собой национальный Идеал, связанный с Православием. Все три пьесы заключают в себе эпическое содержание: им является судьба нации и государства в переломный момент исторического и экзистенциального самоопределения.

В пьесе «Козьма Захарыч, Минин, Сухорук» Минин и патриарх Ермоген (Гермоген) – эпические герои. В них приглушено «личное» начало, оба они относятся к полюсу «святости», и оба являются историческими лицами. Минин входит в историю как народный герой, а патриарх Гермоген причислен к лику всероссийских святых за свой мученический и исповеднический подвиг. Островский изображает Минина как народного героя, в котором его «героизм» во внешнем плане словно и не проявляется. Он действует как праведник Божий не от себя, а по благодати, со властью, каждое движение своей души поверяя Богу:

*Нет, прочь сомненья! Перст твой вижу ясно.
Со всех сторон мне шепчут голоса:
«Восстань за Русь, на то есть воля Божья»¹⁶.*

¹⁶ Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Цит. соч. Т. 6. С. 34–35.

Рассматривать образ Минина только в свете его театрального амплуа как героя-резонера¹⁷, на наш взгляд, не совсем верно. Герои Островского не схематичны, они живут не в узком пространстве театральной сцены, а принадлежат самой жизни.

Да, в письме к актеру Ф.А. Бурдину, исполняющему роль Минина, А.Н. Островский давал ему «дружеский совет», зная слабость Ф.А. Бурдина к «завываниям» (по оценке М.Н. Островского¹⁸ – брата драматурга):

Оставь ты свою сентиментальность, брось бабью расплываемость, будь на сцене мужчиной твердым, лучше меньше чувства и больше резонерства, но твердо. Минин не Дева Орлеанская, т.е. не энтузиаст, он также и не плакса; он резонер в лучшем смысле этого слова, т.е. энергический, умный и твердый¹⁹.

С актером А.Н. Островский говорил на языке театра, поэтому и использовал слово «резонер», чтобы быть понятным, но в этот образ он вкладывал другое, эпическое содержание.

Почти четыре года спустя в письме к тому же адресату А.Н. Островский писал:

¹⁷ О Минине как герое-резонере см.: Овчинина И.А. Русская история и национальный характер в пьесе А.Н. Островского «Козьма Захарыч Минин, Сухорук» // Духовно-нравственные основы русской литературы: сб. науч. статей: В 2 ч. Кострома, 2007. С. 206.

¹⁸ По отзыву М.Н. Островского «Минин» имел успех, но об игре Бурдина он высказывался критически. То, от чего предостерегал Бурдина Островский, превзошло его опасения: Бурдин «сам себе верен не был, являлся то грубым мужиком, то слезливой бабой, то восторженным героем, – в некоторых местах он до того завывал, что превосходил сам себя». Цит. по: А.Н. Островский. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 11. С. 248.

¹⁹ Там же. С. 239.

Современных пьес я писать более не стану, я уж давно занимаюсь русской историей и хочу посвятить себя исключительно ей – буду писать хроники, но не для сцены; на вопрос, отчего я не ставлю своих пьес, я буду отвечать, что они не удобны, я беру форму «Бориса Годунова». Таким образом, я постепенно отстану от театра»²⁰.

Этому решению не суждено было сбыться, но из него видно стремление Островского выйти за рамки драматургии в пространство национального эпоса.

Драматурга не пугал неуспех его исторических пьес, он его даже предвидел²¹.

«Лишним людям», разочарованным или озлобленным героям-романтикам, «титularным советникам», незначительным героям-чиновникам Островский противопоставлял личность мужественную, «горячую», энергичную, способную к высоким жертвам. В своей исторической драматургии Островский, собственно, и задался целью создать характеры героические, неординарные, поэтому и «необыкновенные», сакральные события в ней соответствуют масштабу этих характеров.

В своей эпической трилогии, трагедийно-просветляющей по мироотношению, Островский включался в создание иной по сравнению с писателями революционно-демократического направления концепции русского характера, основ-

²⁰ Там же. С. 228.

²¹ См. письмо А.А. Григорьеву: «Неуспех «Минина» я предвидел и не боялся этого: теперь овладело всеми вечное бешенство (курсив автора), и в Минине хотят видеть демагога. Этого ничего не было, и лгать я не согласен» (Цит. по: А.Н. Островский. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 11. С. 165).

ными свойствами которого были *боголюбие, храбрость, честность, открытость, веселость, добродушие*.

Примечательно, что именно в 1860-е годы появляется и «Война и мир» Л.Н. Толстого, где писатель останавливается на 1812-м годе как *необыкновенном*, проясняющем, всемирно-значимом событии. Русская литература Нового времени ко второй половине XIX века нашла возможность художественного выражения эпического потенциала, присущего древнерусской словесности, но уже в рамках светской литературы. Ведь многие жанры древнерусской словесности были эпичны по своей внутренней сути: это и агиография, и хождения, и летописи. Трилогия Островского имеет черты и летописи, и жития²².

Пьеса «Козьма Захарыч Минин, Сухорук» – первая по времени создания в составе цикла и в то же время вершинная. Сюжетом «Минина» является собрание народных сил на «святое дело» – защиту Отеческой Веры. Животворной и созидательной силой России, по мысли Островского, является Православная вера. Без нее нет нации, государства, культуры. В письме к А.А. Григорьеву Островский выразил эту мысль так:

Подняло Россию в то время не земство, а боязнь костела, и Минин видел в земстве не цель, а средство. Он соби-

²² Так, Н.П. Кашин ставит вопрос об источниках образа Марфы Борисовны в «Козьме Захарыче, Минине...»: «Личность Марфы Борисовны невольно вызывает в памяти трогательный образ Юлиании Муромской». См.: Кашин Н.П. Этюды об Островском. В 2 т. М., 1912. Т. 1. С. 176. Ссылаясь на современных Островскому знатоков источников, Е.Г. Холодов пишет о влиянии летописей и народного языка на «Минина» Островского. См.: Холодов Е.Г. Мастерство Островского. М., 1963. С. 113–115.

*рал деньги на великое дело, как собирают их на церковное строение*²³.

«Минин» – самая исповедная пьеса Островского, в которой неверующих героев нет вообще. Даже отрицательные герои в ней проявляют свою конфессиональную принадлежность. Именно в «Минине» особенно отчетливо звучит мысль Островского о России как Господнем Царстве и о необходимости ее следования своему высокому предназначению. В сюжете пьесы проводится мысль об экзистенциальном выборе России: или она с Богом, или ее ожидает гибель.

Сюжет «Минина» эпичен, как эпичны сюжеты двух других пьес трилогии, в которых Россия изображается *«у черты»*, на границе между бытием и небытием. Мы отмечали тот факт, что «Минин» – это своеобразная пьеса-молитва,²⁴ в которой молитвенный настрой автора и героев образуют одно целое.

Православная вера осознается героями пьесы через идею **«света и чистоты»** («яснослышательная и непорочная») – это абсолютная *сверхценность*:

*Нам вера православная да церковь
Дороже всех сокровищ на земле*²⁵.

²³ Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т... Т. 11. С. 165.

²⁴ См. об этом: Мосалева Г. В. Религиозность героев как выражение авторского идеала в исторической драматургии А. Н. Островского // Православие в контексте отечественной и мировой литературы. Арзамас, 2006. С. 273–279; Мосалева Г. В. Идея «святости» и ее поэтическое воплощение в исторической драматургии А. Н. Островского // А. Н. Островский. Материалы и исследования. Сб. науч. тр. Шуя, 2006. С. 107–116.

²⁵ Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Цит. соч. Т. 6. С. 69.

Крепость веры и чистосердие народа рождают «чудеса» и «чудотворения». В итоге, истинная Россия осмысливается Островским как *Царство веры*, как *Господне Царство*, с народом которого «хоть в монастырь честной, хоть на небо»²⁶:

*Возможно ли, чтоб попустил погибнуть
Такому царству праведный Господь!*²⁷

«Твердость» и «непорочность» героев-нижегородцев – качества «вымоленные», «благодатные», они проявляются в героях как результат их личного покаяния и как следствие «чудесного дара».

Минину является по вере в видении Преподобный Сергий Радонежский. *Видение святого* – область непосредственного благодатного религиозно-мистического опыта человека.

В эпилоге пьесы весь народ предстает как **единое тело, единая Церковь**. Сюжет обретения Веры, точнее, возвращения к истинной Вере является сверхсюжетом пьесы: именно Православная Вера объединяет нижегородцев, нацию, Россию, она дороже «красоты земной», материального богатства, даже «риз золотых» «святых икон», наконец, дороже земной жизни. Сюжет Веры, как видим, сотериологичен: в его основе идея Спасения души человека, нации и государства в целом.

«Святые жертвы» нижегородцев, их единодушный и полный отказ от всего земного принимаются Богом, и Минин ощущает покровительство «святому делу» «грозных сил небесных», среди которых действуют «полк ангелов и Божья благодать!»²⁸.

²⁶ Островский А. Н. Там же. С. 78.

²⁷ Там же. С. 33.

²⁸ Там же. С. 34.

В «Дмитрии Самозванце» и «Тушине» тоже есть эпические герои. В «Дмитрии Самозванце» эпичен дьяк из приказа – Тимофей Осипов, называемый героями «новым страсто-терпцем», «московским угодником», «подвижником веры», «мучеником святым». Ценой своей жизни он обличает Самозванца:

*Какой ты царь! Тебе ль управить царством,
Когда собой управить ты не в силах!
Какой ты царь! Ты сам в оковах рабства!
Ты раб греха! Служитель сатаны,
Сидящий на престоле всероссийском!
Воистину расстрига, а не царь! (7, 80).*

В «Тушино» эпичность героев Николая Редрикова и Людмилы Сеитовой имеет некоторую «личностную» окраску. Однако эпичность и здесь преобладает над «личностным началом»: трагическая гибель героев, сознательно выбирающих смерть как позицию «святости», «исповедничества» и «мученичества», знаменует собой торжество эпического плана. Эпические герои воплощают собой идеальное начало, имеющее религиозно-поэтический характер.

3. Храмово-литургическая структура хроники Островского «Козьма Захарьич Минин, Сухорук»: семиозис Кремля

В отношении драматической хроники в стихах «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» в критике часто встречаются определения «эпическое», «поэтическое», «живые картины». Еще раз обратим внимание на то, что Островский предвидел «неуспех», «несценичность» «Минина» на сцене. Эта «несценичность» вовсе не была «заложена» в самой пьесе, как подчас

этот момент трактуют некоторые критики, объясняющие этот факт неспособностью театрального искусства на тот момент обеспечить воплощение замысла гениального драматурга. Эта пьеса значила для Островского больше, чем просто пьеса для постановки на сцене. Она являлась *пьесой-посланием* драматурга своим современным и будущим читателям. Уже жанровое обозначение «Минина» как «хроники в стихах» говорит об установке Островского на поэтизацию изображаемых событий. Молитвенный настрой хроники превращает ее в *пьесу-молитву*, а если еще точнее попытаться определить специфику структуры пьесы, то ее можно определить как храмово-литургическую. В центре пьесы – нижегородский Кремль как пространство спасения, сакральный пространственный символ, указывающий дорогу к московскому Кремлю как крепости-ограде Православной веры. Нижегородский Кремль является композиционным остовом пьесы. С него начинается и им заканчивается фабульная линия «Минина». Однако сюжет этой пьесы не завершен, что является классической приметой романной композиции и свидетельствует об эпичности «Минина», проявляющейся на всех уровнях текста. Пространство нижегородского Кремля организует и структурирует самые важные действия в пьесе. Он на время «плена» московского Кремля замещает его, служа оградой Православному Царству как таковому. В ремарке к первому действию Островский конкретизирует пространство нижегородского Кремля, указывая в нем на «часть Нижнего посада близ Кремля», «стены Кремля», «башню и ворота в Кремле». Все эти топологические маркеры образуют *мотив защиты и крепости* Православного царства.

Сюжетом «Минина» является собрание сил народа на святое дело – защиту Православной веры от польской интервенции на краю духовно-исторической катастрофы в 1612-м году. Поэтому конфликт в пьесе указывает на экзистенциальный выбор личности и народа, на предельно «пограничную» ситуацию между жизнью и смертью, бытием и небытием – человека, государства, нации, вселенной. Четыре действия пьесы начинаются с указания на этот сакроним, а последнее, пятое действие завершается тоже в Кремле. Метасюжетом пьесы является созидание православного храма народной души. Трагизм экзистенциальной ситуации сюжета удерживается вплоть до конца пьесы. В начале пятого действия Минин, оценивая ее, прибегает к храмовой символике, играющей ключевую роль во всей поэтике пьесы:

*Великое святое начинанье,
Как сельный цвет в сухое лето, вянет.
Выводим стены, крышу крыть хотим,
А храма не крытая валится... (6, 94).*

Дело спасения Отеческой Веры уподобляется *созиданию храма*. По мысли Островского, животворной и созидательной силой России является Православная Вера. Ополчение в этих словах Островский уподобляет «церковному строению» – «храмине». Переживая разорение Москвы, нижегородцы постоянно возвращаются в своих разговорах о глумлении над святынями:

*Что терпят! Враг внезапно набегает,
Дома разграбит, да сожжет и церковь (6, 70).*

Боязнь утраты веры и разрушения церковей становится причиной всенародного объединения:

*...если нашим нераденье
Московскому крещеному народу
Конечная погибель учинится,
Иссякнет корень христианской веры,
И благолепие церквей господних
В Московском государстве упразднится (6, 68).*

В результате сам сюжет пьесы становится сюжетом храмово-литургического события. Пять действий пьесы словно символизируют пятиглавый купольный храм, защищенный Кремлем-оградой с его башнями и стенами. Собор Кремля – главный топос пьесы, из него выходят и в него уходят все сюжетные нити. Прежде чем начать действовать и говорить, Минин пребывает в соборе, его *личный* сюжет тоже начинается и заканчивается в соборе. Появление Минина (он выходит из Кремля) в конце пятого явления первого действия предваряется внезапным появлением юродивого Гриши в четвертом явлении: он «вбегает» и просит подаянья «на дорогу». Юродивый говорит о «длинной дороге» до неба, ведущей к «честным обителям» и дороге к храмам «без богомольцев, без пения», намекая на разоренные московские храмы. И юродивый, и Минин присутствуют на обедне (литургии), а затем на панихиде по Прокопию Ляпунову, которую заказывает Минин. В беседе с Марфой Борисовной (восьмое явление) Минин сообщает ей, что каждый день «бывает» у обедни. Эти сообщения в соответствии с авторской стратегией призваны «встроить» экзистенциальное событие отечественной истории России в Священную историю, в литургический контекст времени-вечности. Упоминание о Прокопии Ляпунове – народном герое-исповеднике, положившем свою жизнь за веру, является проявлением мотива Высшей Жер-

твы, которая ежедневно приносится за Литургией. Минин, а затем и «весь народ нижегородский», собираются в храме на Литургию – Божественную Трапезу Любви. Она является в хронике главным сакральным символом. Все пространство пьесы вообще выстраивается Островским как сакральное, но ее герои в зависимости от ревности по вере имеют в нем разное местоположение. Минин, как правило, находится в центре этого пространства, в соборе. Минин часто оказывается рядом с юродивым, со священником, наконец, он удостоивается в своем доме мистического посещения преп. Сергия Радонежского. Начало же пьесы Островского развертывается в Нижнем посаде, в Гостином дворе. Герой-народ движется из Нижнего посада к собору, и кульминацией этого сюжетно-композиционного движения становится четвертое действие, уже в первом явлении которого народ изображается как один человек, о чем свидетельствуют ремарка Островского: «Народ выходит из собора» и реплики персонажей: «Эко рыдание во всем соборе!» (6, 77). Народ превращается в «кроткого ребенка», «плачет как дитя». Сравнение народа с ребенком символизирует обратное временное движение народа: от взрослого состояния к детскому, к моменту своего Крещения. «Общие слезы» становятся знаком искупления и спасения. Происходит зримое осуществление надежды Минина на то, что «сердца в народе / Затеплятся, как свечи пред иконой» (6, 45). Покаяние происходит во время литургии, после которой, как узнаем из ремарки, «заря занимается» (6, 77). Минин с Лобного места называет народ «детьми матери одной», «братьями от одной купели». В соборе происходит *усыновление* нижегородцев Матерью Церквью. И только еди-

ницы из них, неспособные к любви-жертве, так и остаются «в притворе» храма вместе со «слепыми», на что также указывает Островский в одной из ремарок.

Минин же совершает несколько иную траекторию своего сюжетного пути. Из собора он спускается к нижегородцам в Нижнюю часть посада, в Гостиный двор. В этом смысле он совершенно оправдывает название его нижегородцами «апостолом веры», выходящим на проповедь (Лобное место), чтобы уже вместе с крещеными детьми подняться в храм. После Литургии народ «становится стенами, образуя улицы для выходящих из собора» (6, 78). Иными словами, нижегородцы становятся духовным кремлем-крепостью России своими телами и сердцами. *Лобное место* оказывается священным, жертвенным, сюда нижегородцы приносят все свои драгоценности, даже снимают золотые ризы с икон, готовы отдать и свои жизни – исполнить заповедь Любви в ее высшем пределе.

Космос Островского – храмовый. Островский выстраивает свою поэтическую вселенную совершенно сотериологически, по принципу православной храмовой архитектуры, где земная Церковь входит в Небесную, причем граница между ними является весьма условной: «Ангелы-то с небеси, чай, смотрят да радуются» (6, 78). Возникает ощущение, что «небесное пространство» для нижегородцев «одомашнено» и «обжито». Островский создает ощущение «ожившего иконостаса», когда «духовным очам» открывается красота домостроительства Церкви.

В пьесе аксиологически значимыми оказываются и другие церковные службы: вечерни, молебны, панихиды. В «Минине» речь идет о благодарственных молебнах (ангелу-хра-

нителю, св. бессребренику Косме, в соответствии с житием которого выстраивает свою жизнь Минин), о напутственном молебне в финале пьесы, благословляющем нижегородцев на дело спасения веры и Отечества.

Юродивый Гриша говорит только тогда, когда вспоминает «про красоту обителей святых». На протяжении пьесы юродивый сообщает о двух своих видениях: о первом сообщается в начале пьесы, о втором – в финале четвертого действия. Это заключительное видение-экфрасис юродивого выступает иконическим символом Святой Руси:

*Обители, соборы, много храмов,
Стена высокая, дворцы, палаты,
Кругом стены посады протянулись,
Далеко в поле слободы легли,
Все по горам сады, на церквах главы
Все золотые. Вот одна всех выше
На солнышке играет голова,
Река, как лента, вьется... Кремль!.. Москва!.. (6, 92).*

В символах природного мира Нижний оказывается *зарей*, а Москва – *солнцем*. В символах храмовой символики топос нижегородского Кремля, где разворачивается действие пьесы, – *нижней границей московского Кремля*, в пространство которого входят все храмы России, и все вместе они устремляются к единому Небесному Граду. Нижегородцы провожают князя Дмитрия Михайловича и выборного всея Руси Козьму Захарыча «хлебом с солью», что знаменует собой завершающий момент литургии – раздачу просфор. Движение войска нижегородцев, идущего из Кремля через всю сцену, сопровождается колокольным звоном, являющимся

музыкальным обрамлением церковной службы и свидетельствующим о ее божественной космологии.

Храмово-литургическая символика в пьесе «Козьма Захарыч Минин, Сухорук» влияет и на ее структуру, и на содержание, рождая неповторимую поэтику «Кремлевского текста» Островского, представляющего собой сверхтекст, рождающийся в топосе поэзии православного Предания.

4. Поэтика святости в трилогии Островского о Смуте

Пьесу «Козьма Захарыч Минин, Сухорук» по многообразию способов воплощения идеи «святости» трудно переоценить. Как мы отмечали, храмово-литургическая структура пьесы пронизана молитвенными мотивами. В начале пьесы Аксенов сообщает о том, что все нижегородцы молятся «за здоровье» Минина. В финале пьесы Пospelов говорит уже о такой «лёгости молитвы», что «взялся бы с места, да и полетел!» (6, 79). Сам Минин, впервые появившись в пьесе в восьмом явлении, идет «от обедни». В разговоре с Марфой Борисовной Минин признается, что он бывает «у обедни» каждый день. Поэтику святости формируют многочисленные упоминания в тексте о различных церковных службах и требах. Через всю пьесу проходит слово о необходимости подвига поста и покаяния:

*... помыслы постом очистить, / Говеньем волю утвердить
на подвиг / И скорому помощнику молиться... (6, 44).*

Все главные персонажи пьесы пребывают в молитве. Минин выходит к нижегородцам на проповедь только после молитвы, соборной или келейной. Все действия пьесы начи-

наются либо в Кремле, либо вблизи собора. «Слёзно» зывают к Богу о помощи как живые, так и почившие Божьи угодники – «святители», «молитвенники наши». Слёзы должны очистить души и растопить окаменевшие или уснувшие сердца людей. «Молитва» у Островского выступает символом духовной силы народа: «За нас молитвы целого народа» (6, 91). В начале четвертого действия и в авторских ремарках, и во фразах героев подчеркивается, что молитвенные слезы переходят в людской «плач»: («Все утирают слезы», «Экой плач! Эко рыдание во всем соборе!») (6, 77). Слёзы бегут по щекам Минина «как ручьи весною», при этом юродивый, стоящий рядом с Мининым смотрит то на него, то на икону. Юродивому как человеку, покрытому божьей благодатью, открыто то, что скрыто от обычных смертных. Минин молится и всю ночь после вечерни, засыпая лишь на час и пробуждаясь от «соборного раннего благовеста», зажигая в доме «все свечи», «все лампы» и возвещая домашним о «чуде»:

... образница / вся облилася светом; в изголовьи / Перед иконами явился муж / В одежде схимника, весь в херувимах, / Благословляющую поднял руку / И рек: «Кузьма! Иди спасать Москву! / Буди уснувших!» <...> / И только разливалось по покоям / Благоуханье (6, 62).

После того, как Минину сообщают о прибытии гонцов из «Троицы Живоначальной от Сергия Угодника», он осознает, что явившийся ему в видении схимник и был Преподобный Сергий. «Явление» преп. Сергия Радонежскому Минину становится кульминацией сюжета.

Мотив «благословения народа» проходит через всю пьесу. Первое действие пьесы заканчивается известием

о *письме* нижегородцам заключенного в темницу *патриарха Ермогена (Гермогена)*. Здесь и само письмо, и его содержание являются *знаками* благословения своего народа «избранником Божиим». Патриарх на время Смуты заменяет народу и царя, и духовного пастыря. *Благословением на «святое дело»* является и *письмо-грамота отца архимандрита из Троицы*, воспринимающееся нижегородцами как «благословенье Божье» всего народа: «Не явно ли благословенье Божье» (6, 90). *Поэтика сакрального документа* является важной частью поэтики пьесы в целом, тем самым указывая на генетическую связь текста хроники Островского с историей России и ее словесности.

Сюжетная оппозиция «**избранничество**» – «**своеволие**» проходит через всю трилогию и символизирует добро и зло, истину и ложь. В обращении к народу Минин подчеркивает свою «призванность» (патриархом, святыми угодниками, самим Богом) к «святому делу»: «Я не свои вам речи говорил» (6, 32).

«Святость» веры и «единение» душ противостоит «душевной смуте», ставшей проводником зла. Смута осмысливается как «продажа души», «шатость» веры, «вражда и ложь», «междоусобие», «дьявольская прелесть»: «И в прелести смятется вся земля» (6, 17).

Необходимыми свойствами «святости» являются «твердость»/«крепость» веры и душевная чистота. О патриархе Гермогене Минин говорит как о «твердом алмазде в шатанье общем», как об «утверждении и столпе», «втором Златоусте».

Риторика слов Минина о патриархе соотносится с церковной поэзией – с акафистами, как, впрочем, и вся пьеса

в целом испытывает воздействие самых различных жанров церковной поэзии. Патриарх пророчит спасение России «от Волги», и залогом этого спасения оказывается его «чистота». «Москва» ощущается нижегородцами «коренью» русских городов, плененной «матерью», на защиту которой встают ее осиротевшие «дети».

Нижний выступает в пьесе как «святое» пространство: «Здесь тишь да гладь, да Божья благодать» (6, 10), «наше место свято» (6, 15), поэтому нижегородцам патриарх посылает свое благословение, а его слово – «свято».

Нижегородцы называют святой вдову Марфу Борисовну: она «чернице не уступит смирением, пощением, молитвой», щедрой милостыней, сокрытием духовных даров. Марфа Борисовна «весела» днем «при народе», но «всю ночь» молится «со слезами». Минин уподобляется апостолам веры («высокая апостольская доля»), так как в нем живо стремление «будить уснувших братьев/и Божьим словом зажигать сердца» (6, 44). Сам Минин сравнивает себя с «колоколом воскресным».

Эту хронику можно назвать и самой «светоносной» пьесой Островского. В ней движение сюжета развивается через световой мотив: от сумерек (третье действие) к рассвету (четвертое действие). Физический свет здесь соединяется с божественным (нетварным) светом (сияние икон, лампадок и молитвенной комнаты Минина), с помощью которого занимается «заря освобождения» Святой Руси. Прежде усомнившийся в Минине дьяк Семенов видит «ясно» «цветущий берег райский» (6, 78).

Вообще все герои трилогии рано или поздно оказываются перед экзистенциальным выбором. Островский показывает в «Минине», что для всего народа *вера* становится «дороже живота»:

...легче смерть от острия ножа, чем видеть, как ругаются святыней (6, 11).

Нижегородцы, жертвуя на «святое дело», готовы принести в жертву всю «красоту земную», все материальные богатства и даже «ризы золотые» «святых икон», являющиеся символом любви и благоговения перед святыней.

Святость у Островского воплощает собой идею *любви и красоты*. Любовная линия Марфа Борисовна – Пospelов тоже строится в соотношении с идеей «святости». Изображение любовного конфликта только как душевно-бытового противоречило бы главной идее пьесы, измельчало бы ее. «Красота» как «святость» изображается Островским в рассказе Марфы Борисовны об убийстве царевича в Угличе. Детские «вещи» царевича «освящаются» его мученической смертью. Островский не изображает преступления, но его чудовищность он подчеркивает посредством описания красоты вещей, принадлежавших царевичу:

...ожерелье жемчужное, шириночка в руке / Тафтяная, вся золотом расшита / И серебром, кафтанчик на хребтах / На белых... / В руках держал орехи; обагрились орехи кровью... (6, 36).

В подтверждение свидетельства святости царевича приводятся рассказы о чуде «исцеления» «многих» страждущих. Рассказ об убийстве царевича завершается фигурой

«молчания», выступающей в тексте как символ «святости». Значимость «молчания» акцентируется замечанием Домны о присутствии «ангела» среди «слушателей»: «Тихий ангел пролетел» (6, 36).

Принципы живописания, живоподобия сильнее проявляются при изображении Островским внешнего мира, конкретно-бытовой стороны действительности. Опорой живописания, картинности у Островского является народно-поэтическая культура.

Наряду с «молитвой», у Островского проявляет свое бытие и песня (здесь и духовный стих «О пустыне», песня стрельцов, песня глухих). Как молитва связана со «слезой», так она связана в пьесе и с песней («слезы с матушки широкой Руси ... в одну сольются песню» (6, 34)).

Усиление «святости» в пьесе происходит по нарастающей. В финале пьесы Минин ощущает подкрепление «святого дела» «грозными силами небесными».

Если Смута является осуществлением своеволия, зла и утратой образа Божия – без-образием, то в противовес ей единение сил народных – возвращением образа, иконичности.

Именно в «Минине» храм, «икона» и «молитва» с особенной силой выступают как субстанциальные элементы, символы России, в конечном итоге, определяющие и своеобразие поэтики пьесы в целом.

При создании идеальных образов и характеристике их внутреннего мира, обнаруживающего свойства святости, Островский обращается к принципам иконичности²⁹.

²⁹ См. интересное исследование об иконе в русской литературе: Лепехин В. Икона в русской художественной литературе. М., 2002.

Ясно указав в «Минине» на источник чуда и святости, Островский в двух последующих пьесах сосредоточился на изображении причин, приводящих Россию к духовно-исторической катастрофе. Причины Смуты, названные Островским в пьесе, являются ее важными сюжетными мотивами: «шатость веры», «продажа души», «вражда и ложь», «междуусобие».

Название следующей за «Мининым» пьесы Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» содержит мотив «воровства» и «лжи». Самозванец и Шуйский стремятся осуществить собственные интересы. Являясь политическими противниками, они располагаются на полюсе, противоположном святости. Не случайно и по отношению к Самозванцу, и по отношению к Шуйскому употребляются одни и те же эпитеты: «вор», «клятвопреступник», «кромольник». Шуйский относится к вере как фарисей, пытается использовать идею «святого дела» – защиту веры – в борьбе за личную власть. Но в отличие от Самозванца, он не бесчинствует над верой. Он посещает церковные службы, идет «ко всемогущей», призывая своего брата помолиться «усердно пред Господом о крепости и силе в борьбе с врагом». Однако обращение к молитве у Шуйского связано с личной целью, которую он объявляет брату: «... или плаха, /Иль золотая шапка Мономаха!» (7, 26).

Самозванца и Шуйского объединяет одно – **своеволие**. Ни тот, ни другой не способны к осуществлению народной воли как высшей воли, тем более что она парализована разъединением людей. Народ утратил способность различать Истину от лжи, божьего и всенародного избранника от самозванца, поэтому, по слову московского купца Федора Ко-

нева, их молитвы к Богу не доходят» (7, 10). В начале пьесы купцы радуются самозванцу Дмитрию, воспринимая его воцарение как осуществление воли Божией: «Идет народ веселыми стопами/В предшестве хоругвей и икон» (7, 8).

Этот комментарий подъячего тут же снижает Конев выразительной репликой: «Антихриста встречать!». Идею измены народа своей вере выражает юродивый Афоня, говоря о правлении Дмитрия как приходе «нежданного Антихриста», рифмуя слова: «казак-поляк», «боярин-татарин» и надевая польскую шапку:

*Наденем все. Митрополит казанский
Не захотел надеть, его сослали –
Сослали, да! В цепях и заключеньи
Томят его (7, 104).*

Калачник и Афоня показывают «православным», «какой игрой своих поляков тешит московский царь», проигрывая им в кости города Новгород, Псков, Северские земли и московские соборы.

Для Шуйского Самозванец – «еретик», «скоморох», «чернокнижник», «езовитской веры», «Антихрист». Стан Самозванца в Коломенском дьяк Тимофей сравнивает с «бесовским гуденем», а поляки, черкасы и казаки донские вокруг Самозванца выглядят в его глазах «эфиопами», то есть нечистой силой³⁰. Народ, в конце концов, воспринимает окружение Самозванца как «бесовское». Так, Шуйский называет Басманова «бесовозлюбленным советником» Самозванца.

³⁰ Мотив «эфиопа» как нечистой силы достаточно распространен в русской литературе. Здесь можно назвать гоголевский «Портрет» и лесковскую «Легенду о совестном Даниле».

«Святость» в «Дмитрии Самозванце» оттеснена на задний план: над ней потешаются, ею пытаются манипулировать. Басманов призывает Дмитрия не трогать монастыри, чтобы не спровоцировать народного бунта. Шуйский, напротив, подталкивает Самозванца к неправомерному действию в своих интересах.

В борьбе за престол Шуйский решается идти на «преступление», поэтому «святая вера» у него лишь средство борьбы за власть.

Идея святости в «Дмитрии Самозванце» проводится на уровне фонической оппозиции: благовест – польская мазурка, «гудень мусикийское»:

Святую тишь молитвы православных/Нарушил ты гуденьем мусикийским! (7, 79).

В финале пьесы колокольный звон перерастает в набат, знаменуя собой решимость народа к борьбе за «святое дело».

В «Дмитрии Самозванце» внимание автора сосредоточено на изображении «убыли святости» и ее поругании. Так Самозванец вступает в сакральное пространство: в Архангельский и Успенский соборы, в Золотую и Грановитую палаты, оскверняя его своим присутствием, на что ему указывает герой-исповедник Тимофей Осипов:

*Где я молюсь, пред чем благоговейю,
Куда вступаю с трепетом священным,
Туда со мной литвин и лях с руганьем
И мерзостным кощунством вместе входят (7, 79).*

Вера выносится Самозванцем «на потеху», он не препятствует бесчинству над ней, не соблюдает православные посты

и обряды. Убывание «святости» приводит «народ» к потере истинных ориентиров – такова одна из главных мыслей автора в «Дмитрии Самозванце» и пьесе «Тушино». Интересна еще одна деталь. Самозванец лично никак не соприкасается со святыней, он не молится и не прикладывается к иконам, то есть она не вызывает у него никаких чувств, но он «слезами и коленопреклонением» хочет «молить любви» Марины Мнишек. Она для него – «царица» земли и заменяет ему Царицу Небесную. Ради укрепления своей власти он «умоляет» царицу Марфу назвать его своим сыном. Самозванец с молитвой обращается не к Богу, а к себе подобному – к человеку.

В «Дмитрии Самозванце» на уровне художественных образов идеальное начало воплощает дьяк Тимофей Осипов – «новый страстотерпец», «московский угодник», «подвижник веры», ценой своей жизни высказавший правду Самозванцу. Внутренний протест против Самозванца выражают священник Чертопольский, отслуживший «обедню» «как надо», но после «в алтаре» предавший Самозванца «анафеме», московский купец Конев, Калачник. В ответ на «святотатство» посадский народ в финале пьесы отвечает бунтом. В ситуации «глумления над верой» Островский показывает две возможности для сохранения души: исповедничество ценой жизни и юродство. В «Дмитрии Самозванце», помимо юродивого Афони, действует Иванушко-дурак, который в последней сцене уже не говорит, а «хохочет». Юродивые, странники еще могут остаться в «поврежденном» ложью мире, и реакция на этот Антимир³¹ у них чаще одна – смех. Там же, где Ан-

³¹ Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. СПб., 1997.

тимир занимает место Божественного, «божьем людям» нет жизни. В «Тушино» уже нет юродивых и невинных дурачков, а смех становится исключительно принадлежностью Антимира – мира Антихриста.

В драме «Тушино» по сравнению с «Дмитрием Самозванцем» заметно нарастание мотивов **«воровства»** и **«лжи»**, **«крестопреступленья»**, причем ворами становятся, как говорит Дементий Редриков, «свои же братья» – «дворяне». Вместе с тем происходит и возрастание «святости». Весьма символично, что один из сыновей Редрикова – Максим – превращается в «вора», «разбойника», другой же – Николай – сохраняет верность присяге. О нем Островский сообщает, что он вместе с матерью ездил на «богомолье» в Ростов, где молился «в соборе», «у гроба Угодника». В предательстве брата, его решении уйти в Тушино Николай видит «дьявольский ков» и на коленях обращается к Богу с молитвой:

Молю тебя! Наставь его на разум! / От гибели, от дьявольского кова / Освободи заблудящую овцу! (7, 156).

С молитвой к Богу обращается и царь Василий, он просит о помиловании «от воров, ругателей», предпочитая измене – «мор», «голод иль проказу». Вместе с тем он приказывает привести к нему «ведунью» «за спросом и советом», что свидетельствует о раздвоенности сознания царя, шаткости его веры. Царь не верит крестоцелованию своего «народа»: «Пойдем смотреть, как лгут царю и Богу» (7, 147). Царь Василий ни «Божий избранник» (нет твердой веры), ни «земельный» (не весь народ признает его царем), его «избранничество» мнимое и недолговечное.

В сцене третьей появляется мотив **«осознания вины»** и в то же время мотив **«неспособности к истинному покаянию»**. Подьячий Скурыгин во всеуслышание объявляет себя вором и обвиняет в воровстве весь «народ московский», а после вместе с переяславским дворянином Савлуковым подбивает Максима Редрикова к бегству в Тушино.

«Тушинский стан» изображается как «гнездо разбойничье», «стая воров проклятых», самый страшный из которых – боярский сын Беспута, играющий на священника за деньги, а затем убивающий его. Беспута сам признается, что попал во власть дьявола: «В меня посажен дьявол, да не один» (7, 159). Беспута и Максим Редриков ощущают себя рожденными «на зло».

В мире без Бога жизнь для святых душ становится невозможной, поэтому к концу пьесы мотив тоски о **«житии небесном»** усиливается. Исповедником веры становится священник, отказавшийся по приказу Беспуты петь мирские песни:

*А что мне смерть! Давно прошу у Бога / От бранных уз,
от старческого тела / Освободить тоскующую душу, /
О житии небесном (7, 165).*

Видение Угодников Божьих в «сиянии небесном» открывается взору донского атамана Епифанца, сражающегося на стороне «тушинского вора»:

*Угодники со стен на нас грозятся
И от врагов обитель ограждают
Каждением и крестным осененьем,
Святой водой кропят. Великий трепет
Объял меня... (7, 190).*

Это «видение» помогает Епифанцу осознать свою вину и принять решение об уходе от разбойников:

*Домой идти, покаяться скорее! Замаливать свой грех, по-
куда жив (7, 191).*

Максим Редриков тоже хочет принести покаяние и решает уйти в Ростов:

*...А год бороться с Богом
И каждый день, вставая и ложась,
На те ж кресты молиться, по которым
Из пушек бьем, шибать колокола
И с музыкой ходить против святыни,
Разбойником быть мало, – окаянным
Быть надобно (7, 193).*

Признание Максима пророческое. Между временем Островского, провидчески обратившегося к эпохе Смутного времени и советской эпохой богоборчества – чуть больше пятидесяти лет. Максим погибает от рук своего брата, и в этой смерти тоже угадан страшный символ будущей богоборческой эпохи, ознаменовавшейся гражданской войной.

Финал этой драматической хроники трагичен: лучшие герои обречены либо на заточение, либо на смерть. Дементий Редриков благословляет Николая и свою дочь Людмилу «на жизнь иную», «на вечное житье». «Горящие покои» оказываются для них единственным местом спасения души.

5. Теоцентризм авторского мировидения как доминанта поэтики Островского

Религиозное в советском литературоведении осмыслялось либо как свойство «преодоленной» (к примеру, романтической в отношении к реалистической) поэтики, либо как явление исторической колористики³² с целью создания эффекта «достоверности» эпохи и персонажа. «Религиозное» в таком исключительно «идеологическом» понимании рассматривалось в лучшем случае как явление стилистическое или, лучше сказать, орнаментальное. В силу того, что историческая драматургия Островского связана с религиозной проблематикой, она была оттеснена на периферию научной рефлексии.

Обращение Островского к истории русского народа казалось неожиданным и его современникам и позже советским критикам, воспринимающим Островского в основном как бытописателя, продолжателя сатирического (критического) направления в русской литературе, обличающего Россию как «темное царство» с его обитателями – купцами – «самодурами»: знание о *светлом лике* дореволюционной России противоречило идеологии атеистического государства.

Вместе с тем и сам Островский, а вслед за ним критики часто называли пьесы драматурга «картинами». Драматургическое бытописание у Островского превращается в развернутое словесное полотно, в грандиозную картину, вмещающую в себя все сферы жизни народа: бытовую, культурную, духовную.

³² Лотман Л. Историческая драматургия А. Н. Островского (1861–1865) // Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1976. Т. 6. С. 54.

Исторический эпос Островского поэтичен (в этом он истинный последователь ломоносовско-гоголевской линии в русской литературе, линии одически-поэтической). Нужно отметить, что «отрицательное» (сатирическое) направление в русской литературе, скорее, исключение для нее, чем правило.

Религиозная проблематика исторического эпоса Островского связана со сферой поэтического воплощения, а религиозность его героев является следствием православного мировосприятия самого Островского. Речь всех нижегородцев изобилует памятью о Боге: «Сохрани Господь!», «Господи, помилуй!», «Благословясь, да с Богом!», «Господи благослови начало!», «Видит Бог»... Различие в употреблении подобных оборотов служит средством характеристики персонажа. В речи «изменника» Биркина поминание Бога встречается лишь однажды («все под Богом»). Речь его груба, насмешлива и язвительна. Когда все молятся, он спит (просыпает вечерню).

В речи новгородцев упоминания о Боге представляют собой род короткой молитвы: «Да будет воля Божья!», «С Богом оставаться!», «Буде Бог пошлет!», «Пойдемте с Богом!»... Совокупность этих упоминаний образует и определяет развертывание сюжета в хронике: если в начале хроники обращение к Богу связывается с необходимостью подступа к «святому делу» («Господи, благослови начало!») и со стремлением почувствовать Божье благословение, то с середины хроники обращения новгородцев к Богу связаны с обретением воли к подвигу. И тогда краткое обращение к Богу способно развернуться в молитву: «...О Господи, дай силы!/Дай твердо-

сти! Окамени мне сердце!» (6, 99). В финале повести «народ», ощутивший себя «богомольцем», благословляет нижегородцев – «Божьих воинов».

Вещь в православном мире сакрализуется и выступает символом его красоты и благообразия, о чем свидетельствуют, прежде всего, авторские ремарки. К примеру, Островский дает наиболее подробное описание «бревенчатой светлицы» Марфы Борисовны: «... перегородка с решетчатым расписным верхом», «резной и расписной столб», «лавки, полки, косяки с резьбой» (6, 35). «Резьба» и «ропись» вещей символизируют «мастерство» и любовное отношение человека к вещи. Вещь, связанная с конкретно-бытовым фоном, изображается в пьесе с технической стороны, подчеркивается мастерство ее изготовления. Нижегородцы собирают на ополчение деньги и вещи, характеризующиеся ценностью, роскошью и «цветоносностью»: «поднизи и серьги», «весь жемчуг, перстни, ферязи цветные», «камку» и «бархат», «соболь и лисицу» (6, 87). *Вещь «святая» безыскусна и светоносна.* Однако и конкретно-бытовой фон становится бытийственным, когда он соприкасается с религиозной сферой.

То, что сюжетом «Минина» является «святое дело» защиты православной веры, обуславливает его эпический и трагический характер, несмотря на оптимистический финал хроники. Сюжет помещается в большое (протяженное) пространство и большое время (Историю). События пяти действий «Минина» разворачиваются по преимуществу в Нижнем: важные события происходят «на площади в Кремле недалеко от собора», у «Лобного места», начало и конец хроники тоже связаны с нижегородским Кремлем, замещающим и симво-

лизирующим московский, захваченный «иноземцами и ворами». Нижний оказывается напрямую связан с Москвой и десятками других русских городов – поэтических топонимов, звучащих в пьесе: Казань, Волга, Иртыш, Яик, Ока, Решма, Балахна, Клязьма, Дон, Волхов, Кама, Муром, Романов, Калуга, Юрьевец, Вязьма, Ярополч, Арзамас, Пурех... Все упоминаемые города в «Минине» являются не только средством создания исторической достоверности, они знаменуют собой духовно-исторические центры Святой Руси.

Особым, сакральным пространством хроники является монастырь *Святой Живоначальной Троицы*, из которого исходит свет и благословляющее слово архимандрита монастыря:

*Соединитесь все, забыв обиды,
И положите подвиг пострадать
Для избавленья православной веры! (6, 66).*

Монастырь Святой Троицы – это и пространство чудотворений. Можно сказать, что монастырь Святой Троицы является пространственной иконой двух пьес трилогии: в хронике «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» и в «Тушино».

В «Тушино» целая сцена (восьмая) посвящена осаде «тушинцами» Троицкого монастыря. В этой сцене Островский сосредотачивается на изображении борьбы дьявольских сил с Богом. «Тушинцев» устрашает не воинственный отпор монахов, а «небесное сияние» монастыря:

*<...> в сиянии небесном
Угодники со стен на нас грозятся
И от врагов обитель ограждают
Каждением и крестным осененьем,
Святой водой кропят... (7, 190).*

Борьбу с монастырем «тушинцы» осознают как борьбу с Богом – *окаянство*.

Это осознание рождает у одних, как боярский сын Беспута, упоение злобой, у других, как Епифанец – раскаяние.

Герои исторических хроник Островского казались некоторым его современникам «однообразными», что на наш взгляд, является неверным. Все дело в том, что Островский при создании идеальных характеров руководствовался иными принципами их изображения, непонятными для тех критиков, кто воспринимал его драматургию вне православной традиции. Прежде всего, главным при создании идеального, иконоческого образа для Островского был принцип «каноничности». Икона, изображающая святого, свидетельствует об уже преображенном человеке, о результате его пути. Икона всегда связана с каноном – правилом, установлением, образцом, не допускающим отступлений. Образ Минина, безусловно, связан с каноническими житийными и иконоческими традициями.

Минин изображается как апостол веры, ему дана «сила слова», чтобы «будить уснувших братьев, / И Божьим словом зажигать сердца» (6, 44). Минин и сам ощущает себя призванным к проповеди. О подвиге проповеди как «апостольской доле» высказывается один из главных героев хроники Аксенов:

*На проповедь выходят, как на битву,
Во всеоружии. Не всем под силу
Высокая апостольская доля! (6, 44).*

Минин сохраняет «твердость» веры и сердечную чистоту. «Разумными речами», которыми «умудрил его Господь»,

Минин «утверждает в народе крепость» веры. Речь Минина в основе своей связана с церковно-поэтической традицией: с акафистами, молитвословиями. О патриархе он говорит в стиле акафистов: «Он твердый адамант в шатанье общем, / Он Златоуст второй» (6, 22), отмечая «твердость» его вероисповедания и «святость» слова. Себя Минин, как мы помним, сравнивает с «колоколом воскресным», призванным будить «уснувшие сердца» («Вы подождите, / Я зазвоню не так» (6, 32).

«Вор» Биркин пытается заставить Минина молчать, называя «краснобаем», но «молчание» Минин воспринимает как слабость или измену вере. В речах Минина нет личной корысти и стремления к власти. Проповедничество Минина «смирненное»: во-первых, он не помнит, что говорит («не помню я, что говорил»), то есть он говорит от избытка чувств («не сам я говорил, кровь говорила»); во-вторых, он просит прощения у тех, кого обидел словом («быть может, / Кого обидел словом. Не вините»); в-третьих, Минин подчеркивает, что он говорит не «от себя» («Я не свои вам речи говорил: / Великий господин наш, патриарх, того же просит»); в четвертых, в стремлении к справедливости он полагается на Бога («Пусть нас Бог рассудит, / Кто прав, кто виноват» (6, 32)).

«Смирненные глаголы» Минина – результат молитвенного подвига и упования на волю Божию, потому что и вера – дар Божий. Минин убеждается в действенности закона духовной жизни: «Молись да жди». Минин верит, что можно «с горами речь вести и приказать горам сползти с широких оснований» (6, 44), именно вера позволяет Минину «с дерзновением» вступаться за «пошатнувшийся в вере», но «страдающий» и «терпеливый» народ.

Прибегая к Священному Писанию, Минин просит у Бога не «своего»: «Теперь у Господа молить я буду,/Чтоб даровал мне силу мышц и мудрость / Змеиную и кротость голубину» (6, 105). Совершенно очевидно, что Минин изображается в рамках житийного и иконописного канона, однако и в иконописании, и при создании вербальной иконы канон вовсе не приводит к «однообразию».

Помимо Минина, одним из идеальных образов хроники, да и вообще одним из поэтичнейших и уникальных женских образов в русской литературе, является Марфа Борисовна.

С особой поэтичностью у Островского всегда изображаются «божьи люди»: странники, юродивые. Из всех юродивых в трилогии о Смуте особенно выделяется образ юродивого Гриши в «Минине». Его «пророчества» предопределяют развитие сюжета.

Юродивый у Островского находится на «границе» реального (социально-исторического и конкретно-бытового) и церковного (небесного) пространства.

Борьба добра и зла, православной веры и ее разорителей сопоставляется Островским и с помощью символично-образного ряда: Русь Святая и «огнедыхательный злодей», «поядатель душ человеческих», «злехитрый змей». Образ Святой Руси (Господня Царства, Царства веры) у Островского не связан со сложными метафорами, в отличие от тех, кто ей противостоит. Защитники Царства веры сравниваются с «непоборными орлами», а лютей враг с «зияющим» львом, вооружаемым «бесом», «волком-губителем». Зло у Островского сравнивается с «бездной», «зевом», «поглощением».

Религиозны, как видим, не только герои трилогии Островского о Смуте. Религиозен сюжет: защита главного

сокровища Господня Царства – *веры*, а значит, и самого Царства, и жителей в нем, так как без веры жизнь невозможна ни вне Царства, ни внутри него. Конфликт в трилогии тоже религиозный, а не социально-исторический или политический. Причины социально-государственной катастрофы герои трилогии связывают не только с угрозой православному миру «извне», но, прежде всего, с «болезнью духа» народа. Не случайно Аксенов высказывает эту общую идею: «Не войска нужно нам, а благодати» (6, 74).

Островский вместе со своими героями трилогии устремляет читателей (зрителей) в пространство духовной вертикали:

*За нас молитвы целого народа,
Детей и жен, и старцев многолетних,
И пенье иноков и клир церковный,
Елей лампад, курение кадил!
За нас угодники и чудотворцы,
И легионы сил небесных.
Полк ангелов и Божья благодать! (6, 91).*

Как видим, для поэтики Островского теоцентризм авторского мировидения оказывается генеральным, а это свидетельствует о генетической связи его творчества с православной традицией, воплощающейся через храмово-литургический канон в целом, через жанровую соотнесенность его текстов с церковным искусством (с принципами иконописания) и, в частности, с жанрами церковной словесности, прежде всего, с агиографией.


**Пьесы Островского в ракурсе поэзии
 православного Предания: аспекты
 исторической поэтики**


Художественная Московiana Островского

На литературное поприще А. Н. Островский вступил как художник *Замоскворечья* – особого мира, которому посвящены первые его прозаические опыты («Сказание о том, как квартальный надзиратель пускался в пляс, или от великого до смешного только один шаг» (1843), «Записки замоскворецкого жителя» (1847)) и первые пьесы («Семейная картина» (1846), «Свои люди – сочтемся!» (1847)).

Из «Записок замоскворецкого жителя» читатель узнает, что страна *Замоскворечье* «лежит прямо против Кремля», «по ту сторону Москвы-реки» «отчего и называется Замоскворечье». Помимо этого толкования, дается еще два юмористических прочтения этого топонима: одно связано со словом «скворец», а другое – со словом «скворечники».

Огромная и таинственная страна Замоскворечье (расположена в необъятном Московском царстве-государстве. Сами «Записки» объявляются издателем «замоскворецких очерков» *рукописью*, написанной на «серой бумаге в четвертку, по-русски и кудрявым почерком; имени автора нигде

не видно»¹. Островский юмористически обыгрывает в этой фразе приметы древнерусской словесности: «рукописность», «кудрявый почерк», «отсутствие авторства». Мнимый очеркист делится и своим предположением о «греческом» источнике рукописи:

Подозревать, что это перевод какой-нибудь древней, например, греческой рукописи, было с моей стороны очень смело, тем более, что я совсем не знаю по-гречески; да и самое содержание показывает, что это, должно быть оригинальная русская рукопись. Как далеко ни ездил Геродот, а в Замоскворечье все-таки не был» (1, 33).

Несмотря на ироничность повествования и маску «простака», важен сам намек на «греческий» источник рукописи, указывающий на «древнюю традицию» ее происхождения. И хотя вместо этого предположения мнимый «издатель» склоняется к тому, что «Записки» – это «*оригинальная русская рукопись*, даже ироничный характер намека на ее греческий источник важен и не случаен: в данном случае в форме иронической редукции назван *исток* русской словесности. Островский, *отказываясь от авторства* (пусть тоже в модусе иронического) *записок и очерков*, заявляет о себе как правопреемнике древнерусской словесности.

Давая оценку рукописи замоскворецкого Геродота, Островский обращает внимание на ее жанровый состав: «тут все: и сплетни замоскворецкие, и анекдоты, и жизнеописания» (1, 34), и на «наивную правдивость» как манеру рассказыва-

¹ Островский А. Н. Островский А. Н. Полное собр. соч.: В 12 т. / Под общей ред. Г. И. Владыкина, И. В. Ильинского, В. Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1973–1980. Т. 1. С. 33. Здесь и далее ссылки на это издание с указанием тома и страницы в тексте.

ния замоскворецкого автора. «Записки» представляют собой сплав рассказанных слухов (сплетен), историй и биографий. Все эти черты присущи «замоскворецким» пьесам Островского, в которых при переплетении письменной и устной традиций, последняя оказывается доминирующей.

Однако уже в этих ранних опытах Островского в прозе поэтизируются замоскворецкие и московские топонимы: упоминаются «переулок» между Мясницкой и Сретенкой, улицы Зацепа, Болвановка, район Огородники, Парк, Сокольники. На «книжных развалах» у Сухаревой башни Иван Иванович Зверобоев – герой «Сказания...» Островского покупает «один том сочинений Пушкина», в котором его привлекает поэма «Граф Нулин». Герои первых прозаических текстов Островского связаны, таким образом, и с литературной традицией, как правило, комической или пародийной. Помимо отечественной литературной традиции в лице А. С. Пушкина, Островский в изображении купцов, стремящихся к разрыву со своим сословием, ориентируется и на европейскую комедиографию в лице Мольера, на тип «мещанина во дворянстве», существенно его уточняя:

«Мольеров мещанин перед нашим миниатюрен; русский человек меры не знает» (55). «Образованного» на дворянский манер купца Островский изначально изображает как карикатуру. К примеру, о Саве Титыче Агурешникове сообщается:

Он отверг все старое. Все наследство предков и умственное и нравственное, а из нового-то взял только один фрак <...> Он как будто неживой человек, а модная картинка, бежавшая из последней книжки парижского журнала (1, 54).

Перемена такого типа героя связана только со сменой вещи: кафтана на фрак, то есть касается только формальной стороны. Вместе с тем, при всей *карикатурности* (лучше сказать, ироничности) изображения замоскворецкой жизни, ее устойчивые, традиционные (не внешние, не формальные) черты изображаются с явной симпатией: это относится к изображению «Замоскворечья в праздник». Среди московских топонимов часто называются и сакронимы: Сретенка, Иверские ворота, Кремль.

В ранних пьесах Островского «Утро молодого человека» (1850), «Неожиданный случай» (1851), «Бедная невеста» (1852) действие происходит в Москве, о чем можно догадаться только по названиям топонимов. Как правило, в предваряющих пьесы ремарках автор не акцентирует внимание на *месте действия*: значит, в этом случае уточнение места не играет особой роли в сюжете пьесы.

Наиболее «московскими» из первых пьес Островского являются «Семейная картина» (1846) и «Свои люди – сочтемся!» (1847). Именно в них изображаются герои-купцы, мечтающие о жизни на дворянский манер. В результате бездумного копирования жизни благородного сословия подобные герои отпадают и от своего круга и из чужого им мира усваивают лишь внешние формы. В авторской ремарке к пьесе «Семейная картина» дается такое описание комнаты в доме купца Пузатова: «меблированная без вкуса; над диваном портреты, на потолке райские птицы, на окнах разноцветное драпри и бутылки с настойкой» (1, 44).

Безвкусие и *эклетицизм* являются основными приметами «цивилизованного купечества», видящего «цивилизацию

лишь в презрении к старому быту и в усвоении себе трактирного благородства»².

К. Аксаков считал, что в старом купечестве, сохраняющем свою приверженность своим древним обычаям, русский быт становится неподвижным: «Купечество от нововведений спасалось – в оцепенении»³. Однако, по мнению критика, несмотря на неподвижность и окаменение купеческого быта именно в купечестве живут «высокие нравственные предания простоты, братства, христианской любви, семейного чувства»⁴.

Перенимание купеческим сословием нравов «иностранный цивилизации» К. С. Аксаков называет общественным явлением и потому уже стоящим изображения:

*Согласно с характерною чертою русской комедии, г. Островский берет содержанием своих сочинений вопрос общественный*⁵.

Взгляд Островского на «современный вопрос русского общества» К. С. Аксаков называет верным⁶. Этим современным вопросом русского общества был вопрос об органических началах русской жизни и об отторжении ею ложного просвещения «иностранный цивилизации»:

*Истинное общечеловеческое просвещение народа – всегда народно, то есть самостоятельно*⁷.

² Аксаков К. С. Обзорение современной литературы // Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. М.: Современник, 1981. С. 232.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 231.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 233.

Островский, показывая в ранних пьесах отторжение «цивилизованным купечеством» своих нравов и некритичное заимствование чужих, поднимал важную проблему – экзистенциальных основ России, ее самоидентификации:

*На этот купеческий быт налетают соблазны иностранной, отрешенной от народа цивилизации, являющейся здесь в виде трактирных и театральных подвигов, в виде модных галстуков и шляпок, а главное – в виде понятия образованности, соединенной с этими гнилыми признаками **образованности** (разумеется, ложной), выражающейся в презрении к своему и в перенимании **благородных манер** (везде выделение К. С. Аксакова)*⁸.

В «Записках замоскворецкого жителя» «мода» и связанный с нею фрак являются лишь предметом осмеяния обитателей «замоскворецкого царства»; в пьесах же «Семейная картина», «Свои люди – сочтемся!» «мода» и стремление к комфортной жизни уже становятся предметом вождения и соблазна для купеческих детей, что приводит их разрыву с христианской этикой.

В пьесах «Утро молодого человека», «Неожиданный случай», «Бедная невеста» московские топонимы встречаются эпизодически.

В сценах «Утро молодого человека» дважды упоминается *ресторан И. И. Шевалье*, находившийся в Старогазетном переулке: «... отправляйся к Шевалье и жди» (1, 159); «мне еще нынче обедать у Шевалье» (1, 162). Главный герой «Утра...» купец Семен Парамоныч Недопекин, в отличие от героев-купцов «Семейной картины», уже овладел

⁸ Там же. С. 232.

искусством меблировать комнаты, на что и указывает авторская ремарка:

Богато меблированная комната. На задней стене дверь в переднюю, на левой – в кабинет; направо от зрителей турецкий диван и всякого рода мягкая мебель; с левой стороны – письменный стол с богатыми принадлежностями; ближе к зрителям трюмо; окна роскошно драпированы; на стенах эстампы (1, 154).

Купец Недопекин пытается изо всех сил освоить внешние формы западной культуры, и такое некритичное подражание всему иностранному является в *сценах* Островского предметом авторской иронии. С купцом Недопекиным происходит история, которую афористически выразил автор-составитель «Записок замоскворецкого жителя»:

...надевши фрак, трудно переменить его на кафтан (1, 55).

Он старается до мелочей копировать жизнь *господ*:

Вот теперь встает во втором часу; а скажи ему, что господа встают с петухами, ведь и он тоже с петухами станет вставать (1, 155).

Антиподом Недопекина в пьесе выступает его дядя, купец Смуров, сохраняющий обычаи своего круга и высмеивающий обезьянничанье племянника.

В общей сложности из 47 пьес Островского 29 – *московские*, что составляет больше половины его оригинального драматургического наследия. Помимо уже пяти названных, в *Московский текст* входят: «Не так живи, как хочется»

(1855), «В чужом пиру похмелье» (1858), «Праздничный сон – до обеда» (1857), «Не сошлись характерами» (1858), «Старый друг лучше двух новых» (1860), «Свои собаки грызутся, чужая не приставай» (1861), «За чем пойдешь, то и найдешь» (1861), «Тяжелые дни» (1863), «Шутники» (1864), «Пучина» (1866), «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1867), «Тушино» (1867), «На всякого мудреца довольно простоты» (1868), «Бешеные деньги» (1870), «Не все коту масленица» (1871), «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1872), «Комик XVII столетия» (1873), «Поздняя любовь» (1873), «Трудовой хлеб» (1874), «Богатые невесты» (1876), «Правда – хорошо, а счастье лучше» (1877), «Последняя жертва» (1878), «Сердце не камень» (1880).

На наш взгляд, и пьеса «Снегурочка» (1973), хотя действие ее происходит в доисторическое время в царстве царя Берендея, относится к «московским» пьесам, что обусловлено «московским» названием царства. Среди московских пьес одни связаны с изображением купеческой жизни, другие – с изображением нравов московского чиновничества, третьи касаются жизни дворянства⁹.

О московском купечестве речь идет в пьесах «Семейная картина», «Свои люди – сочтемся!», «Утро молодого человека», «Неожиданный случай», «Бедная невеста», «Не так живи, как хочется», «В чужом пиру похмелье», «Праздничный сон – до обеда», «Старый друг лучше двух новых», «Свои собаки грызутся, чужая не приставай», «За чем пойдешь,

⁹ См. об этом: Ожимкова В.В. «А у нас за Москвой-рекой...» (Москва в судьбе и произведениях А.Н. Островского) // Островский А.Н. Материалы и исследования. Сборник научных трудов. Шуя: ШПГУ, 2006. С. 232–240.

то и найдешь», «Не все коту масленица», «Правда – хорошо, а счастье лучше», «Сердце не камень».

С изображением жизни чиновничества связаны пьесы: «Тяжелые дни», «Трудовой хлеб», «Шутники», «Пучина», «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «На всякого мудреца довольно простоты»; о жизни героев-дворян речь идет в пьесах «Богатые невесты», «Последняя жертва».

«Пьесы «Бешеные деньги», «Не сошлись характерами», «Комик XVII столетия», историческая стихотворная трилогия Островского не относятся ни к одной из этих групп. Действие в них перерастает определенный сословный круг, оно связано со столкновением разных ценностей и миров.

Самый большой круг пьес Островского связан с миром московского купечества. Однако тематически-сословный принцип при классификации пьес Островского является весьма условным: в пьесах этой группы изображается не столько жизнь купечества или иного сословия, сколько жизнь традиционного национального уклада.

В «Записке о положении драматического искусства в России в настоящее время», составленной Островским в 1881-м году, драматург заметил, что если в Москве 40–50 лет назад публика была «преимущественно дворянская», то к 1880-м годам «население Москвы преимущественно купеческое и промышленное», в результате чего Москва становится торговым центром России¹⁰.

Островский пишет о Москве как городе обновляющемся и пополняющемся разбогатевшими крестьянами из промыш-

¹⁰ Островский А. Н. Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время // Островский А. Н. Полное собр. соч.: В 12 т. Цит. соч. Т. 10. С. 136.

ленных местностей Великодержии: Ярославля, Владимира, Кинешмы, Костромы, Нижнего Новгорода. «Недавние крестьяне» становятся «публикой» «для московских театров»:

*Они не гости в Москве, а свои люди; их дети учатся в московских гимназиях и пансионах; их дочери выходят замуж в Москву, за сыновей они берут невест из Москвы*¹¹.

Островский пишет о Москве как патриотическом центре государства, сердце России:

*Там древняя святыня, там исторические памятники, там короновались русские цари и коронуются русские императоры, там, в виду торговых рядов, на высоком пьедестале как образец русского патриотизма стоит великий русский купец Минин. В Москве всякий приезжий, помолясь в Кремле русской святыне и посмотрев исторические достопримечательности, невольно проникается русским духом. В Москве все русское становится понятнее и дороже*¹².

В этом смысле одной из самых характерных пьес из цикла, посвященного изображению как московского купечества, так и народной жизни вообще, является пьеса «Не так живи, как хочется, появившаяся спустя несколько лет после пьесы «Свои люди – сочтемся!», к которой, как мы помним, Островский со временем стал относиться весьма скептически: «взгляд на жизнь в первой комедии» казался ему «молодым и слишком жестким» (11, 57).

Определение жанра пьесы «Не так живи, как хочется» показательно: Островский называет ее *народной драмой*.

¹¹ Там же. С. 137.

¹² Там же.

Существенные различия этого жанрового определения проявляются особенно зримо при ее сопоставлении с поздними драмами Островского «Гроза» (1859), «Грех да беда на кого не живет» (1862), «Бесприданница» (1878), несущими в себе черты бытовой или социально-психологической драмы. В основе сюжета каждой из этих трех пьес лежит частная драматическая человеческая ситуация. В пьесе «Не так живи, как хочется» уже само ее название ориентирует читателя на органично усвоенное народным сознанием христианское мироотношение. Первоначальное название этой пьесы «Божье крепко, а вражье лепко: масленица» также содержит оппозицию «Божьей воли» (закона и благодати) и «своеволия» как «вражьей воли», ведущей в пропасть. Эту пословицу как отповедь Петру произносит в тексте пьесы его благочестивый отец Илья Ильич. Здесь *закон и благодать* не становятся разными членами оппозиции, а напротив, являются причиной и следствием человеческого выбора. Жизнь в браке (в законе) приводит к обретению благодати (мира и покоя). Островский не случайно называет эту пьесу народной драмой: попрание родительской воли (за которой угадывается воля Божья) приводит человека к духовной катастрофе. А. В. Дружинин назвал эту пьесу «одним из самых поэтических созданий Островского»¹³. По мнению критика, ее народность проявляется и в самих поэтически легендарных характерах героев:

Кто из нас в детстве не слышал повестей или легенд про какого-нибудь удалого, буйного молодца, почти загубившего свою душу загулами или дурной жизнью, увлечен-

¹³ Дружинин А. В. Сочинения А. Островского. Два тома. СПб., 1859 // Дружинин А. В. Литературная критика. М.: Советская Россия. 1985. С. 277.

*ного худым человеком от проступков к преступлению и, наконец, в последнюю минуту, на краю пропасти удержанного какой-нибудь светлой силою, проявившеюся или в крестном знаменнии, или в случайно прочитанной молитве, или в имени Господнем, произнесенном устами гибнущего человека*¹⁴.

По мнению А. В. Дружинина, Островский в этой пьесе смог «оживить всю поэзию предания, в его самобытности, с его народными особенностями»:

*С первых сцен первого действия уже проявляется вся энергическая прелесть замысла и в каждом лице, являющемся перед читателем, кроется та поэтическая, легендарная величавость, которая так часто уживается со всей простотой быта, со всей естественностью...*¹⁵.

Фабульная линия пьесы проста: недавно женившийся по любви молодой купец Петр влюбляется в дочь хозяйки постоялого двора. Разжиганию в нем страсти способствует колдун и скоморох Еремка, обещавший ему приворотить любимую им Грушу. Петр обманывает и свою жену, которую он не так давно тайно увез с собой от родителей, и Грушу, «сказываясь» ей холостым. Источником драмы является нарушение детьми родительской воли: девушка Даша без родительского согласия убегает из дома с молодым купцом Петром, сманившим ее «около святок» из проезжего городка с собой в Москву. Петр венчается с Дашей, год они живут счастливо, а затем начинаются семейные злоключения. Отец, первым простивший свою дочь, так объясняет ее ситуацию:

¹⁴ Там же. С. 278.

¹⁵ Там же.

Да разве я один судья-то? А Бог-то? Бог-то простит ли? Может, от того и с мужем-то дурно живет, что родителей огорчила. Ведь как знать? (1, 398).

Отец Петра и отец Даши при всей их любви к своим детям поддерживают противоположную сторону. Так отец Петра в ответ на обвинения сына своей жены указывает ему:

Тебя нешто кто неволил ее брать? Сам взял, не спросясь ни у кого, украдучи взял, а теперь она виновата? <...> Своевольщина и все так живет. Наделают дела, не спросясь у добрых людей, а спросясь только у воли своей дурацкой, да потом и плачутся, ропщут на судьбу, грех к греху прибавляют, так и путаются в грехах-то, как в лесу (1, 382).

Отец Даши Агафон отказывает дочери в просьбе взять ее от мужа обратно в родительский дом:

Ты одно пойми дочка моя милая: Бог соединил, человек не разлучит. Отцы наши так жили, не жаловались – не ротали. Ужели мы умней их? Поедем к мужу (1, 400).

Именно в этой пьесе Островский устами своих персонажей высказывает мысли о предназначении человека, о сакральности брака, о путях его спасения в свете евангельских заповедей. В этой пьесе Островский изображает героев, хранящих в себе идеалы христианской правды. Их реплики, казалось бы, простые и безыскусные на поверхностный взгляд, овеяны мудростью церковного предания. К примеру, в диалоге отца с сыном противопоставляются «разум» как воплощение божественного откровения (на что указывает отец) и «свой ум» (выбор сына), уводящий человека от трез-

вого взгляда на себя и свою жизнь. Так Петр возражает отцу: «Проживем как-нибудь своим умом, не чужим», на что Илья Ильич отвечает: «Кабы разум был, а без разума и ученье не впрок». По мнению Петра, и разум, и ум – это нечто исключительно присущее человеку, находящееся лишь в границах его личности. Когда Петр говорит отцу, что «разума негде взять», отец советует ему:

А нет, так наберись у добрых людей, да проси у Бога, чтоб дал, а то, как червь погибнешь! (1, 383).

Разум, как поясняет отец сыну, находится в ведении Бога и хранится соборной правдой.

В этой пьесе во многих диалогах можно найти объяснение некоторых сложных жизненных ситуаций, подобных сюжетной коллизии «Не так живи, как хочется», которые затем встретятся в других пьесах Островского, к примеру, в уже упоминаемых трех драмах Островского. Уходя от невестки и сына, Илья Ильич наставляет их в духе отеческой любви:

Прощайте! <...> *Помни, Петр! Перед твоими ногами бездна разверстая. Кто впал в гульбу да в распутство, от того благодать отступает, а враги человеческие возрадуются, что их волю творят... И таковым одна часть со врагом. <...> Прощайте! ...Вот тебе мой приказ, родительский приказ грозный: опомнись, взгляни на себя. Прощайте (езде выделено мой – Г.М.) (1, 383).*

Трижды в монологе отца повторяется слово «прощайте!», свидетельствующее о том, что оно произносится не просто в качестве формулы расставания, но вместе с ней оно служит напоминанием детям об одной из основных христианских за-

поведей – *прощении* как выходе из любого жизненного тупика. Илья Ильич прощает сына и невестку, и сам просит у них прощения, но отказывает «до поры» в отцовском благословении, произнося знаменательную фразу, важную и для понимания поступка героини другой пьесы – Катерины из «Грозы»: «Лучше совсем не жить, чем жить так, как ты живешь» (384).

В «Грозе» встречаются некоторые существенные образы и мотивы, характерные для пьесы Островского «Не так живи, как хочется». Если искушающей Петра «разверстой бездной» является Москва-река, то для Катерины «разверстой бездной» выступает Волга.

Катерина – мечтательница, она утрачивает трезвый христианский взгляд на предназначение человека, который, кстати, в пьесе «Не так живи, как хочется» лаконично формулирует отец Петра: «Не для веселья мы на свете-то живем» (1, 383). Утрата духовной трезвости бросает Катерину из крайности в крайность, в этом смысле она натура, родственная Петру – горячая, недюжинная. Ведь не случайно же ее отчество – *Петровна*. Петра Ильича от *разверстой бездны* спасают *звуки колокола*, благодаря которым он вспоминает *батюшкины слова о пропасти*. Любопытно, что А. В. Дружинин сравнивает в финале пьесы Петра с его отцом:

При бурной своей натуре он все-таки не далек от своего отца, благодушного и благочестивого старика, которого автор не делал монахом только потому, что это несовместимо с сценическими условиями. Душа Петра не из тех душ, которые духи тьмы оставляют без боя, за нее борьба идет до конца, и враг человека бросает ее лишь на краю

*пропасти, под неотразимой силой искренней молитвы и крестного знаменья*¹⁶.

Как о народных типах А. В. Дружинин пишет о Даше – молодой жене Петра Ильича и Груше – его «азнобе». Если Даша, по Дружинину, олицетворяет собой тип «преданной, кроткой и *воркующей* (курсив *А. В. Дружинина*) женщины», то в Груше соединяются все черты национальной женственности:

*Это живая девушка, русская в малейшем своем смысле, русская в каждом своем движении, – с одной стороны, художественно оконченная до того, что, кажется, мы ее сейчас видели своими глазами, – с другой поэтическая так, что в ней одной сосредотачиваются пленительные стороны русской девушки всех лучших наших сказок и песен: простота, бойкость, сила физическая и душевная, горячность, ласковость, веселость, наконец, какая-то особенная удалая грация неспорченной расы*¹⁷.

Узнав об обмане Петра из разговора родителей Даши у них на постоялом дворе, она произносит горячую отповедь Петру, преисполненную девического достоинства, душевной чистоты и силы:

Послушайте, девушки красавицы, я вам притчу скажу. Была некоторая девка. Ну, вот, хорошо. Только девка-то дура. Ходил парень к этой девке, разные речи говорил, только все обманывал: я, говорит, холостой, богатый, такой сякой, немазанный. Я тебя люблю, за себя замуж

¹⁶ Дружинин А. В. Цит. соч. С. 278–279.

¹⁷ Там же. С. 279.

возьму... А выходит на деле-то – он женатый. <...> Эх, совесть, совесть! (1, 404).

В силу поэтической красоты народного понимания христианской правды на удивление точно Островский подбирает и жанровое определение для этой пьесы – *народная драма*.

В пьесе «Не так живи, как хочется» Островский делает акцент не столько на изображении быта и бытия купеческого сословия (здесь не имеет особого значения и тот факт, что изображается купечество московское), сколько на изображении народных представлений о красоте и правде, взращенных в народе Православием. Не случайно Островский выбирает и время Масленицы для развертывания основной сюжетной коллизии пьесы как ситуации искушения, соблазна, выступления в мир нечистой силы. Время Масленицы как напоминание об истории некогда языческой Руси отступает перед грядущим Великим Постом – временем покаяния и очищения православного народа, символом которого и выступают звуки церковного колокола в финале пьесы.

Среди других «московских» пьес особым народно-поэтическим звучанием выделяется знаменитая «бальзаминовская трилогия» Островского, в которую входят «Праздничный сон – до обеда» (1857), «Свои собаки грызутся, чужая не приставай» (1861), «За чем пойдешь, то и найдешь» (1861).

Восторженно оценив уже первую пьесу этой трилогии «Праздничный сон – до обеда», А. В. Дружинин, на наш взгляд, обозначал верное направление в ее восприятии как «настоящей русской шутки, в высшем и самом милом смысле этого слова»:

Драматическая муза щедро одарила нашего автора. Она дала ему не только тот высокий дар смеха, от которого бледнеет порок и на душе честного человека становится ясно, но и другой, не столько поэтический, но почти столько же редкий дар смеха резвого и беззаботно веселого. Этот последний дар, может быть, не признанный и не ценимый самим обладателем, для нас всего яснее высказывается в пьеске «Праздничный сон до обеда»¹⁸.

Таким образом, А. В. Дружинин выделяет в комедиографии Островского два типа комического – высокий и беззаботно-веселый. И тот, и другой связаны с народной культурой и ее традициями.

В любом случае интерпретация этой **трилогии-шутки** в контексте социологической «старой критики» (как называл добролюбовскую критику А. А. Григорьев) нам представляется ошибочным и даже тупиковым. Будущее объективное восприятие этой трилогии и ее главного героя Михайлы Бальзамина лежит в плоскости народной комедии. Близость героя комической трилогии Островского к главному герою русского фольклора Иванушке-дурачку очевидна, как очевидны и сказочные мотивы, явно проступающие в тексте трилогии.

Все три пьесы Островский связал жанровым единством – «картинами из московской жизни». В этом жанровом обозначении значимыми являются образительная и топонимическая доминанты. «Картиность» предполагает нечто уже изображенное, а топонимический смысл жанрового обозначения указывает на его конкретную сторону. В силу этого во всех трех пьесах «московская топография» является

¹⁸ Дружинин А. С. Цит. соч. С. 288.

предметом изображения и поэтизации. Жанровое единство трилогии, формирующееся переходящими из пьесы в пьесу персонажами и, прежде всего, главным героем трилогии-шутки Михайлом Дмитричем Бальзаминовым, поддерживается и всей системой поэтологических приемов.

Одним из самых важных в трилогии является *поэтика пространства*. Так, во всех трех пьесах действие происходит в *московских садах*: в первой пьесе – в саду Ничкиных, во второй – в доме и саду Анфисы Антрыгиной, в третьей – в двух садах: Пеженовых и Домны Белотеловой. «Коломну», откуда приезжает дядя Капочки Ничкиной Нил Борисович Неуеде-нов, ее подруга Устинька называет «степью», то есть «неци-вильзованным» пространством, где, в отличие от столицы, живут на русский лад. Капочка в тон своей подруге вторит:

Вот принесло вовремя! Теперь все в доме на русский ма-нер пойдет. Ах, я чувствую свою судьбу; расстроит он маменьку. Ну, как он да научит маменьку отдать меня за купца с бородой! Тогда я умру от любви (2, 126).

Сад в трилогии оказывается пространством, испытыва-ющим героя. Сюжет поиска героем своей невесты протекает преимущественно в саду. В нем с героем происходят главные события: поражения, борьба с соперниками и, наконец, об-ретение невесты. Упорство героя, претерпевшего осмеяние и унижение, награждается в финале трилогии счастьем в со-ответствии с каноном русской волшебной сказки.

Пространство сада обуславливает в трилогии появление и влияние «садовой семантики», входящей в разные ценност-ные ряды. Прежде всего, фамилия главного героя трилогии связана с садовой (цветочной) семантикой. Во второй пьесе

персонажем-антагонистом Бальзаминова, носящим «цветоч-ную» фамилию, является подруга его потенциальной невест-ы – Пионова. Помимо персонологического и сюжетного ряда, садовая семантика включается в модус иронического как предмет пародирования сентиментально-романтических штампов и стереотипов. Так на выпретенную фразу Бальзами-нова: «Пускай соберут все розы и лилии и насыпят на гроб мой» его мать при всей ее мягкости резко обрывает сына: «Уж не говорил бы лучше, не стыдил бы ты меня» (2, 116).

Стараясь понравиться Капочке Ничкиной, Бальза-минов пытается предстать перед ней в роли похитителя: «Я когда-нибудь ночью приду к вам в сад яблоки воровать» (2, 130), на что подруга Капочки отвечает, что он «завсег-да» может «здесь гулять». Однако неожиданно появив-шийся дядя Капочки мешает ее сватовству. Символически угрожающим Бальзаминову предметным символом в пьесе выступают *орехи*, которые дядя демонстративно разбивает большим камнем на окне, словно намекая на русскую пого-ворку: «достанется на орехи».

Во второй пьесе герой восхищается садом Антрыгиной: «Какой у вас прекрасный сад и всяких цветов очень много» (2, 338), но его восторженная риторика не приносит ему уда-чи, хотя он настолько настойчиво верит в счастье в силу при-снившегося ему сна о «месяце с правой стороны», что никак не может смириться с мыслью об очередной неудаче.

Огромную роль в поэтике трилогии играет *мотив небы-лиц, фантастических новостей, невероятных слухов*. В пер-вой пьесе сваха Красавина рассказывает небылицы о царе Фараоне, выходящем «по ночам из моря», о «белом арапе»

из «Белой Арапии», ведущем «на нас» «двести миллионов войска» (2, 125, 126), «о комете ли, планиде ли», идущей «сесть на землю».

Образ арапа в русской литературе – это образ нечистой силы, у Островского арап – «белый», что не отменяет, а, напротив, усиливает своей антитетичностью inferнальность образа. В третьей пьесе будущая невеста Бальзамина Домна Белотелова задает свахе Красавиной символический вопрос: «Нет ли по Москве разговору какого?» (2, 362). «Разговоры», слухи обладают свойством персонификации. Символично поэтому и само прозвище свахи Акулины Гавриловны Красавиной – собирательницы «Разговору», прозванной за эту свою способность «Говорилихой». Поэтика «Разговора» Красавиной связана с устным народным творчеством, со сказительством.

В развитии сюжета огромную роль в трилогии играет *антитеза ума и счастья (ума и глупости)*. Сам образ Бальзамина связан с мотивом глупости и несчастья. Внешность и умственные способности Бальзамина на протяжении трех пьес являются предметом шуток и иронии.

Мать Бальзамина сокрушается о том, что сын ее не по моде «белокур», «недостаточен» «умом» («разумом-то он у меня больно плох», «умных слов совсем не знает») и «носом»: «... не то, чтобы он курносый вовсе, а так мало как-то, чего-то не хватает. <...> Глупенький, глупенький!» (2, 112). Интерес Бальзамина к «своей красоте» комичен и приводит к еще большим изъясам: завивая волосы Бальзамина, кухарка Матрена прижигает ему щипцами ухо, так что оно «чернеет».

В первой пьесе «умный» купец Неудеденов препятствует женитьбе «дурака» Бальзамина на своей племяннице:

...сестра у меня глупа-с. Больше всего я боюсь, что она и зятя-то такого же дурака найдет, как сама (2, 137).

Неудеденов не скупится пустить в адрес Бальзамина уничижительные словечки, для него он «щелкопер», «не к масти», «строкулист».

Во второй пьесе, пытаясь перехватить «чужую невесту» и «нос натянуть» своему сопернику-сослуживцу Павлину Устрашимову, Бальзамина сам «получает по носу».

В третьей пьесе Раиса Пеженова – одна из потенциальных невест Бальзамина относится к нему с явным презрением: «Он мне что-то, Анфиса, гнусенек кажется» (2, 364), кокетничая с ним «от тоски» («все-таки развлечение»).

Причины неудачного сватовства Бальзамина сваха Красавина объясняет неумением героя найти себе пару:

Ты глупый человек, значит тебе умней себя искать невесту нельзя (2, 356).

Мечты Бальзамина о богатстве лишены корысти и наживы, он не расчетлив, не пытается никого обмануть. Бальзамина наивен, его откровенно обманывают, а он не видит в обманах никакого подвоха. Его напарник Чебаков в деле похищения сестер Пеженовых смеется над простодушием Бальзамина, согласившимся переодеться «башмачником»:

Экой дурачина! Вот олух-то! Воображает, что в него влюбятся. А впрочем, если смотреть на жизнь с философской точки зрения, так и такие люди полезны. Кого нынче заставишь башмачником одеться! А эта штука мне

может стоять полтораста тысяч. <...> Если мне этот дурак поможет ее увезти, – я его, голубчика, в поминанье запишу (2, 359).

В отличие от Чебакова, Бальзаминов мечтает на день-ги «башню выстроить большую, чтобы всю Москву видно было», «можно будет там и голубей держать» (2, 379). В первой пьесе трилогии он делится со своей матушкой мечтами о «голубом плаще на бархатной подкладке», о «серой лошади и беговых дрожках», на которых бы он «ездил по Зацепе» и «сам правил» (2, 114).

Соответствие Миши Бальзамина герою волшебной сказки Иванушке-дурачку поддерживается сюжетами всех трех пьес. И это соответствие закрепляется, прежде всего, сказочной стилистикой речи Красавиной. В восприятии Красавиной Бальзаминов «дурачок», но в то же время он именно «сказочный дурачок», то есть обладающий способностью в любой момент стать «добрым молодцем», обретающим неожиданное счастье. Красавина и иронизирует над Бальзаминовым, и возвышает его.

Уже в первой пьесе Красавина называет Бальзамина «молодцем», пленившим «невесту»:

А девка-то теперь сохнет, по стенам мечется. Видит беду неминуемую... (2, 118).

Во второй пьесе в изображении Красавиной Бальзаминов предстает уже не просто как сказочный «добрый молодец» пленяющий в «нов-высоком тереме» «паву» Анфису Антрыгину, но и как поэт, более всего «убедивший» эту «паву» «чувствительным стихом» в «амурном письме»:

А он еще в конце-то стих прибрал: «Взвейся, вихорь, ветерочек, отнеси ты сей листочек во объятия к тому, кто мил сердцу моему (2, 323).

В третьей пьесе Бальзаминов в речи Красавиной предстает героем волшебной сказки, «стрельцом», подстрелившим лебедь белую:

Много он маху давал, а теперь попал, – под самое под правое крылушко (2, 387).

Существенное значение в трилогии имеет *поэтика снов*. Все сны Бальзамина связаны с его мечтами о счастье. Бальзаминов верит в сны и в приметы настолько, что постоянно становится предметом иронии и подшучивания. В своих безудержных мечтах о значительности он напоминает Хлестакова: «Один раз генералом себя видел (2, 115). Даже мать Бальзамина одергивает сына за его одержимость «приметами»:

...приметы разбираешь, точно старуха какая (2, 230).

Бальзаминов подробно пересказывает матушке свои сны, верит в то, что сон о «месяце с правой стороны» является вестником счастья, причем верит настолько, что не замечает своей очередной неудачи, ожидая воплощения чудесного сна в жизни:

А как же я маменьке-с... опять же я с правой стороны-с... при всем том... (2, 344).

В начале третьей пьесы Бальзаминов жалуется на кухарку Матрену, давшую ему досмотреть сон и разбудившую его «на самом интересном месте»:

Вдруг вижу я, маменька, будто иду я по саду; навстречу мне идет дама, красоты необыкновенной, и говорит: «Господин Бальзаминов, я вас люблю и обожаю!» (2, 348).

Но именно этот сон Бальзаминова оказывается по русской поговорке сном в руку. В третьей пьесе уже мать Бальзаминова удивляется привидевшимся ей сном и призывает в толкователи все ту же Матрену. Ей снится и «народ», и «гулянье» и «корабль», и «мост», на котором сидят «бабы с грибами и с ягодами»:

Только за мостом – вот чудеса-то! – будто Китай. И Китай этот не земля, не город, а будто дом такой хороший, и написано на нем: «Китай». Только из этого Китая выйдут не китайцы и не китайки, а выходит Миша и говорит: «Маменька, подите сюда, в Китай!» Вот будто я собираюсь к нему идти, а народ сзади меня кричит: «Не ходи к нему, он обманывает: Китай не там, Китай на нашей стороне. Я обернулась назад, вижу, что Китай на нашей стороне, точно такой же. Да еще не один. А Миша будто такой веселый, пляшет и поет: «Я поеду во Китай-город гулять!» (2, 376).

С поэтикой снов переплетается поэтика нелепиц, но именно этот, на первый взгляд, нелепый сон сигнализирует о счастливом финале. «Бабы с грибами и ягодами» возобновляют мотив счастливого поиска. Во второй пьесе Бальзаминова так размышляла в одиночестве «с чулком в руках» о поисках своим сыном богатой невесты:

Без счастья, сколько ни старайся, ничего не выходишь. Говорят, и грибы искать – счастье нужно; а уж невест-то и подавно (2, 316).

Все сновидческие мотивы, нелепицы сходятся в финале пьесы и получают счастливое разрешение в духе сказочной народной мотивации: незлобивый герой, дурачок и чудаки, обретают счастье, посрамляя земной ум своих антагонистов.

Бальзаминов именно в третьей пьесе вспоминает русскую пословицу, в которой отражаются народные представления о счастье: «Не родись умен, не родись пригож, а родись счастлив» (2, 350), согласно которым счастье не является обусловленным какими-то человеческими свойствами, оно является небесным даром. Счастье, по народным представлениям связано с глупостью, то есть с отсутствием ума. Когда обретший счастье Бальзаминов упрекает и маменьку, и Красавину, что считали его ни на что не годным, «дураком», Красавина отвечает: «Я, брат, и теперь от своих слов не отступлюсь», а мать Бальзаминова советует сыну не обижаться на сваху:

Пословица-то говорит, что «дуракам счастье». Ну, вот нам счастье и вышло. За умом не гонись, лишь бы счастье было. С деньгами-то мы и без ума проживем (2, 388).

Кроме того, по слову Красавиной, у Бальзаминова было одно прекрасное качество, достойное награды – терпение. В поисках богатой невесты Бальзаминов не отступает ни перед какими преградами:

Меня три раза травили. Во-первых, перепугают до смерти, да еще бежишь с версту, духу потом не переведешь. Да и страм! Какой страм-то, маменька! (2, 439).

Не случайно в финале пьесы Красавина спрашивает Бальзаминова, долго ли он «за невестами ходил?». Получив

утвердительный ответ, она повторяет пословицу, легшую в название последней пьесы трилогии: «За чем пойдешь, то и найдешь!»

Собственно, финал пьесы возвращает читателя к началу трилогии, к пророческим словам матери о возможном счастье сына:

Глупенький ты мой! А ведь, может быть, и счастлив будешь. Говорят, таким-то Бог счастье дает (2, 113).

Эта же мысль утверждается еще в одной «московской» пьесе Островского «Правда – хорошо, а счастье – лучше» (1876). В финале пьесы одна из главных героинь Мавра Тарасовна, имеющая славу мудрой женщины, назидательно отвечает молодому герою-правдолюбцу:

Кабы не случай тут один, так плакался бы ты с своей правдой всю жизнь. А ты вот как говори: не родись умен, а родись счастлив... вот это, миленький, вернее. Правда – хорошо, а счастье – лучше! (4, 320).

Беря в качестве названия пословицу, Островский развертыванием сюжета в пьесе указывает на ее более глубокий смысл, чем он лежит на поверхности: счастье (милость Божья) выше, чем частная человеческая правда. В пьесе отчетливо выражается мысль о непостижимости Милости Божией, когда именно по воле Божией преодолеваются все препятствия и устраиваются счастливые человеческие пути. Милость в этом случае и оказывается Правдой Божией, возвышаясь над частными человеческими правдами.

Мавра Тарасовна, пытаясь научить свою внучку Поликсену подчиняться воле старших, наталкивается на ее сопро-

тивление: Поликсена попыталась припугнуть бабушку самоубийством:

Кому неволя опротивеет, кто захочет из нее вырваться, тот себе дорогу найдет (4, 269).

Характер Мавры Тарасовны властностью своей напоминает характер Марфы Игнатьевны Кабановой, близость героинь подчеркивается созвучием их имен. В отличие от героини «Грозы» Мавру Тарасовну отличает юмор, жизнелюбие и житейская мудрость. На угрозу внучки она, нимало не смущаясь, отвечает ей:

Ну, миленькая, не вдруг туда соберешься, подумаешь прежде (4, 269).

Сюжет Поликсены и любимого ею Платона словно пародирует известный древнегреческий миф о трагической любви Ахилла к Поликсене – дочери Приама и Гекубы. Оба героя древнегреческой мифологии погибают: Ахилл предательски убит, Поликсена принесена после смерти героя ему в жертву. Островский словно переписывает известный античный сюжет, сочиняя светлую историю любви. Не случайно няня Поликсены, заботящаяся о своей питомице, носит имя «Фелицата», что означает «счастливая». Именно она воплощает идею милости в пьесе, подбадривая Поликсену народной пословицей: «Бог не без милости, казак не без чести» (4, 310).

Пьесы «Поздняя любовь» (1873) и «Сердце не камень» (1880) – замечательные образцы *лирической комедии*. В обеих пьесах Островский создает идеальные женские образы, возвышающиеся над окружающей средой. Образ Веры Филипповны Каркуновой, главной героини «Сердца не камень»,

рожден под несомненным влиянием православной традиции. Это образ благочестивой жены богатого фабриканта, выдержавшей все жизненные испытания: столкновение с миром корысти, интриг и клеветы, и при этом не озлобившейся, а мудро и кротко, с истинным христианским благородством и достоинством реагируя на все случающееся в ее жизни. Вера Филипповна, как и Людмила Маргаритова – героиня «Поздней любви» воплощают собой жертвенную, всепрощающую любовь, восстанавливающую тем самым и человеческое достоинство в своих «слабых» избранниках. Именно «чистота» образа этих героинь воздействует на героев и предотвращает их нравственное падение.

Девушка с горячим и чистым сердцем – любимый персонаж Островского. Почти все его женские персонажи наделены сильным чувством девической чести и верности семейному долгу. Они могут ошибаться в своих избранниках, но не поступятся достоинством личности, воспитанной в христианских традициях. В этом смысле героиням Островского дано природное чутье истинного поступка. Таковы, вообще, все героини Островского: и в его «картинах московской жизни», и в пьесах об уездных и губернских городках.

Московское царство Островского символизирует мир русской народной жизни со всей ее широтой и свободой, цельностью и соборной связанностью всех со всеми, с его великой историей и поэзией предания.



Русская Глубинка в пьесах Островского



Москва Островского связана прочными нитями с уездной, губернской, деревенской Россией. Столичный и провинциальный миры у Островского не изолированы друг от друга, они совершенно равноценны по значимости, о чем, прежде всего, свидетельствуют сами пьесы. Мир русской глубинки у Островского разнообразен, яростен, неповторим и поэтичен. Действие многих пьес Островского происходит в уездных и губернских русских городках, в деревне, в захолустье: «Не в свои сани не садись» (1853), «Бедность не порок» (1854), «Воспитанница» (1859), «Гроза» (1860), Козьма Захарьич Минин, Сухорук» 1862), «Грех да беда на кого не живет» (1863), «На бойком месте», «Воевода (Сон на Волге)» (1865), «Горячее сердце» (1869), «Лес» (1870), «Трудовой хлеб» (1874), «Волки и овцы» (1875), «Бесприданница» (1879), «Таланты и поклонники», «Красавец-мужчина» (1872), «Без вины виноватые» (1884).

Но и помимо названных, и в «московских» пьесах Островского то и дело упоминаются различные русские города, реки, святые обители. Особенно часто в пьесах Ост-

ровский встречаются упоминания водных пространств России: рек, озер, прудов. Некоторые пьесы Островского можно даже выделить в особый «волжский» текст: это, прежде всего, «Гроза», «Козьма Захарьич Минин, Сухорук», «Воевода (Сон на Волге)», «Бесприданница».

Вообще, *Волга* у Островского не только символ природного, но и духовного, исторического величия России. Волга выступает в пьесах символом *глубины, бездны, грозной силы*. Она связана и с субстанцией русской души, с ее безмерностью, непредсказуемостью, ее страданиями и радостями, с удалью и талантливостью. Минин, готовясь к подвигу, слышит песню бурлаков, доносящуюся с Волги:

*О, пойте! Громче пойте! Соберите
Все слезы с матушки широкой Руси,
Новгородские, псковские слезы,
С Оки и с Клязьмы, с Дона и с Москвы,
От Волхова и от широкой Камы.
Пусть все они в одну сольются песню
И рвут мне сердце, душу жгут огнем
И слабый дух на подвиг утверждают»¹.*

Песня-слезы-реки-сердце-дух-подвиг соединены здесь у Островского в ряд единоприродного, онтологически творческого бытия.

Помимо реальных географических названий, в пьесах Островского встречаются и вымышленные названия русских городов: Брахимов, Черемухин, Калинов.

¹ Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под общей ред. Г. И. Владыкина, И. В. Ильинского, В. Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1973–1980. Т. 1. С. 31. Здесь и далее ссылки на это издание с указанием тома и страницы в тексте.

Черемухин и Калинов – почти чистые поэтизмы. «Черемуха» и «калина» в народном поэтическом творчестве – наиболее часто упоминаемые объекты природного мира, и в силу одного этого они становятся у Островского характерными символами, связанными с народной жизнью.

Действие одной из ранних пьес Островского «*Не в свои сани не садись*» (1853) происходит в городе Черемухине. Уже одно это поэтическое название города обнаруживает явную симпатию автора к своим героям.

Сюжет пьесы прост: Авдотья Максимовна, дочь богатого купца Максима Федотыча Русакова, увлеклась красивым отставным кавалеристом из дворян – Виктором Аркадьевичем Вихоревым, не подозревая в нем циничного охотника за ее приданым. Вихорев увозит Дуню из отцовского дома, но, когда узнает, что ее отец не дает за ней ни гроша, показывает свое истинное лицо, поднимая на смех наивную девушку. Вернувшейся домой Дуне отец в сердцах указывает на ее «позор», не подозревая о ее чистоте и невинности. Несмотря на похищение Дуни: она была увезена из дома, и все видели, как она садилась к Вихореву, молодой купец Бородкин, давно любящий Дуню, просит отца отдать за него дочь, что и происходит в финале.

В этой пьесе Островский выразил свое различное отношение к двум типам культуры: русской и европейской. В характерах Максима Федотыча Русакова, его дочери и купца Ивана Петровича Бородкина Островский воплощает тип русской народной культуры, основанной на православно-христианском благочестии. В характере Виктора Аркадьевича Вихорева отчетливо проступают черты европейского «просвещения».

Символичен и тот факт, что эта пьеса была первой из поставленных на сцене пьес Островского. Ее премьера состоялась – 14 января 1853 года, через 6 шесть после начала его драматургической деятельности. Петербургский зритель впервые увидел ее на сцене Александринского театра 19 февраля.

Пьеса имела огромный успех на сцене, ею остался «отменно доволен» Николай I, посмотрев ее в первый раз, государь привез на следующее представление «всю августейшую семью»². «Сани» были дороги и самому драматургу, назвавшему их первой пьесой, где он дал «новый» взгляд на изображение народной жизни, принципиально отличающийся от критического и жесткого взгляда в пьесе «Свои люди – сочтемся», о чем Островский сообщал в письме к М. П. Погодину 30 сентября 1853 года:

Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее; этим-то я теперь и занимаюсь», соединяя высокое с комическим. Первым образцом были «Сани», второй оканчиваю»³.

Вторым образцом нового взгляда Островского на жизнь суждено было стать пьесе «Бедность не порок».

Однако, несмотря на ошеломительный сценический успех первых пьес Островского, его иронический взгляд в них на «просвещенного» европеизмом человека вызвал в петербургской критике, по характеристике А. В. Дружинина, раздражение и «поток едких филиппик»; «мысль коме-

² Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т... Т. 11. С. 540.

³ А. Н. Островский – М. Н. Погодину. Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 11. С. 57.

дии» казалась обвинителям Островского «нечиста, нелиберальна, неблагородна»:

Вихорев, говорили новые аллегористы, есть пасквиль на просвещенного (курсив А. В. Дружинина) человека. Русаков – апофеоза русака-невежды. Невежда издевается над просвещенным человеком, не хочет его просвещения, не признает новых порядков и остается героем в своей закоснелости. Просвещенный юноша беспутен и сидит без гроша, невежда умен и богат. Просвещенный европеец хочет жениться из-за денег, невежда-русак блюдет святость семейных привязанностей. Европеец похищает, бросает, оскорбляет преданную женщину, русак (на этот раз в лице купца Бородкина) исправляет все дело своим великодушием. Европеец попан ногами, невежда-русак и старовер возвышен. Сверх того комедия напечатана в «Москвитяине» – журнале известных славянофильских тенденций⁴.

В лице Русакова и Вихорева сталкиваются не только «русское» и «европейское» начала, но провинциальный и столичный миры. Вихорев превозносит столичную жизнь, Русаков же довольствуется своим местом. Причем для него и столица – не чужое пространство. На вопрос Вихарева, бывал ли он «в столицах», Русаков с достоинством отвечает:

Как, батюшка, не бывать, в Москву по делам ездая (1, 304).

Однако, когда Вихорев пытается надавить вначале на честолюбивые, а затем и на отцовские чувства Русакова, на-

⁴ Дружинин А. В. Сочинения Островского. Два тома. СПб., 1859 // Дружинин А. В. Литературная критика. М., 1983. С. 264.

мекая то на его исключительный «капитал», то на дочь, для которой, по мысли Вихорева, можно найти хорошую партию только в столице, Русаков иронически ему отвечает:

Да что ж, разве здесь звери живут?.. чай, тоже люди (1, 304).

В пьесе есть еще один персонаж, разделяющий пристрастия Вихорева, – это родная сестра Русакова. Пятилетнее пребывание в Москве, на Таганке, превращает ее в ненавистницу родных для нее устоев, что, под горячую руку, и выговаривает ей Русаков:

Прожила пять лет в Таганке, да и думаешь, куда как образованна! Что ты там видела? Кроме сидельцев да приказных, ты и людей-то не видала (1, 308).

В сюжете пьесы Арина Федотовна играет неблагоприятную роль: она подогревает интерес Дуни к Вихореву, издевается над простотой и «необразованностью» Бородкина, настраивает дочь против отца. Когда Русаков узнает об исчезновении Дуни, свой справедливый гнев он обрушивает на сестру:

Ну, сестрица, голубушка, отблагодарила ты меня за мою хлеб-соль! Спасибо! Лучше б ты у меня с плеч голову сняла, ничём ты это сделала. Твое добро, порадуйся! Я ее в страхе воспитывал да в добродетели, она у меня как голубка была чистая. Ты приехала с заразой-то своей. Только у тебя и разговору-то было, что глупости... все речи-то твои были такие вздорные. Ведь тебя нельзя пустить в хорошую семью: ты яд и соблазн! (1, 321).

В самом конфликте этих героев ярко обнаруживается различие их ценностных установок. Прежде всего, об этом

сигнализируют имена героев. Сама фамилия «Русаков», выбранная Островским для своего героя, призвана стать символом православной «русскости». Особенно богата поэтически смыслами именная парадигма героя – Ивана Петровича Бородкина. Все три составляющие имени героя содержат в себе характерную смысловую символику.

Молодой купец Иван изображается Островским как герой русских сказок. Не случайно Максим Федотыч с теплотой обращается к нему: «Что, Иванушка, не весел?» (1, 301), вызывая тем самым в читателе-зрителе эффект узнавания знаменитой литературной сказки П. Ершова. С этим вопросом, как все помнят, раз за разом обращается к своему незадачливому хозяину Конек-Горбунок.

Бородкин прост, совершенно лишен самолюбия, оскорбления Арины Федотовны никак на него не действуют, даже когда она задевает самые деликатные струны его сердца, связанные с Авдотьей Максимовной. После похищения Дуни он переживает не за себя, а в случае счастливого исхода готов порадоваться счастью любимой: «Я бы сам вчуже за Авдотью Максимовну порадовался» (1, 322).

Когда же Дуня с позором возвращается, то на риторический вопрос содержателя трактира и гостиницы, выпивохи Маломальского: кто ее возьмет? – Бородкин, «выступая вперед», не задумываясь, отвечает: «Я возьму-с» (1, 325). «Мигая», Маломальский советует ему «не брать» Дуню: по его мнению, Бородкин совершает явную глупость. Маломальского поддерживает и отец Дуни.

Бородкин воплощает собой тип сказочного Иванушки-дурачка, почти юродивого, наделенного неземной мудростью.

Отчество Бородкина «Петрович» в ракурсе семантики антропонима символизирует твердость, прочность, душевно-нравственную устойчивость героя. Ну, и конечно, сама фамилия героя «Бородкин» связана со словом «борода». Для Вихорева «борода» символизирует человека из простонародья. Кстати, имея в виду Русакова, Вихорев перед разговором с ним так размышляет о нем наедине с собой:

Ну, борода, поговорим теперь с тобой! С которой бы стороны к нему подъехать?.. Решительно не знаю... ну, да уж пуцусь на счастье, куда кривая не вынесет. Мудрен ведь этот народ! Нет ничего хуже, как с мужиками разговаривать. Еще обругает того гляди. Ну, да уж нечего делать, амбицию-то пока в сторону отложим. Вот крайность-то до чего доводит нашего брата!.. (1, 303).

Однако в допетровской Руси – «борода» являлась непременным атрибутом мужского образа: княжеского, царского, боярского, крестьянского.

Имя и отчество Вихарева – Виктор Аркадьевич является показателем принадлежности «отставного кавалериста» к дворянскому сословию. Фамилия же героя сигнализирует о его легкомысленности, поверхностности, моральной неустойчивости. По оценке Русакова, Вихарев – «проходимец», «ветрогон», «дурак», охотящийся за богатым приданым.

Ценностные различия между героями обнаруживаются и на речевом уровне. Русаков в речи немногословен и тверд, он уважителен к собеседнику, трезв и мудр, рассудителен, способен видеть характер человека со всеми его свойствами. Русаков себе на уме, он не считает Вихарева за умного чело-

века, но и не обнаруживает в нейтральной ситуации своего настоящего отношения к нему.

Вихарев же, напротив, многословен, льстив, лукав и хитер. Еще недавно в разговоре с собой он уничижительно отзывался о Русакове, при общении же с ним он использует совсем иную тональность:

Здравствуйте, почтеннейший Максим Федотыч, как Вы поживаете?

Показателен и ответ Максима Федотыча:

Слава Богу, живем, пока Бог грехам терпит (1, 303).

Для Вихарева главной ценностью является мир наслаждений, для Русакова жизнь без греха.

Поэтика вещи в пьесе тоже призвана символизировать непересекающиеся миры героев-антагонистов. «Сани» являются символом народной России, хотя исторически эта вещь тоже связывала разные сословия. Вихарев увозит Дуню в коляске. Арина Федотовна делится этим фактом с женой Маломальского:

Увез, увез, матушка! Такой молодец! Подхватил в коляску проворным манером, только я их и видела (316).

Сюжет своей Дуни Островский измеряет и оценивает мудростью народной поговорки – *не в свои сани не садись*. «Коляску» Дуня предпочитает «саням», и, как следствие, расплачивается за свой выбор: бедная Дуня не представляет для героя-кавалериста никакого интереса:

Видимое дело, что человеку деньги нужны, коли он на купчихе хочет жениться! Влюбиться-то бы я и в Москве на-

шел в двадцать раз лучше, а то всякая дурра думает, что в нее влюблены без памяти (1, 315).

Что касается этого сюжета, то он настолько узнаваем, что еще до появления «пушкинского «Станционного смотрителя», уже имел богатую литературную традицию. Пушкин ее «переписывает» по-своему.

Не повторяясь, Островский творчески относится к известному сюжету, словно рождая его заново и находя новые смыслы и возможности для его развития. В отличие от пушкинской Дуни, Авдотья Максимовна возвращается к отцу. Однако «увлечение» Дуни приводит ее к положению «вне закона», восполняемого благодатной помощью ближнего – искренней любовью Бородкина.

Как видим, сюжет русской классики, обращенный к евангельской притче, получает завершение в духе новозаветного откровения. По закону жениться на девушке с «худой славой» Бородкину не советует даже Маломальский, а по милости Божией (благодати)⁵ она прощена и счастлива, а кроме того и научена своим «горьким» опытом на всю оставшуюся жизнь. Кстати, незадолго до своего похищения Авдотья Максимовна идет *помолиться в храм*, что является предзнаменованием ее будущего спасения.

Близость Авдотьи Федотовны и Ивана Петровича Бородкина к народной культуре, проявляется в их любви к *песне*: в пьесе поют только эти два персонажа. Авдотья Максимовна поет русскую народную песню «Научить ли те, Ванюша». Адресат этой народной песни «Ванюша» не случаен,

⁵ См. о категории закона и благодати: Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1993.

хотя Дуня в тот момент увлечена Вихоревым, именно адресат песни указывает на «истинного» жениха, что впоследствии и сбывается.

Бородкин, сознавая невозможность своего счастья с Дуней, поет под гитару при Дуне песню «Вспомни, вспомни, моя любезная, / Нашу прежнюю любовь», пытаюсь пробудить в ней прежние чувства. Но, Дуня просит Бородкина «не терзать ее душу»: увлечение «хорошеньким», «точно нарисованным» Вихоревым оказывается для нее в тот момент сильнее. Однако *песня* обращается непосредственно к душе героини, словно, указывая на ее заблуждение. *Песня* у Островского является символом онтологической истинности народной культуры: герой может ошибиться, песня же – никогда: она воплощает у Островского универсальные ценности национального бытия, утверждаемые через церковную и народно-поэтическую традиции, с которыми прочными нитями связаны его идеальные герои.

Вслед за «Санями» Островского появляется пьеса «Бедность не порок» (1854) – одна из самых «песенных» пьес драматурга. В этой пьесе звучат 24 песни, большинство из них – старинные русские народные. Несколько из них записаны Островским, две сочинены им самим, а остальные взяты из сборников русских народных песен, изданных их знатоками и собирателями – А. И. Соболевским, П. В. Киреевским, П. В. Шейном, Киршой Даниловым и другими. Можно сказать, что в этой пьесе песня выступает в качестве особого «песенного» метасюжета, развивающегося в параллель собственному сюжету пьесы. Идеальные герои Островского часто являются носителями песенной культуры. Так, Пелагея

Егоровна, жена одного из главных героев пьесы – Гордея Торцова говорит о своем роде:

Я, матушка, люблю по-старому, по-старому... да, по-нашему, по-русскому. Вот муж у меня не любит; что делать, характером такой вышел. А я люблю, я веселая.. да.. чтоб попотчевать, да чтоб песни пели... да, в родню свою? У нас весь род веселый... песельники (1, 350).

Песни, входящие в эту пьесу, отличаются жанровым разнообразием: здесь и плясовые, любовные, шуточные, обрядовые (подблюдные), святочные, свадебные («свадьбишные»). К ним же примыкает песня – скоморошечья юмореска «Как уж наши молодцы», разыгрываемая стариком-ряженым, и песня с лубочным стихом «про Ерему, про Фому», исполняемая Гришей Разлюляевым.

В пьесе, прежде всего, поет главный герой Митя – приказчик богатого купца Торцова, влюбленный в его дочь Любовь Гордеевну. Свои чувства Митя выражает через песню и народную поэзию. Он является и почитателем глубоко народной поэзии А. В. Кольцова, заполняя целую тетрадку его стихами, чем вызывает гнев у своего хозяина Торцова. Задуманные протяжные песни поет племянник Торцова Яша Гуслин, музыкальная фамилия которого говорит сама за себя. Кстати, в пьесе звучат такие народные инструменты, как гитара, гармонь, балалайка.

Митя и сам оказывается способен к поэтическому творчеству, он сочиняет стихи, музыку к которым подбирает Гуслин, а затем и исполняет только что созданную ими песню:

*Нет то злей, постылее
Злой сиротской доли,
Злее горя лютого,
Тяжелей неволи!
Всем на свете праздничек,
Тебе не веселье!..
Буйной ли головушке
Без вина похмелье!
Молодость не радует,
Красота не тешит;
Не зазноба-девушка -
Горе кудри чешет (1, 334).*

Исполнение Гуслиным этой песни Островский сопровождает примечательной ремаркой:

Во все это время Разлюляев стоит как вкопанный и слушает с чувством, по окончании пения все молчат (1, 334).

Известно, что автором этих стихов является сам Островский, а музыку к ним написал капельмейстер Александринского театра В. М. Кажинский⁶. Именно для Мити Островский сочиняет еще одну песню, с помощью которой он объясняется в любви Любви Гордеевне:

*Не цветочек в поле вянет, не былинка -
Вянет, сохнет добрый молодец-детинка.
Полюбил он красну девицу на горе,
На несчастье себе да на большое.
Понапрасну свое сердце парень губит,*

⁶ Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под общей ред. Г. И. Владыкина, И. В. Ильинского, В. Я. Лакшина и др. Цит. соч. Т. 1. С. 559.

*Что неровнюшку девицу парень любит:
Во темну ночь красну солнцу не всходити,
Что за парнем красной девице не быти (1, 341).*

Молодой купчик Гриша Разлюляев поет в совершенно другой манере – народного балагурства и веселья, и это тоже один из самых «поющих» персонажей пьесы.

В финале пьесы свадебную песню запекает и Любим Торцов – антипод своего брата Гордея. Различие между героями Островский обозначает приемом «говорящего» имени. Именно Любим расстраивает женитьбу на своей племяннице богатого фабриканта Африкана Коршунова, некогда его разорившего. Как видим, все герои-«песельники» Островского в этой пьесе воплощают народно-поэтическое начало, связывающее их с родной почвой.

«Бедность не порок» – «святочная» пьеса: ее действие происходит в святки; это и одна из самых народных пьес Островского, пронизанная атмосферой яркой *праздничности*. В ней участвуют «ряженые», изображающие ради потехи медведя и козу. На фоне праздника святок разворачивается и сам сюжет пьесы.

Глава семейства Гордей Торцов, отступающий в отличие от Максима Федотыча Русакова от родных начал, соблазняется богатством московского фабриканта Африкана Коршунова и решает выдать за него свою дочь Любу. Гордей смеется над приверженностью своих домочадцев к старине, видя во всем «одно невежество и необразование», и сам вслед за Коршуновым решает переехать в Москву. Он заискивает перед богачом-фабрикантом, пытаясь во всем ему соответствовать:

Нет, ты вот что скажи: все у меня в порядке? В другом месте за столом-то прислуживает молодец в поддевке либо девка, а у меня фицыянт в нитяных перчатках. Этот фицыянт, он ученый, из Москвы, он все порядки знает: где кому сесть, что делать. А у других что! Соберутся в одну комнату, усядутся в кружок, песни запоют мужицкие. Оно, конечно, и весело, да я считаю так, что это низко, никакого тону нет. Да и пьют-то что по необразованию своему! Наливки там, вишневки разные... а и не понимают они того, что на это есть шампанское! Ох, если б мне жить в Москве или в Питербурхе, я бы, кажется, всякую моду подражал! (1, 371).

Стремление Торцова «всякую моду подражать» вызывает удивление даже у Коршунова. Торцов стыдится и того, что «тятенька» «мужиком был», он отказывает в приюте своему обнищавшему и пьющему брату Любиму, боясь уронить себя перед «гостями хорошими». Однако именно появление Любима в доме Гордея спасает положение. Любим при всех обличает Коршунова, что приводит к ссоре бывших приятелей и расстройству предполагаемой свадьбы; наконец, Любим просит своего брата и за себя, и за Любу, и за Митю:

Человек ты или зверь? Пожалей ты и Любима Торцова! (Становится на колени.) Брат, отдай Любушку за Митю – он мне угол даст. <...> Мне работишку дадут; у меня будет свой горшок щей. Тогда-то я Бога возблагодарю. Брат! и моя слеза до неба дойдет. Что он беден-то! Эх, кабы я беден был, я бы и человек был. Бедность не порок (1, 377).

Покаянное обращение к брату мгновенно перерождает Гордея, «наставляет на ум», о чем он, «утирая слезу», признается: «...было свихнулся совсем. Не знаю, как и в голову вошла такая гнилая фантазия» (1, 377).

Пьесу «Бедность не порок» А. В. Дружинин называет «новым сценическим триумфом» и в то же время и «сигналом жесточайших обвинений» со стороны добролюбовской партии критиков. Вместе с тем А. В. Дружинин называет эту комедию недостаточно оцененной «даже друзьями г. Островского». Он видит разлитую по всей пьесе *поэзию*:

...поэзия здоровая и сильная, от которой Русью пахнет.... Она сказывается в отношениях Любима Торцова к бедному мальчику, его пригревшему, в раздирающем душу прощании молодых любовников под глазами плачущей матери в отдаленном уголку дома, в милом и симпатическом лице бойкой вдовы Анны Ивановны и наконец в капитальной сцене всего произведения, которая обнимает собою святочный вечер в доме Торцова, устроившийся в отсутствие грозного хозяина. <...> Откинем же рутинную выскомерность, которая гнездится во всех нас, как бы мы просты ни были, позабудем то, что в изображениях купеческого быта видали мы лишь грязь и безнравственность, постараемся взглянуть на участников этой беседы, как следует русскому человеку смотреть на хороших русских людей, и тогда, может быть, с глаз наших спадет завеса, скрывающая от нас такую простую и так близкую нам поэзию!⁷

⁷ Дружинин А. В. Сочинения Островского. Два тома. СПб., 1859 // Дружинин А. В. Литературная критика. М., 1983. С. 267–268.

Так же высоко оценил эту комедию и А. Григорьев. В форме двух писем Ивану Сергеевичу Тургеневу (1860) А. Григорьев сформулировал объективные принципы понимания «нового слова» Островского в русской литературе. Утверждая, что «новым словом» Островского была *народность*, а вовсе не «самодурство», не критика русской жизни, как полагал Н. А. Добролюбов, Григорьев указывал на следующие существенные особенности изображения поэзии народной жизни у Островского в этой пьесе:

Любим Торцов возбуждает глубокое сочувствие не протестом своим, а могучестью натуры, соединенной с высоким сознанием долга, с чувством человеческого достоинства, уцелевшими и в грязи, глубиной своего раскаяния, искреннюю жаждою жить честно, по-божески, по-земски. Любовь Гордеевна, – один прелестнейших, хоть и слегка очерченных женских образов Островского, – не забытая личность, возбуждающая только сожаление, а высокая личность, привлекающая все наше сочувствие, как не забытые личности ни Марья Андреевна в «Бедной невесте», ни пушкинская Татьяна, ни ваша Лиза⁸.

Свое непосредственное восприятие театра как такового, театра Островского и пьесы «Бедность не порок» в частности А. Григорьев выразил в поэтической форме, обозначив в подзаголовке своего поэтического шедевра «Искусство и правда» (1854) необычайный для поэзии жанр: «*элегия-ода-сатира*». Появление этого текста связано с гастролями фран-

⁸ Григорьев А. А. После «Грозы» Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу // Григорьев А. А. Искусство и нравственность. М.: Современник, 1986. С. 242.

цузской актрисы Рашель, игра которой вызвала у Григорьева полное неприятие. Поэтический текст Григорьева состоит из трех фрагментов: первый посвящен актеру Малого театра П. С. Мочалову, второй – театру Островского и его герою Любиму Торцову, третий – французскому театру и ее актрисе Рашели. Кстати, и Русакова, и Любима Торцова в первых постановках сыграл Пров Михайлович Садовский – замечательный артист Малого театра. К артистам Островский относился с отеческой заботой, некоторые из них были его друзьями-единомышленниками.

Воспроизведем второй фрагмент этого текста с сокращением первой строфы:

*Поэт, глашатай правды новой,
Нас миром новым окружил
И новое сказал он слово,
Хоть правде старой послужил.
Жила та правда между нами,
Таясь в душевной глубине;
Быть может, мы ее и сами
Подозревали не вполне.
То в нашей песне благородной,
Живой, размашистой, свободной,
Святой, как наша старина,
Порой нам слышалась она,
То в полных доблестях сказаньях
О жизни дедов и отцов,
В святых обычаях, преданьях
И хартиях былых веков,
То в небалованности здоровой,
В ума и чувства чистоте,*

*Да в чуждой хитрости лукавой
Связей и нравов простоте.*

*Поэта образы живые
Высокий комик в плоть облек...
Вот отчего теперь впервые
По всем бежит единый ток,
Вот отчего театра зала,
От верху до низу, одним
Душевым, искренним, родным
Восторгом вся затрепетала.
Любим Торцов пред ней живой
Стоит с поднятой головой,
Бурнус напялив обветшалый,
С растрепанною бородой,
Несчастный, пьяный, исхудалый,
Но с русской, чистой душой.*

*Комедия ль в нем плачет перед нами,
Трагедия ль хохочет вместе с ним,
Не знаем мы и ведать не хотим!
Скорей в театр! Там ломаются толпами,
Там по душе теперь гуляет быт родной,
Там песня русская свободно, звонко льется,
Там человек теперь и плачет и смеется,
Там – целый мир, мир полный и живой...
И нам, простым, смиренным чадам века,
Не страшно – **весело теперь за человека!**
На сердце так тепло, так вольно дышит грудь.
Любим Торцов душе так прямо кажет путь!
Великорусская на сцене жизнь пирует,*

*Великорусское начало торжествует,
Великорусской речи склад
И в присказке лихой, и в песне игреливой,
Великорусский ум, великорусский взгляд -
Как Волга-матушка, широкий и гульливый!
Тепло, привольно, любо нам,
Уставшим жить болезненным обманом...⁹*

Этот текст является своеобразным поэтическим манифестом А. Григорьева, в котором он поэтически непосредственно выразил свои взгляды на сущность искусства, каким оно должно быть.

Образ Волги у Григорьева выступает не столько пространственным, сколько ментальным символом России, указывая на размах ума и широту души ее народа.

У Островского «волжские» пьесы с символизацией великой русской реки появятся позднее. Одной из первых «волжских» пьес станет «Гроза» (1859), а вслед за ней последуют «Козьма Захарыч Минин, Сухорук», «Воевода (Сон на Волге)» (1865 – в первой редакции, 1885 – во второй), «Бесприданница» (1878).

Действие «Грозы» происходит, как все помнят, в городе Калинове. Помимо «Грозы» с этим топонимом связаны еще две пьесы Островского: «Горячее сердце» (1869) и «Лес» (1870). Но в последних двух «Волга» никак не упоминается, хотя «речной» контекст и присутствует, особенно он проявляется в «Горячем сердце».

Видом на Волгу открывается и «Гроза». Редкое произведение русской классики может сравниться с «Грозой» по ко-

⁹ Григорьев А. А. Искусство и правда. Элегия-ода-сатира // Григорьев А. А. Стихотворения и поэмы. М: Советская Россия, 1978. С. 126–128.

личеству «прочтений». Однако, на что справедливо, указал И. А. Есаулов, этот текст до сих пор остается недостаточно изученным с точки зрения отражения в поэтике этой пьесы Островского русского народного сознания, связанного с православной традицией. Все «прочтения» этой пьесы советской эпохи вращаются вокруг «добролюбовской концепции»¹⁰. Попробуем отчасти восполнить этот пробел.

Мотив красоты и благообразия земного мира, звучащий в первых репликах часовщика Кулигина, обращенных к Кудряшу, связан с Волгой:

Вот, братец ты мой, пятьдесят лет я каждый день гляжу за Волгу и все наглядеться не могу (2, 210).

Восторг этот Кудряшу непонятен, поэтому Кулигин вынужден объяснить свои чувства:

Вид необыкновенный! Красота! Душа радуется (2, 210).

Так с самого начала в пьесе противопоставлены поэтическое, любовное отношение к миру и приземленное, прозаическое. Что касается литературных предпочтений Кулигина, то он воплощает собой ломоносовско-державинскую одическую традицию, утверждающую идею величия и красоты Природы как проявления Божьего присутствия на земле.

Не случайно Кулигин выговаривает Кудряшу:

Пригляделись вы, либо не понимаете, какая красота в природе разлита (2, 210).

Но жители города с поэтическим названием утратили ощущение красоты. Рассуждения Кулигина о красоте прерыв-

¹⁰ Есаулов И. А. Русское народное сознание и поэтика драмы Островского // Русская классика: новое понимание. СПб: Алетейя, 2012. С. 189.

ваются доносящейся руганью купца Савела Прокофьевича Дикого. Утрата ощущения красоты в мещанстве влечет за собой ссоры и развивает в людях страсти и пороки, уже не замечаемые ими.

Почти все герои «Грозы» – люди крайних взглядов. Кулигин, обличая «жестокие нравы» в городе Калинове, признается Борису, что хотел бы изобразить эти нравы стихами. Это означает, что его рассказ уже «прошел» в его сознании художественную обработку. Так, в своем рассказе он использует сказочные словесные формулы: «Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается» (2, 245).

С другой стороны, после монолога Кулигина на сцену выходит странница Феклуша и тоже говорит и о городе, и о купечестве, но в иной, чем Кулигин, тональности:

В обетованной земле живете! И купечество все народ благочестивый, добродетелями многими украшенный! Щедростью и подаяниями многими! (2, 245).

Странница Феклуша обласкана Кабановой и поэтому у нее свое представление о городе Калинове и о доме Кабановой, она искренна в своем восторге. Правда же, наверное, где-то по середине.

Сама пьеса начинается с пения Кулигиным популярной в XIX веке песни «Среди долины ровныя, на гладкой высоте...», сочиненной А. Мерзляковым – одним из литераторов XVIII века. Эта песня является одним из ключей прочтения пьесы: речь в ней идет о драме одинокого сердца, находящегося на чужбине. В первый раз слово «гроза» в тексте пьесы скрыто присутствует как раз в этой песне. Всю песню Кулигин не поет, но ее текст был у всех на слуху:

*Среди долины ровныя,
На гладкой высоте,
Цветет, растет высокий дуб
В могучей красоте.*

*Высокий дуб, развесистый,
Один у всех в глазах;
Один, один, бедняжечка,
Как рекрут на часах!*

*Взойдет ли красно солнышко –
Кого под тень принять?
Ударит ли погодушка –
Кто будет защищать?*

*Ни сосенки кудрявья,
Ни ивки близ него,
Ни кустики зеленые
Не вьются вокруг него.*

*Ах, скучно одинокому
И дереву расти!
Ах, горько, горько молодцу
Без милой жизнь вести!*

*Есть много серебра, золота –
Кого им подарить?
Есть много славы, почестей –
Но с кем их разделить?*

*Встречаюсь ли с знакомыми –
Поклон, да был таков;
Встречаюсь ли с пригожими –
Поклон да пара слов.*

*Одним я сам пугаюся,
Другой бежит меня.
Все други, все приятели
До черного лишь дня!*

*Где ж сердцем отдохнуть могу,
Когда гроза взойдет?
Друг нежный спит в сырой земле,
На помощь не придет!*

*Ни роду нет, ни племени
В чужой мне стороне;
Не ластится любезная
Подруженька ко мне!*

*Не плачется от радости
Старик глядя на нас;
Не вьются вокруг малюточки,
Тихохонько резвясь!*

*Возьмите же все золото,
Все почести назад;
Мне родину, мне милую,
Мне милой дайте взгляд!*

(1810)¹¹

Образ Катерины соотносим с народными природно-поэтическими образами. Так, в песне сюжетным символом Катерины выступает образ *дуба*. «Дуб» в народной культуре символизирует твердость и крепость. Песенный сюжет одинокого дуба является подобным сюжету Катерины. В доме Кабановой она оказывается «на чужбине», ее «горячее сердце» никому не нужно. Ради желанья вкусить воли Тихон готов пожертвовать и женой. Кабанова превратила дом в нрав-

¹¹ Песни и романсы А. Мерзлякова. М., 1830, песня № 2.

ственную тюрьму. Для Тихона *дом* ассоциируется с «грозой» и «кандалами». Все стремятся его покинуть. В конце концов, из дома убегает и Варвара, казалось бы, более других приспособившаяся к домашней атмосфере.

Еще один важный образ, неоднократно возникающий в пьесе, с которым соотносима Катерина, – это образ *птицы*, призванный обозначить основную черту ее характера – стремление к воле. Этот образ особенно отчетливо проявляется в знаменитом лирическом монологе Катерины «отчего люди не летают так, как птицы?». Катерина символизирует собой как раз русский национальный тип «горячей» личности, не способной подчиняться силе внешнего авторитета, не терпящей над собой никакой власти. Об этой своей черте, проявляющейся с детских лет, рассказывает сама Катерина:

*Такая уж я зародилась горячая! Я еще шести лет была,
не больше, так что сделала! Обидели меня чем-то дома,
а дело было к вечеру, уж темно; я выбежала на Волгу, села
в лодку, да и отпихнула ее от берега. На другое утро уж
нашли, верст за десять! (2, 227).*

Так что впервые Катерина бунтует в родном доме, где, по ее словам, маменька в ней «души не чаяла»: «наряжала меня, как куклу, работать не принуждала; что хочу, бывало, то и делаю» (2, 221). В родном гнезде она живет «как птичка на воле» и стремится свою волю сохранить во что бы то ни стало. Для свекрови же Катерина не слишком важная птица:

*Эка важная птица! Уж и обиделась сейчас», – отвечает
она Катерине в ответ на ее обиду (2, 218).*

Непростые отношения свекрови с невесткой – одна из распространенных тем в устном народном творчестве. Если Катерина не научилась слушаться в родном доме отца с матерью, послушается ли она свекрови, которая, как говорит Катерина, «сокрушила» ее?:

Сокрушила она меня... от нее мне и дом-то опостылел; стены-то даже противны (2, 235).

Вольная птичка попадает в клетку – вот народная вариация сюжета Катерины. «Что мне только захочется, то я и сделаю», – так отвечает Катерина Варваре на ее вопрос о том, что она будет делать, если терпения не хватит. Между тем, статус ее с замужеством изменился, о чем ей и напоминает Варвара: «Куда ты уйдешь? Ты мужняя жена» (2, 228). Брак – незыблем и сакрален. Допустив измену, Катерина попирает «сакральность» брака.

В Катерине парадоксально соединяются разнонаправленные стремления. С одной стороны, она боится предстать перед Богом в своем греховном состоянии, и вместе с тем она так же боится власти над собой.

Катерина воплощает собой «русский бунт», направленный, по сути, против себя же. Как героиня «горячего сердца» она глубоко национальна, ей претят формализованные, лживые отношения; она именно героиня сердца, чувства. И Кабанова, и Катерина воплощают собой «крайние» пути жизни, ведущие к апостасии. Кабанова выхолащивает из норм русского православного благочестия ее благодатную, милующую составляющую и требует себе безотчетного подчинения. Стремление же Катерины жить по своей воле приводят ее к страшной катастрофе. Среди героев «Грозы» нет тех, кто во-

площает собой идеал русской жизни. Обыкновенно при интерпретации образа Катерины и противопоставлении ее Марфе Игнатьевне видят лишь «поэтическую» составляющую ее образа. Все идеальные героини русской классики остаются верны по-христиански благородной формуле пушкинской Татьяны: «Но я другому отдана и буду век ему верна». Такова у Пушкина не только Татьяна, но и другие его идеальные героини. Марья Гавриловна Троекурова воспринимает свой брак как волю Божию о себе. Сколько благородства, любви и доверия Богу в деле спасения души и у Авдотьи Максимовны Гордеевой – героини «Бедности не порок», не оспаривающей родительскую волю. И как это доверие быстро преклоняет некогда непреклонную волю к милости.

Варвара очень точно называет Катерину «мудреной», «чудной», оправдывая ее порывистость молодостью:

Молоду тебя замуж-то выдали, погулять-то тебе в девках не пришлось: вот у тебя сердце-то и не уходило еще (2, 227).

«И никогда не уходится», – вторит ей Катерина, и эта фраза объясняет весь характер Катерины и причину ее драмы. Образ Катерины – исключительный в ряду женских образов русской классики. Она руководствуется лишь своими чувствами, отказываясь нести спасительный крест, возложенный на нее Провидением. Показателен ее монолог с «ключом» в руке от калитки, объясняющий причины ее окончательного решения. Приведем показательный фрагмент этого монолога:

Видно, сама судьба того хочет! Да какой же в этом грех, если я взгляну на него, хоть издали-то! Да хоть и погово-

рю-то, так все не беда! А как же я мужу-то!.. Да ведь он сам не захотел. Да может, такого случая-то во всю жизнь не выдет. Тогда и плачься на себя: был случай, да и умела пользоваться. Да что я говорю-то, что я себя обманываю? Мне хоть умереть, да увидеть его. Перед кем я притворяюсь-то!.. Бросить ключ! Нет, ни за что на свете! Он мой теперь... Будь, что будет, а я Бориса увижу! Ах, кабы ночь поскорее! (2, 235).

Катерина, как и любой герой «Грозы», стремится к самооправданию. Ей стыдно перед мужем, но она быстро находит оправдание себе. И главное, о каком «случае» говорит Катерина? О случае, ведущем к лжи и измене? Она осознает, что ее мысли открыты Богу, поэтому своим решением она бросает вызов. «Ключ» от калитки оказывается «ключом» от «пропасти». Не случайно Катерина встречается с Борисом «в овраге» – мире inferнального разрыва-обрыва с христианскими ценностями. Катерина отчасти близка гончаровской Вере и толстовской Анне. Имя гончаровской героини было призвано символизировать проверку веры народа, где частное падение Веры выступало знаком общего падения веры народа.

Однако при всем своем падении Вера находит в себе силы осознать свою вину перед Богом, близкими и собой. Страдает ведь не только Катерина, страдает Тихон. Не показывает виду, но, наверное, страдает и Кабанова, дом которой рушится у нее на глазах. Человек, осознающий личную греховность, не может не быть снисходительным и милосердным к окружающим его людям.

Катерина как героиня сердца влюбляется в человека другой культуры, по сути, другого мира. В этой пьесе Островский изображает героя-европейца не иронически, а напротив, сочувственно. В описании костюмов героев Островский подчеркивает «нерусскость» костюма Бориса: «все лица, кроме Бориса, одеты по-русски» (2, 209). Он мил, добр, образован, гуманен, и главное, так же притеснен и унижен, как и Катерина. Встреча для героини сердца с милым героем-европейцем оказывается роковой. Борис является для Катерины соблазном, мечтой, увлекаясь которой она погибает:

Нет, я знаю, что умру. Ох, девушка, что-то со мной недоброе делается, чудо какое-то! Никогда со мной этого не было. Что-то во мне необыкновенное. Точно я снова жить начинаю, или... уж и не знаю (2, 222).

Катерина, как можно узнать из ее слов, влюбляется в Бориса сразу, как только его видит. Влюбленность в Бориса входит в ее душу с предчувствием греха и смерти. Грех и является смертью души:

Точно я стою над пропастью и меня кто-то туда толкает, а удержаться мне не за что (2, 222).

О власти «мечты», «соблазна» над своей душой Катерина рассказывает Варваре:

Лезет мне в голову мечта какая-то. И никуда я от нее не уйду. Думать стану – мыслей никак не соберу, молиться – не отмолюсь никак (2, 222).

Борис, как и Тихон, рад убежать из дома, чтобы хоть как-то отвлечься. Его не волнует судьба Катерины. В этом смысле

показательны реплики Ивана Кудряша в ответ на признание Бориса в любви к Катерине:

Ведь это значит, вы ее совсем загубить хотите, Борис Григорьевич! (2, 244).

Между тем, чувства вины у Бориса Григорьевича нет, он жалеет Катерину и вместе с тем желает ей скорой смерти:

Только одного и надо у Бога просить, чтоб она умерла поскорее, чтобы ей не мучиться долго! (2, 262).

Помимо образа *птицы*, Катерина ассоциирует себя с *бабочкой*:

Кабы я маленькая умерла, лучше бы было. Глядела бы я с неба на землю, да радовалась всему. А то полетела бы невидимо, куда захотела. Вылетела бы в поле и летала бы как василька на василек по ветру, как бабочка (2, 234).

Образы вольной птички и порхающей с цветка на цветок бабочки символизируют идею беззаботной жизни, что противоречит ее евангельскому объяснению, согласно которому человек рождается не для наслаждения, а для того, чтобы стяжать жизнь вечную. Так, Илья Ильич – герой пьесы «Не так живи, как хочется» говорит сыну и невестке:

Не для веселья мы на свете-то живем (1, 383).

Видя скорбные обстоятельства своей жизни, человек-христианин приносит покаяние Богу, принимая их как наказание за свои грехи. Безропотное терпение скорбей и благодарение Господа – средство обретения благодати. Вся святоотеческая традиция учит одному и тому же: терпению, смирению, любви. Обидчивость, мечтательность, самолю-

бие, своеволие, отсутствие трезвого взгляда на себя, – все это опасные состояния души, и они в полной мере свойственны Катерине. Единственное, за что бы могла «зацепиться» Катерина в жизни, как она объясняет себе, – это дети, но их у нее нет, и Катерина переживает это как горе:

Деток-то у меня нет: все бы я и сидела с ними да забавляла их. Люблю очень с детьми разговаривать, – ангелы ведь это (2, 234).

Может быть, и не случайно, что у Катерины нет детей. В свое время ее мать тоже, по всей видимости, воспитывала Катерину, ни в чем ее не ограничивая, наряжала, как «куклу». Катерина несет в себе тип гедонистического воспитания девушки, который был присущ ее семье. Катастрофичность такого воспитания проявляется в пьесе со всей очевидностью.

Суровое отношение к ситуации измены жены, к ее возвращению после гуляния в дом мужа (свекра, свекрови) в пьесе воплощается через песни: «Как донской казак вел коня поить», «Как у наших у ворот» («Гуляй, млада, до поры»), которые поют Иван Кудряш и Варвара. Во второй песне поется о свекре, с плетью поджидающем возвращающуюся с гулянья молодку.

Обратимся к смыслу названия *грозы*. В пьесе передаются два основных смысла восприятия грозы ее героями: как Божьего наказания за грех и как Божьей любви.

Кулигин в силу своих рационалистически-классицистических предпочтений воспринимает грозу как природное явление. По этому поводу Дикой даже спорит с ним. Надо сказать, и Кулигин воспринимает *грозу* не только как проявление сил природы, и, в отличие от Дикого, не только как

проявление «Божьего Бича», а как действие Божией Любви. Кулигин не страшится грозы, потому что она связана для него с действием благодати:

Ну чего вы боитесь, скажите на милость! Каждая теперь травка, каждый цветок радуется, а мы прячемся, боимся, точно напасти какой! Гроза ухнет! Не гроза это, а благодать! Да, благодать! У вас все гроза! (2, 255).

Влечение Катерины к Борису на время подавляет в ее сознании страх Божий, о чем она говорит Борису:

Коли я для тебя греха не побоялась, побояюсь ли я людского суда? Говорят, даже легче бывает, когда за какой-нибудь грех здесь, на земле, натерпишься (2, 246).

Страх Божий является даром: он удерживает человека от греха. Но ощущение греховности перед Богом и людьми к Катерине возвращается: ей дана чистота сердца – это несомненное достоинство ее души, ее мука и спасение. Справиться с «мечтой» она не может, но и лгать пред Лицом Божиим не в состоянии. Тихон в финале обвиняет мать в том, что это она погубила Катерину. Сама же Катерина называет «погубителем» Бориса:

Поди от меня! Поди прочь, окаянный человек! Ты знаешь ли: ведь мне не замолить этого греха, не замолить никогда! Ведь он камнем ляжет на душу, камнем! (2, 245).

В образе Катерины Островский показал героиню, родственную «мятежным» душам, которым, помимо их безудержья, свойственно еще и острое ощущение своей вины. Встреча с Борисом для Катерины оказалась равнозначна погибели души:

Что ж: уж все равно, уж душу свою я ведь погубила (2, 261).

Физическая гибель для Катерины оказывается уже за гранью бытия. Душа погублена, Борис, ассоциирующийся у Катерины с «радостью», «жизнью» и «душой», должен уехать – вся эта цепочка рассуждений Катерины приводит ее к роковому поступку: «А об жизни и думать не хочется. Опять жить?» (2, 263). Если душа погублена, то дальнейшего смысла жить не остается – таков безблагодатный итог рассуждений Катерины. Когда в финале Тихон обращает к своей матери слова: «она теперь перед Судией, Который милосерднее вас!» (2, 265), то эти слова на самом деле обращены и к самой Катерине и ко всем другим героям пьесы. Рушится не только жизнь Катерины, рушится сам дом, отказавшийся от заповеди любви и прощения. И вина Катерины в разрушении этого дома не меньше, чем всех других его обитателей.

Глубоко символично, на наш взгляд, что после «Грозы» Островский обращается к эпосу, к драматической стихотворной хронике «Козьма Захарьич Минин, Сухорук», первая редакция которой появляется в свет в 1861-м году, где образ *Волги* осмысляется как символ народного единства, как общая купель, из которой вышли люди, крещенные духом веры и любви. Образ Нижнего Новгорода и нижегородцев – тоже символичен и собирателен. Это образ сакрального места, источника благодати. Город, верный Христу, становится истинным центром христианской жизни, способным принести освобождение всей России: «заря освобождения» восходит именно в Нижнем – в русской глубинке.

Следующей волжской пьесой Островского является «Воевода (Сон на Волге)» (1865, 1885). В ней главным героем является не «воевода» Нечай Григорьевич Шалыгин, а народ, посадские люди, живущие на Волге. Образ воеводы первой и второй редакций пьесы существенно отличается. В первой редакции – это злой и не имеющий совести притеснитель посадского люда, поэтому его бесславный конец ожидаем. В финале пьесы Воеводе вручают «государеву грамоту», в которой государь сообщает ему о назначении на его место другого воеводы и о будущем суде над ним. Во второй редакции, и этот финал в большей степени соответствует финалам пьес Островского, Воевода раскаивается в своих поступках, просит прощения у посадских людей и принимает решение стать иноком, чтобы искупить свою вину перед Богом и людьми:

*Посадские и все честные люди,
Ненадолго я к вам вернулся; вскоре
Переберусь в обитель; кто обижен,
Кто изубытчен мною, приходите;
За все воздам смиренно и с молением
Простить меня и отпустить обиды (6, 509).*

Действие пьесы происходит, как сказано в ремарке Островского «в большом городе на Волге, в половине XVII столетия» (6, 114). В первой редакции Островский называет пьесу *комедией* «в пяти действиях, с прологом, в стихах», во второй редакции Островский меняет жанр, давая ему такое определение: «картины из народной жизни XVII века, в пяти действиях, с прологом». Установка на эпос обозначена во второй редакции указанием на жанр пьесы. В обеих редакциях Волга входит в состав декораций. Так, в авторской ре-

марке первой редакции пьесы вслед за списком персонажей и действующих лиц читаем:

...на заднем плане Гостиный двор с лавками, за ним городская стена, которая постепенно понижается к правому углу. Через стену видна Волга и ее берег... (6, 114).

Во второй редакции в описании декораций Волга фигурирует дважды: «... через стену видна Волга и противоположный нагорный берег; направо, на первом плане высокая Приказная изба, за ней площадка, видна часть колокольни, далее спуск к Волге, видны крыши домов» (6, 388).

Помимо Волги как природного и социального топоса, символом народной жизни выступает и *колокольня* как топос сакральный. Как и в «Минине», события народной жизни связаны с главным собором на площади, с «лесистым ущельем», ведущим к монастырю. Волга не просто часть некой картинной декорации пьесы, она включена в активные топысы пьесы, с которыми связано развитие сюжета.

«Воевода» – одна из самых народно-поэтических пьес Островского, где устная народная традиция не является стилизованной, а органично включается в эпический текст. Советская критика, останавливаясь в основном на первой редакции пьесы, прочитывала конфликт между воеводой Шалыгиным и народом как социально-классовый. Вместе с тем вторая редакция как раз указывает на отказ Островского трактовать и народную жизнь, и события русской истории узко социологически. Островский в понимании смысла того или иного исторического *со-бытия* был близок Достоевскому, устами героя выразившему во фразе «Все за всех виновна-

ты» духовный закон личной и общей ответственности за все происходящее. В этой формуле дан ключ к пониманию единства соборного сознания народа, направляемого им к преодолению исторического и духовного кризиса.

К пьесам о русской глубинке относятся «Горячее сердце» (1869), «Лес» (1870) и «Бесприданница» (1878). Все они разные, но первые две объединены поэзией народных образов. Сюжет «Бесприданницы», напротив, изображает обезбоженный мир жителей волжского города Бряхимова, ставящих во главу угла служение «золотому тельцу» и относящихся к личности как предмету торговли. Оценка этого мира выражается в словах Ларисы Огудаловой, обращенных к Паратову в седьмом явлении четвертого действия драмы: «Безбожно, безбожно!». Поскольку пьеса «Бесприданница» связана с изображением мира героев-циников, и в силу этого далеко отстоит от пьес, представляющих идеалы народной правды и красоты, обратимся к пьесам «Горячее сердце» и «Лес», в которых «поэзия предания» проявляется наиболее ярко на персоналогическом уровне пьесы – через поэтику народных образов.

В пьесе «Горячее сердце» идеальными русскими народными образами являются дочь богатого «именитого купца» Павлина Павлиныча Курослепова Параша и приказчик Гаврило, тайно влюбленный в дочь своего хозяина. Параша терпит притеснения от своей мачехи – Матрены Харитоновны, захватившей власть над отцом Парашы. В начале пьесы сюжетная любовная коллизия связана с Парашей и сыном недавно разорившегося купца Васей. Из-за отсутствия

средств молодые люди не могут обвенчаться, и кроме того Васю хотят отдать в солдаты за то, что его по ошибке принимают за «вора». Параша решает разделить горькую судьбу Васи и стать солдаткой. Чтобы справиться с силами, она отправляется на богомолье, в близлежащий монастырь.

Когда Параша возвращается из монастыря, ее ждет безутешное горе: Вася соглашается стать «шутком» у «безобразного» – у богатого подрядчика Тараха Тарасовича Хлынова – кутилы, деспота и разбойника. Хлынов – герой, типологически близкий, пушкинскому Троекурову и аксаковскому Куролесову.

Вася Шустрый оказывается недостоин жертвенной любви Парашы: он по-человечески мелок, привык к сытой жизни, его страшит участь стать солдатом. Костюм «шута» еще до всех своих злоключений он словно исподволь «примерирует» на себя, восторгаясь «чудесами» Хлынова: его «представлениями», игрой-ездой на лодках.

Совместная дорога Парашы с Гаврилой на богомолье раскрывает ей любящее сердце Гаврилы. Ее тяжело ранит «шутство» Васи:

Била меня судьба, била ... а он... а он... добил (3, 150).

В то же время героиня понимает, что не Вася, а Гаврило будет для нее надежной опорой в жизни и просит отца выдать ее за Гаврилу.

Для пьесы характерна *поэтика пейзажа*: в ремарках автор указывает на «сельский вид» за рекой, на «лесной ключ», на сад, на реку с пристанью, вечерний пейзаж (вечернюю зарю).

Сама ситуация *богомолья* у Островского призвана отразить столь характерный для русского народа дух православного благочестия.

Идеальными персонажами, выражающими ценности коренных основ русской народной жизни, являются в этой пьесе Параша и Гаврило. Речь обоих выдержана в русле народно-поэтической традиции. Пьеса завершается лирическим монологом Параша, пронизанным христианской любовью к Богу, отцу, жениху, природе:

Ну, прощай, батюшка! Спи, Господь с тобой! А я теперь дождалась красных дней, я теперь всю ночь на воле просижу с милым дружкой под деревцем, потолкую я с ним по душе, как только мне, девушке, хочется. Будем с ним щебетать, как ласточки, до самой ясной зореньки. Птички проснутся, защебечут по-своему, – ну, тогда уж их пора, а мы по домам разойдемся (З, 164).

И саму Парашу ее крестный дядюшка называет «голубкой». Метафора *горячего сердца*, легшая в название пьесы, относится именно к ней. Своей тягой к воле она отчасти близка Катерине Кабановой. Она прямо заявляет отцу о своем выборе жениха: «... ежели я выду против воли да с моим сердцем, так добра не жди» (З, 161).

В отличие от Катерины, Параша при своем горячем сердце твердо стоит на земле, хотя и ее жизнь легкой не назовешь: ей приходится терпеть ненависть и клевету мачехи, оскорбления и попреки. Терпение, любовь и твердость являются залогом ее будущего счастья.

В пьесе «Лес» таким же незаурядным женским народным образом является Акси́нья Даниловна (Аксюша) – дальняя

родственница богатой помещицы Раисы Павловны Гурмыжской. Аксюша – молоденькая девушка, лет 20-ти, влюбленная в купеческого сына Петра Восьмибрата. Но ни Гурмыжская не хочет дать за нее приданого, ни отец Петра не разрешает сыну жениться на бесприданнице. В авторской ремарке о ней сказано, что она «одета чисто, но бедно, немного лучше горничной». Одежда Аксюши рассказывает не только о ее стесненном положении, но в большей степени характеризует Гурмыжскую как жадную, хитрую, жестокую. Аксюша живет у Гурмыжской с десяти лет и постоянно видит в лице своей воспитательницы пример порочной и лживой женщины. Аксюша мужественно и терпеливо сносит попреки и унижения, она трезво смотрит на свое положение, именно ей свойствен душевный аристократизм, идущий от народной культуры. Петр любит в ней девушку своего круга, не случайно он спрашивает у Аксюши, узнав от Гурмыжской о сватовстве к ней «недоучившегося в гимназии» молодого дворянина Буланова: «Своя ты или чужая?». И тут же получает ответ: «Своя, милый мой, своя» (З, 269). Чтобы избежать брака с Булановым, Аксюша готова утопиться в пруду. Для Гурмыжской же он «умен», «хорош», «образован». Решая вначале сбыть Аксюшу с рук, выдав ее за Буланова, вскоре она влюбляется в него сама и видит в племяннице опасную соперницу. Ревнуя Аксюшу к Буланову, она просит ее навсегда покинуть свой дом, отказывая ей в какой бы то ни было помощи и поддержке. Аксюша прямодушна, ей претят ложь и лукавство, и, напротив, присущи благородство и чистота душевных побуждений, она не боится высказать правду в глаза Гурмыжской:

Я девочка с улицы, не светская дама, а не польщусь на такое сокровище! (З, 265).

Аксюша любит сына купца Восьмибротова – Петра. Его отец, как и Гурмыжская, прижимист и не хочет согласиться с выбором сына невесты-бесприданницы.

Помогает Аксюше племянник Гурмыжской – «пеший путешественник», актер-трагик Геннадий Несчастливцев. Поначалу он уговаривает Аксюшу стать драматической актрисой, увидев ней «душу», «жизнь», «огонь». Однако, узнав о ее любви к Петру, он отдает ей в качестве приданого тысячу рублей – все, что достается Несчастливцеву от Гурмыжской. Дворянин по рождению, в силу своей слабой натуры и страсти к вину, по мнению «благородных» Гурмыжской, Буланова и Бодаева, он «опускается», однако в отличие от них Несчастливцев сохраняет свою добрую душу, способную откликнуться на чужую беду.

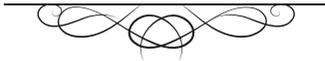
Актерство для Несчастливцева – сродни философствованию о жизни и искусстве, род поэтического дара души, который он увидел и в Аксюше. Способный к жертвенной помощи и жалости, Несчастливцев оказывается для Аксюши не только *братом* по крови, по роду, но, прежде всего, в христианском смысле этого слова: «Братец! Братец! <...> Как мне благодарить вас?» – спрашивает обнимающая Несчастливцева Аксюша. По-христиански символичен и ответ Несчастливцева: «Как благодарить? Скажи: «спасибо», и все тут» (3, 335). Своим ответом Несчастливцев указывает на подлинный Источник Любви и Милости – Бога. Светская форма благодарности «спасибо» включает в себе идею спасения от Господа: «Спаси, Господи», «Спаси, Бог».

Обретение человеком брата или сестры во Христе, свидетельствующее о незыблемости в человеческой жизни закона Любви, – подлинное событие в пьесах Островского, оно всегда символизирует главную встречу человека с Богом, осуществляющуюся через ближнего. Поэтому внешне «бытовая ситуация» у Островского так часто имеет статус онтологической или сакральной. Подлинная Любовь у Островского смиренна и проста, она непостижимым образом проявляется через человека, не приписывающего своим поступкам особой цены.

Русская Глубинка в пьесах Островского являет собой поэзию народной жизни, пронизанной христианскими идеалами.



«Берендеево царство» Островского:
поэтика «пасхальной сказки»



Почти во всех пьесах Островский отображает онтологические универсалии русской народной жизни, ее субстанциальные, сущностные черты.

В своем творчестве Островский стремился воссоздать идеальный образ России как православно-христианского Универсума. Сакральный уровень символизации образа России как Господнего царства (царства Веры) в национально-поэтическом эпосе Островского – самый значимый. Именно на этом уровне драматургия Островского становится стихотворной, а соединение драмы с лирикой в его творчестве способствует перерастанию драматургии в подлинный национально-поэтический эпос.

Отдельные черты идеального образа России присутствуют практически во всех пьесах драматурга: в одних из них этот образ лишь прорисован, в других представлен совершенно отчетливо, поэтически целостно. В образе иконной России Островский стремился отразить ее храмово-литургические

черты, ее святой лик, сам архетип святости образа, запечатленный в истории и культуре.

В плане художественного воплощения этого образа два топоса в поэтике Островского имеют абсолютное, иерархически акцентированное значение: Москва (с ее Замоскворечьем) и Русская Глубинка – срединная Россия. Все топонимы, связанные с реализацией идеального образа России и относящиеся к этим пространствам, Островским сакрализуются и поэтизируются. Трудно назвать другого русского классика, которому в такой же мере, как и Островскому, была присуща поистине масштабная поэтизация географии России. В его эпосе оказались запечатлены топонимы, имеющие отношение и к далекому историческому прошлому и к настоящему России. Помимо бесконечного множества упоминаемых Островским в его пьесах реально существующих русских топонимов, являющихся знаками духовно-исторической памяти, есть и «придуманные» драматургом, как, например, города Бряхимов, Калинов, Черемухин. В последних двух наименовании пространства связано с распространенными в России деревьями – *калиной* и *черемухой*, часто выступающими в русском фольклоре поэтическими символами России.

Петербург не входит в «пространственную иерархию» поэтики Островского: как топоним он изредка упоминается, но не обладает тем сакрально-поэтическим статусом, которым наделены у Островского *Москва* и *Русская Глубинка*. Изображение России в аспекте ее географически-территориальных характеристик и сам масштаб опозитизированных Островским русских топонимов были призваны указать,

прежде всего, на беспредельность и значимость православно-христианского универсума.

Еще одним уровнем художественного обобщения образа идеальной России является народно-поэтический. В этом случае Россия изображается Островским как *сказочное царство*, самодостаточность и «волшебные» черты которого Островский обозначил уже в «бальзаминовской трилогии» – «шутке» (1858–1861), где ее главный герой Миша Бальзаминов является своеобразным аналогом героя русской волшебной сказки – Иванушки-дурачка.

Обращение Островского к стихотворной драматургии происходит в пьесе «Козьма Захарыч Минин, Сухорук», первой пьесе в составе его трилогии о Смутном времени, в которой Островский создает образ России как царства Православной Веры. Появление стихотворной формы пьесы было обусловлено, на наш взгляд, влиянием на нее православного литургического богослужения, гимнографической и народной духовной поэзии (в частности, духовного стиха).

Вообще, для поэтики Островского присуще *изображение мира как царства*, но со смыслами, прямо противоположными взглядам Н. А. Добролюбова. И это не случайно, так как Островский стремился воплотить в своих пьесах жизнь России в ее идеальных пространственных, исторических, географических и, прежде всего, сакральных символах.

Самым первым царством, изображенным Островским в его творчестве, стало Замоскворечье. В последующих «московских» пьесах Островского это царство расширяется и связывается уже не с периферийным пространством Москвы, а со всей Москвой как центром русского православного мира.

Русская Глубинка тоже поэтизируется Островским как царство русской народной жизни, всеединой и целокупной. Чудесный (волшебный) и сакральный аспекты ее изображения обусловили обращение Островского и к самому жанру сказки, как нельзя более органичному для воплощения феномена «царства». В пространственном образе «сказочного царства» Островского будет узнаваться все та же Россия – историческая, необъятная, чудесная и сакральная.

Одним из первых опытов стихотворной «волшебной сказки» Островского нужно назвать неоконченную пьесу «Иван-царевич», в чем-то перекликающуюся, кстати, с «бальзаминовской трилогией».

Прежде всего, можно отметить некоторую жанровую близость этих пьес: сказку «Иван-царевич» и все пьесы «бальзаминовской трилогии» можно отнести к жанру «пьесы-шутки».

Сказка «Иван-царевич» нередко вызывает у ее комментаторов недоумение и непонимание. В ней они видят смешение самых разнородных драматургических жанров и сюжетов, в силу чего ее относят к жанру феерии. Так, в комментарии Т. Орнатской читаем:

Весьма неожиданным в поэтике Островского в данном случае кажется и само внимание его к этим «легким» жанрам – оперетте, феерии, ревью, к которым он всегда относился с некоторым презрением¹.

¹ Островский А. Н. Полное собр. соч. : В 12 т. / Под общей ред. Г. И. Владыкина, И. В. Ильинского, В. Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1973–1980. Т. 6. С. 601. Здесь и далее ссылки на это издание с указанием тома и страницы в тексте.

Замысел «Ивана-царевича как волшебной сказки возникает у Островского в 1867 году, однако он не был реализован: о пьесе можно судить на основании одного действия с семью картинками. Замысел Островского относительно будущей «волшебной сказки» отчасти проясняют варианты ее сценариев: один из них – это сценарий «Осиновый дух. Сказка в 5-ти действиях в стихах» и развернутый сценарий сказки «Иван-царевич» (6, 595–597).

Действительно, уже первое действие сказки представляет собой многочисленные примеры всевозможных чудесных превращений и фантастических перемещений героев. Особенностью этой сказки Островского было то, что драматург создавал не просто сказку, а *сказку-шутку*. Легкие жанры, к которым Островский относился «с некоторым презрением», стали для него в этой сказке предметом пародии, жанровой и сюжетной игры.

Сама идея о подмене настоящего Ивана-царевича (Царицына сына) фальшивым (Старухиным сыном), сюжеты четырех Иванов (помимо двух названных, в сказке действуют еще два Ивана – Девкин сын и Кошкин сын) способствуют развитию «комической» составляющей сказки, строящейся на столкновении различных жанров и различных сюжетов самой волшебной сказки.

Если в «бальзаминовской трилогии» Миша Бальзаминов воплощал собой тип идеального сказочного Иванушки-дурочка, недалекого с точки зрения людей, но счастливого по милости Божией, то в «Иване-царевиче» «ум» и счастье не противопоставляются, а напротив, образуют единство. Семантика же «глупости» в этих пьесах различна. Если глупость

Бальзаминова тяготеет к полюсу незлобивою юродства, то глупость Старухина сына к злобному и корыстному шутовству. Колдовство Нищей в отношении Старухина сына – «будешь ты глуп всю свою жизнь» – Мельник «поправляет» другим заклинанием: «Будешь ты глуп, да зато богат и знатен». «Колдовство», как объясняет Мельник, нельзя отменить, но можно его «испортить», что он и делает.

Оскорбившись пророчеством Нищей, Карга подменяет Царицына сына своим, где он впоследствии вырастает во дворце «дурак дураком» в соответствии с пророчеством Нищей, но в то же время, по заклинанию Мельника, он оказывается «богат и знатен».

Царицына же сына с двумя другими Иванами старая Карга отправляет в работники к своему брату – колдуну Мельнику. «Колдовство» в этой сказке условное, осмысленное всеми героями как заурядное, прозаическое, изрядно всем надоевшее, примером чего служит реплика премудрого царя Аггея:

Что же тут чудесного, что Мельник летит по воздуху? Это очень естественно: все мельники – колдуны. Кроме того, в настоящее время в торгующем сословии воздухоплавание вошло в моду, что меня начинает серьезно беспокоить. Купцы торгуют и пируют насчет кредиторов, нисколько не жалея чужих денег (6, 257).

Царю Аггею нужны настоящие богатырские подвиги и чудеса, а не «фокусы». На предложение «ближнего боярина» «выписать» для совершения чуда «профессоров белой магии» царь Аггей с недовольством отвечает:

Нынче гимназисты чище ваших профессоров делают фокусы (6, 254).

Столкновение волшебного кода с цивилизационным – один из основных приемов создания комического в неоконченной сказке-шутке Островского. Так, царь Аггей – «современный» правитель, он просматривает газеты, и новости, причем самые «невероятные», узнает из газет же:

Недавно я прочел в одной не заслуживающей никакого вероятия газете невероятное известие: царевна Милолика... похищена Кощею Бессмертным из корыстных соображений (6, 254).

Сказка перенасыщена сказочными персонажами, но все они сталкиваются с реалиями «современной» жизни. Так, Милолика нужна Кощею для того, чтобы брать с женихов взятки. А это, по мнению царя Аггея, предел безнравственности, поэтому он и дает указ освободить ее.

Неоконченная волшебная сказка «Иван-царевич» была одним из первых опытов Островского на пути к созданию литературной сказки как таковой, что и привело его в итоге к созданию замечательного шедевра – «весенней сказки».

В «Снегурочке» критики подчас видят «трансформацию» жанра волшебной сказки, что, на наш взгляд, не совсем так. Замечательный знаток русского народного творчества Островский меньше всего был расположен трансформировать какие бы то ни было его жанры. Он облек свой замысел пьесы в форму, наиболее полно отвечающую воплощению этого замысла. И здесь важно, что такой подходящей для будущей «Снегурочки» формой стал не только жанр волшеб-

ной сказки, но и ее «стихотворность». «Снегурочка», прежде всего, литературная *поэтическая* сказка.

В «Снегурочке» (1873) Островский предлагает народно-поэтическую трактовку образа идеальной России в ее «доисторическом бытии». Жанровое обозначение «Снегурочки» как «весенней сказки» уже сигнализирует о наличествующем в ней пасхальном смысле христианской истории. Славянские мифологические образы являются лишь фоном, внешней формой, пропитанной христианскими смыслами.

Совершенно очевидно, что одним из основных литературных поэтических прототипов «Снегурочки», от которого отталкивался Островский в этой сказке, было «Слово о полку Игореве», на что непосредственно указывает *песня слепых гуслиаров*, исполняемая специально для царя Берендея. Как и в «Слове», в «Снегурочке» мифологические образы включены в общий христианский контекст повествования с целью его поэтической выразительности. Говорить об отражении в этих двух текстах «двоеверия», поэтизации языческого мировосприятия нет никаких оснований. Установка на поиск в русской культуре языческих корней и их поэтизация – типично атеистически-советская, как поиск неоязычества – установка типично постмодернистская. Казалось бы, взаимоотталкивающиеся мировоззрения, атеизм и постмодернизм, на деле исходят из одной, позитивистской, антихристианской системы координат.

Появившаяся после Крещения Руси в церковных обителях русская словесность была по своему значению и направленности исключительно христианской, а мифологические образы переосмыслились в свете христианского мировосприятия.

«Весенняя сказка» Островского яркий пример того, насколько органично древние славянские мифологизированные предания были переосмыслены Островским в контексте христианского мироотношения.

Мороз, рассказывая Весне о птице-Бабе, вспоминает о Святцах – православном календаре:

*А вот вчера
Из-за моря вернулась птица-Баба,
Уселась на полынне широкой
И плачется на холод диким уткам,
Ругательски бранит меня. А разве
Моя вина, что больно тороплива,
Что с теплых вод, не заглянувши в Святицы,
Без времени пускается на север (7, 513).*

В начале своей песни гусяры поют о бедствиях «близких соседей» царя Берендея, о воюющих «окрестных царствах», попавших в положение разбитой половцами Игоревои дружины:

*Стонь по градам, притоптаны нивы.
С утра до ночи и с ночи до свету
Ратаи черными вранами рыщут.
Прыщут
Стрелы дождем по щитам вороненым,
Гремят мечи о шеломах стальные,
Сулицы сквозь прободают доспехи.

Чести и славы князьям добывая,
Ломят и гонят дружины дружины,
Топчут комоньями, копьями низжут.*

*Лижут
Звери лесные кровавые трупы,
Крыльями птицы прикрыли убитых,
Тугой поникли деревья и травы (7, 409).*

Можно сказать, что сюжетом песни гусяров Островского является сюжет «Слова», сама композиция песни во многом повторяет структуру «Слова». Но если автор «Слова» рассказывает о «горестных событиях», постигших русскую землю, то Островский в своей сказке изображает благоденствующую страну царя Берендея. Песня гусяров построена на мотиве противопоставления мирной державы Берендея воюющим «окрестным царствам» и заканчивается «славой» «златому столу Берендея»:

*Веселы грады в стране берендеев,
Радостны песни по рощам и долам,
Миром красна Берендея держава.
Слава
В роды и роды блюстителю мира!
Струны баянов греметь не престанут
Славу златому столу Берендея (7, 410).*

Помимо «Слова» в песне просматривается и аллюзия на ломоносовскую «Оду на день восшествия на Всероссийский престол Ея Величества Государыни императрицы Елисаветы Петровны 1747 года», где в качестве высшей заслуги императрицы Ломоносов ставит «благословенную тишину», мир и благоденствие России:

*Царей и царств земных отрада,
Возлюбленная тишина,*

*Блаженство сел, градов ограда,
Коль ты полезна и красна!²*

Песня гусяров тесно перекликается именно с этими двумя текстами, апеллирующими и к их смыслам, и к их жанрово-стилистическим средствам выражения: к высокому книжному слову, ориентированному на церковно-славянский язык.

Исчезновение мира и любви в стране берендеев связано с появлением Снегурочки, принятой бездетными Бобылем и Бобылихой и стремящимися за счет нее обогатиться. Они замечают интерес парней к Снегурочке, надеясь на нем поживиться:

*А парни наши
С ума сошли; оравами, стадами
Без памяти кидались за тобой,
Покинули невест, перебрались,
Передрались из-за тебя... (7, 385-386).*

Но «богатство» уплывает из их рук: красота Снегурочки, воспринимаемая бобыльской семьей как предмет торга, лишь поначалу привлекает парней, вскоре же ее «суровый, неласковый обычай» по отношению к ним их сразу же и отталкивает.

«Мороза порожденье» – холодная Снегурочка является образом, антонимичным Солнцу и Свету. Появление в счастливой стране берендеев «торгового гостя» Мизгиря – «гордого человека» имеет к ней прямое отношение. «Сердечная остуда», коснувшаяся берендеев, длится 15 лет, как раз с мо-

² Ломоносов М. В. Сочинения. М., 1987. С. 83.

мента присутствия Снегурочки в царстве Берендея, о чем он с тревогой сокрушается:

*В сердцах людей заметил я остуду
Немалую; горячности любовной
Не вижу я давно у берендеев.
Исчезло в них служенье красоте;
<...>
А видятся совсем другие страсти:
Тщеславие, к чужим нарядам зависть
И прочее... (7, 413).*

Именно во время пребывания Снегурочки в мире берендеев их остывающие сердца не могут к себе привлечь милость Ярилы-Солнца: «Пятнадцать лет не кажется Ярило на наш призыв ... Сердит на нас Ярило» (7, 413).

Гордыня, тщеславие, зависть, корыстолюбие, сребролюбие, самолюбие – страсти, мешающие соединению человека с Богом, с Христом. К очищению души от страстей, к возделыванию в ней – абсолютной любви – призывает именно Православие. Царь Берендей тревожится об оскудении в своих подданных христианских добродетелей и, прежде всего, главной из них – любви.

Антиподом холодной Снегурочки в пьесе является Купава. Она – героиня горячего сердца, преданная и доверчивая. Леля привлекает в ней ее способность к безоглядной, жертвенной любви. Лель советует Снегурочке учиться любить у Купавы:

*Снегурочка, подслушивай почаще
Горячие Купавы речи!
<...> Учись у ней любить (7, 447).*

Снегурочка же озабочена в большей степени любовью к себе. В ремарках Островского обращает на себя внимание «постоянный» жест Снегурочки: она часто «прихорашивается», словно любуясь собой, как Нарцисс. На эту ее черту Снегурочке указывает и Купава, отмечая в ней отсутствие *любви и жизни* – даров Ярила-Солнца:

*Снегурочка, да чем же
Встречать тебе восход Ярилы-Солнца?
Когда его встречаем, жизни сила,
Огонь любви горит у нас в очах.
Любовь и жизнь – дары Ярила-Солнца;
Его ж дары ему приносят девы
И юноши; а ты сплела венок,
Надела бус на шейку, причесалась,
Пригладилась – и запон, и коты
Новехоньки, – тебе одна забота,
Как глупому ребенку, любоваться
На свой наряд, да забегать вперед,
Поодаль стать, – в глазах людей вертеться
И хвастаться обновками (7, 446).*

Идеальными образами в пьесе являются мудрый царь Берендей и беззаветно любящая Купава. В лице Купавы Мизгирь оскорбляет всех берендеев. Для них он – «преступник», «поругатель горячности доверчивой любви». Мизгирь вызывает страх и у Снегурочки: «Слова твои пугают, слезы страшны». Герой-гордец не останавливается ни перед чем, он привык добиваться своего. Купаву настораживает в Мизгире «скорость», с которой он за ней ухаживает:

*Да так-то скор, да так-то скор, что, право,
Скружит совсем, ума не соберешь (7, 396).*

Еще с большей быстротой чувства Мизгиря к Купаве «гаснут» при встрече со Снегурочкой. Он оставляет Купаву стремительно и без малейшего сожаления.

Натолкнувшись на отказ Снегурочки, Мизгирь вначале пытается превратить любовь в объект торга – бесценный жемчуг. Не добившись желаемого, Мизгирь прибегает к угрозам («за горечь униженья заплатишь ты»). Мизгирь не остановился бы и перед преступлением, если бы природные силы не защитили Снегурочку.

Источником искушений и размолвок в пьесе является и певец пастушьих песен Лель. Не случайно отец Купавы отказывает ему в ночлеге. Песнями он привлекает к себе девушек-берендеек, Снегурочку, жену боярина Бармяты Елену Прекрасную.

Разрешение конфликта осуществляется в свете пасхальной идеи жертвенной любви. Дар любви Снегурочка получает чудесным образом, принимая из рук Матери Весны «цветочный венок». Любовь внутренне преображает Снегурочку, она заново для себя открывает красоту мира:

*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! (7, 450).*

Любовь сообщает Снегурочке способность одухотворенного восприятия красоты. Постыжение Снегурочкой небесной красоты является знаком совершившегося в ее душе преображения. Неодухотворенная красота у Островского не обладает собственной бытийностью. Мизгирь, как и Снегу-

рочка, внешне красив, но его внутренняя суть страшна. Мизгирь – герой-богоборец. Пытаясь найти Снегурочку, он обречен природными силами всю ночь гоняться за ее призраками. Мизгирь не в состоянии отличить истинный образ Снегурочки, потому что он не знает истинной любви. В гибели Снегурочки Мизгирь обвиняет не себя, а богов:

*Снегурочка, обманищица не ты:
Обманут я богами... (7, 455-456).*

Просьба Снегурочки «утаить любовь от Солнца» оставляет Мизгирия равнодушным. Его цель: добиться любви Снегурочки любой ценой; чувство Мизгирия к Снегурочке не свободно от тщеславия и гордости: он хочет похвастаться перед царем Берендеем, что именно ему удалось добиться любви Снегурочки.

Мизгирь противостоит миру берендеев как герой языческого мировосприятия, не знающий к ближнему ни милости, ни пощады, ни кроткой любви. Несмотря на страшную вину Мизгирия, царь Берендей его не казнит, а осуждает на «вечное изнание»: в «уложеньи» берендеев «кровавых нет законов». В этом жесте Берендея просматривается его параллель с образом отца Земфиры из пушкинской поэмы «Цыганы» («Мы не караем, не казним»). Но главный источник, к которому восходят два этих текста, конечно же, Новый Завет, в котором Закон сменяется Благодатью – Милостью и Любовью не только к Богу и ближним, но и к врагам.

В сюжете Снегурочки есть еще одна важная тема – целомудрия и младенческой чистоты героини. Именно младенческая чистота души Снегурочки является условием ее неуяз-

вимости и жизни. В сюжете Снегурочки прообразуются две ситуации человечества: до и после грехопадения. С утратой чистоты и познанием «огня любви» Снегурочка оказывается во власти Солнца. Искуплением этого познания может стать только Жертвенная Любовь.

Образы Мороза и Весны – символизируют идею неостановимого обновления мира со свойственной православному мировосприятию антонимичностью. Появление Мороза и Весны в Прологе пьесы указывает на соприсутствие в мире берендеев Холода и Тепла, Добра и Зла, Света и Мрака, Любви и Неприязни. Вместе с тем монологи Мороза и Весны являются олицетворением народной поэзии. Люди и природа в этой пьесе находятся в состоянии «хоровой», соборной гармонии. «Хоровое начало» пьесы воплощает идею глубокой связи берендеев с миром одухотворенной природы. В пьесе поют несколько хоров берендеев, хор птиц, Лель, Бобыль, гусяры.

Исчезновение Снегурочки и Мизгирия из мира свободных от страстей и любящих берендеев – несомненное благо. Однако гибель Снегурочки и Мизгирия царь Берендей оценивает по-разному:

*Снегурочки печальная кончина
И страшная погибель Мизгирия
Тревожит нас не могут; Солнце знает,
Кого карать и миловать. Свершился
Правдивый суд! Мороза порожденье –
Холодная Снегурочка погибла.
Пятнадцать лет она жила меж нами,
Пятнадцать лет на нас сердилось Солнце.
Теперь, с ее чудесною кончиной,*

*Вмешательство Мороза прекратилось.
Изгоним же последний стужи след
Из наших душ и обратимся к Солнцу.
И верю я, оно приветно взглянет
На преданность покорных берендеев (7, 456).*

О смерти Снегурочки царь говорит с сожалением: в силу своей жертвенности дочь Мороза и Весны не может не вызвать сострадания. Сюжет Снегурочки напрямую соотносится с христианской идеей Смерти-Воскресения. Истинность и полнота евангельской Любви проявляется в Жертве, в способности отказаться от всего ради блага другого. Смерть Снегурочки ради обретения дара Любви оборачивается ее победой над смертью. Снегурочка, как и берендеи, оказывается способной принести Богу дар «любви и жизни», выбором любви преодолеть закон природы – смерть. Но и «печальная кончина» Снегурочки, и «страшная погибель» Мизгирия, по мысли царя Берендея, не могут их «тревожить», ведь Снегурочка при всей внешней привлекательности образа – «порождение Мороза», злой по отношению к Солнцу и Свету силы. Снегурочка как явление апостасийной силы не может существовать в мире любящих берендеев.

Хоть и говорит царь Берендей о богах, но поклоняются берендеи Единому Богу – Богу Света и Силы, Красному Солнцу:

*Красное Солнце наше!
Нет тебя в мире краше! (7, 456).*

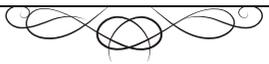
Образ Ярилы прообразует в пьесе образ Христа. Как известно, одним из ранних иконографических типов Спа-

сителя в древнерусской иконописи является образ Спас Ярое Око. В финале сказки появляется сменивший гнев на милость Ярило «в виде молодого парня в белой одежде», в правой руке у него «светящаяся голова человечья, в левой – ржаной сноп» (7, 457).

Так, «весенняя сказка» Островского наполняется совершенно явными христианскими смыслами и оказывается «пасхальной сказкой».



Послесловие



В начале книги мы говорили о том, что наше обращение к Островскому связано с попыткой воспринять его личность и творчество в свете органичной ему православной системы ценностей, в тесной связи с той культурой, в которой и мог возникнуть этот неповторимый феномен русской классической словесности.

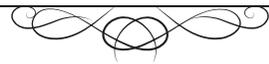
И все-таки... Случай с Островским в отечественном литературоведении при всем искажении русской классики в советский период является совершенно особым по масштабу его вульгарного социологического перетолкования. От подлинного Островского, по сути, не осталось ничего.

Остается надеяться, что когда-нибудь творчество великого русского драматурга предстанет перед изумленными людьми как некогда предстала отреставрированная «Троица» Андрея Рублева.

Чувство любви к великому поэту иконной России и вины перед ним двигало нами...



Указатель имен



А

- Аверинцев С. С. 85
Аксаков И. С. 202
Аксаков К. С. 202-203
Аксаков С. Т. 262
Александр III, император 25
Айхенвальд Ю. 47-50
Андреев М. Л. 53
Анненков П. В. 46, 63, 124, 158-160
Аристофан 24, 32

Б

- Бахтин М.М. 64
Белецкий А. 101
Бердяев Н. А. 68-70, 81, 94
Бонческул Д. Н. 131
Борис Александрович Тверской, князь 123
Булгаков С. 81
Бурдин Ф. А. 5, 165
Буслаев Ф. И. 11

В

- Вайль П. 65
 Варнеке Б. В. 4546, 51, 63, 159
 Василий, св. блж. 134
 Владыкин Г. И. 5, 14, 60, 98, 121, 161-162, 199, 228, 239
 Волков С. А. 124
 Вольтер Ф. 78
 Воротилов С. А. 10

Г

- Гедеонов С. А. 24, 129, 142, 158
 Генис А. 65
 Гермоген, патриарх, сщмч. 106, 164, 179
 Гершензон М. 81
 Гиероглифов А.С. 38
 Гилярова Т. Ф. 8
 Гоголь Н. В. 25, 27, 32, 53, 68, 79-81, 96-97, 101, 103, 147, 184, 191
 Гольдони К. 24
 Гончаров И. А. 120, 254
 Горбунов И. Ф. 22
 Грановский Т. Н. 11
 Грек М. 122
 Григорьев А. А. 5, 11, 20, 27, 31, 38-46, 58-61, 64-65, 68, 88-89, 92, 95, 97-98, 107, 110-111, 115-116, 159, 166-167, 215, 243-244, 246
 Грот Я. К. 19
 Груздева М. Ф. 8

Д

- Данилевский Н. Я. 92
 Данилов Кирша 237
 Дараган М.И. 38
 Дидро Д. 79
 Добролюбов Н. А. 4, 13, 15, 27-43, 46-48, 51, 54-56, 59-60, 64-65, 88, 91, 94, 115-116, 118, 215, 242-243, 247
 Долгов Н. 56
 Достоевский М. М. 5, 42-43
 Достоевский Ф. М. 5, 8, 42, 50, 64, 68, 75-79, 81, 98-99, 103, 132, 152, 261
 Дружинин А. В. 5, 11, 13, 24, 31-34, 37-38, 44, 68, 88-90, 95, 208-209, 212-215, 230-231, 242
 Дубровский Н. А. 17

Е

- Евстафиев 46, 127
 Евфимий Суздальский преп. 129, 144
 Егоров Б. Ф. 40-41
 Елизавета I Петровна, российская императрица 277
 Ермолов А. П. 11
 Ершов П. 233
 Есаулов И. А. 41, 65-67, 85-87, 138, 157, 236, 247

Ж

- Журавлева А. И. 12, 50, 64, 98-99

З

- Зеньковский В. 70

И

- Иванов Вяч. 99
 Иванов И. И. 6, 46
 Ильин И. А. 5, 14, 60, 67, 81, 84, 87, 93, 98, 121, 126-127, 129, 135, 161-162, 199, 228, 239, 271
 Ильинский И. В. 5, 14, 60, 98, 121, 161, 162, 199, 228, 239, 271
 Иоанн (Грозный), царь 129, 143
 Иоанн Предтеча, пророк 124
 Истомин С. В. 126, 131
 Иулиания (Муромская) св. 167

К

- Кажинский В. М. 239
 Карамзин Н. М. 126
 Катков М. Н. 11
 Кашин Н. П. 5, 47, 52, 54, 63, 95, 159, 167
 Каширина В. В. 119
 Киреевский И. В. 20, 68, 70-72, 92, 111, 125, 154, 156
 Киреевский П. В. 237
 Коган П. 56-57, 127
 Колесов В. В. 85
 Кольцов А. В. 238
 Кондратьев И. М. 17-18, 136
 Константин Николаевич, великий князь 18
 Кошелев В. А. 70, 123
 Кошемчук Т. А. 70
 Кугель А. Р. 5, 44-45
 Кутузов Ф. М. 9
 Кушелев-Безбородко Г. А. 13

Л

- Лакшин В. Я. 5, 14, 60-62, 98, 121, 161-162, 199, 228, 239, 271
 Лебедев А. 60, 66
 Лебедев Ю. В. 68
 Леонтьев К. Н. 68, 81, 92
 Лепяхин В. В. 85, 150, 182
 Лесков Н. С. 5, 91, 101, 103, 184
 Лихачев Д. С. 64, 85, 119, 186
 Лобанов М. П. 9, 63
 Ломоносов М. В. 74, 191, 247, 277-278
 Лосев А. Ф. 85
 Лотман Л. М. 161-162, 190
 Ляпунов П. 106, 173

М

- Маликов В. И. 60
 Марков П. 46-47, 60
 Мельников-Печерский П. И. 158
 Мерзляков А. 248, 250
 Мещеряков Н. 54
 Миллер О. 46, 124
 Минин К. 20-21, 52, 63, 106, 128, 140, 154, 157-183, 192-196, 207, 227-228, 246, 259, 261, 270
 Михаил, священник 7
 Мольер Ж. Б. 24, 32, 200
 Морозов П. А. 1314
 Мосалева Г. В. 119, 168
 Мочалов П. С. 244
 Мысовская А. Д. 25

Н

- Невежин П. М. 24
 Некрасов Н. А. 5
 Николай I, российский император 56
 Николай, чудотворец 9
 Никитенко А. В. 46, 63, 166

О

- Овчинина И.А. 165
 Одоевский В. Ф. 11
 Ожимкова В. В. 17, 205
 Орнатская Т. 271
 Ослябя А. 132
 Островская М. В. 23
 Островский М. Н. 19, 165

П

- Павел, священник 7, 82, 144
 Паисий Величковский, преп. 76-77
 Пальховский А.М. 38
 Пересвет А. 126
 Писарев Д. И. 38, 48, 63, 158
 Плеханов Г. В. 38, 54-56, 60
 Погодин М. П. 14-15, 124, 230
 Покровский В. 45, 124, 159
 Пушкин А. С. 15, 16, 20, 27, 36, 37, 41, 50, 68, 72, 73, 76,
 78, 79, 81, 101, 103, 111, 113, 134, 141, 147, 157, 200,
 236, 243, 253, 263, 282

Р

- Радищев А. 78
 Ратников А. Н. 8-10
 Ревякин А. И. 17, 58
 Рейналь Г. 79
 Розанов В. В. 81
 Руссо Ж.Ж. 78

С

- Саввина Л. И. 7
 Садовский П. М. 22, 244
 Салынский А. Д. 60-61
 Самарин Ю. Ф. 69
 Сахновский В. Г. 52-54, 57, 91-92
 Сервантес М. 24
 Сергей Радонежский, преп. 82, 92, 125, 169, 174, 178
 Соболевский А. И. 237
 Соловьев В. С. 68
 Соловьев Н. Я. 24
 Соловьев С. М. 11
 Сперанский М. Н. 73, 74
 Страхов Н. Н. 5, 28, 38, 42, 46, 68, 86, 88, 89, 91, 95, 111
 Сухих И. Н. 41, 43

Т

- Тамарченко Н. Д. 41-42
 Тессин фон Э. А. 8
 Тихомиров В. В. 34-35

Тихон Задонский, св. 75
 Толстой Л. Н. 68, 103, 167, 254
 Топоров В. Н. 85, 87-88, 92
 Трубецкой Е. Н. 81-82
 Тургенев И. С. 39, 89, 107, 243
 Тынянов Ю.Н. 64
 Тютчев Ф. И. 68

У

Ужанков А. Н. 119
 Успенский Л. А. 7, 85, 185

Ф

Федотов Г. 81, 232-233, 235, 236
 Феодот (Феодорит), монах 7
 Филипп, митрополит 122
 Филонов 45, 127
 Флоренский П. 81-83, 90
 Флоровский Г. 74-76, 81
 Фомин А. А. 51-52

Х

Хайдеггер М. 92, 111-112
 Холодов Е. Г. 59-60, 100, 101, 167
 Хомяков А. С. 11, 20, 68-71, 92, 94, 111, 125

Ц

Цейтлин А. 160

Ч

Чаадаев П. Я. 68, 70, 72, 73, 78
 Чернышевский Н. Г. 38, 54, 55, 60
 Чехов А. П. 103

Ш

Шалимова Н. 66
 Шамбинаго С. К. 51, 52, 57, 58, 63, 91, 159
 Шевырев С. П. 5, 10-11
 Шейн П. В. 237
 Шекспир В. 24
 Шелгунов Н. В. 34
 Шеридан Р. 24, 32
 Шишко М. Ф. 22
 Шмелев И. С. 18, 82, 103, 129

Щ

Щербина Н. Ф. 158

Я

Ярослав Ярославич Тверской, князь 122



Мосалева Галина Владимировна

**«НЕПРОЧИТАННЫЙ» А. Н. ОСТРОВСКИЙ:
поэт иконной России**

Монография

Компьютерная верстка, дизайн обложки А.Н. Зеленина

Подписано в печать 3.06.2014. Формат 60x84 1/16.

Усл. печ. л. 18,4.

Тираж 100 экз. Заказ №

Издательство «Удмуртский университет»
426034, Ижевск, Университетская, д. 1, корп. 4, к. 207
Тел./факс: + 7 (3412) 500-295 E-mail: editorial@udsu.ru

ISBN 978-5-4312-0267-4



9 785431 202674