

Драматургическое письмо А.Н. Островского

Е.К. Созина

УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

I

Тезис о реализме «пьес жизни» Островского относится к числу «общих мест» не только современного литературоведения, но и критики прошлого века, а реалистичность его драматургии чаще всего видят в социально-бытовом, содержательном плане пьес, в характерах и действии. В известном издании «Теория литературы», в статье, написанной М.С. Кургинян и посвященной драме, можно прочесть, что принципы реализма включают в себя «стремление к точному воспроизведению явлений действительности, пристальный интерес к быту, расширение социальной тематики»¹. По мнению С.В. Владимирова, драматургический реализм А. Островского полнее всего проявляет себя в содержании его характеров – «типических», как то положено в реализме, и изображаемых, конечно же, в «типических обстоятельствах»². Подчеркивая ориентацию драматурга на повседневное течение жизни, А.И. Журавлева пишет: «Островский не бытописатель, а поэт быта. Но не в том смысле, что он выхватывает из повседневности прекрасные, возвышенные моменты. Нет, лучшие его пьесы вскрывают нам одухотворенность обычного течения жизни»³.

Мне не собираемся оспаривать все эти положения – по-видимому, они бесспорны, как всякого рода общие места. При рассмотрении такой проблемы, как реализм в драме, – а ее постановка на материале пьес Островского вряд ли у кого вызовет резкие сомнения, – мы задумались о том, что делает реали-

¹ Теория литературы: В 3 т. Т. 2. М., 1964. С. 338.

² Владимирова С. Действие в драме. Л., 1972. С. 78. Ср. также: «В реализме XIX века человек предстает как характер, характер подчиняет себе все категории и элементы, в частности, сюжет – в прозе и действие – в драме. Соответственно выступают особенности *драматического* характера» (Там же. С. 65).

³ Журавлева А. И. А. Н. Островский – комедиограф. М., 1981. С. 22.

стичными сами характеры Островского и каким образом при жестком дефиците внешнего времени драмы, формально определяемого временем ее представления на сцене, этот художник умудрялся дать реалистическую концепцию движения жизни *как* самой жизни и, несмотря на очевидный утопизм финалов иных из его пьес, оставить в нас, читателях или зрителях, впечатление реальности, жизненности, полноты воссозданного в пьесе мира, наряду с порой возникающим ощущением, что нас не то чтобы обманули, но что над нами слегка подшутили («шутники-с!»).

Мы не откроем новой истины, когда скажем, что именно речь обуславливает особость драматического действия, создавая иллюзию его жизнеподобия, а этот признак и выступает одним из основных в любом «виде» реализма (критическом, социалистическом, просветительском...). С. Владимиров отмечал: «Основой действенных отношений и у Островского (подобно А. Пушкину. – Е.С.) остается речь»⁴. Посещая театр, мы негласно принимаем условие, что сцена равна, точнее, аналогична жизни, замещает жизнь, а следовательно, что произносимое на сцене слово идентично жесту и действию. «Ведение слова в драме тождественно воспроизводимому действию, – пишет В.Е. Хализев. – <...> В драматическом произведении художественное слово последовательно и радикально преодолевает свой условно-знаковый, конвенциональный характер и становится иконическим знаком произнесенного героем слова. <...> Драматическая форма знаменует высшую точку образительности в сфере словесного действия»⁵. Отсюда вытекают по меньшей мере два следствия.

Словесное, или речевое, действие, в котором, собственно, и выражается отличительная особенность произведений драматического рода, осуществляет перевод языкового знака из нейтрального денотативного пространства в т. н. релевантное, в качестве которого выступает весь художественный мир, созданный автором-драматургом⁶. Поэтому для драмы особенно актуален закон, действующий в отношении любого произведения искусства: областью референции здесь является не «объективная реальность», а действительность культуры, запечатленная в языке, точнее даже в концептосфере, имеющей свою специфику в каждом национальном типе культуры. Во-вторых, статус слова в

⁴ Там же. С. 78.

⁵ Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. С. 43.

⁶ Мы полностью солидаризуемся с мнением, высказанным, например, Ц. Тодоровым (он формулирует его с отсылкой к Н. Фраю) и ставшим аксиоматичным в современном искусствознании: «Литературный текст не вступает в референциальную связь с “миром”, как это часто случается с фразами из нашей обыденной речи, он “представляет” только себя. В этом отношении литература обнаруживает сходство не с обыденной речью, а скорее с математикой: литературный дискурс не может быть истинным или ложным, он действителен лишь по отношению к своим собственным предпосылкам» (Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997. С. 6). Драматический текст, представляемый в театре и заставляющий зрителя принять условие его жизнеподобия, самодостаточен («действителен по отношению к собственным предпосылкам») еще более, чем литературный текст как таковой.

драме – это статус действия (с известной долей абстракции можно сказать, что любое драматическое слово тяготеет к тому, чтобы стать перформативом): оно переводит культурные концепты на уровень жизнеповедения персонажей и таким образом наполняет их новой жизнью сродни той, что «живут» артефакты культуры.

Достаточно привести лишь один пример: референтом образа «бедных невест», героинь пьес Островского, для современного читателя-зрителя, практически ничего не знающего о реальном положении девушки-бесприданницы в социальной действительности России того времени, становится коллективный портрет «бесприданницы», воссоздаваемый по многим произведениям драматурга (да, пожалуй, по одной из них, самой главной) и взаимосвязанный с соответствующим концептом в словаре русской культуры, семантика которого во многом задается именно пьесами Островского. Используя выражение П. Рикера, скажем, что «искусство вымысла оказывается искусством иллюзии»⁷ – иллюзии правды жизни. Очевидно, что реализм и достоверность пьес Островского складываются из совокупности художественных правил, устанавливаемых в целостном мире его драматургии. Это особенно актуально, когда ставится вопрос о бытии Островского в современной культуре: ведь, если разобраться, многие поступки его героев нарушают все каноны жизнеповедения современного человека, и следовательно, современными читателями и зрителями пьес изображение человека в его творчестве может быть признано реалистичным (правдивым, или правдоподобным) только при учете изменившегося исторического контекста и при условии, самом, наверное, важном, что читатель-зритель принимает *на веру* мысль о реалистичности пьес этого русского классика – или что его пьесы до сих пор убеждают нас в верности представленной в них картины жизни.

Реалистическая драма на сцене – это жизнеподобие в квадрате. Как это возможно вообще? – вопрос философский, рассчитанный на перспективу, в том числе и выводящую за пределы данной статьи. Ибо театр – это повышенная мера условности, поистине игра по правилам, в высшей степени конвенциональное искусство. А значит, при исполнении реалистической пьесы сталкиваются условность и жизнеподобность (своего рода двойное «как»), и так же очевидно, что это противоречие разрешается в особой семиотике театра, который предстает как «живая метафора» жизни. Зритель преодолевает условность и знаковость театра в процессе вживания в созданный на сцене мир, который поневоле должен быть более ярким и откровенным, чем мир литературы, – иначе не снять порог недоверия, не «впечатлить». Следовательно, чтобы механизм суггестии заработал, театру нужна большая обнаженность правил игры в реализм, чем иным родам и жанрам *литературы*, и неслучайно реализм Островского граничит подчас с гротеском: по-видимому, это неизбежно, и как колоссальна роль собственно игры (актеров) и режиссуры, так и сам драматический текст должен быть выстроен особым образом, особым образом *написан*, дабы было *что* и *как* играть.

⁷ Рикер П. *Время и рассказ*: В 2 т. Т. 2: Конфигурации в вымышленном рассказе. М.: СПб., 2000. С. 21.

Попробуем же рассмотреть правила реалистической драмы, как они отражаются в тексте, как фиксируются в письме, вне которого текст немислим и с которого начинается драма, подобно любой литературе, но которым она, как уже было обозначено, не заканчивается. С учетом сказанного В. Е. Хализевым и другими теоретиками уточним полифункциональность слова в драме. Для нас она состоит в следующем: 1) изобразительная, или миметическая, функция: воссоздание реальности, некоей картины мира; 2) выразительная: передача в слове отношения к миру – в первую очередь авторского, хотя не только его, «пропускание» мира через фокус человеческих чувств и оценок; 3) комментирующая, или диегетическая, функция: объяснение происходящего на сцене, мотивировка всех представляемых и разворачивающихся в сюжете событий – своего рода замена функции автора-повествователя в прозе; 4) смыслообразующая: продуцирование смысла событий, изображенных в произведении, который становится своего рода «четвертым измерением» художественного мира. В прозе все эти функции чаще всего разнесены между разными видами речи и ее носителями, в драме же каждое слово несет всю нагрузку разом. Эффект реалистического жизнеподобия возникает из всего контекста драматургии автора во многом благодаря системе взаимоотношений, о которой речь шла выше и принципы которой проецируются на отдельные тексты, прослеживаются в них.

Но прежде несколько слов о том, как мы понимаем природу реалистического письма. Реализм, сложившийся в русской литературе в 1840-е годы, отказался от обусловленности художественного слова некими безусловными ценностями, имеющими теоцентрический характер, трансцендентный человеческому существованию. На место тотальной осмысленности мира, специфичной для романтизма и выражающей себя в языке через доминанту символа и метафоры, приходит понимание сущего как игры случайностей, осознание вероятностной картины жизни, в которой человеку не остается ничего иного, как ориентироваться на сугубо человеческое, позитивное знание, верховным управителем которого выступает разум, логос, имеющий целиком земное и доступное людскому разумению происхождение. Безусловность божественного Логоса заменяется относительностью культурного механизма: в нем накапливаются значения, из которых литература черпает свои сюжеты и творит свои мифы. Соответственно тому доминантой художественного языка становится метонимия, соседствующая с синекдохой, которую полагал характерной для метода реализма еще Р. Якобсон⁸. В языковом знаке на первый план выходит сигнификат, ибо подведение «под общее» – под понятие или тип – утверждается в реализме как основной метод художественного познания действительности⁹.

⁸ См.: Якобсон Р. Два аспекта и два типа афатических нарушений // Теория метафоры / Под ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. М., 1990. С. 110–132.

⁹ См. в этой связи наше исследование: Созина Е. К. Сознание и письмо. Екатеринбург, 2001. С. 125–192.

В критике В.Г. Белинского, в философских и публицистических статьях А.И. Герцена складывались новые координаты направления, которые тут же оттачивались и принимали художественное воплощение в произведениях писателей натуральной школы. И если, как нам приходилось писать ранее, Белинский воздействовал на формирование общей стратегии нового дискурса, а Герцен задавал ее логосообразность и формировал позитивистские основы эпистемы реализма, то новую этику реализма приходилось создавать самим авторам «на ходу», в процессе письма, хотя, конечно, и Герцен – романом «Кто виноват?», циклом статей на темы морали, написанным на протяжении 40-х годов, и Белинский – своими критическими отзывами – влияли на этическое пространство новой школы. Этическая проблематика для русской литературы всегда была главенствующей, она тем более оставалась таковой в психологической прозе, традиция которой оформляется в литературе в 40–50-е годы, ибо ее предметность определялась главным образом изображением человека в сфере частной жизни, в семейном и бытовом кругу. Но теперь проблематизируется оценка коллизий этого частного существования человека, ибо как в жизни, так и в литературе становится возможным то, что казалось либо невероятным, либо однозначно негативным прежде: распад семьи и «другая» любовь, тройственные семейные союзы (истории семей Н.Г. Чернышевского, А.И. Герцена и др.), смена гендерной идентичности партнеров (так можно расценить ситуацию «rendez-vous», многократно описанную И.С. Тургеневым), «идейные» браки «новых людей», вхождение женщины в социальную структуру общества.

II

А.Н. Островский начинал свой творческий путь на рубеже 1840–1850-х годов, в эпоху, когда реализм открывал свое победное шествие в отечественном искусстве и когда его принципы были наиболее явными, так сказать, «чистыми». Достаточно четко установка реализма выдерживается в изобразительном плане пьес Островского: как известно, он ввел в русскую литературу новый предметный мир и новый социальный слой – Замоскворечье, захолустные волжские городки (ср. авторские топонимы: Калинов, Бряхимов), купечество, рядом с которым помещались излюбленные персонажи всей натуральной школы – «бедные чиновники»; следом шли «бедные невесты» и «бесприданницы», поистине обретшие в пьесах Островского свой голос, свое место, а в лице автора получившие своего защитника и апологета.

В новом изобразительном пространстве устанавливался сугубо реалистический взгляд на проблему человека и закладывалась новая система ценностей, передающаяся главным образом через выразительные возможности слова. Как писала Л.М. Лотман, Островский внес «биографический» метод натуральной школы в драматургию. «Его герои – прежде всего рядовые, типические представители своей социальной среды, живущие одной материальной жизнью, одними интересами с своим сословием и разделяющие присущие

этому сословию взгляды и предрассудки»¹⁰. Однако, представляя персонажей, практически не отделимых от «среды», сливающихся с ней, автор позиционировал и выпадание личности из хора общей жизни, и возможность разной этической оценки неординарных поступков в целом ординарных личностей.

Немаловажно уже то, что большая часть пьес Островского – это комедии, не драмы. Несмотря на двусмысленность удачного разрешения многих понастоящему драматических коллизий, представленных в «комедиях» Островского (скажем, таких, как «Свои люди – сочтемся», «Бедная невеста», «Шутники», «Доходное место», «Последняя жертва» и др.), их жанровое обозначение и сами «счастливые» финалы весьма симптоматичны: они свидетельствуют о настойчивом желании драматурга не «критиковать», но вдохновлять зрителей на лучшее. Известно его высказывание из письма М. Погодину: «... пусть лучше русский человек радуется, видя себя на сцене, чем тоскует. Исправители найдутся и без нас» (XIV, 39)¹¹. За стремлением Островского соединить в пьесах «высокое с комическим» обнаруживается характерный для литературы реализма августинский взгляд на природу человека, согласно которому «... человек признается онтологически слабым существом, младенцем, субстанцией которого является скорее то *nihil*, из которого он был сотворен, нежели сущность Божества»¹². Это представление о человеке как онтологически слабом по природе своей, а следственно, подверженном падениям и ошибкам, остро нуждающемся в Божьем спасении и благодати, разделяли многие русские писатели середины XIX века: А. Герцен, И. Гончаров, Л. Толстой. В период существования и заката натуральной школы отсылки к вере и Богу были немодны, непопулярны, но именно августинская антропологическая парадигма удачно сочеталась с философским позитивизмом, пришедшим в Европу и Россию в постгегелевскую эпоху, и способствовала утверждению несколько сниженного (в сравнении с романтизмом), т. е. трезвого и будничного подхода к человеку, соизмеряющего способности и возможности личности, – того подхода, который главенствует в реализме, включая сюда реализм Островского.

Осуществляя глобальную авторскую оценку действия, наполняющего сюжеты его «высоких комедий», Островский подводит их к некоему «общему знаменателю» – к этическим максимам, запечатленным в пословичных названиях пьес. Обычно они рассматриваются как показатель ориентации драматурга на народное миросозерцание. Однако многочисленные пословицы и афоризмы, которые не только вынесены в заглавия, но и обильно цитируются персонажами (чаще всего людьми из народа), можно увидеть с иной стороны. Они являют нам торжество здравого смысла, обыденной народной морали, т. е. эксплицируют «культурный код», или «код Знания», как назвал его Р. Барт¹³.

¹⁰ Лотман Л. М. А. Н. Островский и русская драматургия его времени. М.: Л., 1961. С. 26.

¹¹ Ссылки на тексты Островского приводятся по: Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1949–1953.

¹² Хомяков М. Б. Парадигмы христианской этики // Изв. Урал. гос. ун-та. 1998. № 8. С. 9.

¹³ Барт Р. S / Z. М., 1994. С. 32.

Все действие пьесы словно подтягивается к пословичной морали, заявленной с самого начала, и обретает целенаправленность, причем зачастую целенаправленное движение интриги имеет кольцевой характер. Так, в комедии «Праздничный сон – до обеда», первой из т.н. «бальзаминовской трилогии», во втором явлении мать комментирует приятный сон, увиденный сыном: «А вот пождем. Праздничный сон – до обеда сбывается: коли до обеда не сбудется, так ничего не будет, – надобно его совсем из головы выкинуть» (II, 115). В финале, когда женитьба Бальзаминова на богатой купеческой дочке неожиданно расстраивается, его матушка опять же замечает: «Я говорила тебе, Миша, что праздничный сон – до обеда» (II, 140)¹⁴. Это построение драматургического действия в пьесе Островского согласуется с его общей закономерностью, выявленной М.С. Кургинян: «Действие драмы, в отличие от действия эпоса, не перспективно, а ретроспективно – оно протекает как бы с постоянной “оглядкой” на исходную ситуацию, вплоть до конца, до развязки, в которой она (эта ситуация) престаёт уже в снятом (т. е. так или иначе разрешенном) виде»¹⁵. Можно также вспомнить о законе комедийных метаморфоз, по которому все должно вернуться «на круги своя», об очевидной переключке пьесы Островского с комедией Шекспира. Но для нас важно, что магнитом действия в комедии Островского становится пословичная сентенция, выполняющая здесь (как и в других пьесах драматурга) роль «учителя жизни» и носителя ее, этой жизни, закона. Тем самым через смылосозидающую функцию заглавия пьесы утверждается важнейшая для реализма мотивировка драматического действия поведением т.н. «общественного человека», точкой зрения «всех», массы или толпы, к которой призывал направить внимание литературы еще Белинский. Эта точка зрения «всех» как раз и маркируется пословичной максимой.

Любопытно, что после слов матери, приведенных выше, Бальзаминов роняет: «Кабы я его (сон – Е.С.) в будни видел, совсем бы другое дело было» (II, 140). Он напрямую, без указательно-знаковой функции оценивает пословицу, как, впрочем, и все народные приметы, недаром в трилогии постоянно говорится о недостатке у Миши ума, но следовало бы сказать – рефлексии, теоретичности мышления, да и немудрено: Миша Бальзаминов – большой ребенок, а дети, без специального обучения, склонны к буквальному восприятию пословиц и загадок-метафор. И здесь пролегает существенное различие сознания героя и автора. Практически все персонажи пьес Островского, применяющие пословицы к оценке происходящих событий и складывающихся ситуаций, ви-

¹⁴ Даже если учесть, что Бальзаминова толкует сон сына в угоду ему, т. е. неверно, сновидение, описанное в начале комедии, все равно играет роль завязки и конденсатора последующего действия, пророча, таким образом, его развязку. Напоминаем, что Миша видит во сне, как кучер уронил его, «во всем-то в новом платье, и прямо в грязь» (II, 114). Для его маменьки это означает «богатство», «золото». Однако в итоге сбывается не символический, а метафорический смысл сна – Мишу с позором выгоняют из дома Ничкиной, где он искал невесту. Срабатывает не знаковая функция сна, но миметически-экспрессивная, что опять-таки соответствует логике реалистического логоса.

¹⁵ Теория литературы. Т. 2. С. 246.

дят в них *значение*, но не видят их как *знаки*, за которыми стоят культурные референты. Эту восполняющую кругозор персонажей знаковую функцию пословиц и их этический максимализм, имеющий поневоле ограниченный характер, подчеркивает автор: для него пословицы – не столько нормы жизни и ее оценки, как для людей из изображенного им мира, сколько *ценности*, являющие определенную традицию, к которой, по-видимому, принадлежит и он сам, но известную узость или, по крайней мере, неоднозначность которой подчас демонстрируют его пьесы¹⁶.

Этическая максима, реализованная в пословице, сродни сигнификату (логической, понятийной стороне знака) и выводит все изображенное на уровень означаемого, настойчиво педалирует его. Это означаемое порой достаточно адекватно раскрывает смысл изображенных в пьесе событий и заранее сигнализирует о соответствующей логике пословицы развязке сюжета, «подтягивая» к ней наше восприятие: афоризм выступает и в денотативной, и в чисто знаковой, семиотической функции. Так, например, происходит в следующих двух комедиях «бальзаминовской трилогии»: «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!», где Миша Бальзаминов с неудачей для себя ухаживает за чужой возлюбленной, временно поссорившейся с другом; «За чем пойдешь, то и найдешь (Женитьба Бальзаминова)», где он наконец находит для себя нужную партию, и автор поясняет финальный смысл всех исканий героя в подзаголовке комедии.

Однако зачастую смысл, продуцируемый пословичным заглавием, звучит по отношению к действию более чем иронично: образуется видимое напряжение между означаемым, выраженным в пословице и для персонажей вполне отвечающим их ситуации, и тем смыслом, что вытекает из сюжета помимо заглавия. В комедии «Старый друг лучше новых двух» (ее жанровое обозначение – «Картины из московской жизни») потерянный было портнихой Олинкой возлюбленный и потенциальный жених, судейский чиновник Прохор Гаврилыч Васютин, в финале возвращается к ней, любовь и справедливость, казалось бы, торжествуют, но вместе с Васютиным в дом Олинки и ее матери является купец, спаивающий Васютина, так что каковы будут итоги «счастливой» развязки, судить еще рано: «*Купец*. Мы здесь гнездышко сошьем! Только вы, хозяйюшка, насчет провианту не беспокойтесь на будущее время, – это уж моя забота. Я к вам завтрашнего числа зараз побольше привезу, чтоб надолго хватило. *(Откупоривает еще бутылку и наливает.)* <...> *Татьяна Никоновна*. Да ты хоть дай вздохнуть-то немножко! *Купец*. Не задерживайте-с!» (II, 314). На этом фоне заглавие пьесы начинает восприниматься иронично, а сама ирония «задним числом» выявляется как двигатель сюжета, носитель амбивалент-

¹⁶ Отсутствие знака равенства «между философией драматурга и философией пословицы» отмечал Е. Г. Холодов: произведения Островского «не позволяют отождествлять позицию художника с моралью, заключенной в пословичном заглавии» (Холодов Е. Мастерство Островского. Изд. 2-е. М., 1967. С. 157). Однако для нас важен сам «семиотический» характер связи двух «философий» и двух «моралей» – автора и пословицы.

ного смысла всего произведения и выразитель точки зрения автора¹⁷, не совпадающей с оценкой ситуации по всеобщей морали пословицы.

Нечто аналогичное происходит, как известно, в первой большой пьесе Островского «Свои люди – сочтемся», где заглавие, заявленное в слове главного героя (в 11-ом явлении первого действия Большов говорит Подхалюзину: «Сочтемся как-нибудь». – I, 45), иронически контрастирует с действием и резонансом ударяет в самого купца Большова. Циничность пословицы подчеркивается ее использованием Подхалюзиним, когда Большов уже объявлен банкротом, а бывший приказчик стал полновластным хозяином его богатств: «Стоит ли, тятенька, об этом говорить-с. Нешто я не чувствую? Свои люди – сочтемся» (I, 79). Как писал Е.Г. Холодов, «Философия комедии отменяет философию пословицы»¹⁸, но мы бы сказали – не «отменяет», а выявляет ее узость, несостоятельность, своего рода циническую двуличность, или релятивность. По-видимому, сама смена вариантов заглавий пьесы: от «Несостоятельного должника» к «Банкроту» и лишь затем – к «Свои люди – сочтемся» – подчеркивает важность для автора не столько даже событий, описанных в комедии, сколько их этического смысла, который, если вспомнить разные трактовки пьесы современниками драматурга (Н. Добролюбовым, А. Григорьевым и др.), может получать разные интерпретации.

Нередко заглавная мысль пьесы выражается вариативно. В «Женитьбе Бальзаминова» присутствует скрытая полемика афоризмов, содержащих различное отношение персонажей к Мишиной судьбе и дающих своего рода вероятностные модели будущего главного героя. В начале пьесы Миши размышляет: «Говорят: за чем пойдешь, то и найдешь! Видно, не всегда так бывает» (II, 347). Затем свою оценку характера Бальзаминова и представление о его жизни дает сваха Красавина, из уст которой пословица буквально бьют фонтаном: «“По Сеньке шапка, а по Еремке кафтан”. А то вот тебе еще другая пословица: “Видит собака молоко, да рыло коротко”» (II, 354). Того же мнения о молодом «барине» придерживается кухарка Матрена, но она не исключает возможности внезапного поворота в судьбе Миши – его женитьбы на богатой: «Что говорить! Всяко случается. На грех-то, говорят, и из палки выстрелишь» (II, 375). Наконец, в финале сваха подводит итог жениховским перипетиям Миши: «*Красавина*. А вот еще есть пословица. Ты долго за невестами ходил? *Бальзаминов*. Долго. *Красавина*. А пословица-то говорит: “За чем пойдешь, то и найдешь”» (II, 388). Образуется комическая кольцевая композиция самих «языковых игр», явленных в судьбе Миши и ее, эту судьбу, эксплицирующих. Ирония очевидно присутствует и здесь – она в самом стиле комедии, в ее игровом действии, и вновь пространство иронии – это неполное соответствие ожиданий героя и его сбывшихся надежд, неполное знание персонажа, восполняемое знанием читателя-зрителя: ведь купчиха, положившая глаз на Мишу, по признанию свахи глупее его самого и так ленива, что из дому никуда не выходит (того ли желал Миша...). Отсюда ироническое звучание названия, ко-

¹⁷ В этой связи см.: Ишук-Фадеева Н. И. Ирония как фундаментальная категория драмы // Драма и театр. Вып. 4. Тверь, 2002. С. 10–21.

¹⁸ Холодов Е. Указ. соч. С. 159.

торое к тому же явно не покрывает характера Бальзаминова, не исчерпывает всего разноцветья жизни, успевшей промелькнуть перед нами за время течения комедии.

Неадекватность сознания и самооценки персонажа его характеру и личностному потенциалу, проявляющемуся в его сценическом поведении, нередко становится в комедиях Островского принципом организации комического действия и основой сюжетной иронии. Носителем нормы, в соответствии с которой осуществляется оценка персонажа, в этом случае призван выступать читатель (зритель), хотя, конечно, многое здесь зависит от игры актеров, определяющей ироническую, сатирическую или чисто комедийную модальность роли. Так, в уже упомянутой комедии «Старый друг лучше новых двух» на несогласии представлений героя о себе и его «реального» (т. е. сценического) стиля поведения строится характер Пульхерии Андревны Гущиной – свахи, разносчицы слухов и своеобразного медиатора отношений между прочими персонажами. «Я вам скажу, что во мне гордости даже очень много. Я и в порок этого себе не ставлю, потому что гордость моя благородная» (II, 273), – заявляет Пульхерия Андревна, по воле автора не замечая, насколько ее поведение расходится с этой программой (на протяжении пьесы мать Олиньки несколько раз прогоняет ее из дома, а затем, по мере необходимости, призывает обратно). Пульхерия Андревна кажется двигателем сюжета, она бесконечно заводит интриги: рассказывает Олиньке о поступках и проступках Васютина, затем наговаривает на девушку матери Прохора, в доме его нареченной невесты с богатым приданым рассказывает о беспутном поведении Васютина и т. д. Но почти все ее действия в конечном итоге бьют мимо цели и не приносят выгоды ни ей, ни другим, все совершается как бы помимо нее, т. е. ее роль как пружины действия оказывается по сути мнимой, хотя сама героиня убеждена и стремится убедить окружающих в своей значительности и в благородстве своих намерений и своего положения в обществе (она жена чиновника).

Прослойка между сознанием и поведением, обнаруживающаяся в характере этой, казалось бы, классической сводни (традиционное комедийное амплуа), – один из не менее традиционных признаков реализма, в частности, романа нового времени, в котором, как писал еще М. Бахтин, «...Человек не до конца воплотит в существующую социально-историческую плоть»¹⁹. У Островского, в согласии с жанром комедии, мы наблюдаем обратное: примеряемые роли подчас оказываются персонажам не по плечу, мешковаты, из чего и возникает комический эффект. В новых литературных условиях драматург использует реалистический потенциал комедии, просматривающийся в ней еще со времен Аристофана, и заставляет его решать новые задачи. Как известно, в 1840-е годы реализм натуральной школы стремился дойти до «сути» вещей и опредметить, растолковать «стоглавую гидру» – действительность (М. Е. Салтыков-Щедрин). Поэтому промежуток между экспликацией персонажем себя и его реальной проявленностью в действии, который в драме не обговаривается, но *показывается*, изображается через речь, дает очевидный «прирост» смысла, углубляющий содержательную перспективу самой комедии Островского. Этот

¹⁹ Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 424.

смысл рождается словно бы из «ничего», он как «пустая полка», которую каждый читатель-зритель волен заполнять в меру своего опыта и мировидения. Весь эффект возникает из иллюкативных речевых актов, из игры чистых «означающих», которые заслоняют рационально видимое означаемое – бестолковое мельтешение Пульхерии Андревны и ее очевидные коммуникативные неудачи.

III

В вышеназванных комедиях заглавие либо иронически контрастирует с ожиданиями персонажей, понимающих соответствующий афоризм слишком буквально и за его эмпирической отсылкой не видящих его культурной референции, либо суживает смысл действия и возможности главного героя, сохраняя, однако, вместе с этой сигнификативной функцией выразительное двуединство иронии автора и иронии стиля²⁰. Иное наблюдается в некоторых драмах Островского, также имеющих пословичные заглавия. В содержании драмы «Грех да беда на кого не живет» (1862) центральная пословица, давшая название произведению, не звучит, но один из персонажей подводит итог случившемуся в афоризмах, близких ей по семантике: «*Курицын*. Не ждал, не гадал, а в беду попал! Беда не по лесу ходит, а по людям» (III, 304). Тем самым смысл произошедшей в драме трагедии – убийства Львом Красновым своей неверной жены – раздвигается за счет введения события в случайностную картину мира: среди людей возможно любые, самые непредвиденные случайности и беды, над которыми человек не властен. Еще одну оценку действий главного персонажа, дополняющую и, более того, перестраивающую сложившуюся модель отношения к трагедии, дает Архип, слепой дед убийцы: «Что ты сделал? Кто тебе волю дал! Нешто она перед тобой одним виновата? Она прежде всего перед Богом виновата, а ты, гордый, самовольный человек, ты сам своим судом судить захотел. Не захотел ты подождать милосердного суда, Божьего, так и сам ступай теперь на суд человеческий! Вяжите его!» (III, 304).

В этом кратком обращении, по-видимому, звучит голос автора: суд людской соотносится с судом верховным, Божьим, что неминуемо вызывает в нашем сознании эпиграф, данный Л. Толстым к роману «Анна Каренина», также посвященному истории супружеской измены, но написанному много позднее («Мне отмщение, и Аз воздам»). Слова деда Архипа как раз и педалируют августинскую, а в целом общехристианскую идею слабости и греховности человека, который уже поэтому не имеет права судить другого. Поневоле мы еще раз возвращаемся к заглавной пословице, обогащая ее смысл за счет религиозно-этического императива, прозвучавшего из уст персонажа: то, что случилось с супругами Красновыми, может случиться с каждым, а следовательно, «не судите, да не судимы будете». Вина Татьяны, не любя вышедшей замуж за Льва Краснова, обманувшей его, да еще и помышлявшей вернуться к своему старому обожателю, помещику Бабаеву, не снимается, но она как бы теснится виной ее мужа, который в гордости возомнил, что приручит «барышню», заставит ее

²⁰ Мы употребляем эти понятия вслед за Н. И. Фадеевой-Ищук, см. выше указ. соч.

любить себя, а затем взял на себя роль полномочного судии и палача. Таким образом, традиционная мораль, распространенная в народной и купеческой среде, по которой виновником случившейся трагедии является одна Татьяна, а муж виноват лишь в том, что вовремя не «поучил» ее, пытался взять лаской и любовью (носителями этой морали в драме являются супруги Курицыны), ставится под сомнение. Все эти дополнительные смыслы, размывающие категоричную оценку изображенных в пьесе событий и характеров, выступают как «означающие» в отношении к отвлеченно аллегорическому смыслу заглавной посылки, однако она и сама по себе, своим содержанием настраивает читателя на то, что от «приговора» следует воздержаться.

Идея милосердия, которого трудно дожидаться от людского суда, но которое неизбежно воспоследует от высшего Судии, очевидно, составляет зерно этики автора, она проводится и в других пьесах. В «народной драме» «Не так живи, как хочется» действие отнесено к Москве конца XVIII века, она принадлежит к московитянскому периоду творчества Островского, а потому религиозно-этическая проблематика вынесена в ней на первый план, присутствует элемент идеализации традиционного уклада. В финале пьесы старик-отец увещевает дочь, когда-то сбежавшую от них к любимому, а теперь покинутую им, ее законным мужем, и возвратившуюся к родителям: «Враг вас обуял! Вы точно как не люди! Вот ты и терпи, и терпи! Да наказанье-то с кротостью принимай да с благодарностью. А то что это? что это? Бежать хочет! Какой это порядок? Где это ты видала, чтоб мужья с женами порознь жили? Ну, ты его оставишь, бросишь его, а он в отчаяние придет – кто тогда виноват будет, кто? Ну, а захворает он, кто за ним уходит? Это ведь первый твой долг. А застигнет его смертный час, захочет он с тобой проститься, а ты по гордости ушла от него... Даша (бросаясь на шею.) Батюшка! Агафон. Ты подумай, дочка милая, помейкай хорошенько. (Плача.) Глупы ведь мы, люди, ох, как глупы!.. Горды мы!» (I, 353). В свете этого монолога и всех описанных в драме событий название обретает отчетливый морализаторский, назидательный смысл и в полной мере может быть рассмотрено как сигнификат: «Не так живи, как хочется» – это тот вывод, который должны сделать из произошедшего и Петр, заблудившийся в своих желаниях и страстях, и жена его Даша, которую обидя, а значит и самолюбие, едва не принудили изменить долгу.

Гордости людей, живущих вне Бога, противопоставляются смирение, кротость, терпение и милосердие – традиционно христианские, православные качества, которые, однако, не противоречили позитивному знанию о человеке, утверждаемому в творчестве Гончарова или Л. Толстого и лишенному как христоцентрической оправы этих взглядов у Достоевского, так и радикалистской направленности их на утверждение достоинства суверенной личности в произведениях писателей школы Н. Чернышевского. Островский приспособляет традиционную христианскую этику к эпистемологии нового направления. По-видимому, непротиворечивость антропологии реализма и христианства, использование этического потенциала религии для решения новых задач явились одной из причин того, что «критический реализм» натуральной школы перерос в классический и стал основополагающей стратегией письма литературы классического же XIX века – ведь для подавляющего числа его авторов

христианство сохраняло свое значение и свою ценность, даже если в самой эпохе оно переставало выступать нормой жизни и ее образцом. Идеей милосердия к оступающему человеку, вероятно, можно также объяснить определение Островским своих пьес как комедий, не драм, и решение их драматических коллизий в оптимистической тональности. В этом случае функции судьи или критика, милующего и прощающего людей, выполняет сам «большой» автор.

Этическая проблематичность оценки жизнеповедения персонажа, отклоняющегося от социальной и моральной нормы своей среды, довольно часто создается у Островского в горизонте нескольких пьес, составляющих сверхтекстовые линии его драматургии. Уже в «Грозе» мы не в силах оценить поведение Катерины однозначно, более того, в нашей культуре закрепилось сочувственное и почти одобрительное отношение к ее «проступку», который в фабульном плане, на уровне «эмоций материала», одобрения, казалось бы, не заслуживает. К этому располагают и незаурядный характер героини, и глубина ее духовной жизни, выраженная в монологах, и все окружение Катерины: от тиранствующей Кабанихи и излишне смиренного мужа до нелепого в своем послушании Бориса, которого еще Добролюбов относил к обстановке драмы. Вся совокупность перечисленных факторов, кстати говоря, и определяет реалистичность обрисованной в пьесе трагедии: Катерина исключительна в своем протесте, в своих задушевных порывах, но они мотивированы всем описанием ее жизни и развернуты в пространных монологах. Если же к тому присоединить исторический контекст решающих поступков героини, раскрытый в работах критиков и ученых разных эпох – от Н. Добролюбова до Ю. Лебедева и А. Журавлевой, то полнота реалистического решения драмы и этическая правомерность поведения Катерины становятся едва не безусловными.

С тематикой «Грозы» непосредственно связана уже затронутая нами пьеса «Грех да беда на кого не живет», которая в свою очередь, в фабульном плане, может рассматриваться как возможное, или вероятностное, продолжение ранней драмы «Воспитанница». Лев Краснов женился на бесприданнице, воспитывавшейся как барышня и проживавшей с сестрой неподалеку от имения Бабаева, которого она тогда любила и который, несмотря на всю «простоту» Татьяны, ее явно не стбит. Надя, воспитанница помещицы Уланбековой, движимая отчаянием, что называется за ласку отдается молодому барину, который много ниже и глупее ее. Татьяну муж убивает. Трагический исход Нади, которую насильно выдают замуж за негодного человека, еще впереди, она сама указывает на него: «Ни помощников, ни заступников мне не надо! не надо! Не хватит моего терпения, так пруд-то у нас недалеко!» (II, 209), – однако и вариант Татьяны нельзя признать для нее полностью исключенным. Иное, комедийное и внешне благополучное, разрешение драматической коллизии запретной любви замужней женщины представлено в поздней пьесе «Невольницы». Ради того, чтобы видеть любимого человека, Евлалия вышла замуж за старика, владельца компании, где служит Мулин, а затем открыла, что ее любимый является любовником ее подруги. Но всем иным исходам она предпочла циничный отказ от любви и личного счастья, вполне укладывающийся в традиционные представления о семейном ладе.

«Воспитанницу» Надю оправдывает сама ситуация, в которой она оказалась, ее жалкое и подневольное положение при барыне-самодурке. В пьесе «Грех да беда» Татьяну оправдать трудно: она презирает мужа-купца, втайне смеется над ним, о чем говорит ее деверь Афоня («Брат ей платки да платья шелковые дарит, а они с сестрой промеж себя смеются, дураком его называют». – III, 257). Она проста и искренна в своей любви к негодному человеку (Бабаеву), но характер ее значительно снижен по сравнению с образом Катерины Кабановой; по-видимому, это отчасти и обуславливает апелляцию к Божьему милосердию в финале драмы. Однако и в этой пьесе Островского акцентируется мысль о безысходном положении женщины, не любящей мужа, мысль, сквозная для всей его драматургии, контекстно подкрепляемая в каждой новой пьесе. И это также размывает категоризм этического осуждения Татьяны. Характерно, что здесь же Островский намечает путь женщины, абсолютно не соответствующий нравственным нормам народно-купеческой среды, но воплотившийся в литературе и, надо полагать, жизни чуть позже: Бабаев уговаривает Татьяну сбежать от мужа к нему в деревню (ср., напр., Аксинью в романе М. Шолохова «Тихий Дон», а также произведения о деревне А. Чехова, И. Бунина и др.), сама же она предлагает мужу: «Уж лучше вы меня оставьте, чем нам обоим мучиться. Лучше разойдемтесь!» (III, 303). Лев Краснов не понимает ее: «Как разойтись? Куда разойтись! Нет, врешь! А на ком же я свою обиду возьму?» (III, 303–304). В пьесе «Невольницы», написанной спустя пятнадцать лет, в иных условиях русской жизни, сам муж дарит свободу своей молодой жене, которая вначале принимает подарок, а затем отказывается от него, ибо вне любви ей не нужна и свобода, она не знает, как распорядиться этим даром: «Евлалия. (Задумчиво.) Свобода – хороша... только я не знаю, что с ней делать...» (VIII, 358).

Динамичность и подвижность этики в применении к столь косному и закрытому сословию, каким было в России купечество, составившее фундамент нового буржуазного элемента, свидетельствуют не просто об отзывчивости Островского на веления времени, но о введении драматургом стрелы развития и необратимых перемен в систему норм, имеющих с точки зрения христианства вечное и неизблемое содержание. Исторический модус сознания, закрепившийся в литературе именно в период реализма, осуществляет неизбежную корректировку христианской нравственности и ведет если не к полной релятивизации морали, то, по крайней мере, к попытке обрести ее устойчивость на каких-то новых и пока не очень понятных основаниях. Незыблемые прежде нормы морали к концу 1870-х годов, после почти сорокалетнего господства позитивизма, действительно обретают значение *ценностей*, на которые можно и нужно оглядываться, но которые даже для буржуазно-купеческого сословия стали знаками определенной культуры, уходящего времени и, в принципе, необязательны к исполнению. Этот переворот и показывает Островский в смысловой перспективе своих пьес.

О том, что автор учитывал и осознал происходящее, и процесс релятивизации морали не вызывал у него восторга, свидетельствует усиление морализаторства, нравоучительности в поздних пьесах Островского. Ярким примером сложного отношения драматурга к ценностным изменениям в русском обще-

стве является его последняя пьеса «Не от мира сего» (1884), тематически также связанная с выделенным нами кругом драм и комедий о женской судьбе. Островский писал ее уже больным для бенефиса П. Стрепетовой, писал долго, по-видимому, сознавая свой скорый уход, что для ряда авторов является решающим фактором в понимании произведения как глубоко серьезного и трагического²¹. Однако рассматривая пьесу в контексте драматургии Островского и не пытаясь найти в ней прямое отражение души самого художника (что всегда проблематично), т. е. выступая в качестве «просто» читателя-критика драмы, мы видим в пьесе своеобразную авторскую стилизацию, а наряду с тем и редукцию, феномена религиозного сознания, представленного в «Грозе» и в других, более ранних пьесах драматурга. Хотя мы допускаем, что стилизация сложилась помимо намерений автора и явилась результатом вторичной постановки проблем и характеров, вынесенных прежде.

Как все помнят, искренние и глубоко религиозные переживания Катерины соотнесены с формальной верой ее свекрови: Кабаниха, писала А.И. Журавлева, – «блеститель окостеневшей формы патриархального мира», для нее религия – лишь форма, оболочка, лишенная «подлинного нравственного содержания»²², чрезвычайно важного для Катерины. Усиление этого формализма в отношении к вере, его соскальзывание в откровенный цинизм в «семейных сценах» «Не от мира сего» показаны в образе Евлампии Платоновны Снафидиной, матери Ксении, составляющей единый тип с Мурзавецкой из комедии «Волки и овцы» (1875), с Уланбековой из более ранней «Воспитанницы». Ее изуверская набожность эксплицирована, например, в обмене репликами с Елоховым, другом дома Кочуева: «Елохов. Помилуйте! Да так можно убить ее. Она женщина очень впечатлительная и слабого здоровья (о Ксении, которую мать стремится оторвать от мужа – Е.С.). Снафидина. А хоть бы и убить! Что ж тут страшного? Я исполняю свой долг. Я убью ее тело, но спасу душу» (IX, 249).

Искренне любя мужа, Ксения, старается отойти от влияния матери, но фанатическая религиозность, впитанная ею с детства, приводит к трагическому финалу. Поучая Елохова, Снафидина заявляет: «Знаете ли вы, что разбойник только убивает, а души не трогает; а развратный человек убивает душу. Так кто лучше?» (IX, 249). Затем уже сама Ксения использует материнский словообраз, признаваясь мужу в своем страхе перед Муруговым, человеком безнравственным, заслуживающим имени «развратителя»: «...как я увижу его, так мне кажется... мне кажется – поверишь ли? – что он пришел за душой мо-

²¹ См.: Едошина И. А. Последняя пьеса А. Н. Островского «Не от мира сего» (К природе конфликта) // Щельковские чтения – 2001. А. Н. Островский: Новые материалы и исследования. Щельково (Костромская обл.), 2001. С. 18–26. Ср., напр., высказывание автора статьи: «Героиня последней пьесы драматурга по сути своей совпадает, как нам кажется, с внутренним миром Островского последних лет жизни, когда все драматические коллизии вдруг слились в конфликт мировоззрений, в драму идей» (с. 19).

²² Журавлева А. И. Русская драма и литературный процесс XIX века. М., 1988. С. 81, 82.

ей...» (IX, 259). А еще спустя некоторое время метафора оживает – после случайной встречи с Муруговым Ксения признается себе: «Я убита, уничтожена! Он унес мою душу. Какое холодное, безжалостное презрение к женским чувствам, к женскому сердцу!» (IX, 262). Подброшенные женихом сестры, чающим денег Ксении, старые счета Кочуева на подарки любовнице довершают разочарование и делают смерть героини неизбежной. Фигура Муругова в больном сознании Ксении приобретает смысл посланника дьявола: «Муругов... Он пришел за душой моей... <...> Тут змея, тут змея... (*Громко.*) Защитите! (*Опускается на кресло без чувств.*)» (IX, 263). Фактически Ксению убивает ее безудержная преданность христианской символике, по которой она выстраивает свою жизнь и которая для ее матери и сестры лишена сферы референции, сведена лишь к игре «означающими».

Трагедия Катерины, в сознании которой христианские мотивы причудливо соединены с мотивами языческими, в драме Ксении получает, с нашей точки зрения, чисто риторический эффект, направленный на обоснование ядра ее характера, эксплицированного в названии пьесы и звучащего весьма двусмысленно. Вероятно, Островскому было важно акцентировать в образе героини ее отделенность от окружающих, наивность и бескомпромиссность ее натуры (ср. в этом плане заглавие романа «Идиот» Достоевского). Но в самой пьесе на первый план вышли беспомощность, обреченность и подчас даже неуместность религиозно-нравственного максимализма Ксении. Героиня практически не показана в действии (в пьесе это мотивировано ее болезненностью), в чистоту и глубину ее души мы принуждены верить, что для драматического произведения всегда является не вполне удачным способом обрисовки персонажа. Ксения вписывается в особый тип женских характеров, представляемых драматургом в поздних пьесах: таковы Юлия из «Последней жертвы», Евлалия из «Невольниц», Вера Филипповна из «Сердце не камень», Зоя Васильевна Окоимова из «Красавца-мужчины». Это натуры беспредельно эмоциональные, сердечные, высоко нравственные, но абсолютно не приспособленные к жизни и просто обреченные страданию. Они мало способны к рациональному мышлению, и вся их жизнь сводится к чувствам. Как восклицает героиня пьесы «Не сошлись характерами: Картины московской жизни» (1857), типичная московская барыня, прожившая все состояние мужа: «Женщина творение слабое, увлекающееся! Мы живем только сердцем!» (II, 143). Эта барыня обрисована откровенно сатирически, однако и в пьесе «Красавец-мужчина» (1882) из уст героини, более симпатичной автору, звучит сходная автохарактеристика: «*Олешиунин.* Зависть, ревность, злоба, торжество! Все это так мелко, так ничтожно! *Аполлинария (горячо).* Да в этом вся жизнь женщины. Подите вы! Что ж ей, астрономией, что ли, заниматься!» (IX, 87). Счастливые финалы судеб героинь поздних пьес Островского утопичны – словно автор награждает их за верность уходящим принципам морали, за то, что они – единственные, кто сохраняет «душу» в обществе, где все продается и все покупается. Поэтому сама включенность Ксении Кочуевой в этот контекст слабых женщин, остающихся единственным оплотом нравственных ценностей, но не способных защитить ни их, ни себя, симптоматична: она не только маркирует общие процессы некоторой дезориентации позднего реализма Островского, но и задает зрительско-

читательскую оценку этой героини, трагизм положения которой «рассеивается» обозначенным типовым контекстом.

Однако наш предмет – отнюдь не критика-осуждение художественной системы Островского в его последних пьесах, заслуживающих отдельного разговора. Мы стремились показать развитие этической оценки реализма в эволюции драматургии писателя, а эту оценку, порой вне сознательных намерений автора, несет в себе художественное слово, причем не только речевой дискурс персонажей, но и соотношение дискурсии заглавий пьес с действием, с контекстностью многих произведений Островского, вплетающихся в культурный семиозис.

IV

Обоснование и закрепление эпистемы реализма особенно активно происходило в начальные периоды творчества Островского – в 1850-е–первую половину 1860-х годов. Однако наработанные художественные принципы и приемы в основе своей сохранялись и впоследствии. Обратим внимание на мотивирующую и смыслообразующую функции чисто «сигнификативных» заглавий пьес драматурга, при том, что заглавия такого рода не являются чертой его сугубо раннего творчества. «Банкрот» (1849), «Бедная невеста» (1851), «Воспитанница» (1858), «Богатые невесты» (1875), «Бесприданница» (1879) – названия произведений редуцируют образы к социальным именам-определениям (в более поздних пьесах акцентируются эмоционально-экспрессивные, чисто оценочные дефиниции: «Невольницы» 1880, «Красавец-мужчина» 1882), а вместе с тем, чисто «синекдохически» они причисляют центрального персонажа каждой пьесы к некоей группе, осуществляют деиндивидуализирующую типизацию личности. Недаром в русском реализме XIX века, особенно его второй трети, таких заглавий было довольно много²³. Однако пьесы, в которых представлен либо нестандартный характер, либо неожиданный поворот ординарной ситуации, именуется иначе: «Гроза», «Горячее сердце», «Бешеные деньги» – по принципу метафорической связи или синекдохи, играющей роль метафоры.

Социальные или сословные сигнификаты, закрепленные в заглавиях и выполняющие функцию обобщения и унификации характера, выступают также в качестве мотивировки, облегчающей восприятие пьесы и вводящей ее в контекст как «жизни», так и драматургии Островского. Все «бедные невесты», «бесприданницы» ведут себя примерно одинаково, и судьба всех одинаково драматична, несмотря на некоторую разницу в деталях: они либо покоряются обстоятельствам, практически сразу задавливая в себе живое чувство, как Мария Андреевна («Бедная невеста»), либо вначале отдают этому чувству, за что неминуемо бывают наказаны (Надя – «Воспитанница», Лариса Огудалова

²³ Согласно концепции В. И. Тюпы, это заглавия, в которых эксплицируется референтная компетенция художественного дискурса. См.: Тюпа В. Аналика художественного: Введение в литературоведческий анализ. М., 2001. С. 115–118.

– «Бесприданница»). В пьесах Островского складываются сквозные типажки, имеющие внутренне-контекстную обусловленность, – своего рода «означае-мые» образов, как раз и закрепленные в заглавных сигнификатах. Живые характеры героинь расшатывают сигнификативные ячейки, создают эмоциональный ореол неподвластности женской души суровым обстоятельствам, требованиям среды: так, на протяжении пьесы характер «воспитанницы» Нади существенно развивается, она проявляет потенциал чувств и сознания, которого трудно ожидать от нее по начальным диалогам, не говоря уже о раскрытии глубокого и напряженного духовного мира Ларисы, – но общая судьба не мигнет и их. Отсюда формируется сочувственная оценка этих героинь как жертв социума, винить их за то, что они отдаются порыву чувств, нарушая «закон», не приходится, эту «вину» снимает с них и автор. Но само восприятие, заставляющее связывать «бедность» и «несчастье» в единую цепочку, вполне соответствует логике реализма в его традиционной версии, идущей от Гоголя и натуральной школы, так что в итоге к социально-сословному ядру сигнификата присоединяется литературная типажность, охватывающая все отклонения образов от социального поведения в целостную и уже сугубо внутрикультурную семиотическую единицу – знак художественной системы реализма.

Не менее важную, комментирующую, а по сути нарративную, функцию слова несли в себе развернутые монологи персонажей пьес. Герои Островского сами объясняют свое поведение, дают отсылки к среде, воспитанию, обстоятельствам жизни, природному темпераменту и характеру – короче говоря, ко всем факторам, из которых складывается личность и которые как раз и стали объектом художественного исследования натуральной школы. Тем самым осуществлялось формирование новой стратегии письма реализма, сориентированного на «правду жизни» и, следовательно, вынужденного подкреплять рисуемые характеры обычных людей развернутой риторикой объяснительных максим и апелляций к социальной психологии или к общеприродным законам. Как писал П. Рикер, «...если правдоподобие – лишь подобие правды, что тогда представляет собой вымысел, руководствующийся этим подобием, как не мастерство убеждения, благодаря которому искусственность уловки *принимается* за подлинное свидетельство о реальности и жизни?»²⁴. Многие пьесы Островского открываются пространным монологом героя (чаще героини), разъясняющим его взгляды на жизнь, его отношения с людьми и служащим своеобразным автокомментарием характера, а кроме того играющим роль экспозиции последующего действия. Будучи введены в середину пьесы, эти монологи задерживают действие, что не оправдано с точки зрения сценической, театральной, но зато вполне понятно с позиций литературы как таковой: они облегчали задачу читателя по созданию референтной версии образа мира Островского²⁵.

²⁴ Рикер П. Указ. соч. С. 21.

²⁵ Мы не располагаем текстами пьес Островского, предназначенными специально для театральной постановки. Но очевидно, что публикующиеся (и публиковавшиеся) тексты его произведений рассчитаны именно на чтение. Для сцены они подвергались сокращению и, нередко, известному упрощению,

Естественно, что в монологах такого рода часто подымались темы, составлявшие релевантное пространство реализма.

В комедии «Свои люди – сочтемся» все первое явление первого действия занимает монолог Липочки, где ставится тема воспитания, центральная для того периода развития литературы. С вопроса о надобности для человека «ученья» начинается комедия «В чужом пиру похмелье»; о недостатке ума и образования у сына сетует в первом явлении пьесы «Праздничный сон – до обеда» Бальзамина; о только что прочтенном романе рассуждает г-жа Пржегнева в экспозиции «картин московской жизни» «Не сошлись характерами!»; «воспитанница» Надя в начале пьесы обосновывает свои повышенные требования к жизни и будущему мужу своей «образованностью». «Шутники» начинаются прямо с действия, но чуть далее Оброшенов подробно рассказывает дочери историю своей жизни и воспитания, воссоздавая тут же свой характер, свои убеждения (точнее, их отсутствие), личностные запросы, даже свой внешний облик в глазах других людей. Несколько монологов этого персонажа дают исчерпывающую картину его личности, за рамки которой он далее практически не выходит.

Отсутствие должного воспитания – показатель душевной грубости и невежества – нередко имеет у Островского этическую нагрузку. Как говорит Жадов, герой «Доходного места»: «Мое сердце уже размягчено образованием, оно не загрубеет в пороке» (II, 109). Апелляция к воспитанию становится в пьесах стандартной формулой, объясняющей непонимание людей, но, будучи вложена в уста персонажа, обрисованного автором иронически или попросту несимпатичного ему, девальвируется – это происходит в пьесах уже 1860-х годов. Так, в драме «Грех да беда на кого не живут» и сама Татьяна, и ее сестра Жмигулина, которая, собственно, и свела Татьяну с помещиком Бабаевым, постоянно противопоставляют свою «образованность» «невежеству» Краснова. Показателен короткий диалог на эту тему между Львом Красновым и сестрой его жены: «Жмигулина. Это вы очень горячи к любви-то, а мы совсем другого воспитания. Краснов. Вы насчет воспитания говорите? Я вам вот что на ваши слова скажу-с: будь я помоложе, я бы для Татьяны Даниловны во всякую науку пошел. Я и сам вижу, чего мне не хватает-с, да уж теперь года ушли. Душа есть-с, а воспитания нет-с. А будь я воспитан-с...» (III, 269).

Автокомментарий персонажа зачастую сменяется комментарием характера и поведения героя кем-либо из его круга, довольно часто у Островского в роли «разоблачителя», а заодно и критика персонажа, представляющего господствующее сословие, выступает его слуга, лучше всех остальных знающий барина. В этих случаях комментирующий монолог выполняет роль не только чисто повествовательной мотивировки, связывающей пьесы с реалистической прозой, которая в ту пору задавала тон всей литературе, но и своеобразной оценочной нормы, ибо слуги – люди простого сословия – во многих произведениях современников Островского выступали носителями нравственных ценностей, разделяемых автором. Скажем, в третьем явлении первого действия драмы «Грех да беда...» слуга Бабаева Карп произносит короткий монолог, где

о чем автору этой статьи рассказывали сотрудники дома-музея А. Н. Островского в Щельково.

1) дается негативная оценка ожиданиям и действиям барина – как в прошлом, так и в настоящем («Ишь ты что выдумал! Интрижка! Повадился больно! Все у него интрижка на уме! <...> Грех один!»). – III, 250), 2) поведение барина мотивируется отсылкой к его происхождению и воспитанию («Балованный был сынок у маменьки! И воспитывался-то все с барышнями да в девичьей, вот его теперь и тянет»), 3) дается представление о сложившемся образе жизни барина и невольном участии в его делах самого Карпа («Живу я теперича с ним в Петербурге, – каких только я делов не навидался!»). Вторая сцена пьесы открывается беседой деда Архипа с Афоней, в ходе которой Афоня рассказывает о жизни брата с Татьяной: выполняя задачи повествователя, он раскрывает читателю-зрителю информацию, которую тот не может получить из иных источников. Причем монологи, произносимые в этих случаях героями Островского, бывают двух видов: значимые сами по себе, т. е. направленные на разъяснение характера, и мотивирующие последующее действие, как бы предсказывающие поведение его участников. Итогом этих ретардирующих сценическое действие комментариев и становилось складывание в контексте драматургии Островского сквозных типажей не только «бедной невесты», «бесприданницы», но и «молодого человека», запутывающегося в тенетах жизни, «барина», «купеческой семьи», женщины – «невольницы» брака с нелюбимым и т. д. Характерно, что с середины 1860-х годов объяснительный пафос героев Островского начинает таять, исчезают и экспозиционные монологи-автокомментарии.

Сигнификативный способ генерации смысла, наиболее типичный для реализма, в автохарактеристиках героев пьес нередко проявляется через отношение ими себя к определенной группе людей – социальной, сословной, половозрастной; эти группы задают некую логику характера, в русле которой следует понимать и судить индивидуальность. В комедии «На бойком месте» референтом поведения Аннушки становится социально-психологический и антропологический (половозрастной) тип «девушки на выданье», хотя сам этот концепт возникает из традиционной народной морали, запечатленной в фольклоре: «Какой хотите пример возьмите, хоть меня. Приходит девушка в возраст, как должно; что у ней на уме, спросите-ка! Милый человек и больше ничего. Потому всякая знает хорошо, что только ей и пожить, пока она на свободе; а как выдали замуж, так и стала работницей до самой смерти. В это время долго ль нас обмануть!» (IV, 183). В «Шутниках» из уст Оброшенова звучит знаменитый метонимический сигнификат натуральной школы: «Только вот что, Саша, обидно, что между нас, *бедных людей*, не найдешь ты ни одного человека, у которого бы какой-нибудь беды не было» (III, 369). Для Жадова («Доходное место») своего рода оправдательной максимой выступает собственная принадлежность к *обычным людям*, которую он открывает уже в финале пьесы: «Я не герой, я обыкновенный, слабый человек; у меня мало воли, как почти у всех нас» (II, 109).

В ряде пьес Островского складывается метонимическая символема *лучина*, означающая беспросветную жизнь купеческого сословия, полную невежества, эгоизма и стяжательства, жизнь, всецело отданную погоне за материальными благами. Она-то и затягивает молодых людей со слабым характером и вялой волей, задавая и мотивируя деградацию их личности. Причем сам

концепт звучит из уст персонажа, играющего в пьесах роль наблюдателя, а в решающий момент «спасающего» жизнь, любовь и достоинство центральных героев. Этот же персонаж эксплицирует авторские мысли и оценки, поэтому в пьесе он является резонером, а в силу своего знания, превышающего кругозор других действующих лиц, в пространстве всего текстового высказывания он занимает позицию *мета*-. В «сценах из московской жизни» «Тяжелые дни» резонером, проясняющим авторскую позицию, выступает некто *Досужев*. «Где же эта пучина?» – спрашивают его. «*Досужев*. Везде; стоит только опуститься. Она к северу граничит с северным океаном, к востоку с восточным и так далее. Я переехал на самое дно» (III, 306). В пьесе «Пучина», составляющей по этому принципу дублетную пару к «Тяжелым дням», на предсказуемость печального финала судьбы *Кисельникова* (обратим внимание на «говорящую» фамилию героя: этот классицистический прием также включается Островским в общую систему реалистического письма драмы) указывает *Погоуляев*, сценический двойник Досужева: «Невежество – ведь это болото, которое засосет тебя! Ты же человек нетвердый. Хоть на карачках ползи, хоть царапайся, да только старайся попасть наверх, а то свалишься в пучину, и она тебя проглотит» (IV, 210).

Резонер и наблюдатель в роли *deus ex machina*, сохраняющий позиции «внутри» и «вне» сюжетного действия, – это фигура, словно специально введенная Островским для реализации просветительской функции пьес – для комментирования действия с точки зрения неумолимых законов «судьбы» (обстоятельств, среды, воспитания...), которым рано или поздно подчиняется жизнь отдельных индивидуальностей²⁶. Реалистический тип конфликта в драматургии Островского проявляется и в том, что сам автор сознает невозможность ограниченным человеческим умом объять все законы жизни, влияющие на личность. За пределами мотивировок, антропологических и средовых факторов всегда остается нечто большее, превышающее наше знание о жизни, обрывающее конкретную индивидуальность и мешающее ее счастью. Это «большее» и получает имя «пучины»: так, чисто рациональным путем – с помощью вербализации – Островский пытается объяснить нечто сугубо иррациональное, как оно представляется нашему уму. Конструктивный принцип иронии и здесь «спасает» положение, ибо он дает понять читателю-зрителю, что счастливые развязки – паллиатив, предложение недолговечной авторской утопии, случайность которой подчеркивает общее господство непредсказуемости в жизни и ее тотальный трагизм.

Рационализация иррационального и объяснение необъяснимого – принцип реалистической поэтики – проявляется у Островского и по отношению к человеческой природе. Здесь ведущим концептом, организующим человеческую личность, является «душа» или «сердце» – ядро духовности личности согласно не только литературным, но и обыденным представлениям людей, впитавшим в себя основы христианской антропологии. В произведениях многих

²⁶ В поздних пьесах Островского (ср. «Последняя жертва») роль «наблюдателя» несколько меняется и становится откровенно «модернистской», но этот момент мы оставляем за невозможностью объять необъятное.

русских художников «душа» метонимически означает эмоциональную природу человека, часто не поддающуюся велениям рассудка, а отчетливая христианская коннотация концепта опять-таки отсылает новое письмо реализма к традиционным ценностям, сохраняющим свою валидность и в век позитивизма. «Что ж: уж все равно, уж душу свою я ведь погубила» (II, 262), – говорит Катерина незадолго до смерти, объясняя тем самым свой выбор. «А напредки, голубчик, что будет, один Бог знает; разве я в своем сердце вольна?» (V, 195), – чистосердечно признается героиня «Горячего сердца» Параша. Апелляция к «душе», особенно когда речь идет о женских характерах, – это способ заполнить немотивированную и не поддающуюся мотивировкам пустоту в знании литературы о личности, тем более очевидную с позитивистской редукцией «верхнего этажа» личности – ее связи с небесной прародиной души²⁷.

Конечно, все обозначенные свойства реалистического письма в драматургии Островского не оставались неизменными на протяжении почти сорокалетнего творчества писателя, и в некоторых случаях мы указывали направления их изменения и переработки. Последние пьесы Островского очевидно тяготеют к мелодраме²⁸, художник вновь и вновь проигрывает в них типы конфликтов и ситуации более ранних пьес, чаще всего решая их в иной тональности и, возможно неосознанно, вставая на путь своеобразной автостилизации. Решение вопроса об эволюции драматургической системы Островского – тема отдельной, специальной работы. Прделанный нами анализ полифункциональности и многозначности художественного дискурса в драме Островского убеждает, что во многом благодаря этому автору, пьесы которого читала, играла и знала буквально вся Россия, реализм в отечественной литературе принял свои законченные формы и воспитал своего читателя-зрителя, с наличием которого не могла не считаться «новая драма» А. Чехова и символистов.

²⁷ Специальному исследованию этой темы посвящена наша статья «“Душа” и “сердце” в пьесах Островского (от концепта к мотиву)», написанная для издания: Щельковские чтения – 2003. А. Н. Островский: Новые материалы и исследования. Щельково (Костромская обл.), 2003 (в печати). Поэтому здесь мы не рассматриваем этот аспект драматургии Островского. См. также: Мильдон В. И. Сердце и ум в драме А. Н. Островского «Гроза» // Щельковские чтения 2000: А. Н. Островский и современная культура. Кострома; «Щельково», 2000. С. 20–24. Кроме того, за пределами нашего исследования осталась монография Н. А. Шалимовой «Русский мир А. Н. Островского» (Ярославль, 2000), где также разбираются концепты *сердце* и *душа*.

²⁸ Н. И. Ищук-Фадеева пишет, что Островский закончил свое творчество «классическим жанром мелодрамы, совсем в духе Гюго, жанровые идеи которого он отрицал, например, в “Шутниках” и с блеском продолжал, например, в поздних “печальных комедиях”». – Ищук-Фадеева Н. И. Жанры русской драмы. Часть 1: Традиционные жанры русской драматургии: Пособие по спецкурсу. Тверь, 2003. С. 76.