

88. 3/2 = P. 1/1
11-34

ПЬЕСЫ ЖИЗНИ



М. В. ТЕПЛИНСКИЙ

Изучение
творчества
А. Н. Островского
в школе

8-
М. В. ТЕПЛИНСКИЙ

ПЬЕСЫ ЖИЗНИ



Изучение творчества
А. Н. Островского
в школе

Пособие для учителя

НБ ПНУС



bn16010

БН 16010

КИЕВ «РАДЯНСЬКА ШКОЛА» 1991

ББК 83.3Р1я721

Т34

Рецензент Т. Г. Свербилова, кандидат филологических наук,
научный сотрудник Института литературы им. Т. Г. Шевченко.

Редактор *Е. Ю. Камышанская*

Теплинский М. В.

Т34 Пьесы жизни: Изучение творчества А. Н. Островского в школе: Пособие для учителя.— К.: Рад. шк., 1991.— 207 с.

ISBN 5-330-01452-2.

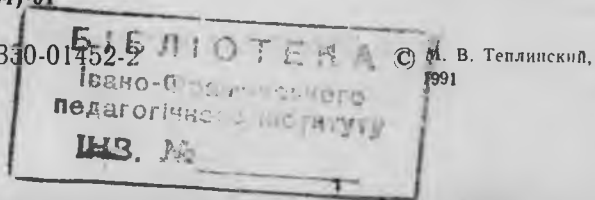
В пособии содержится материал по изучению произведений драматурга А. Н. Островского, включенных как в основную школьную программу, так и в факультативные курсы по литературе. Особое внимание уделяется анализу пьесы «Гроза». Специальный раздел посвящен исследованию связей А. Н. Островского с украинской культурой.

Для учителей-словесников, студентов-филологов.

Т 4306010400-157 250-91
М210(04)-91

ББК 83.3Р1я721

ISBN 5-330-01452-2



ОТ АВТОРА

Имя Александра Николаевича Островского неразрывно связано с историей русской драматургии и русского театра. Многие русские классики писали пьесы — Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Л. Толстой... Но лишь Островский посвятил свой замечательный талант только драматическому искусству. Вот почему значение его в этой области было исключительно велико. И в наши дни, наверное, нет сезона, когда бы на сцене разных театров, по телевидению или на экранах кинотеатров не шли бы «Доходное место» или «Гроза», «Лес» или «Таланты и поклонники», «Бесприданница» или «Без вины виноватые».

Пьесы А. Н. Островского сохраняют не только познавательное значение. Они являются важнейшими уроками эстетического и нравственного воспитания, в них поднимаются вопросы политические, социальные, совершенно конкретные, но вместе с тем и общечеловеческие, которые стоят перед нами и сегодня. Бескомпромиссная борьба великого драматурга с мрачными силами «темного царства», с цинизмом и лицемерием, с любыми способами подавления и угнетения человеческой личности не могут не вызвать сегодня пристального интереса. Не меньшего внимания заслуживают и другие мотивы, характерные для произведений Островского: прославление *горячего сердца*, противостоящего миру зла, расчета, душевного убожества или приспособленчества. Герои и героини драма-

турга, наделенные богатством внутреннего мира, наивные и мудрые, верят в добро и обладают драгоценной способностью поддерживать и ободрять других. Именно эти герои оказываются очень нужными нам сегодня — как поддержка в великой и никогда не прекращающейся борьбе за высокие идеалы справедливости, за утверждение человеческого достоинства, за право каждого человека на независимость, на счастье.

В пособии нет методических рецептов, детально разработанных планов уроков, перечня домашних заданий. Автору хотелось побудить учителя к самостоятельной работе, помочь ему в этом, наметив, в частности, те спорные вопросы, которые возникают в современной науке при изучении наследия великого русского драматурга. Было бы неплохо привлечь внимание школьников к полемике, которая должна дать им наглядное представление о возможности неоднозначного истолкования тех или иных произведений, о неисчерпаемой глубине художественного текста. Существование нескольких точек зрения не только не должно смущать учеников (тем более — учителей!), но напротив, должно использоваться как момент и образовательный, и воспитательный.

В обоих проектах школьных программ по русской литературе учителю предлагаются для подробного анализа на выбор «Гроза» или «Бесприданница»¹. В пособии содержится материал, который поможет учителю в работе над обеими пьесами, хотя все же центральное место в нем занимают главы, посвященные в «Грозе». Для самостоятельного чтения в проектах рекомендуются учащимся пьесы «Свои люди — сочтемся», «Доходное место», «Лес», «Таланты и по-

клонники»¹, а также «Без вины виноватые»². Естественно, что «Бесприданница» анализируется в книге более подробно. Остальные пьесы упоминаются лишь в общем обзоре в связи с беседой об основных этапах литературно-театральной деятельности драматурга.

Произведения А. Н. Островского цитируются по его Полному собранию сочинений в 12-ти томах (М., 1973—1980), А. И. Герцена — по Полному собранию сочинений в 30-ти томах (М., 1954—1964), Н. А. Добролюбова — по Собранию сочинений в 9-ти томах (М., 1961—1964), Д. И. Писарева — по Сочинениям в 4-х томах (М., 1955—1956). Ссылки на эти издания даются в основном тексте работы сокращенно: первая цифра означает том, вторая — страницу.

¹ См.: Программы средней общеобразовательной школы: Рус. лит.: 5—11 кл.: Проект.— К., 1990.— С. 57; 134—135.

¹ См.: Программы средней общеобразовательной школы: Рус. лит.: 5—11 кл.: Проект.— К., 1990.— С. 58.

² Там же.— С. 135.

Глава 1

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ А. Н. ОСТРОВСКОГО

Программа для общеобразовательных школ и даже программа для школ и классов с углубленным изучением русского языка и литературы не предусматривает сколько-нибудь подробного знакомства с биографией Островского. И все же практика свидетельствует, что первый урок по теме «А. Н. Островский» посвящается рассказу о его творческом пути. Это необходимо еще и потому, что только здесь ученики смогут получить хотя бы минимальные сведения о тех произведениях драматурга, которые рекомендованы для самостоятельного изучения. При этом целесообразно руководствоваться общепринятыми представлениями об основных этапах творческого пути А. Н. Островского:

1847—1851 годы — ранний период, когда Островский ищет свою дорогу в литературе. В это время он создает прозаические произведения и делает первые шаги в области драматургии. Высшее достижение первого этапа — пьеса «Банкрот», впоследствии названная автором «Свои люди — сочтемся!».

1852—1854 годы — так называемый «москвитянский» период, время участия Островского в кружке молодых сотрудников журнала «Москвитянин», стремившихся сделать это издание органом славянофилов.

1855—1860 годы — предреформенный период, когда окончательно определяется мировоззрение Островского и происходит его сближение с революционной демократией. В это время им созданы пьесы «Доходное место», «Воспитанница», «Гроза».

1861—1886 годы — пореформенный период, вызвавший появление в творчестве драматурга новых тем, мотивов, образов.

Островский родился в Москве в семье чиновника, занимавшегося частной юридической практикой — главным образом среди купечества. Мир чиновничьих и купеческих кляуз, разного рода мошеннические махинации, горе и радость, плутовство и наивное простодушие — все это постепенно накапливалось в памяти мальчика. По настоянию отца Островский после гимназии поступил на юридический факультет Московского университета. Однако юриспруденция его совершенно не интересовала. Из университета он ушел. Правда, ему все же пришлось потом поступить чиновником в Московский коммерческий суд; здесь его знание жизни во многом обогатилось. И тем не менее мир литературы, мир театра с каждым годом манил его все сильнее и сильнее.

Во времена Островского театр сравнительно с другими видами искусства отличался наибольшей демократичностью. Будучи уже автором многих пьес, Островский писал: «Драматическая поэзия ближе к народу, чем все другие отрасли литературы. Всякие другие произведения пишутся для образованных людей, а драмы и комедии — для всего народа; драматические писатели должны всегда это помнить, они должны быть ясны и сильны. Эта близость к народу нисколько не унижает драматической поэзии, а, напротив, удваивает ее силы и не дает ей опошлиться и измелъчать. История оставила название великих

И. Ф. Самарин, А. С. Хомяков и др.) признавали, что в крепостническом государстве существует разрыв между народом, представляющим идею национальной самобытности, и «образованным» обществом, которое со времен Петра I пошло по ложному пути развития. Постоянно интересуясь народом, изучая его устное творчество, славянофилы все же видели в нем прежде всего выражение христианского смирения, некие религиозно-нравственные начала, призванные спасти Россию от тех ужасов, которые несет ей капиталистическое развитие, от социальных столкновений, от революционных переворотов. Идеализируя общественный строй Древней Руси, они отстаивали принципиально отличный от Западной Европы путь развития России на основе ее национальной исключительности, выражающейся в патриархальности, консервативности, православии и т. д.

В истории русской мысли славянофильство было противопоставлено так называемому западничеству; они традиционно воспринимаются как своего рода «оппозиционная пара». Западники (Т. Н. Грановский, П. В. Анненков, В. П. Боткин, И. С. Тургенев и др.) выступали за развитие России по западноевропейскому пути, критиковали самодержавие и крепостничество. Но в отличие от революционеров-демократов они были сторонниками не революционного, а мирного, постепенного исторического развития, которое должно было происходить, по их мнению, на основе распространения просвещения, наук, знаний, усвоения сложившихся на Западе форм политической жизни и быта.

В начале 1850-х годов возникла новая разновидность славянофильского течения, представленная «молодой редакцией» журнала «Москвитянин» (кроме А. Н. Островского, сюда входили Б. Н. Алмазов, А. А. Григорьев, Т. И. Филиппов, Е. Н. Эдельсон и др.). В отличие от «старших» славянофилов они находили

исконные русские добродетели преимущественно в купеческом сословии, сохранившем, по их мнению, в наибольшей степени черты патриархальности. Островскому нравился свойственный «молодым» славянофилам интерес к фольклору, к традиционным формам народного быта. Это нашло определенное отражение в его пьесах «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется». В них чувствуется известный налет идеализации патриархальной старины. Купеческие герои этих пьес (Русаков, Бородин, Любим Торцов) отличались душевным благородством, пылкостью чувств, искренностью, что и позволяло им сравнительно легко одерживать победы над ложью, эгоизмом и корыстолюбием. Н. Г. Чернышевский, полемизируя с критиками, пишущими для «Москвитянина», которые восторгались новыми пьесами Островского, увидел в них «ложную идеализацию устаревших форм», «приторное прикрашивание того, что не может и не должно быть прикрашиваемо»¹.

В замечаниях Чернышевского была своя правда и логика; однако в исследованиях литературоведов последних лет выяснено то, мимо чего прошел когда-то критик: преобладание в новых пьесах драматурга демократических тенденций, наличие положительных героев, утверждавших народные идеалы добра, справедливости, правды, стремящихся к духовности, прямая ориентация на массового зрителя, широкое использование особых форм воссоздания жизни, связанных с народной игровой традицией, песенное начало и т. д.

Несколькими годами спустя в статье «Темное царство» (1859) Н. А. Добролюбов получил возможность

¹ Чернышевский Н. Г. Бедность не порок, комедия А. Островского // О классиках русской литературы.— М., 1971.— С. 86.— (Шк. 6-ка).

уже более спокойно и объективно отнестись к недавней полемике, участникам которой очень хотелось привлечь Островского на свою сторону. Для Добролюбова же самым главным было то, что и в своих новых пьесах драматург чаще всего оставался верен «чувству художественной правды».

Поражение России в Крымской войне явственно обнаружило внутреннюю несостоятельность самодержавно-крепостнического государства, гнилость того «темного царства», которое еще совсем недавно самодовольно заявляло о своей непобедимости. В новых исторических условиях отчетливо обнаружилась несостоятельность многих теоретических положений, которые отстаивали члены «молодой редакции» «Москвитянина». Журнал вскоре прекратил свое существование. Под влиянием начавшихся перемен, оживления общественного движения Островский отказывается от славянофильской идеализации патриархального быта, сближается с позицией журнала «Современник», где, начиная с 1856 года, публикует ряд своих произведений. Во второй половине 1850-х годов драматург расширяет тематический диапазон своих пьес. Он обращается к изображению мира дворянства («Воспитанница»), чиновничества («Доходное место»), стремясь охватить основные силы дореформенной России.

В «Доходном месте» Островский показал, что «бюрократическая машина» царской России — такое же «темное царство», как и мир купечества. Та иерархическая лестница, которая уже была представлена в первой его пьесе (Большов, Подхалюзин, Тишка) стала своеобразной композиционной основой и «Доходного места»: сановник Вышневецкий, опытный чиновник Юсов и поначалу совершенно ничтожный Белогубов, который постепенно начинает чувствовать себя все более и более уверенно, осваиваясь в обстановке чиновничьего произвола. Попытка честного интелли-

гента Жадова утвердить иное представление о правосудии, построить свою жизнь на началах честного труда и чистой совести кончается полным провалом. В пьесе содержится резкая критика не просто взяточничества, а всей бюрократической системы самодержавного государства. Но слабость главного героя оказалась не менее важным выводом. Вышневецкий не воспринимает его как действительно грозную силу. Отвлеченно просветительские идеи Жадова не в состоянии ничего изменить в реальной жизни. Не ему суждено было стать «лучом света».

В 1856 году по заданию Морского министерства Островский с целью изучения экономических условий жизни и быта приволжского населения совершает длительное путешествие по Верхней Волге. Он посещает Тверь, Торжок, Осташков, Ржев, Калязин. В следующем году он побывал в Ярославле, Угличе, Костроме. Наблюдения над бытом и нравами русской провинции, незабываемые впечатления от чудесной волжской природы — все это не могло не отразиться в его художественных произведениях.

Под впечатлением поездки Островский задумывает целый цикл пьес под общим названием «Ночи на Волге». В полной мере замысел этот не был осуществлен, но наиболее полно и сильно волжские впечатления драматурга отразились в «Грозе».

Вряд ли стоит выделять отдельный урок, специально посвященный истории создания «Грозы». Соответствующий материал хорошо и подробно изложен в школьном учебнике. Возможно, в порядке индивидуального задания поручить одному из учеников подготовить на эту тему реферат. В этом случае было бы целесообразно обратить внимание на путевые заметки Островского «Путешествие по Волге от истоков до Нижнего Новгорода» (1856). В записках драма-

турга содержатся интересные подробности, которые затем в той или иной степени отразились в «Грозе». Так, например, он пишет: «Первое, что поражает наблюдателя в Твери,— это бедность промышленного класса (мещан) и ничтожность заработной платы и выручки» (10, 323). Бросились в глаза Островскому и своеобразные обычаи, характерные для некоторых приволжских городов: «Девушки пользуются совершенной свободой; вечером на городском бульваре и по улицам гуляют одни или в сопровождении молодых людей, сидят с ними на лавочках у ворот, и не редкость встретить пару, которая сидит обнявшись и ведет сладкие разговоры, не глядя ни на кого. Почти у каждой девушки есть свой кавалер, который называется *предметом*. Этот предмет впоследствии времени делается большею частью мужем девушки. В Торжке еще до сей поры существует обычай *умыканья* невест» (10, 344). Не менее существенно и другое наблюдение: «Образ жизни замужних совершенно противоположен образу жизни девушек; женщины не пользуются никакой свободой и постоянно сидят дома» (10, 345).

Как правило, большой интерес при изучении художественных произведений вызывает вопрос о типах. Особенно часто в связи с «Грозой» упоминались события, происшедшие поздней осенью 1859 года в Костроме в семье торговцев мукой Клыковых. Было известно, что хозяйка, Ирина Егоровна Клыкова, женщина крутого и властного характера, притесняла и оскорбляла свою молодую невестку Александру (та вышла замуж 16-ти лет и прожила в браке три года). Говорили, что нелюбовь ревнивой свекрови к безответной невестке усугублялась тем обстоятельством, что первая тайно придерживалась «старой веры», а вторая пришла в ее дом из семьи, исповедовавшей официальное православие. Многие костромичи были убеждены, что в ночь с 9 на 10 ноября было совершено

убийство молодой женщины. А если это и было самоубийство, то к нему ее толкнула невыносимая жизнь в семье Клыковых. Об этом можно прочитать в статье А. Шамаро «В городе над Волгой» («Наука и религия». — 1973. — № 5).

Казалось бы, не может быть сомнений, что в «Грозе» достаточно точно воспроизведена драма, разыгравшаяся в Костроме. Между тем, Островский, создавая «Грозу», никак не мог ориентироваться на «Клыковское дело». Пьеса была им начата в июле, а закончена 9 октября 1859 года, то есть за месяц до ужасного происшествия в Костроме.

Ситуация эта чрезвычайно характерна; ее стоит специально выделить и подчеркнуть в классе. Учителя нередко сталкиваются с наивными представлениями школьников о том, что писатели просто-напросто «списывают» или пересказывают действительные события, иными словами, «изображают жизнь точно такой, какой она была на самом деле». Формула эта, весьма часто звучащая на уроках, не дает возможности ученикам уяснить специфику художественной литературы, ничего общего не имеющей с протокольным «правдоподобием».

В цензуре «Гроза» не вызвала особой тревоги. Правда, цензора все же смущала Кабаниха: ее деспотизм показался ему намеком на недавно скончавшегося императора Николая I¹. Тем не менее, пьеса 31 октября 1859 года была разрешена к постановке. В начале ноября Островский читает ее в кругу петербургских литераторов. В это же время начинаются театральные репетиции, которыми руководил сам драматург. Премьера «Грозы» в Малом театре (Москва) состоялась 16 ноября, в Александринском (Петербург)

¹ См.: Лакшин В. Я. Александр Николаевич Островский. — 2-е изд., испр. и доп. — М., 1982. — С. 351.

немного позднее — 2 декабря. Напечатана пьеса была в январском номере журнала «Библиотека для чтения» за 1860 год.

Как развивается творчество Островского после «Грозы»? Глубокие перемены, которые происходили в русской жизни на рубеже 50—60-х годов, усилили интерес драматурга к истории родной страны, в особенности к тем ее периодам, которые тоже оказывались переломными. В пьесах «Козьма Захарьич Минин-Сухорук», «Воевода» («Сон на Волге»), «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» передана мысль о важнейшей роли массовых движений в историческом процессе.

К концу 1860-х годов Островский возвращается к социальной проблематике, к конфликтам, отражающим самые животрепещущие и актуальные вопросы реформенного развития. С этого времени драматург почти исключительно участвует в журнале «Отечественные записки», который с 1868 года перешел к Н. А. Некрасову и М. Е. Салтыкову-Щедрину. Сотрудничество с выдающимися представителями революционно-демократической литературы благотворно отразилось на творчестве Островского. Сотрудничество это было predetermined и обусловлено внутренней близостью драматурга с руководителями демократического журнала. Когда однажды Некрасов пожаловался на плохое здоровье и даже упомянул о близкой смерти, Островский взволнованно отвечал поэту (начало декабря 1869 года): «Дорогой мой Николай Алексеевич, зачем Вы пугаете людей, любящих Вас! Как Вам умирать! С кем же тогда мне идти в литературу? Ведь мы с Вами только двое настоящие народные поэты, мы только двое знаем его, умеем любить его и сердцем чувствовать его нужды без кабинетного западничества и без детского славянофильства. Сла-

вянофилы наделали себе деревянных мужичков да и утешаются ими. С куклами можно делать всякие эксперименты, они есть не просят» (11, 315).

В драматургии Островского 70—80-х годов охват русской действительности становится более широким, а социальный состав действующих лиц более разнообразным. Начало этого нового периода положено двумя пьесами: «На всякого мудреца довольно простоты» и «Горячее сердце», созданными в 1868 году. Герой первой комедии — Глумов — сознательно решает построить карьеру на лицемерии и подлости. Это комедия не бытовая, а политическая. Здесь Островский пользуется острыми сатирическими приемами при создании образов реакционера Крутицкого, сочиняющего «трактат о вреде реформ вообще», либерального болтуна Городулина и др.

Разоблачение «подлого времени» продолжается и в других пьесах драматурга: «Бешеные деньги» (1870), «Волки и овцы» (1875), «Последняя жертва» (1877), «Бесприданница» (1878). На смену прежним самодурам с их невежеством и тупостью приходят новые хозяева жизни — более образованные, внешне культурные, ведущие уже дела с Парижем и Лондоном. Когда-то купцы в гоголевском «Ревизоре» должны были подбострастно угождать любым желаниям городничего. Теперь настали другие времена. Изменилось также положение дворянства, вынужденного идти на выучку к представителям новой буржуазии, к «волкам», перед которыми недавние «хозяева жизни» оказываются лишь «овцами».

Важное место в творчестве Островского 70—80-х годов занимает тема «горячего сердца». Неустанно разоблачая «темное царство» даже в новом облике европеизированных буржуа, драматург утверждал в своих произведениях высокие нравственные принципы, искал в русской жизни силы, которые хотя бы

в моральном отношении могли бы противостоять стихии безудержного хищничества, угнетения человеческого достоинства. В этих поисках он ориентировался прежде всего на представителей народной среды и на демократическую интеллигенцию, на людей добрых, отзывчивых, наделенных нравственной стойкостью и душевной твердостью. Таковы Параша («Горячее сердце»), Людмила («Поздняя любовь»), Мелузов («Таланты и поклонники»). Они думают не о себе, не о личном благополучии, и потому всегда готовы прийти на помощь к тем, кто нуждается в их поддержке. Так ведет себя студент-разночинец Мелузов, воспитанный, как о том можно догадаться, на просветительских идеях Чернышевского и Добролюбова. Потерпев в личной жизни тяжелое поражение (актриса Негина, которую он любит, уезжает с богачом Великатовым), Мелузов все же находит в себе силы не отказываться от благородных и возвышенных идеалов. Обращаясь к одному из своих идейных противников, он с гордостью говорит: «У нас с вами и так дуэль, непрерывная борьба. Я прощещая, а вы развращаете».

К «Талантам и поклонникам» примыкают по тематике «Лес» и «Без вины виноватые» — пьесы, также посвященные изображению жизни актеров. Драматург хорошо знал актерскую среду, ценил подвижнический труд актеров, изображал их в большинстве случаев как честных, бескорыстных тружеников, несущих зрителям высокие идеи гуманизма. Островский не скрывает, на какие уступки вынуждены порою идти его герои, чтобы в условиях собственнического мира иметь возможность продолжать свою театральную деятельность. И все же именно актеры у Островского свободны от страсти к наживе, способны глубоко чувствовать и радоваться, помогать ближним.

Пьесы Островского последнего периода отличаются глубоким пониманием закономерностей исторического

процесса, проникновением в противоречия эпохи. Усиливается внимание к морально-психологической проблематике, более тонко раскрывается социальная сущность действующих лиц.

В центре драматургии Островского находится проблема, которая прошла через всю русскую классическую литературу: конфликт человека с противостоящими ему неблагоприятными условиями жизни, многообразными силами зла; утверждение права личности на свободное и всестороннее развитие. Перед читателем и зрителем раскрывается широкая панорама русской жизни. Это по существу энциклопедия быта и нравов целой исторической эпохи. Купцы, чиновники, помещики, крестьяне, генералы, актеры, коммерсанты, свахи, дельцы, студенты — несколько сот действующих лиц, созданных великим драматургом, давали в общей сложности представление о русской действительности 40—80-х годов прошлого века во всей ее сложности, многообразии и противоречивости.

Именно Островскому суждено было осуществить дело огромной исторической важности. С его именем связано создание и укрепление русского реалистического театра, основанного на принципах подлинной народности, высокой идейности и гуманизма. В 1834 году в «Литературных мечтаниях» В. Г. Белинский писал: «О, как было бы хорошо, если бы у нас был свой, народный русский театр!.. В самом деле — видеть на сцене всю Русь, с ее добром и злом, с ее высоким и смешным...»¹. Мечта Белинского осуществилась лишь с появлением драматургии А. Н. Островского.

Менее всего Островский был «кабинетным» драматургом. Он был выдающимся общественным деятелем.

¹ Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. / Ред. колл.: Н. К. Гей, В. И. Кулешов, Ю. В. Манн. — М., 1979—1982. — Т. 1. — С. 104.

В 1865 году Островский вместе с Н. Г. Рубинштейном, писателем В. Ф. Одоевским, артистом П. М. Садовским и другими организовал «Артистический кружок», в котором воспитывались многие талантливые актеры из любителей, часто выступали провинциальные актеры. Он был также одним из инициаторов создания «Общества русских драматических писателей и оперных композиторов» и до конца жизни был бесшумным председателем этого Общества.

Незадолго до смерти Островский согласился занять значительную должность в театральной администрации, став с 1 января 1886 года заведующим репертуарной частью императорских московских театров, получивших самостоятельное управление. К сожалению, он не успел осуществить все свои планы на этом посту. Но десятилетия предшествующей творческой деятельности драматурга и без того внесли громадный вклад в историю русского театра.

Благодаря многочисленным пьесам великого драматурга, утверждавшего традиции реализма на сцене, получила дальнейшее развитие национальная школа актерской игры.

Творческий опыт Островского оказал огромное воздействие на дальнейшее развитие русской драматургии и театра. Вл. И. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский, основатели Московского Художественного театра, стремились создать народный театр приблизительно с теми же задачами, как мечтал А. Н. Островский.

Драматургическое новаторство А. П. Чехова и М. Горького было бы невозможно без усвоения ими лучших традиций их замечательного предшественника.



Глава 2

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ «ГРОЗЫ» В ШКОЛЕ

Изучение драмы А. Н. Островского «Гроза» в школе сопряжено с немалыми трудностями. Это первое крупное произведение, которое в соответствии с программой изучается в 10 классе. Работа же в этом классе имеет свою специфику. Контингент учеников может измениться, нередко в класс приходит новый учитель. И, как справедливо отмечается в методической литературе, «от того, будет ли изучение первой темы интересным для учащихся, зависит их отношение к курсу в целом... Первая монографическая тема становится своеобразной моделью работы над основным курсом — учащиеся через нее входят в литературу как особый предмет»¹. А опыт свидетельствует, что как раз «Гроза» далеко не всегда представляет в этом отношении благодатный материал. Во-первых, пьесу обычно читать трудно, ведь она все же предназначена в первую очередь для сцены. Во-вторых, по содержанию «Гроза» не вызывает у школьников особого интереса при первоначальном знакомстве. Многие методисты (Т. С. Зепалова, Т. Г. Браже и др.) отмечают в лучшем случае равнодушие десятиклассников к трагическим судьбам героев «Грозы». Такое восприятие школьников до известной

¹ Браже Т. Г. Проблемы изучения русской литературы в 9 классе вечерней школы: Кн. для учителя.— М., 1986.— С. 63. (Здесь — старая нумерация классов.)

степени предопределено их слабым знанием истории, отсутствием жизненного опыта, который дал бы им возможность лучше понять мотивы поступков как героини пьесы, так и других персонажей.

Одно из распространенных заблуждений заключается в том, что «Гроза», принадлежащая, как известно, к числу особо сложных и глубоких пьес Островского, воспринимается как произведение давным-давно всесторонне проанализированное, как говорится, «разложенное по полочкам». Предполагается, что вследствие этого нет никакой необходимости так много времени тратить на изучение азбучных истин, всем уже хорошо известных и в силу этого скучных и неинтересных. Именно так восприняла «Грозу» одна школьница из г. Ровно, написавшая письмо в журнал «Юность». Суть пьесы для нее совершенно ясна и понятна. Рассуждая о недостатках преподавания литературы в школе, ученица пишет: «...мне казалось глупым и бесполезным талдычить о том, что Кабаниха — жестокая, деспотичная, и перебирать массу эпитетов. Это ведь и так ясно. Неужели нормальный 16-летний представитель XX века не понимает этого?» («Юность». — 1987. — № 5. — С. 75).

Суждение весьма характерное. Так на практике проявляются недостатки школьного образования, которые совершенно закономерно приводят к тому, что у юных «представителей XX века» формируются ложные убеждения о литературной классике как о чем-то уныло-назидательном. К великому сожалению, подобное отношение к Островскому (и не только к нему) отражает в той или иной степени определенную тенденцию, долгое время господствовавшую в школе. Достаточно в этой связи сослаться на книгу А. И. Ревякина «Гроза» А. Н. Островского», вышедшую тремя изданиями и до сих пор пользующуюся достаточно большой популярностью.

А. И. Ревякин — известный литературовед, чрезвычайно много сделавший для изучения и популяризации творчества великого русского драматурга. Однако в его работах ощущается все же печать времени: ему не всегда удавалось избежать слишком упрощенных формулировок. Так, словно забывая, что речь идет о художественном произведении, А. И. Ревякин рассматривал «Грозу» как иллюстрацию к определенному этапу исторического развития России. По мнению ученого, значение пьесы заключается в том, что она «отражает общий процесс социальной борьбы предреформенной эпохи»¹. Вряд ли может удовлетворить сегодня стремление увидеть в пьесе прежде всего «подробную характеристику материально-правового положения как привилегированных общественных слоев, так и трудящихся той эпохи»². Десятиклассники вовсе не обязаны знать, что такое вульгарно-социологическая школа в литературоведении, однако они не могут не чувствовать, что литературный герой, объявленный всего лишь «продуктом» той или иной эпохи, автоматически отдалается от них на некую временную дистанцию и что никакого интереса у них он, конечно, не вызывает.

Речь идет не об отказе от историзма. Напротив, как раз отход от этого важнейшего принципа исследования закономерно приводит к таким же печальным результатам. Если одни предпочитают видеть в Катерине всего лишь иллюстрацию материально-правового положения трудящихся «той эпохи», а другие пытаются напрямую соотнести героиню «Грозы» с нашей современностью, ничего хорошего из этого, естественно, не

¹ Ревякин А. И. «Гроза» А. Н. Островского. — 3-е изд., испр. и доп. — М., 1962. — С. 94.

² Там же. — С. 96.

получится. Крайности, как известно, сходятся. И достойно сожаления, что столь авторитетный человек, как С. В. Михалков, не только популярный поэт, но и академик АПН СССР, поддерживает подобный подход к изучению литературы в школе. «Я могу понять ученицу,— пишет С. В. Михалков,— которая не воспринимает образ Катерины в «Грозе» Островского как «луч света в темном царстве». Сомнительно, чтобы нашему молодому современнику, который видит пример в Павке Корчагине и героях Гайдара, трагическое решение судьбы Катерины представлялось достаточно разумной формой протеста против насилия над человеческой личностью. А уж если он начнет размышлять о значении подвига Александра Матросова, который тоже лишил себя жизни, но не из-за личного конфликта, а ради нашей победы над «темным царством» фашизма, то, согласитесь, озарение образа Катерины «лучом света» окончательно померкнет»¹.

Итак, суть трагедии Катерины — всего лишь «личный конфликт». Легко заметить, что в данном случае С. В. Михалков поддержал точку зрения Д. И. Писарева, который считал, что самоубийство героини «Грозы» вызвано «мелкими неприятностями». Впрочем, о Писареве разговор впереди (см. главу 9).

Мы попросили студентов филологического факультета Ивано-Франковского педагогического института им. В. Стефаника высказать свое мнение о суждении С. В. Михалкова. Студенты, с одной стороны, еще не забыли свои школьные годы и охотно вспоминали, как они сами изучали пьесу Островского. С другой же стороны, их ответы представляют несомненный интерес

¹ Воспитание творческого читателя: Проблемы внеклассной и внешкольной работы по литературе: Кн. для учителя / Под ред. С. В. Михалкова, Т. Д. Полозовой.— М., 1981.— С. 12—13.

в силу уже некоторого профессионализма: будущие учителя более сознательно относятся к той проблемной ситуации, которая возникла в связи с обсуждением точки зрения поэта.

Примерно 20 % участвовавших в анкетировании приняли сторону С. В. Михалкова, продолжая и развивая его аргументацию. Вот несколько типичных ответов:

«Я уверена, что мысль С. В. Михалкова не лишена здравого смысла... Личность Катерины бедна и бесцветна. Это безвольная, да-да, безвольная и безропотная женщина, которая решила, что, погубив свою жизнь, она продемонстрирует, что «темное царство» сильно пошатнулось. Какая же она героиня? Да если все мы в век НТР и стрессовых ситуаций начнем бросаться в речку, то человечество себя изживет».

«Концепция С. В. Михалкова мне близка. В школе я действительно не воспринимала Катерину как «луч света». Мне казалась наивной жертва Катерины, которая никому не нужна. Никому от этой жертвы не стало лучше. Я почему-то всегда сравнивала смерть Катерины и смерть пионеров в Великой Отечественной войне. Потому что здесь сравнение еще разительнее. А Катерину в детстве лелеяли отец и мать, она жила, «как птичка, припеваючи». Естественно, что, попав в совершенно иные условия, она не могла жить (здесь я опять сравню ее с птичкой: птица, попав в клетку, тоже нередко умирает в неволе). Катерина совсем не боролась с «темным царством».

«Гибель Катерины — это не проявление протеста, а проявление слабости. Катерина вызывает во мне только жалость, но иногда и раздражение. Такая чистенькая и добренькая. И что ей это дало? По-моему, Варвара сделала лучше. Вот это действительно протест».

Нам представляется, что подобного рода полемические высказывания, если бы они прозвучали не в

студенческой аудитории, а в 10 классе, послужили бы поводом для большого и серьезного разговора. Ведь спор касается важных проблем современности. Пожалуй, наиболее сконцентрированное выражение это нашло в следующем высказывании: «Дело даже не в Корчагине и Матросове. Просто мы стали сильнее и переживаем такие потрясения каждый день, привыкли уже ко всему. То, что для Катерины трагедия, для нас всего лишь мелочь жизни. И вообще, мне кажется, что некоторые идеалы в литературе нужно пересмотреть. Взять хотя бы ту же Наташу Ростову. Впрочем, это мое личное мнение».

Вспомним, что для С. В. Михалкова суть «Грозы» заключалась в «личном конфликте» — не больше. А отсюда не так уж далеко и до «мелочей жизни», что свидетельствует об определенной деформации нравственного чувства, о той бездуховности, при которой глубокие и трагические человеческие переживания могут восприниматься как нечто третьестепенное.

Справедливости ради надо отметить, что большинство студентов решительно отстаивало иную точку зрения. Многие совершенно справедливо указывали на методологически неоправданное сближение явлений, характерных для разных исторических эпох:

«Считаю неправомерной такую постановку вопроса, когда Катерина сравнивается с Александром Матросовым. Это напоминает вопрос «Кем был бы Онегин в наше время?»

«Если уж сравнивать, что всегда очень рискованно делать, то надо находить «равноправных» героев, хотя бы Катерина и Лариса из «Бесприданницы». Сознание Катерины, ее поступок определило время, в котором она, мучаясь, живет. Может быть, из-за одиночества, из-за неустроенности жизни, бесперспективности и бросается героиня в Волгу. Конечно, она кончает жизнь самоубийством, не думая о высоких идеалах патрио-

тизма (в чем в какой-то мере обвиняет ее С. В. Михалков). Кстати, родину она любит горячо, любит родную землю, цветы, русскую природу, предания, песни и т. д. А гибнет Катерина из-за невыносимого положения в семье, из-за мук и желания любви. Другой в то время она быть не могла».

«Я как человек своего времени восхищаюсь искренне подвигом Павки Корчагина, люблю героев! айдара (они воспитывали меня с детства), но в то же время люблю и Катерину Островского. Было бы смешно в то время, когда жила Катерина, требовать от нее жертвы ради общественного блага или революции. В Катерине, на мой взгляд, пробуждалось самосознание, она в себе открыла личность. Представляете?! Топчут индивидуальность, а она бунтует против этого. Образ ее очень важен и для нашего времени, когда, несмотря на все условия, далеко не всегда проявляется элементарное уважение к себе».

Подобных высказываний много. Но особенно примечательны попытки нескольких человек не противопоставить Катерину и героев наших дней, а наметить некую преемственную связь (при всем различии между ними). Очень важно, что вчерашние школьники смогли увидеть ту внутреннюю закономерность, которая подвела Матросова к его подвигу и в какой-то мере даже обусловила его:

«Катерина и Матросов — представители своей эпохи. Но сближают их те же качества (решительность, смелость, воля), которые и дают им силу для того, чтобы пожертвовать ради... Ради чего? Подвиг Матросова общеизвестен. Но разве для мира, в котором царят насилие и покорность (и это рассматривается как должное), бунт из среды «покорности» не является подвигом? Вы спросите меня — ради чего? И я отвечу: ради того, чтобы потом многие научились не терпеть, а бороться, бороться за себя и за других. Чтобы протест

рождался не только у «просвещенного», но и у «забитого» человека, да еще и у такого несмелого, робкого по своей природе существа, как Катерина. Может быть, подвиг Александра Матросова рождается из подвига Катерины. Они связаны крепкими узами бытия, где все возникает не на пустом месте, а из чего-то рождается и поднимается уже на более высокую ступень».

В наши дни методика все чаще и чаще обращается к мысли о необходимости диалога между учителем и учениками. То, что сегодня получило название «педагогика сотрудничества», имеет самое прямое и непосредственное отношение к преподаванию литературы в школе. Без учета читательского восприятия произведений искусства уроки литературы теряют смысл. Передовые методисты, учителя-новаторы уже пришли к выводу, что само изучение художественного произведения мы обязаны строить не только с опорой на такое восприятие, но в некоторой степени и прямо исходя из него. Где, как не на уроках литературы, ученик получает возможность вырабатывать собственную точку зрения, учиться отстаивать свои убеждения, свое понимание художественного текста. Вот тут-то и нужна в первую очередь помощь учителя. Ведь это очень трудное и сложное дело: уметь аргументировать свою позицию. Оказывается, здесь надо опираться на знания, полученные ранее, на сведения по теории литературы, на свой, пусть небольшой, жизненный опыт...

Современное прочтение классики совершенно необходимо. Каждая эпоха привносит нечто свое в понимание великих художественных ценностей и — вместе с тем — дает возможность читателям заново посмотреть на себя, заново осмыслить свою жизнь, проверить свои общественные и нравственные ориентиры.

Давно и справедливо сказано, что великие представители художественной культуры являются вечными

спутниками человечества. Каждое поколение всегда имеет возможность открыть в классических произведениях нечто свое, обнаружить в них те проблемы, которые оказываются удивительно актуальными сегодня. Речь идет не о модернизации, не о примитивных попытках представить Катерину Кабанову, например, нашей современницей. Нет, Катерина осталась там, в своем времени, в своей эпохе. Но и оттуда она нам, сегодняшним, что-то говорит, советует, предостерегает, заставляет задуматься над вечными вопросами любви и долга, ответственности человека за самого себя и за других, о трагическом конфликте между стремлением человека к наиболее полной реализации своей личностной сущности и необходимостью соотносить это естественное стремление с жесткой нормативностью общественных потребностей. Тем самым «Гроза» оказывается активным участником современных споров на вечную тему: «человек и общество».

Глава 3

ПОНЯТИЕ О ДРАМАТИЧЕСКОМ КОНФЛИКТЕ. ЭТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА «ГРОЗЫ»

В связи с изучением драмы «Гроза» программа предусматривает развитие понятия о драме (понятие о драматическом конфликте).

По традиции сведения по теории литературы сообщаются ученикам после изложения соответствующего литературного материала — как своеобразный вывод, теоретическое обобщение. Возможен, однако, и другой путь, когда суть теоретической проблемы формулируется уже в самом начале работы над текстом (при непременном условии, что текст предварительно уже полностью прочитан).

Конфликт в литературе — это, как правило, борьба, столкновение, на которых построен сюжет в художественном произведении. Особое значение конфликт приобретает в драматургии, где он носит подчеркнuto напряженный характер и определяет в первую очередь развитие действия. В конфликте прежде всего раскрываются характеры персонажей, он является основной формой реализации идейно-художественного замысла драматурга.

У Островского (и не только у него одного, разумеется) конфликт не является результатом каких-то случайностей, нечаянных событий или происшествий. В построении сюжета драматург опирается на кон-

фликтную ситуацию, которая уже существует в жизни. Так, трагические события, изображенные в «Грозе», в основе своей имеют всеобщее неблагополучие, тот постоянный, устойчивый конфликтный фон, который существует и до начала изображаемых событий, и в процессе их течения, и после их завершения.

Как известно, конфликты могут быть «внешние» (борьба героев с противостоящими им силами) и «внутренние» (борьба героя с самим собою, собственными заблуждениями, слабостями и т. д.). В «Грозе» мы встречаемся со случаем, когда эти разновидности конфликта объединяются. Это обстоятельство следует подчеркнуть, ибо в практике школьного преподавания чаще всего обращается внимание на наличие в «Грозе» только «внешнего» конфликта. Достаточно вспомнить то определение конфликта, которое дано в перечне «Важнейших литературоведческих понятий», приложенном к стабильному учебнику по русской литературе для 10 класса. Там сказано, что драматический конфликт — это изображение острого столкновения противостоящих друг другу идей, нравственных принципов, характеров, различных социальных сил и исторических тенденций. Иными словами, учитывается только так называемый «внешний» конфликт.

Есть смысл в самом начале уроков по изучению замечательной пьесы Островского поставить перед учащимися вопрос: в какой степени определение конфликта, данное в учебнике, помогает разобраться в содержании «Грозы»? Опыт показывает, что в подавляющем большинстве случаев десятиклассники убеждены: в пьесе Островского речь идет только о непримиримом, остром столкновении Катерины с «темным царством». Между тем, смысл «Грозы» заключается не только в этом. Здесь на помощь может прийти В. Г. Белинский, который в статье «Разделение поэзии на роды и виды»

обратил специальное внимание на характер конфликта (или, как он говорил, «коллизии») в трагедии. По мнению Белинского, конфликт может строиться на противоречии законов сердца и нравственных законов: «Победи герой естественное влечение сердца своего в пользу нравственного закона, — прости, счастье, простите, радости и обаяния жизни! он мертвец среди живущих... Последуй герой трагедии естественному влечению своего сердца — он преступник в собственных глазах, он жертва собственной совести, ибо его сердце есть почва, в которую глубоко вросли корни нравственного закона — не вырвать их, не разорвавши самого сердца, не заставивши его истечь кровью»¹.

Удивительное дело! Белинский «Грозу», естественно, не читал, но как поразительно точно подходят его суждения о сущности трагической коллизии к бессмертному произведению Островского! Жаль, что так редко мы вспоминаем эти замечательные слова великого критика в спорах о «Грозе».

Система уроков по изучению «Грозы» должна подвести учеников к более полному и глубокому пониманию как сути пьесы, так и драматического конфликта — важнейшего теоретико-литературного понятия. Драматический конфликт в «Грозе» вовсе не сводится к противопоставлению Катерина — Кабаниха, Тихон может воскликнуть в конце пьесы, обращаясь к матери: «Вы ее погубили! Вы!». Однако так обстоит дело в восприятии Тихона — но не автора. Мы же, читатели, должны подняться до более высокого уровня осмысления авторского замысла, связанного с постановкой острейшей и актуальнейшей проблемы — роста личного самосознания, предопределившего напряженность трагического конфликта в «Грозе».

¹ Белинский В. Г. Собр. соч. — Т. 3. — С. 337—338.

Есть нечто знаменательное в том, что «Грозу» Островский написал в 1859 году, когда явственно уже обнаружилась острота политической ситуации в России (в связи с этим полезно было бы попросить десятиклассников припомнить соответствующие сведения из курса «История СССР»).

Как известно, Островский не был революционным демократом, тем более Катерину никак нельзя назвать выразительницей передовых общественных идей. И все же в «Грозе» отразилось сознание необходимости и неизбежности общих перемен. Так воспринимали пьесу выдающиеся представители революционной демократии — не только Н. А. Добролюбов, но и А. И. Герцен, увидевший в «Грозе» «знамение, что Россия императорская, Россия военная и дворянская, Россия, которую нам завещал Петр I, окончила свое существование» (18, 220).

Где же в «Грозе» признаки таких решительных перемен? Прежде всего — в росте личного начала героев.

Для русской литературы 50—60-х годов прошлого века проблема народа была центральной. Не случайно именно в этот период так обострились споры о нем, его судьбе, его будущем... Не случайно в 1858 году лучший поэт революционно-демократического лагеря Н. А. Некрасов пишет «Размышления у парадного подъезда» с знаменитой концовкой, передающей самую суть напряженнейших раздумий о народе, страстное желание видеть его проснувшимся, полным сил и энергии:

Ты проснешься ль, исполненный сил,
Иль, судеб повинясь закону,
Все, что мог, ты уже совершил,—
Создал песню, подобную стону,
И духовно навеки почил?..

И в неразрывной связи с этими мучительными думами о народе выступает проблема личного самосозна-

ния. Здесь снова приходится вспомнить о некоторых славянофильских идеях. Славянофилы воспринимали народ как некую целостную общину, противопоставленную личному «капризу». Поэтому борьбу за права личности они принципиально отвергали, так как она, в их представлении, никоим образом не могла привести к социальной и нравственной гармонии, идеал которой они видели в допетровской Руси. Еще в 1850 году, задолго до «Грозы», Островский очень четко наметил суть конфликта, который впоследствии будет положен в основу его знаменитой драмы. Речь идет о проблеме, живо обсуждавшейся в журнале «Москвитянин»: как должны соотноситься в обществе личностное и коллективистское начала? По мнению славянофилов, в Западной Европе преимущественное развитие получают индивидуально-личностные тенденции, которые изнутри разрывают общественные связи и уже в силу одного этого крайне нежелательны по своим последствиям — как ближайшим, так и отдаленным. Напротив, в России, по их убеждению, сильны прежде всего начала «соборные», коллективистские, нарушить которые или выбиться из которых личность не может и не должна. Если же нечто подобное произойдет, то она, личность, должна быть осуждена, покарана и т. д. В связи с этим Островский писал в 1850 году: «Отличительная черта русского народа, отвращение от всего резко определившегося, от всего специального, личного, эгоистически отторгшегося от общечеловеческого, кладет и на художество особенный характер...» (10, 8).

Спустя несколько лет, в 1855 году Островский написал драму с знаменательным заглавием: «Не так живи, как хочется» — последнюю по существу пьесу из «славянофильского цикла». Не лишним будет упомянуть, что полный текст пословицы, использованной драматургом в качестве заглавия, был таков: *Не так*

живи, как хочется, а так, как Бог велит. Смысл пьесы заключается в безоговорочном обличении самовольной личности, презирающей установленные обычаи, нравы, законы. Герой пьесы, Петр, говорит: «Мне что за дело, как люди живут, я живу, как мне хочется». Звон церковного колокола просветляет Петра, и он кается прилюдно в греховной, развратной жизни.

Один из участников «молодой редакции» «Москвитянина» Т. И. Филиппов отозвался на драму Островского восторженной рецензией. В пьесе он увидел поэтизацию кроткой покорности судьбе. Покорность — вот что, по мнению критика, должно составлять основу семейно-брачных отношений. Поддержку своим воззрениям Т. И. Филиппов нашел в тексте русской народной песни: «Взойди, взойди, солнце, не низко, высоко». В особенности его восхитила одна строка из песни: «Потерпи, сестрица! Потерпи, родная!». Для него в этом совете был выражен основной закон человеческого существования.

Статья Т. И. Филиппова вызвала резкие возражения со стороны революционно-демократической критики. Свообразным же ответом Островского стала его «Гроза». Можно сказать, что он тоже принял участие в полемике, разгоревшейся вокруг статьи Филиппова, но теперь его позиция заметно отличалась от прежней. В новой своей пьесе он совершенно иначе решал вопрос, который давно его интересовал. В «Грозе» по существу опровергалась формула, широко популяризовавшаяся славянофильским критиком: «Потерпи, сестрица! Потерпи, родная!»

Примечательно, что существенные изменения в творчестве Островского были замечены и поддержаны другим недавним участником «москвитянского кружка» — Аполлоном Григорьевым. Он, еще недавно восхищавшийся славянофильскими пьесами Островского, пронизательно обратил внимание на эволюцию в раз-

работке драматургом семейно-бытовой темы, соотнося эту эволюцию с существенными изменениями в общественном сознании. Было время (в первой половине 1850-х годов), когда Островский, по словам А. Григорьева, «решительно поэтизировал семейные и земские начала в противоположность началам тревоги и брожения...». Затем возникли сомнения: «Ну, а дальше-то что же? Ведь дальше-то... болото, тина, пустой сон...»

Засим оставался шаг к протесту. И протест за новое начало народной жизни, за свободу ума, воли и чувства... этот протест разразился смело «Грозою»...

Неужели же нравственность наша, оскорбленная «Грозою», стояла за понятия Кабанихи и за семейную патриархию «воина» Дикого?»¹

Как видно, Аполлон Григорьев вслед за своим любимым драматургом выступает против патриархальных понятий Кабанихи и Дикого, защищая свободу ума, волю, человеческое чувство, иными словами — пробуждение личного начала.

И действительно, центральная проблема «Грозы» — это проблема пробуждения личности, роста личного самосознания Катерины. Она начинает себя ощущать личностью и тем самым вступает в непримиримый конфликт с миром «темного царства». Н. А. Добролюбов подчеркивал именно этот аспект в «Грозе», указывая, что в пьесе отразились существенные изменения, происходившие тогда во всей русской жизни. «Куда вы ни оглянетесь,— писал он в статье «Луч света в темном царстве»,— везде вы видите пробуждение личности, предъявление ею своих законных прав, протест против насилия и произвола, большею частью еще робкий, неопределенный, готовый спрятаться, но все-таки уже дающий заметить свое существование» (6, 318).

¹ Григорьев А. А. Литературная критика.— М., 1967.— С. 418—419.

Формирование личного самосознания — процесс очень сложный, трудный, порою он принимает самые уродливые формы (достаточно вспомнить Липочку из первой комедии Островского «Свои люди — сочтемся!»). Другие героини — Дуня Русакова («Не в свои сани не садись»), Любовь Торцова («Бедность не порок») — как раз отличаются покорностью даже тогда, когда решаются их судьбы. Правда, Дуня Русакова попыталась было пойти наперекор воле родителей, но ничего хорошего из этого не получилось. А вот Катерина уже выламывается из общего ряда; законы мира Кабанихи уже оказываются для нее не обязательными, что, по словам Белинского, предопределяет внутренний конфликт трагедии, ибо Катерина становится жертвой «собственной совести».

Итак, конфликт в «Грозе» носит вовсе не сугубо «личный» характер. На самом деле конфликт в пьесе строится на трагическом столкновении Катерины, почувствовавшей себя личностью, с безличным и жестоким миром, лишенным человечности, жалости и милосердия.

Н. А. Добролюбов считал, что в «Грозе», которую он воспринимал как «без сомнения, самое решительное произведение Островского», «взаимные отношения самодурства и безгласности доведены... до самых трагических последствий» (6, 334). В соответствии с условиями своего времени критик выделял именно этот конфликт на первый план, подчеркивая «шаткость и близкий конец самодурству». Но художественный текст по самой природе своей многозначен; для последующих поколений он может раскрываться с новой и неожиданной стороны.

Что же может привлечь к «Грозе» читателя сегодня? Выше мы уже говорили о важнейшей проблеме пробуждения личности. Но с этим связаны и другие

темы, особо актуальные в наши дни: речь идет о любви, о гуманизме, о милосердии... Нельзя сказать, чтобы об этой проблематике пьесы Островского никто никогда не писал, однако в практике школьного преподавания она все же не занимала должного места. Между тем, именно в 10 классе, где изучается особый предмет под названием «Этика и психология семейной жизни», разговор о любви, о ее облагораживающей силе, о душевных ресурсах, об умении прощать, о милосердии будет весьма и весьма своевременным и поучительным.

Ведь разбудила Катерину любовь, которая и стала движущей силой сюжета. Именно любовь Катерины при всей ее трагической обреченности освещает ярким пламенем окружающий мрак. Ее любовь, как писала И. Вишневская в статье «Богатство неисчерпаемое», «пробуждает уснувшие чувства Тихона, заставляет его по-новому оценить и Катерину, и мать, и самого себя» (Литературная газета.— 1973.— 11 апр.). Добавим к этому, что любовь изменяет даже Бориса, пробуждая и в нем чувства сострадания и жалости.

В финале «Грозы» Островский выводит не только действующих лиц пьесы, но и нас, читателей, зрителей, на совершенно новый уровень восприятия и понимания сложнейших проблем межличностных отношений. Возникает проблема доброты, проблема прощения. Кулигин произносит очень мудрые слова, передающие самую суть не домостроевских, а истинно народных представлений о человечности, о необходимости чуткого и бережного отношения друг к другу: «Вы бы простили ей да и не поминали никогда», — так наставляет он несчастного Тихона. И далее: «Она бы вам, сударь, была хорошая жена; гляди — лучше всякой».

Не исключено, что в ранних пьесах Островского сюжет мог свернуть и в эту сторону. В пьесе «Не в

свои сани не садись» (1852) опозоренная Дуня с великодушием прощена отцом, еще недавно готовым проклясть блудную дочь. В «Грозе» драматург отказывается от примирительного финала как заведомо невозможного в «темном царстве». Нет благостной концовки. Катерину все осуждают: ходят за нею целыми днями и смеются прямо в глаза. Кабаниха лишь наиболее последовательно выражает общее мнение: «Казнить-то тебя, говорят, так с тебя грех снимется, а ты живи да мучайся своим грехом».

Когда Тихон называет Бориса своим врагом, Кулигин снова пытается образумить его: «Врагам-то прощать надо, сударь!». Тихон отвечает: «Пооди-ка поговори с маменькой, что она тебе на это скажет».

Две морали, два уровня сознания сталкиваются здесь совершенно отчетливо. Одна, передающая высокие нравственные представления, выработанные многовековым опытом народа, и вторая — жестокая, изуверская, античеловеческая по самой сути система взглядов Кабанихи, противостоящая не только тысячелетней гуманистической традиции, но даже и христианским установлениям, хотя она-то считает себя (без всяких на то оснований) истинно религиозным человеком.

Наконец, в последнем, седьмом явлении заключительного пятого действия Кулигин произносит слово, которое можно считать одним из важнейших для понимания замысла драматурга. Появляясь с телом Катерины, он говорит: «...она теперь перед судией, который милосерднее вас!».

Милосердие — вот то слово, которое объясняет этическую позицию драматурга.

В 1862 году Островский пишет пьесу «Грех да беда на кого не живет». Это чрезвычайно важный и необходимый комментарий к «Грозе». Здесь отчетливо выражено движение авторской мысли. Патриархаль-

ный идеал теперь воспринимается далеко не так, как в ранних пьесах. Новая драма позволяет лучше понять то, что в «Грозе» было Островским впервые высказано; теперь его мысль, его идея раскрываются более прямо и открыто. В «Грозе» можно было еще предположить, что за Кабанихой все же остается какая-то идеологическая правота (отстаивание своей правды). В новой пьесе четко показано, что жестокость, беспощадность никак не входят в представление об идеальных нормах человеческих взаимоотношений в семье и вообще в обществе.

Идейный конфликт в новой пьесе определен не столько «любовным треугольником» (Татьяна — Бабаев — Краснов), сколько принципиальным спором Афона, болезненного мальчика лет 18, и слепого старика Архипа. В «Грозе» система образов была построена в определенной степени по возрастной категории: старшие и младшие. При этом младшие в большей или меньшей мере оказываются в положении жертв или протестантов. В пьесе «Грех да беда...» ситуация диаметрально противоположна. Фанатичным защитником старых устоев является молодой человек, а старик Архип вместо традиционной и, казалось бы, соответствующей его возрасту защиты старозаветных домостроевских нравов, напротив, защищает если не терпимость, то, во всяком случае, необходимость понимания и прощения как важнейших человеческих и даже специфически христианских добродетелей — то есть именно того, чего начисто лишена Кабаниха. В этом отношении принципиальное значение приобретают заключительные слова Архипа — его приговор Петру Краснову, убившему в порыве ревности жену Татьяну: «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!»

Этот же призыв к милосердию звучал и в «Грозе» — только мы не всегда обращали на него внимание.

Таким образом, высокие идеалы народной нравственности выражены вовсе не в образе Кабанихи. Напротив, они прямо противостоят ее взглядам, в которых ощущается средневековое изуверство. Мысль же Островского находится в полном соответствии с теми народными представлениями, которые нашли отражение в стихотворении Н. А. Некрасова «Зеленый шум». Там говорится о сложной нравственной коллизии, о тяжелых раздумьях героя, которому изменила жена. Но постепенно вместо жажды кровавой мести («Убей, убей изменницу!») он приходит к осознанию иных нравственных представлений:

И все мне песня слышится
Одна — в лесу, в лугу:
«Люби, покуда любится,
Терпи, покуда терпится,
Прощай, пока прощается,
И — бог тебе судья!»

В известном словаре В. И. Даля слово *милость* объясняется как свойство человека любящего, как прощение, пощада, а в понятие *милосердие* входят *сербоболые, сочувствие, жалостливость...*

Гибель Катерины предопределена тем, что она живет в мире, где нет прощения, жалости, пощады. Но тем самым обречен мир, в котором нет милосердия.

Внимание многих читателей привлекла опубликованная в 1987 году статья известного советского писателя Даниила Гранина «О милосердии». Д. Гранин с горечью писал, что слово *милосердие* почти ушло из нашего повседневного словаря. Но общечеловеческие ценности нельзя забывать или предавать — это грозит невосполнимыми потерями. Отсутствие высоких этиче-

ских норм, пренебрежительное отношение к ним способно разрушить ту нравственную атмосферу, без которой наша жизнь становится ущербной: «...Изъять милосердие — значит лишить человека одного из важнейших проявлений нравственности. Древнее это необходимое чувство свойственно всему животному сообществу: милость к поверженным и пострадавшим... Живое чувство сострадания, вины, покаяния в творчестве больших и малых писателей России росло и ширилось, завоевав народное признание, авторитет» (Литературная газета. — 1987. — 18 марта. — С. 13).

Даниил Гранин вспоминает, что пушкинский завет милости к падшим пронизывал творчество Гоголя и Тургенева, Некрасова и Достоевского, Толстого и Короленко, Чехова и Лескова. Жаль, что в этом ряду оказалось опущенным имя великого русского драматурга Островского, в пьесах которого, как мы старались показать, идея милосердия занимает одно из ведущих мест. Вот почему при анализе «Грозы» в 10 классе мы советовали бы обратить особое внимание на эту гуманистическую тенденцию.

Глава 4

«ТЕМНОЕ ЦАРСТВО»

В середине 1840 годов был опубликован очерк А. И. Герцена «Капризы и раздумье», в котором писатель-революционер призывал тщательно всматриваться в жизнь, находить в обыденном, повседневном, в «ежедневных, будничных отношениях» трагедию: «...за каждой стеной мне мерещится драма, за каждой стеной виднеются горячие слезы, — слезы, о которых никто не ведает, слезы обманутых надежд...» (2, 80—81). У Герцена даже был намечен сюжет, который мог бы стать основой для художественного произведения: «Есть, конечно, дома, в которых благоденственно едят и пьют целый день, тучнеют и спят беспробудно целую ночь, да и в таком доме найдется хоть какая-нибудь племянница, притесненная, задавленная, хоть горничная или дворник, а уж непременно кому-нибудь да солоно жить» (2, 81).

Легко заметить, что здесь обозначен конфликт, который стал обычным для Островского — правда, не сразу, в первой пьесе его еще нет, но, начиная с «Воспитанницы», он встречается все чаще и чаще, а в «Грозе» обозначен уже совершенно четко. Достаточно вспомнить слова Кулигина: «И что слез льется за этими запорами, невидимых и неслышимых!»

Что же это за таинственный мир, где за глухими заборами «семью тиранят», где много «разврату тем-

ного да пьянства», где легко «огрбить сирот, родственников, племянников...»? Драматург стремится понять и объяснить генезис «темного царства», разгадать тайну его силы, предугадать его будущее.

Представители мира произвола и насилия изображены в «Грозе» более жестокими, нежели самодуры в предшествующих пьесах Островского. Большова («Свои люди — сочтемся!») в конце становится даже жалко, Гордея Торцова («Бедность не порок») самого можно растрогать, но никто не в состоянии поколебать жизненные принципы Дикого и Кабанихи. С самого начала они воспринимаются как злая сила, как воплощение того «темного царства», которое стремится всеми силами погасить возникший «луч света». Хорошо об этом сказал Добролюбов: «Их жизнь течет так ровно и мирно, никакие интересы мира их не тревожат, потому что не доходят до них; царства могут рушиться, новые страны открываться, лицо земли может изменяться, как ему угодно, мир может начать новую жизнь на новых началах, — обитатели города Калинова будут себе существовать по-прежнему в полнейшем неведении об остальном мире» (6, 323).

Было бы ошибочно воспринимать «темное царство» в «Грозе» только персонифицированно, соотнося его прежде всего с Диким и Кабанихой. На самом же деле зло нельзя свести только к тому или иному конкретному персонажу. Оно рассредоточено в окружающей жизни. Просто в Диком и Кабанихе наиболее рельефно выражены те мрачные силы, которые обступили Катерину со всех сторон. Глухое невежество оказывается прекрасной питательной почвой для укрепления авторитета «темного царства». С этой точки зрения разговор о Литве, которая «на нас с неба упала», приобретает особо выразительный характер. Показательно, что малейшие сомнения подавляются ссылкой на общезвестность этого невероятного известия: «Тол-

куй еще! Все знают, что с неба...». Непосредственного отношения к сюжету он не имеет, но на этом фоне разворачивается действие, в этой среде моральную поддержку находит Дикой, а не Кулигин с его просветительскими идеями.

Нам представляется уместным начать в классе разговор о «темном царстве» с Феклуши. Часто на нее не остается времени, а ученики не всегда понимают важность этого персонажа в раскрытии замысла драматурга. Роль Феклуши, казалось бы, совершенно эпизодическая, с сюжетом она никак не связана, но без нее рассказ о «темном царстве» был бы неполным.

Феклуша не просто оправдывает порядки этого царства, она творит миф о Калинове как обетованной земле, где, по ее словам, «бла-алепие», «купечество все народ благочестивый, добродетелями многими украшенный!». Зритель (или читатель) уже имел возможность познакомиться с Диким, уже прозвучали слова Кулигина: «Жестокие нравы, сударь, в нашем городе, жестокие!», поэтому миф, создаваемый на наших глазах странницей Феклушей, становится еще одной и очень важной гранью «темного царства».

В мире, где газет и журналов не читают, в городе, где даже часов нет (Кулигин безуспешно старается соорудить для города солнечные часы), где верят, что «Литва на нас с неба упала», такие, как Феклуша, и были своеобразными средствами массовой информации, они формировали общественное мнение. И оказывается, по словам Феклуши, что «по всем приметам» приходят последние времена, что только в одном Калинове еще рай и тишина, а по другим городам «шум, беготня, езда беспрестанная». Мысль о движении, как признаке развития и прогресса, глубоко противна и Феклуше, и Кабановой; вот почему они дружно проклинаят поезд («змей огненный»), людей, которые «так и бегают, оттого и женщины-то у них все такие

худые...». Мало этого: оказывается, что даже само время изменяется — оно «короче делается»:

К а б а н о в а. И хуже этого, милая, будет.

Ф е к л у ш а. Нам-то бы только не дожить до этого.

К а б а н о в а. Может, и доживем.

Опасения Кабановой не лишены оснований.

Да, «темное царство» еще сильно, но уже ощущается его внутренняя ущербность. Что-то новое появилось в жизни, сдвинулась шкала ценностей.

В 1871 году Островский написал пьесу «Не все коту масленица». Там купец Ахов в растерянности восклицает: «Куда они делись, те порядки, старые, крепкие? Разврат, что ли, в мире пошел? Так его и прежде, пожалуй, еще больше было! Бес, что ли, какой промежду людьми ходит да смущает их?»

Нечто подобное до Ахова могла бы сказать Марфа Игнатьевна Кабанова. Потому-то так злобствует она, что ощущает неуверенность в завтрашнем дне. Это хорошо почувствовал Добролюбов: «Но — чудное дело! — писал он, — в своем непререкаемом, безответственном темном владычестве, давая полную свободу своим прихотям, ставя ни во что всякие законы и логику, самодуры русской жизни начинают, однако же, ощущать какое-то недовольство и страх, сами не зная перед чем и почему. Все, кажется, по-прежнему, все хорошо: Дикой ругает кого хочет; когда ему говорят: «Как это на тебя никто в целом доме угодить не может!» — он самодовольно отвечает: «Вот поди ж ты!»». Кабанова держит по-прежнему в страхе своих детей, заставляет невестку соблюдать все этикетки старины, ест ее как ржа железо, считает себя вполне непогрешимой и ублажается разными Феклушами. А все как-то беспокойно, нехорошо им. Помимо их, не спросясь их, выросла другая жизнь, с другими началами, и хотя далеко она, еще и не видна хорошенько, но

уже дает себя предчувствовать и посылает нехорошие видения темному произволу самодуров» (6, 327).

Почему Дикой все время ругается? Во-первых, это единственная возможная для него форма самоутверждения. Такая у него выработалась «поведенческая модель».

В одном школьном сочинении был нарисован следующий портрет Дикого: «Маленький, сухонький старикашка с редкой бородкой и беспокойно бегающими глазками»¹. Здесь проявились устойчивые стереотипы. Такой Дикой даже и не очень страшен. На самом же деле не так уж он и стар: у него дочери — подростки, с ним молодой Кабанов водку пьет. Может быть, гораздо страшнее то, что он еще в расцвете сил, что он вовсе не ощущает себя «старикашкой». Постоянная раздражительность Дикого — это своеобразная самозащита от всего странного, нового, непонятого в жизни. В конце концов Кудряш еще ему понятен (может быть, он сам некогда был таким — точно так же, как Кабаниха когда-то была такой же, как Варвара). Но Борис не может не вызвать у него раздражения как выражение чего-то нового в купеческой среде. И Кулигин, который «лезет разговаривать», тоже раздражает. Вот Дикой поэтому-то с яростью набрасывается не только на Бориса, но и на Кулигина, хотя он-то ему, казалось бы, вообще ничего плохого не сказал. Откуда злость? От столкновения с чем-то странным, непонятым и поэтому особенно опасным.

И купчиха, вдова Марфа Игнатьевна, более хитрая и проницательная, чем Дикой, уже всерьез забеспокоилась, ощущая, как рушатся те патриархальные устои, при которых она, блюстительница окостеневшей обрядности, старинных домостроевских порядков, была

¹ Медведев В. П. Пьесы А. Н. Островского в школьном изучении: Пособие для учителя. — Л., 1971. — С. 32.

непререкаемым авторитетом для семьи, соседей, всего города. Услышав речи того же Кулигина, она винит во всем даже не его одного, а новые времена: «Вот времена-то пришли, какие-то учителя появились».

Время прежде всего пугает Кабанову, его-то она и стремится задержать, приостановить всеми силами.

Самое страшное, самое ненавистное слово для Кабанихи — *воля*: «Я давно вижу, что вам воли хочется», «...а ты еще хочешь своей волей жить», «А ведь тоже, глупые, на свою волю хотят, а выдут на волю-то, так и путаются на покор да на смех добрым людям».

«Гроза» была опубликована в 1860 году, когда вся Россия говорила, кричала, шумела, спорила о предстоящем освобождении крестьян, о воле... Одним из аргументов противников крестьянской реформы было то, что мужики к свободе не готовы, что реформа ни к чему хорошему не приведет. Страх Кабановой перед новыми временами, перед волей должен восприниматься в определенном политическом контексте, хотя она-то сама, естественно, об этом и не думала.

Для Кабановой воля — разрушение всех устоев, привычек, норм, традиций. Это чуть ли не признак близкого светопреставления. Весь ее мир рухнет — вот чего она боится. Именно поэтому Марфа Игнатьевна является убежденной, настойчивой, сознательной защитницей старых порядков.

Почему ее надо уважать, почитать, беспрекословно слушаться? Дикого надо потому, что он изругает, набросится, «как с цепи сорвался», «ни за что человека оборвет». Он просто «практик», не желающий и не умеющий найти теоретическое обоснование своим действиям. Кабанова же поднимается до идеологического обоснования и оправдания самодурства, жестокости, деспотизма. Она убеждена, что в мире должен быть страх. Исчезнет страх — исчезнет основа жизни. Надо,

чтобы боялись Дикого, боялись ее, чтобы Тихон был полностью покорен ей, а Катерина, в свою очередь, Тихону. Когда же у Катерины будут свои дети, то уже те обязательно будут бояться Катерины... На том мир стоит — не на любви, на страхе.

Несчастный Тихон совершенно искренне не понимает, почему жена должна его бояться. «С меня и того довольно, — говорит он, — что она меня любит». Слова Тихона, которые, казалось бы, не содержат ровно никакого вызова, приводят Кабанову в состояние крайнего возмущения. Она в высшей степени поражена: «Как, зачем бояться! Как, зачем бояться! Да ты рехнулся, что ли? Тебя не станет бояться, меня и подавно. Какой же это порядок-то в доме будет? Ведь ты, чай, с ней в законе живешь».

Закон в данном случае означает не просто законный брак. Это общий закон жизни, основанный на беспрекословном послушании, на незыблемости мироздания, который четко установлен в сознании Кабановой и который не может быть поколеблен ни в едином пункте: «Так, по-твоему, — наставляет она Тихона, — нужно все лаской с женой? Уж и не прикрикнуть на нее, и не пригрозить?»

Кабанова отстаивает прежде всего необходимость соблюдения формы неписаных правил. Не требуется, чтобы жена любила мужа, но она обязана его бояться. Не обязательно, чтобы Катерина по-настоящему тяжело переживала разлуку с мужем, нужно, чтобы она для других «пример-то этот сделала» — часа полтора выла, лежа на крыльце...

Собственно, все, что хочет Кабанова, это чтобы ничего не менялось, чтобы все шло точно так же, как раньше. Вот почему так крепко держится она за устоявшиеся формы — без рассуждений об их целесообразности, смысле или разумности. Жить, как все, быть, как все. И дело даже не в том, что она к родной дочери

Варваре относится лучше, чем к Катерине. Просто по установившейся традиции Варвара пользуется большей свободой. Точно такой же свободой пользовалась и Марфа Игнатьевна, когда была девушкой. Но придет время, и она будет принуждать Варвару во всем покоряться мужу — каким бы он ни был. Таким представляется Кабановой закон жизни, закон благочестия. Она чувствует свою личную ответственность за крепость старых порядков, она сражается за них не за страх, а за совесть. Это ее задача, предназначение, цель, смысл жизни.

Нас не должны обмануть постоянные взывания Кабанихи к богу, «вид благочестия», христианское смирение с явным налетом лицемерия: «Ох, грех тяжкий! Вот долго ли согрешить-то!» — и т. д. Ее никак нельзя назвать подлинной хранительницей нравственных устоев. В этих нравственных устоях немало было и народной мудрости. Верно заметил замечательный советский актер и режиссер Б. Бабочкин, поставивший в 1970-х годах «Грозу» на сцене Малого театра: Кабанова отстаивает только внешние приличия. В статье «Так знакомо и так ново» он писал: «Изменять супругу можно — она сама изменяла, но чтоб был порядок, чтобы сохранялась благопристойность. А Катерина как раз нетерпима к «показухе» (Литературная газета. — 1973. — 11 апр. — С. 2).

Чрезвычайно показательным является отношение Кабановой к публичному покаянию Катерины. По христианской традиции покаявшийся человек заслуживает прощения — не в юридическом, а в моральном плане. Не случайно Соня Мармеладова настойчиво советует Родиону Раскольникову покаяться на площади перед людьми в своем ужасном грехе (роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»). Несколькими годами ранее не менее сильная сцена покаяния была дана Островским в «Грозе». И что же? Катерина не

прощена. Кабанова не проявляет одной из главных добродетелей — не христианской даже, а просто общечеловеческой — милосердия. Тем самым явственно обнаруживается нравственная ущербность «темного царства».

Для Кабановой все, что не похоже на привычный ей калиновский быт, нравы, обычаи, объявляется неверным, греховным. Между тем, ненормальным, противоестественным, противостоящим всем живым человеческим потребностям, самой жизни становится именно «темное царство», которое можно назвать также «мертвым царством».

«Темное царство» замкнуто в самом себе, оно обречено, ибо застыло в неподвижности, существует вне времени и пространства, что означает не жизнь, а смерть. Но мертвенному, обреченному свойственны ненависть ко всему живому, в какой бы форме оно ни проявлялось. «Темное царство» поколеблено, но далеко еще не сломлено. Вот почему оно требует все новых и новых жертв. Вот почему погибла Катерина.

Трудным и по существу неразработанным является вопрос об изображении народа в «Грозе».

Не случайно в списке действующих лиц, которым открывается пьеса, упоминаются не только Дикой, его племянник Борис, Марфа Игнатьевна Кабанова и т. д., но и «городские жители обоего пола». Кто же это? Что мы знаем о них? Борис, чужой в этом мире, с горечью признается: «...точно я здесь лишний, точно мешаю им». Мы привыкли приводить это признание Бориса прежде всего в укор ему; но, с другой стороны, нельзя не задуматься, почему же, в силу каких причин молодой человек, порядочно образованный, угнетаемый и унижаемый дядей-самодуром, достойный, казался бы, всякого уважения и сочувствия, оказывается

в этой среде «лишним». Мало этого, он всем даже мешает...

Кому же, собственно, мешает Борис? Кулигин упоминает в пьесе о бедняках: «Бедным гулять, сударь, некогда, у них день и ночь работа. И спят-то всего часа три в сутки». Эти люди в «Грозе» не появляются, о них мы ничего не знаем. Им-то, очевидно, Борис никак мешать не может. А мешает он тем самым «городским жителям обоего пола», которые являются составной частью «темного царства». Это они с готовностью слушают ни с чем не сообразные выдумки странницы Феклуши, это они, кланяясь Дикому, «принимают почтительное положение», это о них говорит Кулигин, упоминая разврат темный да пьянство.

Ни Дикой, ни Кабаниха не были бы так уверены в своей силе и безнаказанности, если бы не ощущали молчаливую поддержку обывателей. Так проявляется и раскрывается та трагическая ситуация, о которой уже шел разговор в начале настоящей главы. Одиночество Катерины и роковая предопределенность ее судьбы основаны не просто на конфликте со злой свекровью, но на столкновении с целым миром традиционных представлений и верований. Для понимания характера трагического конфликта в «Грозе» принципиальное значение приобретает следующее высказывание Ф. Энгельса: «...каждый новый шаг вперед необходимо является оскорблением какой-нибудь святыни, бунтом против старого, отживающего, но освященного привычкой порядка»¹.

Тут все знаменательно. Глубокое суждение это заслуживает самого пристального рассмотрения и истолкования в классе, ибо оно позволяет осмыслить не

¹ Энгельс Ф. Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии // Маркс К., Энгельс Ф. Соч.— 2-е изд.— Т. 21.— С. 296.

просто трудности исторического процесса, но и причины устойчивости старого, его силы и даже популярности. Старый порядок, хотя в историческом плане и является отживающим, но освящен привычкой. Именно «освящен» — слово найдено очень точное и многое объясняющее. Старые нормы и обычаи представляются освященными временем и в силу этого нерушимыми. Любая попытка поколебать их воспринимается как покушение на самые основы мироздания. К чему же приводит слепое следование окостеневшим обычаям и нравам?

Часто цитируются слова Кулигина: «Жестокие нравы, сударь, в нашем городе, жестокие!». И чуть дальше, продолжая ту же тему, он с тоской произносит: «Съедят, живого проглотят». И как ни отличен от Кулигина Кудряш, но и он, как эхо, повторяет почти те же самые слова: «А ведь здесь какой народ! Сами знаете. Съедят, в гроб вколотят». Даже сама Кабаниха побаивается людской молвы: «Никому не закажешь говорить: в глаза не посмеют, так за глаза станут». И только одна Катерина никого и ничего не боится: «Пусть все знают, пусть все видят, что я делаю!»

Как же относятся калиновские «жители обоего пола» к трагедии, разворачивающейся у них на глазах? Устойчивые стереотипы заставляют искать во что бы то ни стало в пьесе (и особенно в финале) некое примирительное начало: Катерина погибла, но смерть ее, как писал А. Анастасьев, «произвела существенные последствия в калиновском сознании и поступках обывателей»¹. Еще ранее И. Семенова отмечала в финальной сцене проявление у «простых людей» «жалости и нежности» к Катерине, находя в разговоре собрав-

¹ Анастасьев А. Н. «Гроза» А. Н. Островского.— М., 1975.— С. 76.

шегося народа «ласку и сочувствие» по отношению к «уже отстрадавшей женщине»¹. Концепция получалась очень удобная. Так привычно было объявить (для всеобщего утешения), что «погибшая Катерина вызвала сочувствие у многих городских обывателей»².

Как видим, подобное мнение высказывалось неоднократно, и оно, превратившись в своего рода «общее место», способно лишь дезориентировать учителя. Ведь если перечитать последние явления пятого действия непредвзято, не выискивая там подтверждения заранее сформулированному тезису, то легко заметить, что никаких существенных (и даже несущественных) последствий в «калиновском сознании» смерть Катерины не произвела.

Вспомним для сравнения пушкинскую трагедию. Грозное молчание народа в финале «Бориса Годунова» означало не только моральный суд над самозванцем, но явилось также предвестием больших исторических перемен. В финальной сцене «Грозы» народ тоже по сшеству безмолвствует. Те или иные реплики носят сугубо служебный характер, в них лишь констатируется процесс поисков Катерины: «Что, нашли?», «Да найдется!», «Как не найтись!», «Сюда идут. Вон и ее несут». Однако никакой ласки и сочувствия здесь нет и в помине. В данном случае безразличие и финальное безмолвие толпы производит впечатление не сжатой до предела пружины, которая вот-вот распрямится со страшной силой, а аморфной покорности то ли воле божьей, то ли властной самоуверенности Кабанихи.

Еще ранее Дикой в споре с Кулигиным обращается за поддержкой к толпе: «Эй, почтенные! прислушайте-

¹ Семенова И. И. «Гроза» А. Н. Островского. — Л., 1959. — С. 23.

² Зепалова Т. С. Уроки литературы и театр. — М., 1982. — С. 102.

ка, что он говорит!» — и судя по всему, «почтенные» будут на стороне Дикого, а отнюдь не Кулигина.

В финале только два человека осмеливаются громко, вслух заявить о своем личностном отношении к происходящему: Кулигин и Тихон. Остальные молчат. Почему же народ (так сказано в ремарке у Островского: «*Несколько народа возвращается*») безмолвствует? Люди же все видят и слышат. Не понимают сути происшедшего? Не хотят понимать? На чьей они стороне? Текст «Грозы» свидетельствует, что и в самой последней сцене собравшийся народ не только не сочувствует Катерине, но молчаливо поддерживает Кабаниху, а Кабанова эту молчаливую поддержку ощущает и на нее опирается.

Было бы весьма полезным проанализировать вместе с учащимися творческую работу драматурга над последней страницей пьесы. Сделать это сравнительно нетрудно. Последний лист рукописи с авторской правкой воспроизведен в книге «А. Н. Островский в воспоминаниях современников» на вклейке. Можно было бы сделать несколько фотокопий, чтобы сами ученики получили возможность увидеть, в каком направлении шло развитие и оформление авторского замысла.

Первоначально текст пьесы заканчивался словами Кабанихи, обращенными к сыну: «Ну, я с тобой дома поговорю. (*К народу*) Спасибо вам, люди добрые». Далее следовало продолжение: «что вы меня...». Эти слова Островский вычеркивает и вписывает новый текст, существенно уточняющий смысл заключительной сцены. Ремарка теперь звучит так: «*Низко кланяется народу*». Вписана и следующая многозначительная ремарка: «*Все кланяются*». Затем появляется последняя реплика Тихона, которой и заканчивается пьеса.

Итак, богатая купчиха Кабанова с ее самолюбивым характером, не привыкшая ни перед кем склонять голову (вспомним ее разговор с Диким), демонстративно

низко кланяется народу. В ответ — ни осуждения, ни укора. Народ кланяется ей.

Очень существенно, что все это появляется у Островского не сразу, а лишь в результате творческого раздумья. Детали подобного рода не случайны; в них как раз и проявляется суть всей пьесы — трагическое столкновение одинокой и непонятой героини не с Кабановой только, но со всем забитым миром, с «темным царством», лишенным человечности, гуманности и милосердия.

Правда, по мнению некоторых современных ученых (Н. Н. Скатова, Ю. В. Лебедева), мир «темного царства» более сложен и многоцветен, чем это обычно представляется. «Не утратил еще пока Калинов свою связь с народной культурой. Эта связь подвергается в «Грозе» трагическим испытаниям, но полностью она еще не порвалась... Дух «мира» еще веет над темными водами калиновского царства, выходя из недр его и собираясь отлететь. Высшей носительницей этой «отлетающей» демократической культуры является Катерина, на глазах теряющая в этом царстве опоры, твердо ждущая от него сначала достойного признания, а потом достойного наказания. Ее смерть — осуждение мира, загубившего свой цвет, свою красоту, свою мудрость, общинный склад и лад народной души»¹.

Как видим, существует и такая трактовка «темного царства» в пьесе Островского. О полемике вокруг «Грозы» более подробно сказано в гл. 9 настоящего пособия.

¹ Лебедев Ю. В. Русская литература XIX в.: Вторая половина: Кн. для учителя. — М., 1990. — С. 165.



Глава 5

ЖЕРТВЫ «ТЕМНОГО ЦАРСТВА»

В «Грозе» выведен целый ряд представителей молодого поколения: Катерина, Варвара, Кудряш, Борис, Тихон. Проблема молодого поколения всегда живо интересовала Островского, как и других выдающихся русских писателей XIX века. Совсем недавно Островский глубоко задумывался над судьбой молодого интеллигента-правдоискателя Жадова («Доходное место», 1856), а спустя два года после «Грозы» появился нашумевший роман И. С. Тургенева «Отцы и дети». Чуть позже русские читатели познакомились с «новыми людьми» из романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Эти два романа изучаются в 10-м классе сразу же вслед за «Грозой», тем более важно выделить проблему, имевшую важнейшее не только историко-литературное, но и общественно-политическое значение.

В свое время в журнале «Литература в школе» была напечатана заметка Ю. Земцова «Борис не жертва «темного царства» (1967. — № 3), смысл которой ясен уже из ее названия. Автор был очень обеспокоен тем обстоятельством, что «ученики воспринимают Бориса только как жертву», что он «вызывает не презрение, а жалость». В заметке утверждалось, что в Борисе прежде всего бросается в глаза не-

желание бороться за свое счастье (правда, неясно, в каких формах он мог бы это сделать). Впрочем, там же заодно доставалось и Тихону: «Тихон и Борис, лишенные воли люди, тоже прямые виновники гибели молодой женщины».

Эта точка зрения не является чем-то исключительным. В рецензии Б. Бугрова «Радость постижения», опубликованной в журнале «Театр» (1975.— № 4), на спектакль Малого театра в 1975 году было с удовлетворением отмечено, что Тихон получился «не столько жалким, сколько смешным и ничтожным». В рецензии содержался и более общий вывод: «Вроде бы никто из сверстников Катерины не совершил по отношению к ней никакого дурного поступка, никто прямо не толкнул ее в Волгу, но все они молчаливо, каждый по-своему и в полном согласии с законами «темного царства» предали ее».

Так намечается чрезвычайно интересный разговор, который вполне можно было бы вынести на обсуждение школьников: кем же на самом деле являются сверстники Катерины — жертвами или же палачами и предателями? Сами-то они страдают от «темного царства» или живут в полном согласии с его законами?

Трудность заключается в том, что в данном случае однозначный ответ вряд ли возможен. Процитированные выше высказывания грешат как раз излишней прямолинейностью и упрощенностью. Между тем, униженное положение Бориса, Тихона и других есть одновременно и их вина, и их беда. С одной стороны, они, конечно, являются жертвами «темного царства», которое изуродовало, искалечило их судьбу. Но с другой стороны, они принимают власть сложившихся обстоятельств. Личностное начало проявляется в них все еще недостаточно (разумеется, в разной степени).

И тем не менее вряд ли стоит упрекать учеников за то, что Борис вызывает у них не презрение, а жалость. Нет оснований видеть в Борисе и Тихоне прямых виновников гибели Катерины.

Восприятие художественного текста, тех или иных персонажей всегда включает в себя элемент субъективности, но при этом не надо нарушать принцип элементарной справедливости. Поэтому *жалость* — очень подходящее слово, которое вполне может быть использовано при оценке как Бориса, так и Тихона. Если ученики в данном случае согласятся с такой точкой зрения на героев Островского, им в дальнейшем легко будет убедиться, что слово *жалость* никак нельзя применить, анализируя характер Базарова и тем более героев Чернышевского. Что же касается «Грозы», то здесь оно очень уместно.

В драме Островского Катерину естественнее всего сопоставить с Варварой. Они живут в одном доме, судя по всему, не очень отличаются друг от друга по возрасту.

В критике XIX века и в современном литературоведении высказываются самые различные суждения о Варваре. И. А. Гончаров, например, предполагал, что Варвара пойдет «веселым путем порока»¹. Советский литературовед А. Анастасьев, напротив, полагает, что ее натура все же «не разрушена и не обеднена»². Действительно, есть в Варваре что-то живое, искреннее. Она не обольщается на собственный счет, откровенно заявляя Катерине: «Я хуже тебя». Вместе с тем, нельзя не заметить присущую Варваре бездуховность, наиболее отчетливо заметную в сцене любовного

¹ Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т.— М., 1980.— Т. 8.— С. 14.

² Анастасьев А. Н. «Гроза» Островского.— С. 45.

свидания. Вместо глубины эмоциональных переживаний, так характерных для Катерины, Варвара подчеркнута холодна и равнодушна, впрочем, так же, как и ее «предмет» — Кудряш. Островский не забывает обратить на это внимание в авторских ремарках: «Варвара прилегает к плечу Кудряша, который, не обращая внимания, тихо играет». Разговаривает Варвара с Кудряшом постоянно зевая. При прощании «зевает, потом целует холодно, как давно знакомого». Через мгновение снова «зевает и потягивается».

Не менее важно, что Варвара легко примиряется с семейными порядками, пока они не затрагивают ее интересов. В полном соответствии со сложившимися традициями она пользовалась определенной свободой. Вот характерный разговор из второго действия:

Варвара Я со двора пойду.
Кабанова (ласково). А мне что! Поди! Гуляй, пока твоя поря придет. Еще насидишься!

Обращает на себя внимание не только авторская ремарка (единственный раз в речи Кабановой проскальзывает ласковая интонация), но и признание за незамужней дочерью права на некую бесконтрольность. Но вот мать решает лишить Варвару тех прав, которыми она уже обладала. После горького покаяния Катерины Кабанова стала, по словам Тихона, даже Варвару «тиранить и на замок запирает». Этого Варвара стерпеть не захотела — и не потому, что обладала вольнолюбивой натурой, а потому, что так не было принято: «Не запирайте, говорит, хуже будет». И действительно, убежала она с Кудряшом. Так Тихон предполагает, да так оно, очевидно, и было на самом деле. Что ж, не она первая, не она последняя. Ничего героического в этом поступке Варвары нет (как думают порою ученики): просто она действует в точном соответствии со сложившимися нравами и обычаями, пре-

красно зная, что заканчиваются в их среде подобные происшествия обычно вполне благополучно¹.

По сравнению с Катериной Варвара представляет иной тип сознания. С одной стороны — высокие нравственные ценности, человеческие идеалы, так необходимые людям в их поисках настоящего счастья для того, чтобы различать добро и зло. С другой стороны — покорное принятие условий жизни, пассивное приспособление к ним. Одна ленинградская учительница на уроке очень удачно раскрыла самую суть этой важнейшей нравственной проблемы:

«Варвара вся на уровне быта, ежедневных отношений, принятых в ее среде норм. Все ее представления и понятия не поднимаются выше этого уровня. Она не смотрит и не мыслит выше, глубже привычных, обыденных отношений. Вот и любовь ее — вполне земная, без порывов, озарений и мук — это ей даже смешно. Вот и Катерину она не понимает — «мудреная какая-то». А Варвара «простая», вся в своем, сегодняшнем, таком, «как у всех». В науке такой уровень понимания и отношения к жизни называется обыденным сознанием или здравым смыслом. Многие люди искренно убеждены, что этот здравый смысл — вершина понимания жизни: вижу все, как оно есть, живу без иллюзий, в мечтах не нуждаюсь. Может быть, так оно и есть? И мечтательность Катерины — проявление ее интеллектуальной слабости? Говоря шире, нужны ли в жестком, неустроенном мире люди, которые «смотрят на облака», которым нужно больше того, что встречается на каждом шагу и потому считается нормой? Люди с мечтами, с высокими духовными запросами —

¹ В учебнике для 10 класса сказано, что Варвара, убежав с Кудряшом, «опозорила» дом Кабановой. Едва ли это так. Во время путешествия по верховьям Волги Островский зафиксировал обычай, согласно которому «девушки пользуются совершенной свободой» (см. главу 1).

нужны ли человечеству, не выбравшемуся еще из заботы о хлебе насущном?»¹

Это большие и чрезвычайно важные вопросы, актуальность и своевременность которых не подлежит никакому сомнению. Постановка именно таких проблем в процессе изучения драмы Островского «Гроза» поможет учителю как в активизации познавательной деятельности учащихся, так и в плане нравственного воспитания.

После предварительного чтения «Грозы» и непосредственно перед изучением ее в классе мы предложили школьникам письменно ответить на один вопрос: «Изменяются ли Тихон и Борис в драме А. Н. Островского?». Важно было проверить, во-первых, знание текста, а во-вторых (и это главное), выяснить то первоначальное восприятие пьесы, с которым учитель может столкнуться при изучении нового произведения и которое нельзя не учитывать. Меньшая часть десятиклассников была убеждена, что Тихон и Борис и сами измениться не могут и, тем более, не могут ничего изменить вокруг себя. Вот один из наиболее характерных ответов:

«О Тихоне много говорить не нужно. Он воспитан своей мамашей, тупой, грязной, скучной средой, в которой не требуется ни движения ума, ни движения сердца. Это стало привычным укладом его жизни. Конечно, ему хотелось чего-то иного — повеселиться, освободиться от надзора матери. Во что это может вылиться? В пьянство, что он и делает. На большее этот, в принципе, добрый человек не способен. Он ленив и туп для этого. Я даже не знаю, кто из них хуже — Тихон, который жалеет жену, но молчит, или Борис,

который любит Катерину, которому досталось настоящее сокровище, несравненное богатство, который был счастлив, — но бросает Катерину и трусливо, гадко бежит».

Ответ интересный, свидетельствующий не только о внимательном прочтении текста, но и стремлении выразить свое, личностное восприятие «Грозы». Ученик при всех оговорках настроен по отношению к Тихону и Борису резко отрицательно: один «ленив и туп», другой поступает «трусливо, гадко». Таковы они, по его мнению, на протяжении всей пьесы.

Большинство же школьников считает, что Тихон (но не Борис!) все же изменяется. Впрочем, изменения в его характере и поведении они замечают только в самом финале, когда он осмеливается открыто обвинить свою мать в гибели Катерины. Лишь в одном ответе (да и то предположительно) была выражена мысль, что встреча с такой яркой, незаурядной личностью, как Катерина, не могла оставить Тихона и Бориса прежними, не могла не произвести на них громадного впечатления, как-то повлиять на них. «Они должны измениться» (выделено автором ответа).

Вопрос, поставленный перед учениками, представляется достаточно важным и в теоретико-литературном отношении. Добролюбов в соответствии с замыслом своей статьи совершенно не интересовался проблемой эволюции тех или иных героев «Грозы». По его мнению, в Тихоне, например, «никакого сильного чувства, никакого решительного стремления развиться не может» (6, 347). И вообще, «среда, подчиненная силе Диких и Кабановых, производит обыкновенно Тихонов и Борисов, неспособных воспрянуть и принять свою человеческую природу, даже при столкновении с такими характерами, как Катерина» (6, 360). Между тем, основой реалистического искусства является требование воспроизведения жизни во всей ее сложности

¹ Браже Т. Г. Проблемы изучения русской литературы в 9 классе вечерней школы. — С. 71.

и противоречивости, в движении, росте, развитии. Разумеется, могут быть персонажи, обреченные на неподвижность и, следовательно, мертвенные в самой своей сущности. Таковы (если говорить о драматургии) Фамусов и Скалозуб, Дикой и Кабаниха.

Способны ли к развитию Тихон и Борис? Сохранилось ли в их душе что-то живое, человеческое, дающее им возможность воспринимать боль и страдания другого человека? Способны ли сами они испытывать чувство жалости? Не слишком большие требования мы к ним предъявляем, но, вместе с тем, и не такие уж маленькие. Вспомним, что немилосердное «темное царство» отвергало по существу любые движения человеческого сердца, сковывало и подавляло любые проявления личностного начала. Даже самая слабая попытка усомниться в том, что Калинов — это и есть «обетованная земля», как утверждает Феклуша, подавлялась с беспощадной жестокостью. Вспомним и самое последнее слово, которым заканчивается пьеса: *мучиться*. Его произносит Тихон. Одно это заставляет нас более внимательно присмотреться к сыну богатой купчихи Кабановой.

Традиционное восприятие молодого Кабанова как «тупого и ленивого» должно быть в ряде существенных моментов уточнено. Если отнестись к нему не предвзято, то выяснится, что в его отношении к Катерине есть уже элементы человечности, гуманности. Судя по всему, он (как и Катерина) вступил в брак без сердечной склонности, по приказанию матери, которой вдруг захотелось видеть его женатым. Тихон вспоминает, что мать все приставала: «Женись да женись, я хоть бы поглядела на тебя, на женатого!». Как он женился? Да вот так, как рассказывает Андрей Брусков в комедии «В чужом пиру похмелье»: «У нас так не водится, чтоб сын смел выбрать себе невесту по душе, значит, как следует; а привезут тебя, покажут, ну и женись».

Вряд ли в начале пьесы Тихон любит Катерину. Правда, он ее, несомненно, жалеет, относится к ней с явным участием и, как может, стремится облегчить ее участь. Но как раз возможности-то его в этом отношении очень и очень невелики. Подлинным защитником Катерины он так и не смог стать, а она искала в нем прежде всего защитника.

И все же именно Тихону дано если не понять, то уж во всяком случае почувствовать глубину переживаний Катерины, безвыходность ее положения. Дано ему и нечто большее — умение сострадать, прощать, то милосердие, которого начисто лишена Марфа Игнатьевна Кабанова.

Как это ни покажется парадоксальным, но Тихон начинает ощущать нежность и даже любовь к Катерине именно в ту самую минуту, когда внезапно понимает, что теряет ее. Совсем недавно он не сомневался, что ничего страшного с Катериной произойти не может, что она всегда, в любом случае будет рядом, будет принадлежать ему... И лишь когда страшная правда раскрывается перед ним, в нем самом — совершенно неожиданно для него — пробуждаются новые чувства.

К сожалению, ученики часто читают текст художественного произведения не очень внимательно, во всяком случае на авторские ремарки в пьесе они далеко не всегда обращают должное внимание. Нам приходится несколько раз спрашивать школьников: что делает Тихон после горького признания Катерины («И все-то десять ночей я гуляла...»)? Чаше всего десятиклассники отвечали:

— Ударил ее... Отвернулся... Заплакал...

На самом же деле у Островского в ремарке сказано и впрямь нечто неожиданное: «Кабанов хочет обнять ее».

Тихон изменяется в конце пьесы, но начало этому положено еще до самоубийства Катерины. Поэтому так

важна концовка четвертого действия. От нее протягивается прямой мостик к началу пятого действия, где речь идет о событиях в доме Кабановых уже после покаяния Катерины. Становится ясно, что порыв Тихона, попытавшегося обнять виновную жену, был для него не случайным. Передав слова матери о Катерине («ее надо живую в землю закопать»), Тихон говорит Кулигину: «А я ее люблю, мне ее жаль пальцем тронуть. Побил немножко, да и то маменька приказала. Жаль мне смотреть-то на нее, пойми ты это, Кулигин. Маменька ее поедом есть, а она как тень какая ходит, безответная. Только плачет да тает как воск. Вот и я убиваюсь, глядя на нее».

Слова эти обычно не привлекают внимания учеников, в классе они никак не комментируются. А ведь здесь-то как раз и содержится один из великих уроков Островского, один из главных нравственных выводов. Тихон обнаруживает такую тонкость чувств, такую необыкновенную деликатность, такое сочувствие к горю и страданию близкого ему человека, что просто диву даешься, откуда он и слова-то эти взял. Ведь речь он ведет о жене, которая ему изменила! А говорит он в первую очередь не о себе, а о ней, ее называет безответной, ее жалеет, сам убивается, глядя на нее... Теперь он другими глазами смотрит на Катерину. Тихон наконец-то увидел в ней человека — несчастного, страдающего, покаявшегося...

Ясно, что поведение Тихона в финале, его открытый бунт не являются чем-то внезапным или психологически неоправданным. Он шел к этому бунту постепенно. Не только в конце пятого действия, но и в его начале он произносит осуждающие слова о матери: «Она-то всему и причина». А по отношению к Катерине Тихон предстает перед нами теперь совсем иным — любящим, добрым, трогательным. Вот почему важно подвести учеников к мысли об определенной тенден-

ции развития Тихона в пьесе. Вместо грубоватого и недалекого купчика, снисходительно посматривающего на молодую жену, перед нами появляется человек, способный подняться до высот подлинного драматизма. Что-то произошло с Тихоном. Разрушилиськовы, искусственно стягивающие его человеческие чувства, его душу, и он находит в себе силы, чтобы перед всеми выкрикнуть: «Маменька, вы ее погубили! Вы, вы, вы...». Это уже не просто безотчетный порыв. Наконец-то он выговорил вслух то, что долго таилось в душе, в чем он и сам не мог себе признаться. Теперь горькое прозрение наступило и для него, он трижды прямо в лицо бросает грозной матери обличающее «вы!». И потом еще раз: «Вы ее погубили! Вы! Вы!»

Не стоит осуждать Тихона за то, что он во всех бедах, обрушившихся на его семью, обвиняет только одну мать, не будучи в состоянии подняться до осознания более общих и более грозных причин гибели Катерины. Достаточно и того, что Тихон в финале становится фигурой трагического плана. Именно так играл эту роль любимый артист Островского А. Е. Мартынов. Современники вспоминали, что последнюю сцену Мартынов проводил с потрясающей силой. Он истинно заставлял публику рыдать. Тихон в исполнении замечательного артиста ощутил в себе нового человека, способного отстаивать свое человеческое достоинство.

Выше было сказано, что практически все школьники, отвечавшие на предложенный им вопрос о Тихоне и Борисе, не увидели в последнем каких бы то ни было возможностей для роста, изменения. О том, что резко отрицательное отношение большинства школьников к Борису не являлось случайностью, свидетельствует сочинение, написанное московской

ученицей: «Я ненавижу таких людей, как Борис. Это эгоисты, холодные к другим людям. Разве Борис не мог помочь Катерине? Даже Кудряш, которого мы считаем грубым парнем, решил помочь Варваре. Он убежал с ней, чтобы спасти от притеснений Кабанихи. А Борис лишил Катерину последней надежды, когда не захотел взять с собой. Он толкает Катерину на самоубийство, он ей такой же враг, как и Кабаниха, и даже еще хуже, потому что говорит о том, что любит ее»¹.

Как видим, вопрос о возможности для Бориса осознать, прочувствовать свою собственную вину в трагедии Катерины даже не ставится. Между тем, и с Борисом дело обстоит все же не так просто.

Известный критик Аполлон Григорьев (бывший в свое время соратником Островского по «Москвитянину») считал, что главный художественный недостаток «Грозы» — «это безличность Бориса... Во что тут было влюбляться? — невольно спрашивал себя каждый; но, вероятно, никто из добросовестно мыслящих людей не сомневался в том, что Катерина должна была, по роковой необходимости своей обстановки, влюбиться в кого-нибудь»².

Да, было в любви Катерины что-то от роковой необходимости, но влюбиться она должна была не в кого-нибудь, а именно и только в Бориса. Немало в Калинове было молодых парней — да хоть того же Кудряша можно вспомнить или его товарища Шапкина. И все-таки мы понимаем, что Катерине как героине трагического плана нужен был другой избранник, непохожий ни на кого из калиновцев и — по инстинктивному ее прозрению — чем-то ей близкий. Чем? Да той же странностью, необычностью, тем одиночеством, даже неприкаянностью, что не могло не броситься в глаза Катерине.

¹ Зепалова Т. С. Уроки литературы и театр. — С. 9.

² Григорьев А. А. Литературная критика. — С. 419.

В городе Борис всем чужой, и Островский подчеркивает это с самого начала в специальном авторском предуведомлении: «Все лица, кроме Бориса, одеты по-русски». Он один ходит в непривычном для Калинова европейском костюме. Нравы, обычаи Калинова ему совершенно незнакомы: что-то его пугает, но что-то кажется прекрасным и поэтическим. Находятся и у него нужные слова, когда он восторгается красотой ночи, радостью любовных свиданий: «Это так ново для меня, так хорошо, так весело!».

И все же во время первого свидания с Катериной Борис, несмотря на самые клятвенные уверения («я люблю вас больше всего на свете, больше самого себя!»), думает прежде всего об удовольствиях, которые сулят для него свидания с молодой и красивой женщиной. Он не хочет даже подумать о том, к чему могут эти свидания привести, чем грозят они той, которую он, по его словам, так пламенно любит: «Не печаль меня», — обращается он к Катерине, которая говорит ему о своих трагических предчувствиях, и добавляет: «Ну, что об этом думать, благо нам теперь-то хорошо!».

А узнав, что Тихон уехал на две недели, Борис с нескрываемым удовольствием восклицает: «О, так мы погуляем! Времени-то довольно».

Так еще раз возникает в пьесе тема времени. За пределы двух недель Борис просто не желает заглядывать. Для него и этого времени вполне довольно. А ведь в этом небольшом временном промежутке (на самом деле Тихон вернулся даже раньше) решилась судьба и Катерины, и его самого. Но понял это он (как и Тихон, о чем уже шла речь) лишь тогда, когда Катерину потерял. При этом психологически достоверным является то, что именно Тихон, уже переживший мучительный внутренний кризис, видит в Борисе не только врага (что вполне объяснимо), но и глубоко

страдающего человека, даже испытывает до определенной степени сочувствие и жалость к Борису. Трагическая ситуация психологически не разъединила, а сблизила их.

Ситуация эта многое дает для понимания Тихона, его нового образа мыслей, но она же заставляет по-другому взглянуть и на Бориса, о котором Кулигин с участием спрашивает: «Ну, что же он, сударь?», а Тихон отвечает: «Мечется тоже; плачет. Накинулись мы давеча на него с дядей, уж ругали, ругали — молчит. Точно дикий какой сделался. Со мной, говорит, что хотите делайте, только ее не мучьте! И он к ней тоже жалость имеет». И у Кулигина появляются основания для итогового вывода: «Хороший он человек, сударь».

Надо всегда быть внимательным к тексту; не приносить того, чего в нем нет, но и не закрывать глаза на то, что в нем есть. Почему, спрашивается, при характеристике Бориса мы старательно обходим этот разговор? Потому, что он не соответствует установившимся стереотипам? А между тем, сцены из пятого действия свидетельствуют, что Борис тоже изменился — и изменился в лучшую сторону. Теперь-то он уже не о себе думает, а о ней, о Катерине, не о своих удовольствиях, а об ее судьбе. Ему самому можно было бы и не поверить, но об этом говорит Тихон, объективность которого в данном случае вне всякого сомнения.

Последнее свидание Бориса с Катериной решительно не похоже на первое. Слова, которые теперь произносит Борис, идут от сердца, они проникнуты грустью и болью: «Ну, вот и поплакали вместе, привел бог». И реплику его: «Не застали б нас здесь!», которую часто цитируют в укор Борису, необходимо рассматривать в общем контексте разговора. Он же не о себе, а о ней беспокоится. И в минуту острейшего душев-

ного волнения прорываются у него такие народные, почти деревенские слова: «Измучусь я дорогой-то, думавши о тебе».

Знаменательно, что в процессе работы над текстом Островский усиливает резкие, протестующие тенденции в словах Бориса. Первоначально, прощаясь с Катериной, он говорил: «Ну, бог с тобой! Терпи, Катя! Коли живы будем, так увидимся. Я уже решил терпеть и буду терпеть! Стерпится — слюбится. Терпи и ты. Коли кто отсюда поедет, посылай поклон. Написал бы я тебе письмо оттуда, да не дойдет к тебе. Ну, прощай. (Кланяется)».

Текст этот, в котором явственно слышатся типично славянофильские призывы к терпению и смирению, в окончательный вариант не вошел. Зато там появились гневные слова: «Злодеи вы! Изверги! Эх, кабы сила!».

Не такой уж безличный Борис, как казалось некогда А. Григорьеву; к концу пьесы в нем становятся заметными и проблески искреннего чувства, и способность к глубоким переживаниям. В этом он до некоторой степени схож с Тихоном, хотя, как нам кажется, Тихон все же в большей степени проявляет в сложнейшей психологической коллизии душевный такт, благородство и человечность.

«Темное царство» успело уже наложить на Бориса неизгладимую печать, предопределившую раздвоенность его сознания и лишившую его силы и смелости. Собственно, иллюзий у Бориса никаких нет. Он сам прекрасно все понимает. В ответ на реплику Кулигина: «Это значит, сударь, что вам наследства вашего не выдать никогда», Борис говорит: «Да нет, этого мало, Кулигин! Он прежде наломается над нами, наругается всячески, как его душе угодно, а кончит все-таки тем, что не даст ничего или так, какую-нибудь малость». Но мысль о завещанных деньгах, которые, конечно, Дикой никогда ему не отдаст, до такой степени его

поработила, что он, молодой, здоровый, образованный человек, никогда, очевидно, даже не задумывался о реальной возможности жить своим трудом. Любовь, как это уже неоднократно бывало в русской литературе, стала для него испытанием, которого он все же не выдерживает.

Сам себя Борис называет «вольной птицей». Это неправда: он сидит в тесной клетке, откуда ему уже не вырваться. В пьесе это удалось только Катерине — но ценой жизни.

В системе образов «Грозы» Катерина противопоставлена не только Дикому, Кабанихе, Феклуше, но по существу и всем остальным действующим лицам. Героиня пьесы, рвущаяся к людям, к свету, остается в конечном счете одинокой и непонятой. Никакой помощи и поддержки она ни от кого получить не может. Это относится даже к Кулигину, нарисованному Островским с нескрываемой симпатией. Показательно, что Катерина и Кулигин ни разу не разговаривают друг с другом, не видно даже, что они знакомы. Их линии в сюжете нигде не пересекаются. Возможно, это обстоятельство должно было подчеркнуть изолированность и одиночество не только Катерины, но и Кулигина.

Разумеется, Кулигин, во многом отличен от других персонажей. Противопоставление это заявлено уже с самого начала, когда он разговаривает с Кудряшом:

Кулигин. ...Пригляделись вы, либо не понимаете, какая красота в природе разлита.

Кудряш. Ну, да ведь с тобой что толковать! Ты у нас артик, химик!

Кулигин. Механик, самоучка-механик.

Кудряш. Все одно.

Вместе с тем, в советском литературоведении уже было сделано обоснованное наблюдение, что и сам

Кулигин — порождение все того же калиновского мира. Образ его явно проецируется не на будущее, а на прошлое. Взять хотя бы его чисто технические идеи: солнечные часы, о которых он мечтает, — изобретение, сделанное в глубокой древности, вечный двигатель — «перпетуум мобиле» (Кулигин, правда, говорит «перпету-мобиль») старательно придумывали в средние века, но уже в XVIII веке стала ясна полная невозможность такого изобретения. Борис, в частности, об этом уже знает и горько сочувствует Кулигину, не решаясь из жалости его разочаровывать. Громоотвод — техническое открытие XVIII века. И в области литературы симпатии механика-самоучки отданы прошлому — Ломоносову, Державину...

Кулигин — типичный просветитель. Он пользуется любым случаем, чтобы немедленно просвещать всех, кто попадает к нему на пути. Дикому он толкует об «общей пользе» и объясняет устройство громоотвода, обывателям рассказывает о благодетельности грозы. Но на угрозы Дикого он отвечает: «Нечего делать, надо покориться! А вот когда будет у меня миллион, тогда я поговорю!». Миллиона у него никогда не будет — это самообман. Один из современных исследователей заметил: «Кулигинская просвещенность и связанная с нею нравственная щепетильность... на деле превращается в попустительство, в оправдание собственной робости и смирения (при встречах с Диким Кулигин один учтиво и подобострастно снимает шапку)»¹.

Быть может, сказано это слишком резко, но все же выделена здесь одна черта, в той или иной степени объединяющая всю группу, условно именуемую жертвами «темного царства» — примирение с невыносимо тяжелым гнетом, покорное согласие с существовавшими

¹ Лебедев Ю. В. О народности «Грозы», «русской трагедии» А. Н. Островского // Рус. лит.— 1981.— № 1.— С. 17.

ми условиями. Лишь один Тихон в финале пьесы принимает попытку бунта — да и то скорее всего бесплодную, если вспомнить ответную реплику Кабанихи («Ну, я с тобой дома поговорю»).

Не только Варваре, но и Тихону, и Борису, и даже Кулигину совершенно не свойственен тот нравственный максимализм, который так характерен для Катерины. Другие же молодые герои пьесы (да и Кулигин тоже) сознательно или бессознательно склонны к компромиссам там, где жизнь требует сделать выбор. Они внушают сожаление; Островский рисует их с сочувствием, но характеры их сломлены, души опустошены. В этом проявляется определенный замысел драматурга: именно на их фоне, а не только на фоне Дикого и Кабанихи, становится наиболее очевидным подлинный масштаб личности Катерины. Для нее совершенно неприемлемы принципы или советы, смысл которых сводится в конечном счете к мысли о необходимости жизненных уступок.

«Нечего делать, надо покориться», — говорит о себе Кулигин.

«А по-моему: делай, что хочешь, только бы шито да крыто было», — убеждает Катерину Варвара.

«Ну и пушай она говорит, а ты мимо ушей пропусти!» — учит Тихон жену.

«Эх, кабы сила!» — восклицает в отчаянии Борис.

Покориться Катерина не может, скрывать ничего не умеет, пропускать мимо ушей оскорбления не хочет, а сила у нее есть. Поэтому именно она, а не кто-либо другой из действующих лиц, является лучом света в «темном царстве».



Глава 6

ЛУЧ СВЕТА

Для русской литературы XIX века чрезвычайно характерной была тенденция, в соответствии с которой в художественных произведениях разных видов и жанров (роман, драма, лирика) выдвигался на первый план особый культурно-исторический тип русской женщины, наделенной — чем дальше, тем больше — глубиной душевных переживаний, сложностью внутреннего мира: «Нередко героиня благодаря своим интеллектуальным и нравственным качествам выдвигается теперь на первое место, так что суд ее над мужскими персонажами становится определяющим для авторской и читательской оценки»¹.

Литература не могла не откликнуться на процессы, которые происходили в самой действительности. Нельзя было пройти мимо заметного роста самостоятельности женщины, первых и в дальнейшем все усилившихся попыток борьбы за свою нравственную независимость, за равноправное положение в семье и в обществе. Представители разных общественных течений относились к этому явлению по-разному: одобряли, возмущались; кого-то это удивляло, кого-то приводило в восторг. Достаточно вспомнить характерный в этом

¹ Фридендер Г. М. Русский роман в отечественной и мировой литературе // Мировое значение русской литературы XIX века / Отв. ред. В. Р. Щербина. — 1987. — С. 294.

отношении спор, с которого начинается повесть А. И. Герцена «Сорока-воровка» (1846). Там полемику вызвал вопрос: почему на русской сцене так мало хороших актрис? Славянофил объяснил причину этого следующим образом: «Славянская женщина никогда не привыкнет выходить на помост сцены и отдаваться глазам толпы, возбуждать в ней те чувства, которые она приносит в исключительный дар своему главе; ее место дома, а не на позорище. Незамужняя — она дочь, дочь покорная, безгласная; замужем — она покорная жена» (4, 213).

Как известно, Герцен не соглашался со славянофильской проповедью патриархальной покорности, когда «женщина существует не как лицо, а как член семейства, которым она поглощается» (4, 215).

Какие бы ожесточенные споры ни происходили вокруг так называемого «женского вопроса», сам ход исторического развития в XIX веке не мог не привести к определенным сдвигам, которые отразились как в общественной психологии, так и в структуре художественных произведений. Речь идет не только о появлении новых женских образов, но и о новых сюжетных ситуациях, новых идейно-тематических мотивах. Не случайно для русской демократической общественности столь важными оказались романы Жорж Санд, в которых на первый план были выдвинуты проблемы борьбы женщины за свое человеческое достоинство, против семейного и социального угнетения.

Что касается русской литературы, то для нее особенно характерным было постоянное отстаивание чести и достоинства женщины. Непреходящим образцом в этом отношении оказалась пушкинская Татьяна.

Вполне закономерно, что в первой половине

XIX века в центре внимания русских писателей были образы женщин и девушек преимущественно из дворянской среды (карамзинская «Бедная Лиза» воспринималась скорее как исключение). Однако, начиная уже с 1840-х годов, объектом внимания писателей и поэтов постепенно становятся героини из демократических слоев населения (стихи Н. А. Некрасова «Тройка», «В дороге», «Еду ли ночью...», Любонька Круциферская из романа А. И. Герцена «Кто виноват?»). В этом же ряду следует рассматривать и женские образы Ф. М. Достоевского — от несколько бледной Вареньки Доброселовой («Бедные люди») до таких значительных явлений в его творчестве, как Настасья Филипповна в «Идиоте», Сонечка Мармеладова в «Преступлении и наказании», Грушенька в «Братьях Карамазовых».

Свой вклад в разработку образа русской женщины внес, конечно, и Островский. Его Надя («Воспитанница»), Параша («Горячее сердце»), Кручинина («Без вины виноватые») в полном соответствии с уже установившейся традицией изображены как сильные, цельные натуры, которые оказываются нравственно выше слабых, неуверенных, сомневающихся героев. Сюда же по справедливости следует отнести Катерину («Гроза») и Ларису («Бесприданница»), которые не могут жить в мире зла, лукавить, лицемерить, обманывать. Им надо жить «по душе», по совести, по законам добра и нравственной гармонии. Если это невозможно, они предпочитают уйти из жизни. Компромиссы их не устраивают. Пусть только в сфере семейно-бытовых и любовных отношений, но они твердо стоят на своем.

Дело здесь вовсе не в идеях «женской эмансипации». Катерина романов Жорж Санд не читала (и вообще ничего не читала), так же, как и Марьянка у Л. Толстого («Казачи»). Но пробуждение личностно-

го самосознания не случайно проявляется у героинь разных писателей как раз в бурные 60-е годы прошлого века.

В Катерине как раз и происходит тот «подъем чувства личности», который «темное царство» простить ей не хочет и не может.

Новое мышление становится яснее при сравнении его со старым. Вот в пушкинском «Борисе Годунове» (1825) царская дочь Ксения в традициях народного причитания оплакивает жениха, которого она вообще в жизни ни разу не видела. Почему же она так горько плачет? Потому, что так нужно, так принято, так велит обычай. Слово «суженый» имеет один корень со словом «судьба». Выбран ли жених отцом Ксении из династических соображений, или родителями няни Татьяны Лариной из соображений хозяйственных, или матерью самой Татьяны по еще каким-то причинам,— все равно, это судьба. «Так видно, бог велел»,— говорит старушка няня. «...Судьба моя уж решена»,— вторит ей Татьяна. Против судьбы — Божьего веления — возражать нельзя. Остается только строгое повиновение.

Но ведь Катерина воспитана в тех же традициях; мысль о возможности их нарушения приводит ее в ужас: «Ах, Варя, грех у меня на уме! Сколько я, бедная, плакала, чего уж я над собой не делала! Не уйди мне от этого греха. Никуда не уйди. Ведь это нехорошо, ведь это страшный грех, Варенька, что я другого люблю?»

«Все против Катерины,— пишет Добролюбов,— даже и ее собственные понятия о добре и зле; все должно заставить ее заглушить свои порывы и завянуть в холодном и мрачном формализме семейной безгласности и покорности, без всяких живых стрем-

лений, без воли, без любви,— или же научиться обманывать людей и совесть». (6, 354).

Вспомним начало пьесы. Собственно, ничего еще страшного не произошло. Катерина вообще еще ни единого слова не сказала Борису, она еще на перепутье, в тяжелой внутренней борьбе, ей нужен совет, опора, поддержка... Нельзя забывать, что Катерина очень молода. Сколько ей лет? 17, может быть, 18. Она ведь замужем совсем недавно, судя по всему, меньше года. В самом начале первого действия напряженно и настороженно всматривается она в окружающее и окружающих, прежде всего, в членов своей новой семьи. Так и кажется, что здесь, сейчас, на наших глазах она с удивлением и страхом вслушивается в грозные наставления Кабанихи, приходит к пониманию полной бесхарактерности и заботности своего мужа...

Может возникнуть вопрос: так ли нам важно знать возраст действующих лиц художественных произведений вообще и Катерины в частности? Это на самом деле важно. Увы, случается так, что роль Катерины на сцене или в кинофильме порою играет актриса, мягко говоря, не первой молодости. Тогда героиня Островского выглядит лет за 30, с немалым жизненным опытом. Смысл пьесы немедленно искажается¹. В том-то и дело, что Катерина по возрасту совсем еще девчонка, почти такая же, как ученицы 10 класса сегодня. Никогда никого она еще не любила, но душа ее открыта для любви.

Вот первые слова, которые Катерина произносит,

¹ В этой связи можно вспомнить, что замечательные актрисы Малого театра М. Н. Ермолова и Г. Н. Федотова впервые сыграли роль Катерины совсем молодыми: Ермолова в 20 лет, а Федотова в 17.

обращаясь к свекрови: «Для меня, маменька, все одно, что родная мать, что ты, да и Тихон тоже тебя любит». Чуть позже она говорит Варваре: «Ты милая такая, я сама тебя люблю до смерти». И уже сама себе не веря, в надежде предотвратить нечто страшное, как утопающий хватается за соломинку, бросается она к Тихону во втором действии: «Тиша, голубчик, кабы ты остался, либо взял ты меня с собой, как бы я тебя любила, как бы я тебя голубила, моего милого. (*Ласкает его*)». Тщетно. Никому ее любовь не нужна. Варвара в ответ на порыв Катерины отвечает ей, как сказано в многозначительной реплике Островского, «глядя в сторону». Тихон, спеша вырваться из дому, с жестокой откровенностью произносит: «...до жены ли мне?»

В психологии есть такое понятие: «эмоциональный голод». Оно подходит к Катерине. Ей так хочется, может быть, даже еще и не любви, а просто человеческого общения, человеческого участия... И мысль о Борисе все настойчивее и настойчивее овладевает ею.

В современном театроведении можно встретить весьма критические высказывания о нравственном облике героини Островского, как, например, в статье И. Вишневской «Незначительные поводы значительных перемен»: «Мы всегда безоговорочно оправдываем, вернее, даже не оправдываем, а не думаем и осуждать Катерину. Она права во всем. Во всем неправ жалкий Тихон. Но если приглядеться еще раз к этой ситуации, ведь она, а не он, нанесла удар, тяжелый, большой удар. Она ударила Тихона по сердцу, а не он ее» (Театр.— 1968.— № 6.— С. 76).

Текст драмы Островского не дает ровно никаких оснований для подобного вывода. Как раз Тихон наносит жестокий удар Катерине, оттолкнув ее в тот самый момент, когда ей так нужна была его помощь.

Только в этом случае становятся совершенно понятными слова Катерины, которая отчетливо осознает, что муж по существу предал ее: «Как же мне любить-то тебя, когда ты такие слова говоришь?».

Катерина готова любить не только Тихона, но даже и Кабаниху готова любить как родную мать — но при одном необходимом условии: чтобы и ее тоже любили, чтобы ее считали личностью, считались с ее человеческим достоинством. Ведь если нет любви, то на чем, собственно, основывается ее совместная жизнь с Тихоном? На власти традиционных бытовых устоев? На покорном подчинении выпавшей на ее долю судьбе? Катерине этого уже мало; пробуждающаяся в ней личность требует большего.

Это нечто совершенно новое в калиновской среде. Кабанову внутренняя самостоятельность Катерины не просто возмущает, но удивляет и даже пугает. Она не может не ощущать во внешней покорной (до поры до времени) невестке то чувство человеческого достоинства, которого она раньше ни в ком не встречала (не исключая и Дикого, у которого как раз достоинства вообще нет).

Положение Катерины в городе, ее место в системе образов особое. Она и своя, и «чужая». При всей ее скромности и молчаливости в Калинове она была заметна благодаря как раз именно этим качествам. Борис, не осмеливаясь назвать ее имя, говорит: «Какая у ней на лице улыбка ангельская, а от лица-то как будто светится». Достаточно было этих немногих слов, чтобы Кудряш немедленно догадался, о ком идет речь: «Так это молодая Кабанова, что ль?».

Так хочется Катерине вырваться из этого тесного и душного мира, уйти из под его власти. Отсюда и мотив полета, сопровождающий ее на протяжении всей пьесы. «...Отчего люди не летают так, как птицы? — говорит она, обращаясь к Варваре.— Знаешь, мне

иногда кажется, что я птица. Когда стоишь на горе, так тебя и тянет лететь. Вот так бы разбежалась, подняла руки и полетела». Мотив полета, восходящий к фольклору, дает возможность сопоставить Катерину с любимой героиней Льва Толстого — Наташей Ростовою («Война и мир»). Прелестной ночью в Отрадном князь Андрей невольно подслушал взволнованные слова Наташи: «Так бы вот села на корточки, вот так, подхватила бы себя под коленки — ту же, как можно ту же, натужиться надо, — и полетела бы». Но у Наташи Ростовою это желание идет от полноты жизни, от переполняющего ее ощущения счастья. У Катерины тональность мечты иная. Для нее полет означает не только желание освободиться от тлетворного влияния «темного царства», но и возможную гибель.

Лейтмотив, пафос ее роли, основной смысл ее внутреннего роста, исканий, надежд, тревог выражен в словах: «Что-то во мне такое необыкновенное, точно я снова жить начинаю, или... уж и не знаю».

Что же случилось «такое необыкновенное» с героиней «Грозы»? Случилось, напротив, самое обыкновенное, самое простое — и вместе с тем самое прекрасное и человеческое: она впервые в жизни полюбила. И здесь, в, казалось бы, узкой сфере интимного, личного чувства она проявляет такую силу характера, такую самоотверженность, что приводит к изумлению всех окружающих — не исключая и Бориса. Для нее это единственная доступная ей форма самоутверждения. «Она возмужала, — пишет Добролюбов, — в ней проснулись другие желания, более реальные; не зная иного поприща, кроме семьи, иного мира, кроме того, какой сложился для нее в обществе ее городка, она, разумеется, и начинает сознавать из всех человеческих стремлений то, которое всего неизбежнее и всего ближе к ней, — стремление любви и преданности» (6, 346).

Именно любовь способствует личностному самосознанию Катерины. В ней под влиянием неведомого ранее чувства зарождаются новые мысли и слова. «Уж не снятся мне, Варя, — признается она, — как прежде, райские деревья да горы; а точно меня кто-то обнимет так горячо-горячо, и ведет меня куда-то, и я иду за ним, иду...» Но естественное человеческое право на свободу выбора, свободу чувства вместе с тем и пугает ее, воспринимается ею как нечто ужасное, греховное: «Что же мне делать! — в отчаянии восклицает она. — Сил моих не хватает. Куда мне деваться; я от тоски что-нибудь сделаю над собой!».

Так возникает трагический конфликт, вызванный не только непримиримым столкновением героини с «темным царством», но и внутренней борьбой, невозможностью для нее совместить устойчивые представления о нормах нравственности и пробуждающимся чувством личности, для которой неприемлемыми становятся нормативность, безличность патриархального мира. Трагичность Катерины проявляется не только в ее неравной борьбе с этим миром, но и во внутренней борьбе — с собою, с усвоенными с детства верованиями о добре, о добре и зле. Душа ее разрывается, и помощи ей ждать неоткуда. «Точно я стою над пропастью, — говорит она, — и меня кто-то туда толкает, а удержаться мне не за что».

Выслушав эмоциональный рассказ Катерины о ее детстве в родительском доме, Варвара с удивлением произносит: «Да ведь и у нас то же самое». Катерина отвечает: «Да здесь все как будто из-под неволи». В слове *неволя* заключены, как в зерне, все последующие события. Неволе Катерина не покорится. В «мертвом царстве» Катерина живая; ей необходима вся полнота человеческих чувств, в ней уже пробудилось сознание своего неотъемлемого права на любовь и счастье. Во что бы то ни стало ей необходимо уйти

из этого жестокого, бесчеловечного мира, сулящего только гибель (физическую или нравственную — в данном случае безразлично). Вот почему умоляет она Тихона во втором действии: «Ну, бери меня с собой, бери!» — и почти с теми же словами обращается к Борису в конце пьесы: «Возьми меня с собой отсюда!». Нет, никто не поможет ей, никто не спасет.

Изучение «Грозы» в школе нередко вызывает самые оживленные споры. Это и неудивительно: и в критике XIX века, и в современном литературоведении существовали и существуют самые различные точки зрения о пьесе Островского (подробнее о них см. в главе 9). Но ученики, как правило, научной литературы не читают, а подходят к восприятию Катерины с позиций своего представления о морали, своего, пусть небольшого, жизненного опыта. Не считаться с этим нельзя. Нельзя уходить в сторону от постановки острых вопросов — тем более связанных с формированием нравственного мира подростков.

Что же смущает сегодняшних школьников в Катерине? Вот характерное мнение одного ученика: «На мой взгляд, в образе Катерины драматург показал крушение традиционных нравственных норм, как их понимали издавна в народе, — верность мужу, опоре и защите, верность семейному очагу. Катерина сама нарушила эти заветы. Иногда слышишь рассуждения о власти народных обычаев. А что плохого в обычаях, если они веками оттачивались и мудро нас предостерегают от плохих поступков? Катерина нарушила свой долг, изменила мужу. Какая же она положительная героиня?»¹.

¹ Король Н. Н., Султанов Ю. И. Критическая статья на уроке: К изучению драмы Островского «Гроза» // Рус. яз. и лит. в средних учеб. заведениях УССР. — 1984. — № 9. — С. 43.

Это очень интересное и очень важное для работы учителя в классе высказывание. Конечно, легко от него отмахнуться, заявив, что ученик не понял ни пьесы, ни статьи Добролюбова. Но много лет тому назад по сути подобное же мнение высказал сам Лев Толстой. Как свидетельствует В. Ф. Лазурский, один из его современников, Толстой «хваленой «Грозы» не понимает; и зачем было изменять жене, и почему нужно ей сочувствовать — тоже не понимает»¹. Позиция великого писателя как раз понятна: его отношение к идее женской эмансипации известно. Но как расценить мнение ученика? Можно заметить, например, что его высказывания нуждаются в существенных уточнениях. Верность мужу, пишет он, необходима потому, что в нем воплощается «опора и защита». А если Катерина как раз не ощутила, не увидела в Тихоне той самой опоры и защиты, на которые так безуспешно надеялась?

Кроме того, смысл «Грозы» вовсе не сводится к прославлению «неверной жены». В противном случае будет совершенно непонятным истолкование пушкинской Татьяны как идеала русской женщины, о чем ученики слышали совсем недавно — в 9 классе. Интересные в этом плане соображения о нравственных уроках «Грозы» высказал литературовед Я. Билинкис:

«Душу Катерины теснят всяческие суеверия. Но совсем не только они делают действительно мучительными для нее короткие часы ее счастья. Если бы не было здесь этих душевных мук, нам бы не оставалось ничего иного, как счесть самое объединение людей в семейные союзы, самое существование семейных связей не высоким обретением общественной истории, но чистой условностью, легко и просто преодолимой и уже преодолеваемой в новую пору.

¹ А. Н. Островский в воспоминаниях современников / Сост. А. И. Ревякин. — М., 1981. — С. 308.

Катерина напрасно боится грозы — она просто не знает о громоотводе, о котором уже знает Кулигин. Но не напрасно — для всего дальнейшего многосложного хода истории — непреклонно убеждена она, что за неверность Тихону (вот такому, какой он есть!) на нее двинется сама природа и обрушится небо: так она навивно и исступленно, сама того не сознавая, но потому с особою, неодолимой силой заслоняет собою себя самое и все последующие поколения от невозвратных нравственных утрат...»¹.

Потому-то Катерина и является трагической героиней, что несет в себе ощущение трагической вины. И все же ограничиться этим нельзя. Дело не в том, чтобы обязательно объявить ее «положительной героиней». Просто нельзя забывать, что свою вину Катерина искупает безмерной ценой, от неволи и унижения уходит единственным путем, который ей открыт.

Перед всем миром, открыто, на людях покаялась она в своем грехе. Что ее ждет впереди? Прощение? Нет, новые и еще более страшные муки. Что ей остается делать? Уйти к родителям? Такой исход исключен. В аналогичной ситуации в пьесе Островского «Не так живи, как хочешь» (1855) Агафон, зная, что его дочери плохо живет с мужем, тем не менее решительно отвергает ее просьбу о возвращении в родной дом: «Да ты пойми, глупая, пойми — как я тебя возьму к себе? Ведь он муж твой?.. Ты одно пойми, дочка моя милая: бог соединил, человек не разлучит. Отцы наши так жили, не жаловались — не роптали. Ужели мы умней их? Поедем к мужу». Остаться в доме мужа? Но для Катерины это ужасно: «Нет, нет, не надо... нехорошо! И люди мне противны, и дом мне противен, и стены противны! Не пойду туда!».

¹ Билинкис Я. С. Драматизм и эпичность // Новый мир. — 1973. — № 4. — С. 222.

Катерина сделала свой выбор. Но как важно для восприятия замысла драматурга то, что Катерина уходит из жизни не сломленной. Она идет на смерть с высоко поднятой головой, решительно отвергая законы «мертвого царства».

Тот мальчик, мнение которого было процитировано выше, очень точно наметил самую суть конфликта, определяющего внутреннюю драму Катерины: с одной стороны, традиционные моральные нормы, с другой — стихийный порыв героини «Грозы», пытающейся отстаивать свое человеческое право на личностное самоопределение. Это поистине трагическая ситуация; потери в любом случае здесь неизбежны. Но народные обычаи, на которые ссылался ученик, включали в себя и возможность прощения, милосердие. А милосердия-то в «темном царстве» Кабановых как раз и не было.

В мире без любви, милосердия Катерина жить не может. А жить так хочется, так хочется полноты человеческого существования! Ведь даже после всенародного покаяния, после признания в страшном грехе, Катерина все равно тянется к свету, свободе, счастью. Противоречит ли это народным обычаям? Да ничего подобного! Достаточно вспомнить многочисленные народные песни, в которых так часто поется все об одном и том же: о любви, о любимом, о немилой семье... «Жажда личного счастья, желание любить не по указке других, не по предписанию родителей, церковных и гражданских законов, а по собственной воле и выбору, — вот основной мотив не только любовной, но и семейно-бытовой народной лирики»¹.

¹ Розанов И. Н. Борьба с «Домостроем» в народной лирике // Проблемы реализма в русской литературе XVIII века / Под ред. Н. К. Гудзия. — М.; Л., 1940. — С. 190.

В финале «Грозы» особенно сильно ощущается одна из главных идей Островского: любовь преобразует людей, делает их чище, смелее. Это относится даже к Тихону и Борису — тем более к Катерине. Громко звучит ее голос, почти крик, обращенный даже не столько к Борису, сколько ко всему земному простору: «Радость моя! Жизнь моя, душа моя, люблю тебя! Откликнись!».

Катерина не может не знать, что по религиозным представлениям самоубийство — тяжкий грех. И все-таки ее последние слова обращены не к Богу, а к любимому. Это не раскаяние в грехах, а утверждение великой силы любви: «*Подходит к берегу. Громко.*) Друг мой! Радость моя! Прощай!».

Как удивительно, что у запуганной, забитой, казалось бы, совершенно необразованной и темной (как считал ее Д. И. Писарев) женщины, понятия не имевшей о лучших образцах мировой литературы, берутся откуда-то поразительные слова, возносящие ее до уровня высоких идей Возрождения: любовь сильнее смерти — тем более сильнее церковных догматов.

Решив покончить жизнь самоубийством, Катерина ужасается собственному решению: «Грех! Молиться не будут?», Но тут же ее озаряет мысль о людях, способных ее понять и пожалеть: «**Кто любит, тот будет молиться...**» (выделено мною.— М. Т.).

Смерть Катерины есть освобождение от «темного царства». Это, как писал Добролюбов, «страшный вызов самодурной силе... с ее насильственными, мертвящими началами. В Катерине видим мы протест против кабановских понятий о нравственности, протест, доведенный до конца, провозглашенный и под домашней пыткой и над бездной, в которую бросилась бедная женщина» (6, 361). Таким и был замысел Островского, реализуемый с первой же сцены, когда у Кулигина душа радуется при виде красоты волжских просторов,

до последней, где потрясенный Тихон восклицает: «Хорошо тебе, Катя! А я-то зачем остался жить на свете да мучиться!». Эти слова, по точному наблюдению Добролюбова, «заставляют зрителя подумать уже не о любовной интриге, а обо всей этой жизни, где живые завидуют умершим... Зато какую же отрадно, свежую жизнью веет на нас здоровая личность, находящая в себе решимость покончить с этой гнилою жизнью во что бы то ни стало!..» (6, 362).

Значение образа Катерины, в душе которой происходит мучительная борьба между традиционными, старыми представлениями и инстинктивным стремлением к новому ощущению самоценности человеческой личности, становится особенно очевидным, если вспомнить о других Катеринах, уже известных в русской литературе. Случилось так, что это имя уже носили героини произведений ряда русских писателей, о чем Островский не мог не знать. В этой связи можно вспомнить Катерину из «Страшной мести» Н. В. Гоголя, которая изнемогает под властью насильственных, скрывающих человеческую душу начал. И в повести молодого Ф. М. Достоевского «Хозяйка» мы также встречаемся с героиней, имя которой — Катерина. Ее таинственный повелитель старик Мурин говорит влюбленному в нее Ордынову: «За волюшкой гонится, а и сама не знает, о чем сердце блажит. Ан и вышло, что лучше по-старому!». К слову сказать, через несколько лет после «Грозы» Лесков в «Леди Макбет Мценского уезда» также назвал свою героиню Катериной, подчеркивая тем самым полемический характер своего произведения по отношению к знаменитой пьесе¹.

¹ Создавая сложный характер Катерины Измайловой и сравнивая ее по силе страстей с шекспировской героиней, Лесков полемически отталкивался от «Грозы» Островского. Спор с драматургом был вызван иным пониманием взаимоотношения героини и окружающих ее жизненных обстоятельств. У Островского Катерина

Итак, в русской литературе было несколько Катерин. Но только Катерине Островского суждено было остаться в сознании многих поколений символом несломленной натуры, символом высокой любви, утверждающей силу человеческой личности. Недаром Герцен вслед за Добролюбовым увидел в «Грозе» надежду на спасение, на скрытые силы, таящиеся в глубине народной души, и связано это было прежде всего с образом Катерины.

Академик Д. С. Лихачев писал: «В традициях русского классического романа есть несколько образов женщин, как бы олицетворяющих собой Россию. Это олицетворение в разной степени полно или, вернее, в разной степени неполно, но нарек на связь женского образа с образом России все же существует, как бы брезжит сквозь ткань повествования и сквозь ткань самого образа у разных авторов. Татьяна Ларина у Пушкина, бабушка в «Обрыве» Гончарова, я бы не побоялся сказать — Катерина в «Грозе» Островского...»¹.

не несет на себе отрицательного отпечатка той среды, в которой она живет. У Лескова же его героиня при всем ее стихийном влечении к воле, простору, любви оказывается в конечном счете зараженной пороками того самого купеческого быта, который, казалось, так ей самой был ненавистен. Для Лескова именно в этом и заключалась суть трагического конфликта, который приводит его героиню к гибели. Можно было бы поручить в порядке индивидуального задания любознательным ученикам сопоставить трактовку двух Катерин у Островского и у Лескова.

¹ Лихачев Д. С. Размышления над романом Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Новый мир.— 1988.— № 1.— С. 9.



Глава 7

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ «ГРОЗЫ»

И. С. Тургенев был убежден, что «Гроза» — «удивительнейшее, великолепнейшее произведение русского, могучего, вполне овладевшего собою таланта!»¹. Автору «Записок охотника» очень хотелось, чтобы «Гроза» была переведена на французский язык и тем самым стала достоянием зарубежного читателя. Островский отвечал ему: «С фр(анцузской) точки зрения, постройка «Грозы» безобразна, да надо признаться, что она и вообще не очень складна. Когда я писал «Грозу», я увлекся отделкой главных ролей и с непротитительным легкомыслием отнесся к форме... Теперь я сумею сделать пьесу немного хуже француз и, если хотите, пришлю В(ам) оригинал «Грозы», переделанный для фр(анцузской) сцены» (11, 470).

Однако же Островский никакой переделки не произвел — да и никакой нужды в том не было. Действительно, с первого взгляда может показаться, что в «Грозе» нет стройной композиционной основы, что там много «лишних» действующих лиц — и т. д. Еще Добролюбов высмеивал бессмысленные претензии, которые предъявляли некоторые критики к Островскому, обвиняя его в том, что «условия образцовой драмы нарушены в «Грозе» самым жестоким образом» (6, 297),

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 28 т.: Письма: В 13 т.—М.; Л., 1961.— Т. 3.— С. 375.

что якобы все действие в пьесе «идет вяло и медленно, потому что загромождено сценами и лицами, совершенно ненужными» (6, 298) — и т. д. Между тем, все это является отнюдь не недостатками, но, напротив, признаками глубокого своеобразия драматической системы Островского. У него нет ловко придуманной «сюжетной интриги», образцы которой были широко представлены в ряде популярных тогда французских пьес. Легко заметить, что в «Грозе» далеко не все персонажи по сюжету связаны друг с другом. Так, например, Дикой никакого отношения к Катерине не имеет, подробные рассказы о его самодурстве по старым эстетическим меркам могли бы показаться лишними. Но и он, и другие «внесюжетные» персонажи были совершенно необходимы для драматурга, ибо они позволяли понять истоки и характер трагедии Катерины.

Столкновение Дикого и Кулигина внешне также не имеет ровно никакого отношения к страданиям молодой купеческой жены Катерины Кабановой. Тем не менее, общественный конфликт находится в сложном «сцеплении» с семейным конфликтом, выводя его за пределы частной истории и придавая ему эпический и даже трагический характер.

Пьесы Островского, по глубокому наблюдению Добролюбова, — не комедии интриги и даже не комедии характеров. Критик называет его произведения «пьесами жизни», подчеркивая тем самым широту и объективность художественного отображения действительности: «...у него на первом плане является всегда общая, не зависящая ни от кого из действующих лиц, обстановка жизни» (6, 321).

Уже давно отмечено, что драматургия Островского связана с такими принципами изображения действительности, которые свойственны скорее эпосу, чем драме. Достаточно вспомнить, какое внимание в «Грозе»

уделено предыстории героев. Мы получаем достаточно полную художественную информацию о детских и юношеских годах Катерины, о причинах, которые привели в Калинов Бориса, и т. д. Эпический характер повествования подчеркивается и местом действия «Грозы», Рема́рка к первому акту лаконична и даже несколько суха (особенно для читателя, уже знающего чеховские ремарки): «*Общественный сад на берегу Волги; за Волгой сельский вид. На сцене две скамейки и несколько кустов*». Но уже самая первая реплика Кулигина своей повышенной эмоциональностью дополняет авторскую ремарку: «Чудеса, истинно надобно сказать, что чудеса! Кудряш! Вот, братец ты мой, пятьдесят лет я каждый день гляжу за Волгу и все наглядеться не могу».

Ни в одной из предшествующих пьес драматурга русская жизнь не была еще показана так широко, как в «Грозе». Действие «Грозы» не замкнуто в пределах одного дома или одной семьи. Оно как бы распахнуто, вынесено на всеобщее обозрение — на бульвар, площадь, набережную. Из пяти актов пьесы только один происходит в доме Кабановых. Природа прямо включена в сюжет как один из важнейших элементов. Очарование летней ночи, трагическое предчувствие неизбежной грозы — все это способствует созданию напряженной эмоциональной атмосферы, в которой развивается действие.

Одним из главных героев пьесы становится Волга — вольная и неукротимая сила. Широкое эпическое пространство и особое художественное время с большим мастерством используются Островским для реализации творческого замысла.

Для драматурга, как и любого автора художественного произведения, пространство и время являются не только объектом изображения, но также важнейшим

средством в художественном освоении мира. Пространственно-временные представления, сохраняя свою объективную основу, становятся особым средством передачи мыслей, чувств, переживаний героев, служат образному воспроизведению и обобщению процессов, происходящих в действительности:

«В своем произведении писатель создает определенное пространство, в котором происходит действие. Это пространство может быть большим, охватывать ряд стран (в романе путешествий) или даже выходить за пределы земной планеты (в романах фантастических и принадлежащих к романтическому направлению), но оно может также сужаться до тесных границ одной комнаты...

Оно может обладать теми или иными свойствами, так или иначе «организовывать» действие произведения»¹.

Как же организовано пространство в «Грозе»? Для сравнения можно вспомнить, что в «Ревизоре» (с которым ученики уже знакомы) есть определенные географические ориентиры: Хлестаков едет из Петербурга в Саратовскую губернию. Тем не менее, городок, в который он попал, представляется каким-то затерянным островком: от него хоть три года скачи, ни до какого государства не доскачешь. Иными словами, мы имеем здесь дело с так называемым «замкнутым пространством». Люди, живущие в этом городке, оторваны от больших событий политики, от науки, культуры, подлинного образования. Только из писем, которые перехватывает любознательный почтмейстер, из болтовни случайно застрявшего в городке Хлестакова они получают те или иные сведения о быте и нравах в чужой стороне — в том числе, например, о супе, который

в кастрюльке прямо приезжает из Парижа в Петербург — и т. д. Нечто подобное происходит и в «Грозе».

В авторской ремарке к пьесе сказано, что действие ее происходит в городе Калинове, который расположен на Волге. Следовательно, здесь тоже дан определенный географический ориентир. Но калиновские обыватели проявляют непостижимое равнодушие к тому, что происходит вокруг. Идеолог «темного царства» Феклуша убеждена сама и убеждает других, что именно Калинов является чуть ли не центром вселенной, земным раем: «В обетованной земле живете!». Все, что не похоже на Калинов, объявляется греховным и неправедным. И Москва, где «гульбища да игрища», и тем более другие страны, «где все люди с песьими головами». Служанка Глаша наивно спрашивает: «Отчего ж так, с песьими?». Феклуша авторитетно и лаконично отвечает: «За неверность». Ответ Глашу вполне удовлетворяет, и она только задумчиво произносит: «Вот еще какие земли есть!».

Вполне соответствует всем этим представлениям и искреннее убеждение в том, что Литва «на нас с неба упала», и тому подобное. Поэтому закономерно, что Борис, который приехал из Москвы да еще в необычной одежде, воспринимается в Калинове чуть ли не как инопланетянин: «Все на меня как-то дико смотрят», — с удивлением говорит он.

Разумеется, есть где-то и другая жизнь. Тихон, например, в Москву по делам на две недели отправляется, но где он был и что видел, он и сам-то вспомнить не может («как выехал, так и загулял... И всю дорогу пил, и в Москве все пил...»). Борис тоже отправляется Бог знает куда, на китайскую границу, в «Тяхту» (Кяхту) — но «не по своей воле... дядя посылает».

Отрицательные персонажи в «Грозе» подчеркнута статичны, лишены развития, их пространственно-временная зона узка и неподвижна. Кабаниха, впрочем,

¹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — Изд. 3-е, доп. — М., 1979. — С. 335.

уже знает о существовании поездов и тем не менее заявляет: «А меня хоть ты золотом осыпь, так я не поеду». И в самом деле: куда ей ехать, да и зачем?

На этом фоне особенно знаменательным становится постоянное стремление Катерины к чему-то новому. В замкнутом пространстве ей тесно; отсюда мотивы побега, полета. Мысль о счастье ассоциируется в ее представлении с широкой и просторной Волгой, с птицей-тройкой: «...каталась бы я теперь по Волге, на лодке, с песнями, либо на тройке на хорошей, обнявшись...».

Как уже было сказано, действие в «Грозе» часто происходит на широком пространстве, на бульваре, например. Жестокая и немилосердная Кабаниха и в общественном саду ведет себя так, как будто бы она в собственном доме. По справедливому наблюдению С. Ваймана, Кабаниха «узурпирует и эксплуатирует чужое, духовно не принадлежащее ей пространство». А «Катерина — дитя вольного, бездомного пространства: даже в доме она — под открытым небом, — в четырех стенах — словно на четырех ветрах — внутренней своей статью, сутью и простором» (Песенный дуб и уездные миротворцы. — Лит. учеба. — 1986. — № 1. — С. 181—182).

Дом Кабановой становится для Катерины чужим, враждебным, даже ненавистным. Это символ тюрьмы, тесной клетки, в которой ей, вольной птице, не ужитья.

Все герои пьесы в той или иной степени примиряются с тем узким пространством, в котором они принуждены существовать. Лишь одна Катерина вырывается из него — хотя бы ценой жизни: «Куда теперь? Домой идти? Нет, мне что домой, что в могилу — все равно. Да, что домой, что в могилу!.. что в могилу! В могилу лучше...»

Не менее важным в «Грозе» оказывается и своеобразное использование категории времени. Автор может изобразить короткий или длительный промежуток времени, может заставить время протекать медленно или быстро, может изобразить его протекающим непрерывно или прерывисто, последовательно или непоследовательно (с возвращениями назад, с «забеганиями» вперед и т. п.). Он может изобразить время произведения в тесной связи с историческим временем или в отрыве от него — замкнутым в себе; может изображать прошлое, настоящее и будущее в различных сочетаниях¹.

Для «темного царства» нет ничего страшнее времени: так хотелось бы, чтобы оно или вообще остановилось, или же, по крайней мере, сделалось незаметным. Однако время уже двинулось, и «темное царство» с нескрываемым испугом наблюдает за совершающимися переменами. О Кулигине Кабаниха с раздражением говорит: «Вот времена-то пришли, какие-то учителя появились». Да, пришли какие-то новые времена, которые несут в себе потрясение того мира, самые основы которого строились на мертвенном принципе неподвижности и застоя.

Чрезвычайно любопытный разговор происходит в пьесе между Феклушей и Кабановой. Сами того не подозревая, они приходят к философскому пониманию относительности времени; но именно мысль о том, что само время может изменяться, их и страшит больше всего:

Феклуша. Тяжелые времена, матушка Марфа Игнатьевна, тяжелые. Уж и время-то стало в умаление приходиться.

Кабанова. Как так, милая, в умаление?

Феклуша. ...Бывало лето и зима-то тянутся-тянутся, не дожدهшься, когда кончатся; а нынче и не увидишь, как пролетят.

¹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — С. 211.

Дни-то и часы все те же как будто остались; а время-то, за наши грехи все короче и короче делается.

Время явно убыстряет бег свой. И отношение к времени также становится одним из способов характеристики действующих лиц. Второй акт кончается словами Катерины, полными страстного нетерпения: «Ах, кабы ночь поскорее!..». Начинается третье действие, и мы слышим размеренный, тягуче-монотонный голос Кабановой: «Некуда нам торопиться-то, милая, мы и живем не спеша».

Анализ литературного произведения с точки зрения использования категорий пространства и времени предоставляет несомненный интерес, так как позволяет глубже и всесторонне осмыслить своеобразие литературы в целом и специфику каждого отдельного произведения в частности. Во многих литературоведческих исследованиях последних лет широко применяются новые методы анализа: они помогают более глубоко исследовать произведение, давая возможность рассматривать его содержание под новым углом зрения. А это, в свою очередь, помогает сделать сам анализ более интересным, сообщая ему характер новизны и даже неожиданности для школьников.

«Гроза» начинается с песни. В этом есть нечто знаменательное. Как опера начинается с увертюры, настраивающей слушателя на определенный лад, так и песня, звучащая с открытием занавеса в «Грозе», заранее подсказывает зрителю тот ключ, в котором нужно воспринимать последующие действия.

Кулигин поет популярную песню «Среди долины ровных...» (слова А. Мерзлякова):

Среди долины ровных,
На гладкой высоте,
Цветет, растет высокий дуб
В могучей красоте.

Высокий дуб, развесистый,
Один у всех в глазах;
Один, один, бедняжка,
Как рекрут на часах!

Взойдет ли красно солнышко —
Кого под тень принять?
Ударит ли погодушка —
Кто будет защищать?

Ни сосенки кудрявые,
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!..

Мы специально привели начало песни, чтобы можно было наглядно убедиться: это эпитафия к «Грозе». Мысль о трагичности одиночества, поэтически выраженная в песне, ставшей народной, имеет прямое отношение к горькой судьбе Катерины, лишенной защиты, поддержки и любви. Как справедливо заметил Ю. В. Лебедев, в песне заключено зерно «Грозы»: «чем богаче духовно, чем высокогорнее нравственно человек, тем меньше у него внешних опор, тем драматичнее существование»¹.

И еще в одном отношении знаменательно песенное начало пьесы Островского: драматург подчеркивает теснейшую, органическую связь «Грозы» с фольклором. В специальных исследованиях уже было отмечено, что разнообразные фольклорные формы использованы в «Грозе» с исключительным чувством меры. В отличие от ряда ранних пьес здесь почти ничего нет

¹ Лебедев Ю. В. О народности «Грозы», «русской трагедии» А. Н. Островского // Рус. лит.— 1981.— № 1.— С. 16.

от жанра сказки, скупо представлены пословицы и поговорки. И тем не менее язык «Грозы» глубоко поэтичен. Это связано с широким использованием песенных мотивов. Они отражены даже и в самом сюжетном развитии драмы. Хорошо известно, что одной из тем народных лирических песен является тема горькой доли молодой женщины в чужой семье под властью свекрови. Островский сам собирал такие песни¹.

Не только пространственно-временные отношения, но и восприятие фольклора становится одним из важнейших критериев оценки действующих лиц. Так, Дикой и Кабаниха максимально далеки от мира устного народного творчества. Напротив, Кудряш, Варвара, Кулигин или сами поют, или в своих речах и поступках оказываются очень близкими к народной поэзии. Народные песни у Островского становятся выражением человеческих переживаний, объясняют характер, поведение, внутренний мир этих персонажей, помогают раскрывать различные сюжетно-психологические ситуации. При этом необходимо заметить одну характерную особенность пьесы: наиболее поэтической героине «Грозы» не дано ни одной песни. Она так внутренне близка к миру русского фольклора, который во многом определяет ее натуру, так органически связана с ним, что не было даже необходимости заставлять ее петь какую-нибудь народную песню.

Несомненно, что характер Катерины во многом идет от народной поэзии, от лирических песен, народных преданий. Это естественно: для создания народного характера драматургу понадобилось обратиться к творчеству народа, в котором отразились народная психология, эстетика, этика.

¹ См.: Черных Л. В. А. Н. Островский // Русская литература и фольклор: Вторая половина XIX века / Отв. ред. А. А. Горелов, — Л., 1982. — С. 380—381.

Жизнь Катерины — это жизнь героинь любовных и семейно-бытовых песен. Любовь для нее — мечта, прекрасный мир, в котором все легко, просторно, воздушно. Однако одухотворенность, свойственная Катерине, ее поэтические мечты и тоска по идеалу сталкиваются с такой жестокой реальностью, которой ранее она и представить себе не могла.

Внутренняя близость к народно-поэтическому творчеству сказывается и в языке Катерины. В работах советских ученых уже сделаны многие интересные наблюдения над особенностями языка действующих лиц «Грозы» вообще и Катерины в частности. Отмечено, например, что в ее речах нередко ощущается песенный склад, звучат мотивы устной народной поэзии. Ее знаменитая реплика, обращенная к Варваре: «...отчего люди не летают так, как птицы?», явно навеяна народным творчеством (мотив этот присутствует и в украинском фольклоре). Образы, фразеологические обороты, лексика — все это у Катерины имеет во многих случаях один источник — народную поэзию.

Так, монолог героини «Грозы» в пятом действии как будто соткан по мотивам лирических песен: «Уж коли не увижу я тебя, так хоть услышь ты меня издали! Ветры буйные, перенесите вы ему мою печаль-тоску!». Песенная, народная стихия ощущается здесь совершенно явственно не только в устойчивых поэтических формулах, но и в мелодической основе, заставляющей вспомнить богатейшие традиции как русского фольклора, так и русской литературы (учащиеся могут сопоставить этот монолог Катерины с известным им уже плачем Ярославны из «Слова о полку Игореве»).

Академия наук присудила Островскому за «Грозу» так называемую Большую Уваровскую премию — высшую награду за драматическое произведение. В предварительном отзыве И. А. Гончаров с полной справедливостью писал: «Не опасаясь обвинения в пре-

увеличении, могу сказать по совести, что подобного произведения, как драмы, в нашей литературе не было. Она бесспорно занимает и, вероятно, долго будет занимать первое место по высоким классическим красотам. С какой бы стороны она ни была взята, — со стороны ли плана создания, или драматического движения, или, наконец, характеров, — всюду запечатлена она силою творчества, тонкостью наблюдательности и изяществом отделки»¹.

После появления «Грозы» в печати и на сцене уже не оставалось никаких сомнений в том, что именно Островский стал крупнейшим русским драматургом своего времени. «Гроза» сразу же была воспринята читателями и зрителями как поистине классическое произведение, вошедшее в золотой фонд русской литературы и театра. Это образец высокого искусства, одно из высших достижений Островского.

¹ А. Н. Островский в русской критике / Ред. Г. И. Владыкин — М., 1948. — С. 379.

Глава 8

ПРОБЛЕМА ЖАНРА ПЬЕСЫ А. Н. ОСТРОВСКОГО «ГРОЗА»

Цикл уроков по текстуальному изучению «Грозы» целесообразно завершить специальным рассмотрением проблемы жанра пьесы. Здесь учащиеся снова получают возможность обратиться к суждениям о сущности драматического конфликта, завершая тем самым тот разговор, который был начат на первом уроке. От первоначальных суждений о конфликте в «Грозе» мы снова возвращаемся к той же теоретико-литературной категории, но уже на более высоком уровне, обогащенные более или менее детальным анализом проблематики произведения, его образной системы и т. д.

На протяжении всего XIX века «Гроза» рассматривалась преимущественно как социально-бытовая драма, что и предопределило повышенное внимание исследователей к бытовой стороне пьесы, к отразившимся в ней подробностям определенной исторической эпохи и т. д.

Любопытная рецензия была опубликована в 1860 году в газете «Московские ведомости»: «Островский сделал бы гораздо лучше, если бы исключил из своего нового произведения всю трагическую часть его, и представил бы нам обыкновенную смертную обитательницу уездного города, молодую и хорошенькую, не

мечтающую о том, чтобы сделаться птицей и летать по воздуху (такие мечты слишком смешны в устах совершеннолетней женщины), но попросту недовольную мужем и свекровью и умирающую естественным образом, если уж ей так необходимо умереть»¹.

Разумеется, легко посмеяться над критиком, который проявил столь поразительную эстетическую и нравственную глухоту. И все-таки характерно, что даже он почувствовал в пьесе «трагическую часть», хотя она и показалась ему совершенно неуместной. Можно понять причину недоумения рецензента. Он исходил из существовавшего в то время определения жанра трагедии. Островский же и в этом отношении выступил смелым новатором, хотя его жанровое новаторство долгое время не было понято и по достоинству оценено.

Раньше в соответствии с существовавшими традициями конфликт в трагедии основывался на борьбе больших общественных сил, а в качестве трагического героя выступала обычно крупная личность. В «Грозе» основное внимание драматурга обращено на частную жизнь людей ничем не знаменитых, казалось бы, даже незначительных. Но на материале повседневной действительности в пьесе из жизни купцов и мещан Островский ставит проблему, поднимающуюся до больших высот социального, политического и общечеловеческого плана. Суть конфликта была исключительно точно выражена в заглавии знаменитой статьи Добролюбова «Луч света в темном царстве».

Трагедия Катерины предопределена вовсе не столкновением ее только со злой свекровью. «Если понимать гибель Катерины,— пишет А. И. Журавлева,— как ре-

зультат столкновения с самодуркой-свекровью, видеть в ней жертву семейного гнета, то масштаб героев действительно окажется мелковат для трагедии... Но если увидеть, что судьбу Катерины определило столкновение двух исторических эпох, то «героическая» трактовка ее характера, предложенная Добролюбовым, окажется вполне правомерной»¹.

Вместе с тем трагизм Катерины и «Грозы» в целом был обусловлен еще одним важным обстоятельством. Островский в самой жизни увидел, что просыпающееся чувство личности оказалось в неразрешимом противоречии не только с традиционным патриархальным укладом, но и с теми идеальными представлениями о нравственности, которые были присущи самой героине пьесы².

По-разному решают эту дилемму героини русской литературы. Пушкинская Татьяна сделала свой выбор, но, восхищаясь ею, ученики не должны забывать о трагичности ее судьбы. Иной выбор сделала Катерина в «Грозе» — однако и он оказывается не в меньшей, если не в большей степени трагичным.

Вот почему так важно выделить и подчеркнуть в классе наличие в «Грозе» не только внешнего конфликта (он на поверхности и легко ощутим), но и внутреннего. При этом тяжелейшая внутренняя борьба Катерины была своеобразным отражением тех общественных конфликтов, которые уже тогда явственно обнаруживались в русской жизни (хотя она-то сама, разумеется, их не осознавала, и если бы ей кто-либо об этом сказал, она бы скорее всего ничего бы вообще

¹ Журавлева А. И. «Гроза» А. Н. Островского // Лит. в шк.— 1984.— № 2.— С. 23.

² См.: Журавлева А. И. Трагедийное в драматургии А. Н. Островского // Вестн. Моск. ун-та: Филология.— 1986.— № 3.— С. 28.

¹ А. Н. Островский в русской критике.— С. 23—24.

не поняла). На ином — более высоком интеллектуальном уровне — сходный конфликт был обозначен А. И. Герценом в 1840 годах в знаменитой работе «Дилетантизм в науке». Там речь шла о всемирно-историческом периоде, когда отчетливо ощущался перелом двух эпох и когда душа человеческая буквально на части разрывается, ощущая мучительное раздвоение между старым и новым. «Мы живем,— писал А. И. Герцен,— на рубеже двух миров — оттого особая тягость, затруднительность жизни для мыслящих людей. Старые убеждения, все прошедшее мирозерцание потрясены — но они дороги сердцу. Новые убеждения, многообъемлющие и великие, не успели еще принести плода; первые листы, первые почки пророчат могучие цветы, но этих цветов нет, и они чужды сердцу... Люди внешние предаются в таком случае ежедневной суете; люди созерцательные — страдают: во что бы то ни стало ищут примирения, потому что с внутренним раздором, без краеугольного камня нравственному бытию человек не может жить».

С точки зрения теории литературы, трагическое противоречие (трагический конфликт) возникает лишь тогда, когда оно воспринимается человеком не как нечто внешнее, чуждое ему, но осознается им как проявление высшей нравственной силы, стоящей над его личными интересами, имеющее для него «сверхличное» значение. Такой конфликт всегда имеет общественное значение, хотя нередко он истолковывается в религиозном или абстрактно-моралистическом плане. Только тогда и возникает в душе человека внутренняя борьба, борьба с самим собою, вызывающая в нем патетическое переживание и обрекающая его на глубокие страдания. Но все это «возможно лишь в том случае, если человек обладает нравственным развитием и нравственным достоинством, способен возвы-

ситься до трагизма своих переживаний, своего самосознания. Человек ничтожный, лишенный нравственного достоинства, не может стать трагическим субъектом»¹.

Эти теоретические положения основываются в том числе и на изучении и обобщении творческого опыта великого русского драматурга. Во всяком случае, к Катерине они имеют самое непосредственное отношение, объясняя причины, по которым она может восприниматься как трагическая героиня.

Катерина не принимает людского суда — да и кто смеет ее судить? Феклуша? Кабанова? Она сама себя судит, причем судом более страшным, нежели тот, который придумала в своем средневековом воображении Кабаниха.

Ведь смерть Катерины по всем законам жанра приводит к катарсису, то есть, как писал еще Аристотель в своей «Поэтике», к очищению духа при помощи «страха и страданий», а это и является целью трагедии. Во всяком случае, Герцен воспринимал трагический финал «Грозы» как залог возможного возрождения: «...как низко ни пал этот мир, что-то говорит нам, что для него есть еще спасение, что оно таится в глубине его души, и это что-то, это *ignotum* (неведомое) чувствуется в «Грозе»; голос с неба не возвещает, как в «Фаусте» Гете, отпущения грехов, но все же и печать, и читатели были потрясены» (18, 220).

Может возникнуть вопрос: почему же сам Островский обозначил жанр своей пьесы не как трагедия, а как драма? Существуют два возможных ответа. «Во-первых, во времена Островского не принято было называть трагедиями пьесы из жизни частных людей..»

¹ Введение в литературоведение / Под ред. Г. Н. Поспелова.— М., 1976.— С. 104—105.

Вторая причина — литературная репутация этого жанра. Трагедия в эстетическом сознании поколения Островского — нечто устарелое, прочно связанное с классицизмом. Недаром в пьесах Островского не раз мы встречаем то добродушные, то довольно злые насмешки над приверженцами этого жанра»¹.

Тем не менее, «Гроза», как это теперь считается почти общепризнанным, является именно трагедией — но трагедией нового типа. Ю. В. Лебедев пишет: «Трагедия Катерины в том, что жизнь, ее окружающая, лишилась цельности и полноты, вступила в полосу глубокого нравственного кризиса. Душевная гроза, пережитая героиней, — прямое следствие этой дисгармонии. Катерина чувствует свою вину не только перед Тихоном и Кабанихой и не столько перед ними, сколько перед всем миром, перед царством высокого добра. Ей кажется, что вся вселенная оскорблена ее поведением. Только полнокровная и духовно богатая личность может так интенсивно ощущать свое единство с мирозданием и обладать столь высоким чувством ответственности перед высшей правдой и гармонией, которая в нем заключена»².

¹ Журавлева А. И., Некрасов В. Н. Театр А. Н. Островского: Кн. для учителя. — М., 1986. — С. 27—28.

² Лебедев Ю. В. Русская литература XIX в.: Вторая половина. — С. 176.

Глава 9

«ГРОЗА» В КРИТИКЕ. СПОР О «ГРОЗЕ» В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

После того, как «Гроза» в конце 1859 года была поставлена на сцене в Москве и Петербурге, а в начале следующего года была опубликована, в печати появилось множество статей и рецензий, посвященных новому произведению Островского. Среди них особенно выделяется блестящая работа Н. А. Добролюбова «Луч света в темном царстве», появившаяся, как и все статьи Добролюбова, в журнале «Современник» (1860. — № 10). В работе выдающегося представителя революционно-демократической критики нашли наиболее полное и последовательное выражение его основные общественно-политические и эстетические принципы.

Название новой статьи Добролюбова прямо переключалось с его недавней статьей об Островском «Темное царство». Там он писал об искаженном, неестественном развитии мира, в котором «не развиты никакие нравственные понятия» (5, 57). Развивая эти же положения, Добролюбов в новой статье выдвинул и обосновал положение о зреющем протесте против «темного царства», о закономерности появления в жизни и литературе нового народного героя, отличающегося решительным и цельным характером.

На первый взгляд, может показаться странным, что именно образ Катерины Добролюбов назвал шагом вперед «не только в драматической деятельности

Островского, но и во всей нашей литературе» (6, 334). Ведь статья о «Грозе» написана в 1860 году; к этому времени Добролюбов уже успел высоко оценить такие замечательные произведения, как «Обломов» И. А. Гончарова, «Накануне» И. С. Тургенева. Почему же характеры героинь этих романов — Ольги Ильинской, Елены Стаховой не произвели на него такого впечатления? На этот вопрос четкий ответ дает сам критик. По его словам, Елене Стаховой «никто не мешал делать то, что она хочет; но делать было нечего... Она готова к самой живой энергической деятельности, но приступить к делу сама по себе, одна — она не смеет» (6, 108). Ольга Ильинская «способна, кажется, создать новую жизнь, а живет между тем все в той же пошлости, в какой и все ее подруги, потому что от этой пошлости некуда уйти ей» (6, 109).

Конечно, купеческая жена Катерина Кабанова во многом проигрывает другим героиням, уже известным в русской литературе: она не так образованна, круг интересов ее значительно уже. Но зато характер ее «неизменно верен чутью естественной правды, исполнен веры в новые идеалы и самоотвержен в том смысле, что ему лучше гибель, нежели жизнь в тех началах, которые ему противны» (6, 337).

Инстинктивный протест героини «Грозы» был для критика-демократа прямым доказательством обреченности «темного царства». Вольнолюбивая натура Катерины ни за что не может приспособиться к миру угнетения и подавления естественных человеческих чувств и стремлений. «Известно, — утверждал Добролюбов, — что крайности отражаются крайностями и что самый сильный протест бывает тот, который поднимается наконец из груди самых слабых и терпеливых» (6, 339).

В Катерине критик-революционер ценил прежде всего непосредственность ее природы и ее протеста.

Именно в этом он видел прямое отражение самой сути народного характера. Причины такого подхода, такого истолкования пьесы понятны. Статья «Луч света в темном царстве» создавалась в период острой политической ситуации, когда вопрос о возможности (или невозможности) крестьянского восстания стоял очень остро. В Катерине Добролюбов увидел живое, наглядное подтверждение надежд всей революционной демократии на то, что дремлющие в народе силы рано или поздно обязательно проявятся. Образ Катерины в истолковании критика приобретал символическое значение: утверждение той скрытой силы, которая не может не пробудиться в естественном стремлении народа к свободе, как свидетельство органической непримиримости его ко всем проявлениям угнетения, несправедливости, гнета, к любым формам самодурства.

Статья Добролюбова «Луч света в темном царстве» оказалась важнейшим программным документом как в истории русской литературы и критики, так и в истории русского революционного движения. Это был прекрасный пример революционной публицистики, своеобразная прокламация, рассчитанная на демократических читателей. Достаточно вспомнить решительные слова Добролюбова, звучавшие как прямой призыв к открытой борьбе с мрачными силами «темного царства»: «крайности отражаются крайностями...».

Прошло всего лишь несколько лет после появления статьи Добролюбова, как другой молодой критик — Д. И. Писарев, также принадлежавший к демократическому лагерю, вступил в прямую полемику со своим предшественником. В статье «Мотивы русской драмы» (1864) он попытался обосновать совершенно иную трактовку образа Катерины.

Спор Писарева с Добролюбовым носил принципиальный характер и вызывался главным образом двумя

причинами: изменившейся исторической обстановкой и специфическими чертами мировоззрения Писарева.

В целом статья «Мотивы русской драмы» обладает четко выраженной демократической направленностью. В ней дана резкая критика «темного царства», говорится о сочувствии страданиям народа. «Мотивы русской драмы», как и другие статьи Писарева, были посвящены не только сугубо литературным проблемам, не просто новой оценке пьесы Островского. «...Тут дело идет об общих вопросах нашей жизни», — предупреждал Писарев своих читателей (2, 371).

Однако просветительские иллюзии критика, упрощенное решение им ряда существенных проблем материалистической философии не могли не сказаться и в этой его работе. Поэтому важнейший вопрос о соотношении человека и среды решался им слишком прямолинейно, без учета его диалектической сложности. При этом у Писарева была своя логика, которой даже нельзя отказать в известной убедительности. Катерина, как известно, выросла и воспитывалась в условиях патриархального семейного быта. Спрашивается, каким образом в «темном царстве» могло возникнуть столь «светлое явление»? Как мог сложиться некий «светлый образ»?

По мнению Писарева, основная ошибка Добролюбова заключается в том, что он не задавался этими вопросами. Если бы Добролюбов обратился к истокам формирования характера Катерины, то увидел бы, «что воспитание и жизнь не могли дать Катерине ни твердого характера, ни развитого ума... и тут вся личность Катерины представилась бы ему в совершенно другом свете. Грустно расставаться с светлою иллюзией, а делать нечего; пришлось бы и на этот раз удовлетвориться темною действительностью» (2, 368—369).

Собственно, в самой пьесе, в развитии драматического действия Писарев не видит особых ошибок. Катерина, считает он, «не выдумка автора, а живое лицо... Читая «Грозу» или смотря ее на сцене, вы ни разу не усомнитесь в том, что Катерина должна была поступить в действительности именно так, как она поступает в драме. Вы увидите перед собою и поймете Катерину, но, разумеется, поймете так или иначе, смотря по тому, с какой точки зрения вы на нее посмотрите» (2, 268).

В своей статье Писарев спорил не с драматургом, а с Добролюбовым. Он посмотрел на Катерину с точки зрения «мыслящих реалистов» и пришел к выводу, что вся жизнь героини «Грозы» состоит из постоянных внутренних противоречий: «она ежеминутно кидается из одной крайности в другую» (2, 270). «Что это за любовь, возникающая от обмена нескольких взглядов? Что это за суровая добродетель, сдающаяся при первом удобном случае? Наконец, что это за самоубийство, вызванное такими мелкими неприятностями, которые переносятся совершенно благополучно всеми членами всех русских семейств?» (2, 367). Как видим, трагический конфликт «Грозы» сводился Писаревым всего лишь к разряду «мелких неприятностей»...

Для Писарева Катерина при всей ее страстности, нежности, искренности, что он охотно признает, все же не является «лучом света» прежде всего потому, что живет и действует она не по законам разума. Для критика же необходимым условием «светлого явления» должен быть сильный и развитый ум; там, где нет этого свойства, там не может быть и светлых явлений» (2, 377). К этой идее Писарев обращается неоднократно: «все-таки ум дороже всего, или, вернее, ум — все. Я с разных сторон доказывал эту мысль и, может быть, надоел читателю повторениями, но ведь мысль-то уж больно драгоценная» (2, 383).

В подобного рода высказываниях критика-просветителя достаточно отчетливо проявляется и его сила, и его слабость. Отсюда же проистекает и прямое противопоставление Катерины любимому писаревскому герою — Базарову (роман И. С. Тургенева «Отцы и дети»). Даже одно то, что Базаров — ученый-естественник, занимающийся, в частности, опытами над лягушками, приводит критика в восторг: «Тут-то именно, в самой лягушке-то, и заключается спасение и обновление русского народа. Ей-богу, читатель, я не шучу и не потешаю вас парадоксами» (2, 392). Все симпатии Писарева отданы «базаровскому типу», а Катерина отнесена им к разряду «вечных детей» (2, 394).

Принципиальный спор Писарева с Добролюбовым был обусловлен изменениями общественной обстановки в стране. Добролюбов писал свою статью в условиях подъема общественного движения в России и на первое место выделял мысль о росте народного самосознания, что неминуемо должно было привести к решительному изменению всей русской жизни. Писарев же отвечал ему тогда, когда явственно обнаружилось, что революция так и не произошла, когда начался период реакции. Писарев считал, что Добролюбов преувеличил степень готовности народа к сознательной борьбе.

И в предыдущих статьях Писарев выражал сомнения относительно готовности народных масс к революционному выступлению. В «Мотивах русской драмы» сомнения эти были выражены особенно отчетливо. Изменилась обстановка — изменилась и тактика. И если в новых исторических условиях Писарев не видел возможностей революционного движения, основанного на широком и непосредственном участии народных масс, тогда вместо Катерины «лучом света» объявляется Базаров, жизнь и деятельность которого

основаны на строгом «расчете сил», на законах разума, на пропаганде естественно-научных знаний.

Всю статью «Мотивы русской драмы» Писарев в конечном счете посвятил доказательству главного своего убеждения: «Народ нуждается только в одной вещи, в которой заключаются уже все остальные блага человеческой жизни. Нуждается он в движении мысли, а это движение возбуждается и поддерживается приобретением знаний» (2, 390). И в дальнейшем Писарев постоянно обращался к одному и тому же вопросу, который предстояло решить читателям: «кто из наших любимцев, добролюбовский или мой, Катерина или Базаров, заключают в себе элементы, необходимые для решения общественной задачи, поставленной русскому народу всем течением нашей исторической жизни?» (3, 460).

Итак, надежды на быстрее развитие широкого демократического движения, свойственные Добролюбову, воспринимались Писаревым всего лишь как иллюзия. Другая задача, по его мнению, стоит сейчас перед мыслящими работниками типа Базарова, которым предстоит длительная предварительная работа по подготовке условий для переустройства общества на разумных началах: «Много ли, мало ли времени придется нам идти к нашей цели, заключающейся в том, чтобы обогатить и просветить наш народ, — об этом бесполезно спрашивать. Это — верная дорога, и другой верной дороги нет» (2, 393).

Выше уже было сказано, что диаметрально противоположная оценка героини «Грозы» в статьях Добролюбова и Писарева объясняется изменением исторической обстановки, спадом революционного движения, мучительными поисками передовой интеллигенцией новой тактики и т. д. Однако есть и еще одно немаловажное обстоятельство: сложность, многогранность образа самой Катерины, что и предопределяло возмож-

ность неоднозначного его истолкования. «Сам характер Катерины,— пишет современный исследователь,— объективно, как видно, содержал в себе элементы, которые открывали возможность для известной двойственности в его оценке: при одних условиях «катерины» могли бы ниспровергнуть «темное царство» и стать элементом обновленного общества — такая возможность *объективно* была заложена историей в их характере; при других исторических обстоятельствах «катерины» подчинились социальной рутине этого царства и сами предстали элементом этого царства глупцов. Добролюбов, оценивая Катерину с одной лишь стороны, сконцентрировал все свое внимание критика лишь на стихийно бунтарской стороне ее натуры; Писареву бросились в глаза исключительно темнота Катерины, допотопность ее общественного сознания, ее своеобразное социальное «обломовство», политическая невоспитанность»¹.

Столкновение столь различных взглядов двух выдающихся критиков дает возможность учителю развернуть интересное обсуждение, создать условия для организации диспута. Такая форма работы была описана в статье Н. Н. Король и Ю. И. Султанова. Авторы исходят из совершенно правильного положения о необходимости вводить учащихся в мир горячих споров, литературной полемики, не решенных до конца в литературоведении проблем. Вот почему представляется очень перспективным предложенное ими сопоставление на уроке мнений Добролюбова и Писарева. Своевременно и справедливо звучит предупреждение, что как раз писаревская концепция в большей степени способна увлечь десятиклассников, так как «своей логикой, оригинальностью она импонирует молодым людям,

¹ Лебедев А. А. Драматург перед лицом критики.— М., 1974.— С. 92—93.

склонным к рассудочности, рационализму, категоричности»¹. Наблюдение это не лишено оснований.

В 1973 году на страницах «Комсомольской правды» было опубликовано письмо ученицы Валентины П. Она писала, что не согласна с Добролюбовым, с его оценкой Катерины: «Какой это «луч»? Луч должен светить и звать к лучшему, а куда зовет Катерина — в омут?..» Об этом девочка и написала в сочинении — «много, честно, как думала. А потом сочинение прочли в классе, сопровождая чтение ехидными эпитетами типа «Новый гений выискался». Ученица попросила редакцию: «Пусть какой-нибудь наш советский критик расскажет о Катерине.. а я буду ждать. И пожалуйста, пусть он не боится Добролюбова» (1973.— 3 янв.).

Со страниц этого же номера газеты школьнице отвечал известный советский драматург Виктор Розов. Он заметил, что в аргументации Валентины П. есть нечто схожее с точкой зрения Писарева (хотя она вряд ли его читала). В. Розов так сформулировал свое собственное мнение: «Нет, я бы тоже не назвал героиню «Грозы» лучом света в темном царстве. Уж скорее прекрасной жертвой его. Но и с Писаревым, который в полемическом задоре просто-напросто высмеял образ Катерины, объявил ее поступки нелепыми, не согласен. Так не понять Островского!».

В. Розов очень темпераментно отстаивал мысль о необходимости воспитывать на уроках литературы личностное отношение к художественному тексту: «Я против педагогического вдалбливания в умы учащихся готовых прописных истин, особенно в области художественной литературы, где первая любовь к книгам основана не на изучении, не на «прохождении»,

¹ Король Н. Н., Султанов Ю. И. Критическая статья на уроке: К изучению драмы А. Н. Островского «Гроза» // Рус. яз. и лит. в средних учеб. заведениях УССР.— 1984.— № 9.— С. 41.

а на непосредственном личном впечатлении от прочитанного». Следует заметить, что мысль эта не бесспорна. Руководство учителя необходимо в любом случае — даже и на уроках литературы. Следует только обязательно учитывать специфику предмета.

Споры, возникшие в первые же годы после появления «Грозы», не прекращались и в последующее время, то затухая, то разгораясь. Учитель должен быть в курсе научной полемики, особенно если она касается произведений, включенных в школьную программу по литературе. Так обстоит дело и с знаменитой пьесой Островского, споры о которой разгорелись с новой силой в советском литературоведении 1970—1980 годов. Суть ее заключается в стремлении выдвинуть новую трактовку «Грозы», противопоставляемую концепциям как Добролюбова, так и Писарева.

Так, автор биографии А. Н. Островского, вышедшей в популярной серии «Жизнь замечательных людей», М. Лобанов, решительно не согласился с Добролюбовым, который, как известно, уделил при анализе «Грозы» весьма важное место разоблачению «темного царства». Для М. Лобанова, напротив, Дикой и особенно Кабанова вовсе не самодуры, а выразители патриархальных, старозаветных устоев, ценность которых ничуть не поколеблена, по мнению исследователя, ни в пьесе, ни в наше время. Никакой «темноты», никакой страшной самодурной силы в пьесе М. Лобанов не усматривает. У Кабановой, например, грозный вид — лишь маска, а на самом деле в ней видна «снисходительность к молодым, не знающим, как, по ее мнению, надо жить; сожаление, что выводится старина... Нельзя упрощать этот характер»¹, — делает вывод автор биографии Островского.

¹ Лобанов М. П. Островский.— М., 1979.— С. 137.— (Жизнь замечательных людей.)

Что же касается Катерины, то она, напротив, не вызывает никакой симпатии у М. Лобанова, считающего, что героиня драмы Островского уже подвержена тлетворным идеям «женской эмансипации», носящимся в воздухе 60-х годов прошлого века, а женская эмансипация, считает он, это всего лишь требование «полнейшей свободы женщины от супружеского и даже материнского долга»¹.

Таким образом, трагедия Катерины предопределена, оказывается, вовсе не «темным царством» (оно вовсе и не такое уж темное), а невозможностью для нее найти себя в «новой морали»².

Книга М. Лобанова вызвала много откликов. Суждения, высказанные в этой книге о «Грозе», в большинстве случаев не были поддержаны. Опровергая точку зрения М. Лобанова, Ф. Кузнецов писал, например: «Катерина никогда в своей жизни не «теоретизировала», ни «Современника», ни «Русского слова» в своей затерянной глуши не читала и о новомодных «теориях» 60-х годов не слышала. Она просто любила. Непосредственность и сила этого столь естественного и высокого человеческого чувства, незаурядное богатство и мощь ее человеческой природы столкнули в неразрешимом противоречии с моралью «темного царства», с ее собственными представлениями о жизни и с мыслью о греховности своего поведения — вот что привело Катерину к смерти»³.

Другая точка зрения в современном литературоведении связана со стремлением уяснить истоки характера Катерины в контексте русской народной культуры. Все чаще и чаще высказывается мысль о том, что

¹ Лобанов М. П. Островский.— С. 140.

² Там же.— С. 145.

³ Кузнецов Ф. Ф. Родословная нашей идеи.— М., 1986— С. 331.

порывы Катерины — при всей их стихийности и импульсивности — связаны в конечном счете с теми этическими представлениями, которые веками складывались в народном сознании. Взгляды Катерины нередко принимают религиозную окраску, но нельзя не заметить, что они по сути своей не принимают, а возвышают ее над сословно-купеческими мертвыми законами «темного царства». Поэтому нравственность героини «Грозы» связывается с глубокими историческими и социально-психологическими истоками. В ее образе отразились высокие этические ценности, накопленные народом.

«Старая жизнь,— писал А. Штейн еще в 1973 году,— была не только оплотом темноты и невежества. Если взглянуть на нее исторически, можно увидеть и другие ее черты.

Феодально-крепостнический строй не мог до конца подавить народную самодеятельность, тягу народа к творчеству, не мог убить душу народа. Это запечатлелось в художественных памятниках старой культуры. Запечатлелось это и в «Грозе»¹.

Подобные суждения о «Грозе» были поддержаны в последнее время и другими учеными. По мнению Н. Н. Скатова, например, «Добролюбов точно понял и разъяснил, что все в Катерине очень органично, что она движется не отвлеченностями и теориями, а всем существом своим, натурой. Но самую натуру критик-просветитель, естественно, растолковывал совершенно по-просветительски, в антропологическом духе, безотносительно к истории; натура — из самой природы, из естественных требований ее... Добролюбов, чтобы увидеть в Катерине светлое явление, отделил ее от мира, в котором она живет («Луч света в темном царстве»). Писарев поставил Катерину в прямую связь с этим

миром, чтобы отказать ей в этом светлом начале»¹. Между тем, в стороне оставался вопрос о том мощном пласте народной культуры, который во многом объясняет характер и поведение Катерины. Этот вопрос подробно был рассмотрен в статье Ю. В. Лебедева: «...в окружении Катерины,— пишет исследователь,— Добролюбов не почувствовал ничего светлого и жизнеутверждающего. Источник цельности характера героини он искал в антропологически понятой натуре, в инстинктивном порыве живого организма. Но инстинкты Катерины *социальны*, они зреют в определенной культурной среде, они проросковы светом народной поэзии, народной нравственности. Там, где у Добролюбова на первый план выходит абстрактно понятая натура, у Островского торжествует народная культура»².

Однако устои этого мира высокой нравственности, совестливости и любви уже нарушены. Именно поэтому гибель Катерины неизбежна: «Ее смерть — осуждение мира, загубившего свой цвет, свою красоту, свою мудрость, общинный склад и лад народной души»³.

Такая концепция встретила возражения ряда исследователей. Было высказано мнение, что в статье Добролюбова содержится в большей степени историческое, а не антропологическое истолкование образа Катерины, и «оно не позволяет целиком растворить ее духовный мир в мире традиционного фольклорного предания...»⁴ Сходная точка зрения была высказана и другими учеными. Полемизуя с Ю. В. Лебедевым, Е. И. Семенов писал, в частности: «Добролюбов борет-

¹ Скатов Н. Н. Далекое и близкое.— М., 1981.— С. 164—165.

² Лебедев Ю. В. О народности «Грозы», «русской трагедии» А. Н. Островского. // Рус. лит.— 1981.— № 4.— С. 24—25.

³ Там же.— С. 20.

⁴ Фридлиндер Г. М. Методологические проблемы литературоведения.— Л., 1984.— С. 170.

¹ Штейн А. Л. Мастер русской драмы.— М., 1973.— С. 134.

ся против всякой абстракции культуры, в том числе и против идеализации народной культуры, насильственно лишенной возможности развития... почему каждое незаурядное движение души непременно должно быть санкционировано определенным «культурным» штемпелем?..». Тем и глубок порыв Катерины, делает вывод Е. И. Семенов, «что он стихийен, есть проявление собственной ее, маленькой пока, но самобытной жизни, а не пародия на действия мифических героев...»¹.

На наш взгляд, наиболее объективно и уравновешенно подошла к решению спорного вопроса Л. М. Лотман. Она не отрицает, что и старая Кабанова, и молодая Катерина «воспитаны в рамках одной культурной традиции, но их нравственные понятия, идеалы, устремления резко расходятся. Ни национальная культура и этика, ни понятия о красоте и благе, бытующие в народной среде, не представляются Островскому сферой неподвижной гармонии или застоя. Народную жизнь он видит как мир драматической напряженности, борений, трагических противоречий, столкновения интересов, нравственных понятий, убеждений»².

Долгое время считалось общепринятым, что после блестящих статей Добролюбова и Писарева ничего принципиально нового о пьесе Островского уже не может быть сказано. Однако если художественное произведение, пусть даже созданное много десятилетий тому назад, не дает оснований для новых исследовательских поисков, не возбуждает споров, полемики, дискуссий, то это означает, что оно стало всего лишь почтенным «литературным памятником», достойным всяческого уважения — но не больше. А «Гроза» — не

¹ Семенов Е. И. Культурно-историческая школа и современная культурология // Рус. лит. — 1987. — № 4. — С. 105.

² Лотман Л. М. Драматургия А. Н. Островского // История русской драматургии: Вторая половина XIX — начала XX в. / Отв. ред. Л. М. Лотман. — Л., 1987. — С. 105.

«памятник», она и сегодня живет, и сегодня оказывается способной заинтересовать пытливую мысль и школьника, и многоопытного литературоведа.

Полемика в любой науке, в том числе и в науке о литературе, — дело совершенно естественное и закономерное. Никто не может объявить себя носителем «истины в последней инстанции». Конечно, наличие различных точек зрения на то или иное художественное произведение может затруднить позицию учителя (и даже порою, как это, увы, бывает, вызвать раздражение), но как раз это обстоятельство, с другой стороны, позволяет придать школьным урокам поисковый характер, способствуя пробуждению и развитию познавательной активности учащихся. Не уходить от споров, а, напротив, сознательно способствовать их пробуждению — в этом заключается одно из условий улучшения преподавания литературы в школе. И тогда окажется, что даже такое общезвестное, давно уже ставшее классическим произведение, как «Гроза», и сегодня позволяет поставить в связи с его изучением ряд важнейших вопросов эстетического и нравственного характера, потому что эстетика и этика — всегда рядом. Можно ли предполагать, что эти вопросы будут окончательно решены сегодня или завтра? Нет, конечно. Как и в каждом гениальном произведении, есть в трагедии Островского «некая тайна, загадка, не разгаданная до сих пор...»¹. И каждое новое поколение стремится найти свой подход, свой путь к разгадке этой тайны.

¹ Анастасьев А. Н. «Гроза» А. Н. Островского. — С. 12.

Глава 10

ДРАМА А. Н. ОСТРОВСКОГО «БЕСПРИДАННИЦА»

«У Островского,— справедливо заметил В. Я. Лакшин,— были пьесы, написанные на готовую мысль, пьесы с заранее внятным результатом, поучением. Такovsky «Бедность не порок», «Пучина» или «Трудовой хлеб». Но были и пьесы-искания, пьесы с внутренней неразрешенной проблемой. Не пьесы-ответы, а пьесы-вопросы: художник и для себя хочет разрешить вставшую перед ним загадку характера, положения или судьбы. И это как раз самые яркие его взлеты, самые крупные вершины: в полдень жизни — «Гроза», ближе к закату — «Бесприданница»¹.

«Бесприданница» была задумана в 1874 году, а закончена в 1878. По сравнению с «Грозой» в ней отразилась уже совсем иная, пореформенная эпоха. В ряде существенных моментов «Бесприданница» отличается от «Грозы» и по художественной манере. Островский писал: «Этой пьесой начинается *новый* сорт моих произведений» (11, 619).

Драматург нередко указывал на место действия своих произведений: «*Действие происходит в Москве*» («В чужом пиру похмелье»), «*Действие происходит весной, в подгородной усадьбе...*» («Воспитанница»),

¹ Лакшин В. Я. Александр Николаевич Островский.— С. 477.

«*Действие происходит в городе Калинове, на берегу Волги...*» («Гроза»). Но в «Бесприданнице» есть ремарка, указывающая не только на место, но и на время действия: «*Действие происходит в настоящее время, в большом городе Бряхимове на Волге*». В *настоящее время* — слова эти чрезвычайно знаменательны. В сознании современников семидесятые годы были временем острейшей ломки и экономического уклада, и нравственных устоев, и общественных взглядов. У Льва Толстого в «Анне Карениной», также написанной в семидесятые годы, сказано: «У нас теперь... все это переворотилось и только укладывается...»

Впрочем, изменения, происходящие в пореформенный период, затронули далеко не всех. В «Бесприданнице» фон действия, как и в «Грозе», какой-то застойный, сонный. Мотив сна (как некогда в романе И. А. Гончарова «Обломов») звучит в «Бесприданнице» с самых первых реплик. Гаврила, содержатель кофейной, объясняет Ивану, почему на бульваре народу нет: «По праздникам всегда так. По старине живем: от поздней обедни все к пирогу да ко шам, а потом, после хлеба-соли, семь часов отдых... А вот около вечера проснутся, попьют чайку до третьей тоски...».

Однако же есть некий круг в городе, который уже живет по-другому. В Калинове все жили и одевались одинаково за исключением одного Бориса; в Бряхимове происходят все же заметные изменения. И дело даже не только в том, что это, по авторской ремарке, «большой город». Само время стало иным, и люди стали иными.

В перечне действующих лиц Островский так характеризует Кнурова: «Из крупных дельцов последнего времени...». Опять с самого начала вводится указание на новое время, порождающее совсем новых героев. Когда речь заходит о них, у содержателя кофейной мгновенно исчезает пренебрежительный тон. Вот сум-

рачно молчаливый Кнуров ходит по пустому бульвару «для моциону», вот и Вожеватов, «один из представителей богатой торговой фирмы», приближается. Правда, в отличие от Кнурова, он все же еще разговаривает с местными жителями, но это по молодости и по «малодушеству»: «а в лета войдет, такой же идол будет». В каких-то мелочах новые хозяева жизни вынуждены лицемерить, учитывать общественное мнение. Например, нехорошо утром шампанское пить, так «чтоб люди чего дурного не сказали», и шампанское маскируется под чай. На самом деле общественное мнение дельцы нового времени открыто презирают, и если уже надо, то пренебрегают им с таким цинизмом и наглостью, что обыватели уже не смеют их открыто осуждать.

Итак, прежний, традиционный порядок существует в «Бесприданнице» только как некая точка отсчета, по отношению к которой здесь — все иное. В этом смысле разговор слуг в начале — не традиционная экспозиция, призванная ввести зрителя в курс дела, а установление некоторых критериев, которые должны будут предопределять общую тональность восприятия последующего действия.

Патриархальные быт и нравы еще сохраняются в Бряхимове, но теперь не они определяют развитие сюжета, психологию, поступки персонажей. Островский намечает эту патриархальность как бы пунктиром в самом начале и больше к этой теме не возвращается. Его теперь прежде всего интересует то новое, что появилось в русской жизни, тот «дух времени», который немедленно отразился на всем: и на нравах, и на костюмах. Впрочем, следует особо подчеркнуть тонкое замечание драматурга: Вожеватов (и не он один) — европеец только по костюму.

В «Бесприданнице» появляется принципиально новый мотив — деньги. Именно они определяют теперь

все — и положение человека в обществе, и его судьбу, и уровень морали.

По мере того, как в жизни постепенно появлялись новые элементы, новые тенденции, связанные со складывающимися капиталистическими отношениями, в русской литературе тема денег, их влияния на человеческие отношения занимала все большее и большее место. Достаточно вспомнить «Скупого рыцаря» и «Пиковую даму» Пушкина, гоголевские «Мертвые души». В предреформенный и особенно в пореформенный периоды тема денег еще более усиливается. Достоевский, например, пишет роман о юноше, для которого идеалом становится уже не Наполеон, а банкир Ротшильд («Подросток», 1875). У Островского одни названия пьес весьма красноречивы: «Бедная невеста», «Бедность не порок», «Доходное место», «Бешеные деньги», «Богатые невесты». Дело, конечно, не только в названиях. Все человеческие отношения стали теперь меряться денежной меркой: родственные, семейные, любовные. Как бы ни назывались пьесы Островского: «Свои люди — сочтемся!», «Последняя жертва» или «Поздняя любовь», все равно разговоры о деньгах ведутся в них постоянно, ибо денежные интересы в ряде случаев определяют развитие сюжета. В особенности же это относится к «Бесприданнице».

В первом действии пьесы происходит многозначительный разговор:

Кнуров. (*С улыбкой.*) ...Хорошо тому, Василий Данилович, у кого денег-то много.

Вожеватов. Дурное ли дело! Вы сами, Мокий Парменych, это лучше всякого знаете.

Кнуров. Знаю, Василий Данилович, знаю.

Здесь особенно характерно то, что Кнуров начинает разговор *с улыбкой*, как бы посмеиваясь над самим собою и над своим собеседником: слишком уж обще-

известную, можно сказать, банальную идею он провозглашает.

Так с самого начала намечен лейтмотив пьесы: в этом мире все продается и все покупается.

Конфликт в «Бесприданнице» строится иначе, чем в «Грозе». Конечно, мотив денег в «Грозе» есть (достаточно вспомнить сюжетную линию Борис — Дикой); но там и речи не было о бедности Катерины как основе ее трагедии. И для Кабанихи вовсе не этот мотив является определяющим. С этой точки зрения любопытно, что в кинофильме «Гроза», поставленном в 1934 году режиссером В. Петровым (большие фрагменты из него включены в учебный фильм «Драматургия А. Н. Островского», 1966) есть знаменательный отход от текста пьесы. Там Кабаниха произносит слова, которых нет у Островского: «Мои деньги и воля моя»¹. Понятно желание авторов фильма придать образу жестокой купчихи более социологический характер; но у Кабанихи все же была еще иная форма отсчета. Для нее определяющим была власть не денег, а обычаев.

Судьба же героини «Бесприданницы» Ларисы с самого начала предопределена ее бедностью. Это как клеймо, которое нельзя скрыть, как рок, который неминуемо преследует человека. Она — бесприданница, и этим все сказано.

Все действие «Бесприданницы» сконцентрировано вокруг одного персонажа — Ларисы и носит целенаправленный и напряженный характер. Можно даже сказать, что в целом «Гроза» более эпична, а «Бесприданница» — более драматична. Это проявляется, в частности, в том, что действие в «Бесприданнице» про-

¹ Медведев В. П. Пьесы А. Н. Островского в школьном изучении. — С. 69.

текает быстрее, чем в «Грозе». В «Грозе» завязка действия происходит почти на наших глазах, а в «Бесприданнице» действие уже «завязано» до того, как поднялся занавес. Лариса еще раньше была влюблена в Паратова; после его внезапного отъезда она из отчаяния дает согласие стать женой Карандышева. Сюжетная пружина уже натянута. Поэтому драматург получает возможность соблюсти «единство времени». Самый горячий приверженец классицистических правил мог быть доволен Островским. Ведь так называемое «единство времени» требовало, чтобы сценическое действие продолжалось не более суток. В «Бесприданнице» же оно протекает даже короче: начинается в полдень и заканчивается в полночь. Но эти 12 часов перевернули всю жизнь Ларисы, которая наконец-то поняла свое положение в собственническом мире.

В конце пьесы она с горечью говорит: «На меня смотрели и смотрят, как на забаву. Никогда никто не постарался заглянуть ко мне в душу, ни от кого я не видела сочувствия, не слыхала теплого, сердечного слова. А ведь так жить холодно».

Драма Ларисы и заключается в том, что она живет в холодном, жестоком и безжалостном мире, в котором нет милосердия. Это относится ко всем, кто окружает героиню: к родной ее матери, к Кнурову, Вожеватову, Паратову, Карандышеву...

Среди обитателей города Бряхимова центральное место занимает Кнуров, образ которого стал одним из художественных открытий Островского. В петербургском театре эту роль должен был играть добрый знакомый драматурга Ф. А. Бурдин. Неожиданно артист обиделся: ему показалось, что роль Кнурова «суха и неблагоприятна», что в пьесе «все роли цветные, исключая этой». 3 ноября 1878 года Островский отвечал ему: «Пьесу свою я уже читал в Москве пять раз, в числе слушателей были лица и враждебно расположен-

ные ко мне, и все единогласно признавали «Бесприданницу» лучшим из моих произведений. Я более года думал, чтобы написать для тебя роль спокойную и типическую, т. е. живую; я тебе вперед говорил о ней; в Москве эту роль исполняет Самарин, он горячо благодарил меня, что я даю ему возможность представить живой, современный тип...» (11, 619).

Действительно, Кнуров получился у Островского и живым, и современным. Вспомним Дикого из «Грозы». Очень трудно представить его с газетой в руках. Кнуров же читает газету на французском языке. Деталь весьма красноречивая. Это делец, капиталист, финансист очень крупного масштаба. Есть в городе лишь 2—3 человека, которых Кнуров удостаивает своим разговором. Поэтому приезд Паратова так обрадовал его: «все-таки будет с кем хоть слово за обедом перемолвить».

Кнурова называют идолом; он и есть идол, осознающий свою несокрушимую силу, открыто презирающий почти всех окружающих. Но Лариса его поражает, очевидно, по контрасту. Он, меряющий все на деньги, вдруг увидел человека, для которого деньги ничего не значат! С удивлением и даже восхищением он говорит, что в Ларисе «земного, этого житейского, нет». Лариса ему действительно очень нравится. Так проявляется значительность его натуры. Это не мелкий и ничтожный пакостник, в нем ощущается сильная натура. Вряд ли он лукавит, когда говорит, что для него «невозможного мало», и когда признается Ларисе, что готов был жениться на ней, если бы был свободен. Однако же слова *любовь* в его речах нет. Он говорит о женитьбе, о деньгах, но не о любви.

Как показательно, что и в решающем разговоре с Ларисой он бессердечен даже по стилю разговора. Создается впечатление, что он заводит речь о каком-то коммерческом предприятии и старается уговорить бу-

дущего компаньона. Ни слова о чувствах, только четкие деловые предложения:

Кнуров. ...Не угодно ли вам ехать со мной в Париж, на выставку?

Лариса отрицательно качает головой.

И полное обеспечение на всю жизнь?

Лариса молчит.

Стыда не бойтесь, осуждений не будет. Есть границы, за которые осуждение не переходит: я могу предложить вам такое громадное содержание, что самые злые критики чужой нравственности должны будут замолчать и разинуть рты от удивления.

Он, совсем недавно еще стеснявшийся на глазах у людей утром пить шампанское, теперь обнаруживает циничное презрение и к общественному мнению, и к общепринятым нравственным нормам.

Характерная черта другого дельца, Вожеватова, — равнодушие. Равнодушен он и к человеческому страданию, и к человеческому горю. Его смешит бедный Карандышев, он с великим удовольствием издевается над незащитным Робинзоном. Что же касается отношения Вожеватова к Ларисе, то здесь трудно подобрать другое слово, кроме предательства. Они с детства знакомы, почти родные, но это не мешает Вожеватову развращать «понемножку» молодую девушку. Отвечая на замечание Кнурова, он небрежно бросает: «Да мне что! Я ведь насильно не навязываю. Что ж мне об ее нравственности заботиться: я ей — не опекун».

И в самую тяжелую минуту в жизни Ларисы Вожеватов предательски отказывает ей не только в помощи, но и в элементарной жалости.

Предательство вообще окружает Ларису со всех сторон. Предает (продает) ее родная мать, друг детства (Вожеватов), любимый человек (Паратов).

В перечне действующих лиц Паратов охарактеризован так: «блестящий барин, из судохозяев». Великолепная формулировка, ранее совершенно немыслимая.

Блестящий барин — это одна «поведенческая модель», судохозяин — совершенно другая. Но в Паратове обе эти линии соединяются, придавая его облику сугубо индивидуальные, неповторимые черты, связанные, однако, с определенной исторической эпохой. Это человек своеобразный, яркий, неординарный. Не случайно его идеализирует Лариса, чем-то он привлекает цыган, ямщиков, трактирных слуг. Надо думать, дело не только в его щедрости. Чувствуется в нем некие размах, удаль — но в то же самое время и опасное хладнокровие, нередко граничащее с жестокостью, страсть к сильным ощущениям.

Конечно, Паратов и сам не прочь порисоваться, так сказать, «поиграть на публику». Он старательно создает свой собственный образ человека с широкой натурой. Показательны в этом отношении его рассуждения о положении искусства в век торжества буржуазии. Актер Аркадий Счастливец, прозванный Паратовым Робинзоном, жалуется на бесцеремонное, грубое обращение с ним местных купцов. Паратов отвечает: «Применяйся к обстоятельствам, бедный друг мой! Время просвещенных покровителей, время меценатов прошло; теперь торжество буржуазии, теперь искусство на вес золота ценится, в полном смысле наступает золотой век. Но, уж не взыщи, подчас и ваксой напоят, и в бочке с горы, для собственного удовольствия, прокатят — на какого Медичиса¹ нападешь».

На первый взгляд может показаться, что Паратов устанавливает некую дистанцию между «торжеством буржуазии» и им самим. Между тем, поза превосходства, снисходительного пренебрежения ему-то совсем не к лицу. Он сам оттуда, он вместе с теми, кого якобы презирает. Кто, собственно, привез Робинзона,

¹ *Медичис* — так Паратов именуется Медичи — правителей Флоренции, покровителей «свободных художеств».

превратил его в шута, затем передал как вещь Вожеватову? Он, Паратов.

Паратов очень умело и продуманно играет свою роль. Драматург же постоянно подсказывает (очень тонко и осторожно), что верить ему ни в коем случае нельзя. Реальные дела Паратова разительным образом противоречат его же напыщенным речам, на которые он большой мастер. «Я, Лариса Дмитриевна, — говорит он, — человек с правилами, брак для меня дело священное. Я этого вольнодумства терпеть не могу». Тем не менее, он же делает все, чтобы разрушить предстоящий брак Ларисы с Карандышевым.

Паратов не упускает случая внушить окружающим представление о себе как человеке без сословных предубеждений (спор с Карандышевым о русском языке), о своем презрении к мелочным расчетам. С явным удовольствием рассказывает он о столкновении с парходным механиком, который цифры какие-то на бумажке выводил, давление рассчитывал: «Иностранец, голландец он, душа коротка; у них арифметика вместо души-то!». Любопытно, что демонстративное пренебрежение к «арифметике» декларирует тот самый Паратов, который чуть дальше откровенно заявит: «У меня, Мокий Парменыч, ничего заветного нет; найду выгоду, так все продам, что угодно», — сравниваясь этим с Кнуровым, Вожеватовым и им подобными. Выгода, а не «широкая натура» — вот что в конечном счете определяет суть Паратова, хотя роль свою он играет настолько талантливо, что порою начинаешь понимать, почему Лариса им увлечена.

Особое место в системе образов пьесы занимает жених Ларисы — Карандышев. Совсем, конечно, разные люди — Паратов и Карандышев, но есть между ними связь. Маленький бедный чиновник мучительно хочет казаться «блестящим барином» — таким же, как Паратов: «В кабинете ковер грошевый на стену

прибил, кинжалов, пистолетов тульских навешал...» и т. д.

Карандышев тоже стремится играть роль, но это у него не получается. Он все время пытается кому-то подражать (тому же Паратову, например), но выходит это у него неудачно, жалко, смешно. У Островского Карандышев — тоже новый характер, созданный уже с учетом художественного опыта Достоевского. «Человек самолюбивый, завистливый», как сказано о нем в пьесе, Карандышев, воспользовавшись случаем, стремится теперь «отыграться» за все былые унижения. Ему очень хочется возвыситься в глазах окружающих, и в своих собственных глазах тоже. Женитьба на Ларисе для него — прекрасный способ для самоутверждения. Не случайно он все время думает не о ней, а о себе: «...три года я терпел унижения, — говорит Карандышев своей невесте, — три года я сносил насмешки прямо в лицо от ваших знакомых; надо же и мне, в свою очередь, посмеяться над ними». Лариса просит его поскорее уехать из города. Как бы не так! Ему очень хочется покрасоваться, всем возвестить о своей победе, о своем торжестве.

Однако в духе гуманистической традиции русской классической литературы Островский выделяет в маленьком чиновнике не только зависть и самолюбие, но и оскорбленное человеческое достоинство. В конце концов просыпается все же в нем самосознание пусть униженного и оскорбленного, но человека. Наступает страшный для Карандышева момент прозрения: он, наконец, понял или хотя бы почувствовал истину, начинает осознавать и свою настоящую роль в том, что происходит вокруг него. Это роль шута. Но именно теперь-то, в момент этой ужасной катастрофы Карандышев на мгновение превращается из мелкого чиновника с присущим ему комплексом социальной неполноценности в человека, отстаивающего свое человеческое

достоинство. Страдания его очеловечивают, как это бывало и с некоторыми героями Достоевского. И мы невольно начинаем сострадать Карандышеву, когда перед нами предстает человек, который наконец-то осмеливается взглянуть правде в глаза, осознать свое истинное положение в этом обществе и взывать о сочувствии: «Я смешной человек... Я знаю сам, что я смешной человек. Да разве людей казнят за то, что они смешны?.. Но разломать грудь у смешного человека, вырвать сердце, бросить под ноги и растоптать его! Ох, ох! Как мне жить! Как мне жить!».

Карандышев многого все еще не понимает, но потрясение, испытанное им, не проходит для него даром. И в разговоре с Ларисой он оказывается способным на обобщения большой социальной силы. «Хороши ваши приятели! — говорит он. — Какое уважение к вам! Они не смотрят на вас, как на женщину, как на человека, — человек сам располагает своей судьбой; они смотрят на вас, как на вещь. Ну, если вы вещь, — это другое дело. Вещь, конечно, принадлежит тому, кто ее выиграл, вещь и обижаться не может».

Но, поднявшись до осознания этого действительно трагического конфликта (человек — вещь), Карандышев не в состоянии все же выйти за пределы этой системы ценностей. Он возмущается не противоестественностью превращения человека в предмет купли-продажи, а тем, что он сам выброшен из «игры». И в последний раз Карандышев пытается воспользоваться ситуацией, которая, казалось бы, сложилась весьма благоприятно для него. Обращаясь к Ларисе, он «с жаром» кричит: «Я беру вас, я ваш хозяин». Однако такой хозяин Ларисе не нужен. Если она вещь, то тогда ей остается одно утешение: быть дорогой, очень дорогой вещью. Этого Карандышев стерпеть не может: «Так не доставайся ж ты никому! (Стреляет в нее из пистолета)». Так оправдалось трагическое предчув-

ствии Ларисы, о котором она еще во втором действии сказала матери и жениху: «Я вижу, что я для вас кукла; поиграете вы мной, изломаете и бросите».

В «Бесприданнице» отчетливо проявляется столкновение между циничной, антигуманистической философией и практикой дельцов и «горячим сердцем» героини, пытающейся отстоять свою человеческую индивидуальность и гибнущей в неравной борьбе с миром, в котором царствуют деньги, выгода, расчет.

Лариса — красивая, умная, гордая, самолюбивая девушка. Она наделена душевной чуткостью и отзывчивостью. Чувство собственного достоинства не позволяет ей пассивно мириться с окружающей обстановкой. Она противопоставлена всем остальным действующим лицам. Те преследуют свои личные, своекорыстные цели, Лариса же неспособна на ложь и обман. Она живет в ожидании необыкновенного счастья, тянется к людям, готова верить им, но мечты ее о счастье несбыточны.

Лариса в переводе означает «чайка». Героиня «Бесприданницы», как и Катерина из «Грозы», тоже хочет улететь далеко-далеко. Отсюда ее тяготение к широкому, беспредельному пространству, что неоднократно подчеркивается в пьесе.

Как и в «Грозе», так и в «Бесприданнице» действие в значительной части происходит на улице, на берегу Волги. Это укрупняет конфликт, помогает воспринимать трагическую участь героини на широком фоне русской природы, символизирующей устремленность к иной — светлой, свободной жизни, к полету. Но первая же ремарка в «Бесприданнице» соединяет две противоположные сферы: кофейную и *«вид на Волгу, на большое пространство: леса, села, и проч.»* А Лариса, едва появившись на сцене, садится на скамейку и смотрит в бинокль за Волгу. Зачем же Островский за-

ставляет ее пользоваться биноклем? Любоваться природой можно и без него. Не в театре же сидит Лариса, а на бульваре... Очевидно, с помощью бинокля она хочет приблизить к себе поэтический простор, волжскую даль и вместе с тем отодвинуться, отгородиться от пошлой реальности, которая ей так противна.

Кульминацией пьесы можно считать сцену, когда Лариса поет романс на слова Е. А. Баратынского. Потом, в разных спектаклях и кинофильмах, этот романс был заменен другим. Но у Островского был свой замысел, и вряд ли стоит пренебрегать выбором драматурга. Он не просто указывает название романса, который поет Лариса, но включает в текст пьесы две строфы:

Не искушай меня без нужды
Возвратом нежности твоей!
Разочарованному чужды
Все обольщенья прежних дней.

Уж я не верю увереньям,
Уж я не верую в любовь
И не хочу предаться вновь
Раз обманувшим сновиденьям.

В том-то и горе, что Лариса чувствует и поступает иначе: она все еще верует в любовь, все еще пытается найти счастье, еще раз поверить в сновиденья. Случилось так, что она снова оказывается обманутой — и теперь особенно грубо, цинично, безжалостно.

А. Л. Штейн в свое время очень проницательно заметил, что и для «Грозы», и для «Бесприданницы» в высшей степени характерно музыкальное начало. Есть и существенное различие: «Гроза» основывается прежде всего на широкой и раздольной народной песне, а «Бесприданница» — на романсе. Мир романса с его нежностью, надрывом, открытостью в выражении чувств — это и есть мир Ларисы. Жизнь она воспринимает сквозь призму «романсовых» представлений и

идеалов. Однако красивые иллюзии долго существовать не могут. Ее возвышенные представления о любви, об «идеале мужчины», о дружбе, вообще о жизни терпят крах.

В русской литературе любовь всегда была серьезным испытанием для действующих лиц, испытанием на человечность, на душевную стойкость и благородство. В «Бесприданнице» только Лариса выдерживает это испытание. Все остальные (Паратов, Кнуров, Вожеватов, Карандышев) любви недостойны. Островский специально подчеркивает это важнейшее обстоятельство:

К н у р о в. ...Долго ли в ваши лета влюбиться; а уж тогда какие расчеты!

В о ж е в а т о в. Нет, как-то я, Мокий Пармич, в себе это совсем не замечаю.

К н у р о в. Чего?

В о ж е в а т о в. А вот, что любовью-то называют.

Как видим, и здесь снова используется та же торгашеская система ценностей: или любовь, или расчет. Расчет побеждает.

Как же относится сама Лариса к этой системе ценностей? Вряд ли можно односложно ответить на этот вопрос. Она, конечно, решительно протестует против мира торгашества, цинизма, унижения человеческого достоинства, но, вместе с тем, сама на себе уже испытывает воздействие нового времени, его социальных, идейных, нравственных тенденций. У нее уже нет той цельности, которая так характерна была для Катерины. Еще раз повторим: в Ларисе, разумеется, есть нечто, резко выделяющее ее из окружающих: яркий характер, талантливость, внутренняя чистота, правдивость. «...не в матушку, — как говорит о ней Вожеватов. — У той все хитрость да лесть, а эта вдруг, ни с того ни с сего, и скажет, что не надо». «То есть правду?» — спрашивает Кнуров. «Да, правду; а бесприданницам так нельзя...» — утверждает Вожеватов. Бесприданницам в

мире Кнуровых и Вожеватовых вообще ничего нельзя... Даже в манере одеваться Лариса резко отличается от родной матери. Авторские ремарки в этом отношении точны и выразительны. Старшая Огудалова «одета изящно, но смело и не по летам», а младшая «одета богато, но скромно».

И все же Лариса в гораздо большей степени, чем Катерина, своя в этом мире. Она может быть безжалостной и бессердечной. Вот в первом действии Лариса выговаривает Карандышеву, упрекая его в бестактности: «Я сделалась очень чутка и впечатлительна». Все это так, но чуткости она требует только по отношению к себе. Во втором действии Карандышев буквально умоляет ее: «Пожалейте вы меня хоть сколько-нибудь!». Лариса не склонна его жалеть: «Вы только о себе! — упрекает она своего жениха. — Все себя любят!». Карандышев действительно думает прежде всего о себе; но разве Лариса поступает иначе?

Отмечая глубину внутреннего мира своей героини, Островский вовсе не идеализирует ее. Чувствуется в Ларисе ранняя усталость от жизни, какая-то опустошенность, разочарованность. В «Грозе» все же ощущалось, что Катерина пришла в этот мир откуда-то со стороны, что она «не от мира сего» (если воспользоваться названием одной из позднейших пьес Островского). Лариса же тут выросла, тут воспитывалась, тут получила первые представления о жизни, о людях. И друг детства Вася Вожеватов потихонечку возил ей романы, «которые девушкам читать не дают». Становится понятным, почему она не просто влюблена в Паратова; в ее глазах он «идеал мужчины» — а ведь это уже критерий, та своеобразная точка отсчета, которая определяет многие противоречивые черты в ее сознании и поведении.

Тлетворное влияние среды уже затронуло героиню «Бесприданницы», отравило ее чистую душу. Драма

просходит не только вокруг нее, но и в ней самой. Она в конечном счете сама осознает себя вещью и готова даже принять циничное предложение Кнурова. «Уж теперь у меня перед глазами заблестело золото,— говорит она,— засверкали бриллианты». В финале Лариса не щадит ни Карандышева, ни, что особенно важно, саму себя: «... искала любви и не нашла... ее нет на свете... нечего и искать. Я не нашла любви, так буду искать золота».

В заключительном монологе Ларисы ощущается какой-то надрыв, что-то похожее на истерику. Может быть, она сама даже не отдает себе отчета в том, что она говорит, что ей несет выбор, что ожидает ее в будущем. «Пошлите ко мне Кнурова» — ведь это все равно, что в петлю, что в омут. Поэтому выстрел Карандышева для нее — единственный выход, избавление от позора, от медленной мучительной казни сознания. Подобно Катерине, она сама себя судит. Не суда людей она боится, а суда собственной совести. Смерть оказывается единственным и самым желанным выходом: «Это я сама... Никто не виноват, никто... Это я сама».

«Бесприданница» — одна из лучших пьес «позднего» Островского. Здесь уже заметно усложняется социальная и психологическая характеристика действующих лиц. В отличие, например, от Кабанихи или, тем более, от Дикого, персонажи, окружающие Ларису, не выглядят прямыми злодеями. Характеры их более сложные, порою противоречивые. Внутренняя психологическая сложность героев пьесы есть одно из проявлений жанровой специфики «Бесприданницы». Перед нами — психологическая драма, ведущая в перспективе к драматургии А. П. Чехова.

Возможно, именно потому, что Островский в данном случае определил свое время, «Бесприданница» при его жизни не была оценена по достоинству. На

сцене ей долгое время не везло. Положение изменилось лишь на рубеже XIX—XX веков, когда роль Ларисы сыграла замечательная русская актриса В. Ф. Комиссаржевская.

Конечно, трудно судить об исполнении роли актрисой, от которой остались только портреты и фотографии. Не было в те времена ни киносьемок, ни видеозаписи... Стоит ли в таком случае обращаться к суждениям о том, как исполнялась та или иная роль? Стоит — но лишь тогда, когда исполнение это позволяет по-новому понять и сам характер роли. Не случайно и в наши дни идет полемика о трактовке Комиссаржевской образа Ларисы. О том, как актриса понимала свою героиню, можно судить по воспоминаниям одного из современников. По его наблюдению, до Комиссаржевской «Ларису играли обычно провинциальной львицей цыганского пошиба, столкнувшейся на путях любви с хищником-мужчиной Паратовым. Смысл драмы в том, кто из них кого пересилит».

Комиссаржевская поняла эту драму по-своему. «Лариса страдает и гибнет за всех женщин,— говорила она»¹.

Однако именно такая трактовка вызвала возражение одного из авторитетных исследователей драматургии Островского — А. Л. Штейна. Он считал, что актриса в некоторых существенных моментах ушла от замысла драматурга, нарушила его художественную логику. По мнению исследователя, Комиссаржевская слишком обостряла переживания Ларисы, которая в ее исполнении казалась неизмеримо более хрупкой, ранимой, беспомощной, нежели это было задумано автором. Главная суть претензий заключалась в том, что актриса играла не социальный тип, созданный Островским, а тип общечеловеческий.

¹ Серебров А. Время и люди.— М., 1960.— С. 99.

Какая же Лариса нужна советскому театру? А. Л. Штейн убежден: нужна «сильная Лариса», Лариса, «наделенная энергией, гордая Лариса, Лариса, которая борется за свою судьбу»¹.

Столь безоговорочное противопоставление «социального» «общечеловеческому», не учитывающее их сложнейшей диалектической взаимосвязи, сегодня представляется уже устаревшим. Уроки Островского — не только социальные, но вместе с тем и общечеловеческие. И в этом отношении трактовка Комиссаржевской роли Ларисы в «Бесприданнице» и сегодня не потеряла своего значения.

Несколько лет назад известный кинорежиссер Э. Рязанов поставил фильм, названный им «Жестокий романс» по пьесе «Бесприданница». Фильм этот пользуется до сих пор широкой популярностью, хотя и вызвал в критике неоднозначные оценки. Если представится возможность, учителю стоило бы организовать обсуждение фильма Э. Рязанова, учитывая при этом дискуссионность позиции режиссера в трактовке как пьесы Островского в целом, так и характеров отдельных персонажей.



Глава 11

«СНЕГУРОЧКА» — СКАЗКА О ЛЮБВИ

Но новому варианту школьной программы по литературе в 8-м классе предполагается изучение пьесы А. Н. Островского «Снегурочка». Учителей в данном случае ожидают немалые трудности, связанные как со сложностью текста, так и с отсутствием какого-либо опыта — и собственного, и изложенного в методических пособиях.

Правда, недавно вышло научно подготовленное издание «Снегурочки» в малой серии «Библиотеки поэта» (4-е изд. — Л., 1989). Обстоятельная вступительная статья к книге и примечания принадлежат Л. М. Лотман. Некоторые ее наблюдения и выводы с благодарностью использованы нами в данной главе. Для учителя указанное издание может представить интерес еще и потому, что здесь в качестве приложения воспроизводятся план и сценарий «Снегурочки», ранее публиковавшиеся лишь в труднодоступных сборниках.

Итак, ученикам предстоит в 8-м классе встретиться с крупным произведением драматурга, о котором ранее они не имели никакого понятия. Ведь только в 10-м классе в связи с изучением «Грозы» они получают общее представление о жизни и творчестве Островского, о его роли в истории русского театра.

Нам кажется, что в начале разговора о «Снегурочке» следовало бы в качестве вступительного слова сообщить некоторые сведения о характере произведений

¹ Штейн А. Л. Мастер русской драмы. — С. 372.

великого драматурга, сказать, в частности, о том, что его пьесы преимущественно были построены на конкретном социальном и бытовом материале. «Снегурочка» же — не совсем обычная пьеса в его творчестве. Это — «весенняя сказка» (так назвал ее Островский), построенная на фольклорном и этнографическом материале, с использованием самых разнообразных жанров устного народного творчества. Прямых откликов на актуальные явления русской действительности 70-х годов XIX века в ней нет.

Почему же драматург решил написать «Снегурочку»? В начале 1873 года московский Малый театр (на сцене которого обычно ставились все пьесы Островского) был закрыт на ремонт. К Островскому обратились с просьбой: срочно написать пьесу-сказку для спектакля, в котором бы участвовали не только драматические артисты, но также оперная и балетная труппы и который можно было бы поставить на сцене Большого театра. Музыка к спектаклю была заказана П. И. Чайковскому.

Казалось бы, задача, стоявшая перед Островским, не отличалась особой сложностью. Он должен был создать основу для праздничного «парадного» спектакля — с внешними эффектами, сказочными превращениями, волшебными декорациями, пением и плясками. По первоначальному плану пьеса должна была кончаться так: «На горе является Ярило. Теперь пляска и любовь. Финал с хором, балет — до неистовства».

Все это в «Снегурочке» в большей или меньшей степени действительно есть; но есть там и другое, что далеко не сразу было понято в критике. Островский сумел в своей «весенней сказке» поставить важнейшие психологические проблемы — правда, не в конкретно-бытовом, а в обобщенно символическом плане. Тем не менее многие современники посчитали «Снегурочку» неудачей автора.

Начиная с 1868 года, все пьесы Островского печатались в демократическом журнале «Отечественные записки», редактором которого был Н. А. Некрасов. Естественно, что и новую свою пьесу Островский послал в тот же журнал. Однако Некрасову «Снегурочка» не понравилась. Надо полагать, для него неожиданным оказался отход драматурга от живой современности, от критического направления. Не желая, видимо, вступать с Островским в прямую полемику по этому поводу, Некрасов ответил драматургу кратким письмом с предложением весьма низкого гонорара. Островский не скрывал обиды — тем более, что, по его словам, «Снегурочка» была для него не рядовым произведением. С чувством явной горечи Островский писал Некрасову 26 апреля 1873 года: «Я, постоянный Ваш сотрудник, в этом произведении выхожу на новую дорогу, жду от Вас совета или привета, и получаю короткое, сухое письмо, в котором Вы цените новый, дорогой мне труд так дешево, как никогда еще не ценили ни одного моего заурядного произведения. Как ни думай, а из Вашего письма можно вывести только, что или «Снегурочка» Вам не нравится, или Вы хотели меня обидеть; но последнего я не предполагаю, потому что не за что» (11, 425—426).

В результате «Снегурочка» была опубликована в другом журнале — «Вестник Европы». Впрочем, все последующие произведения Островского по-прежнему печатались на страницах некрасовских «Отечественных записок».

Некрасов не был одинок в своем сдержанном отношении к «Снегурочке». Уже после публикации пьесы в целом ряде критических отзывов отмечалось, что «Снегурочка» не способствовала уяснению отношений к явлениям социальной действительности. Впрочем, известны и другие оценки, иная точка зрения. Так, новая пьеса Островского очень понравилась И. А. Гон-

чарову. Он считал, что сказочный мир воспроизведен в «Снегурочке» так искусно, что виден и слышен какой-то реальный мир. И. С. Тургенев также был очарован красотой языка «весенней сказки».

Как же построить изучение «Снегурочки» в 8-м классе? Нам представляется, что пьеса дает очень богатый материал для постановки вопроса об общечеловеческих ценностях, о формировании личностного сознания, о любви, о радости настоящего человеческого чувства, о той страшной цене, которую приходится платить героине за пробудившееся в ней «горячее сердце». Характерно, что в первоначальном плане «Снегурочки» Островский так сформулировал суть спора Мороза и Весны: Весна — Счастье в том, чтобы любить. Мороз — Счастье в том, чтобы не любить. Об этом, собственно, и написана сказка.

Нам кажется, что для учеников 8-го класса вполне посильным было бы рассмотрение вопросов об эволюции Снегурочки, о контрастной системе образов (Снегурочка и Купава, Мизгирь и Лель), о трагической предопределенности гибели героини.

Сам по себе жанр пьесы — «весенняя сказка» — не должен наталкивать учителя и учеников на облегченное восприятие произведения. Вспомним: у сказки всегда счастливый конец, сказка всегда оптимистична. В этой связи целесообразно напомнить ученикам известную сказку Андерсена «Снежная королева». Это трогательная история о том, как осколок дьявольского зеркала превратил сердце мальчика Кая в кусок льда. Кай оказывается в царстве Снежной королевы, где вечный снег и лед, где холодно, пустынно и мертво. Только любовь Герды спасла Кая: ее горячие слезы упали ему на грудь, проникли в сердце, растопили его ледяную кору и расплавили осколок. Из мира снега и льдов они вернулись домой, «а на дворе стояло теплое, благодатное лето».

Как видим, тут можно наметить определенное соответствие с пьесой Островского: борьба добра и зла, жизни и смерти, холода и тепла (не только в конкретно-бытовом, но и в символическом плане). Но у Андерсена все заканчивается в высшей степени благополучно (как то и положено в сказках), а пьеса Островского при всей ее поэтичности содержит в себе трагическое начало. Хотелось бы, чтобы это трагическое начало было понято и прочувствовано учениками.

Итак, Островский написал сказку. В ней речь идет о свободной и привольной жизни берендеев. Это своеобразная мечта о справедливости и счастье. Иногда говорят, что Островский создал поэтическую утопию. С этим частично можно согласиться.

На всем протяжении развития человечества, на разных этапах его истории, в разной социальной среде и при самых разнообразных обстоятельствах возникают утопические идеи, учения, системы. «Их появление всегда свидетельствовало о неудовлетворенности общественными отношениями, о вере в возможность возникновения социального строя, принципиально отличающегося от существующего, о напряженных поисках идеалов и способов их жизненного воплощения»¹. Все народное поэтическое творчество в конечном счете проникнуто социальной мыслью, ибо в нем — прямо или косвенно — отражается мечта народа о материальном и духовном благосостоянии. Однако же социальные тенденции в разных фольклорных жанрах проявляются по-разному. Одно дело, например, бытовые сказки с их прямой социальной ориентированностью, другое дело — сказки волшебные. Что касается «Снегурочки», то здесь меньше всего следует искать прямую социальную заданность. Мы считаем необходимым специально

¹ Чистов К. В. Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX веков. — М., 1967. — С. 3.

подчеркнуть это обстоятельство, потому что практика школьного преподавания, к сожалению, вольно или невольно подталкивает и учеников, и учителей к навязчивому социологизированию.

Правда, в «Снегурочке» мотив социального и материального неравенства присутствует. Мороз, например, потому и соглашается отдать дочку-Снегурочку в дом к бедному Бобылю, что там она, по его мнению, будет в безопасности:

Будет
Заботы ей по горло, да и парням
Корысти нет на бобылеву дочку
Закидывать глаза.

Однако же бедняк Бобыль изображен у Островского без всякого сочувствия, что не совсем соответствует фольклорным традициям. Лентяй и бездельник, он, вопреки надеждам Мороза, принуждает Снегурочку заманивать богатых женихов. И даже Снегурочка при всей ее смиренности и безропотности не в силах удержаться от упрека:

Сам ленив,
Так нечего пенять на бедность. Бродишь
Без дела день-деньской, а я работы
Не бегаю.

Бобыль

Да что твоя работа!
Кому нужна? От ней богат не будешь,
А только сыт; так можно, без работы,
Кусочками мирскими прокормиться.

Не случайно тот же Бобыль возводит заведомую напраслину на Снегурочку, предупреждая Леля:

Кудрявых слов не трать,— скупа на ласку,
У ней любовь и ласка для богатых,
А пастуху: «спасибо да прощай».

Бобыль явно выдает желаемое за действительное: так хочется ему, чтобы Снегурочка вела себя сообраз-

но его надеждам. На самом же деле даже любовь богатого купца — «торгового гостя» Мизгиря на первых порах совершенно не трогает Снегурочку: «Любви моей не купишь».

Вовсе не социальное неравенство определяет сюжет пьесы, как, например, в «Бесприданнице». Напротив, Островский как раз хотел подчеркнуть, что в том сказочном мире, где живут его герои, все решают не деньги, не богатство, не знатность, а чистота и искренность человеческих чувств. Тут был, конечно, определенный полемический замысел. Поэтическая красота «Снегурочки» явно противопоставлена у драматурга пошлой прозе обыденного существования, миру дельцов и промышленников, где красота продается и покупается, той буржуазной реальности, которая отразилась в других его пьесах, написанных в те же 70-е годы. В «Снегурочке» изображена мечта о светлом царстве — в отличие от темного царства, о котором писал в своих статьях, посвященных Островскому, Н. А. Добролюбов.

Однако само по себе «светлое» царство, воссозданное Островским в «Снегурочке», если разобраться повнимательнее, не выглядит таким уж идиллическим. Сразу ли возник у Островского этот замысел, или же он пришел к нему в процессе работы над текстом — сказать трудно. Во всяком случае, он не просто следовал за фольклорными источниками, но в целом ряде случаев дополнял их, развивал и переосмысливал. Прежде всего это относится к героине пьесы.

В народных сказках Снегурочка появляется неоднократно. Но чаще всего она изображается вне всякой связи с Морозом. Вот характерное начало сказки, помещенной в известном сборнике А. Н. Афанасьева, «Снегурушка и лиса»: «Жил да был старик со старухой, у них была внучка Снегурушка...». Почему у

внучки такое необычное имя — непонятно. Дальнейший сюжет связан с тем, что Снегурушка потерялась в лесу, а лиса ее выручила¹.

В другой сказке у Афанасьева речь шла о том, как у старика и старухи «не было ни сына, ни дочери. Старик вышел на улицу, сжал комочек снегу и положил на печку под шубу — стала девочка Снежевиночка», такая ловкая и умелая, что подружки ей позавидовали и убили. Впрочем, Снежевиночка чудесным образом (как и положено в волшебной сказке) воскресает².

Нечто подобное относительно происхождения Снегурочки мы узнаем и из сказки, записанной И. А. Худяковым («Снегурушка»): «Жили-были старик со старухой, и у них не было детей. Старуха и говорит старику: «Старик, старик! Набери-ка мне снегу да принести сюда». Старик пошел, принес, старуха взяла снегу, сделала шар и положила его в печку». Так возникла Снегурушка³. Стоит заметить любопытную прихоть народной фантазии: комочек снега помещается вовсе не в холодное место, а прямо на печку, где не только не тает, но, напротив, превращается в девочку.

Таковы наиболее распространенные народные сказки о Снегурочке. Как видно, у Островского сюжет строится совершенно иначе. Во-первых, в отличие от сказок, Снегурочка дана у драматурга в развитии, эволюции. Она меняется буквально на наших глазах. Отец-Мороз в начале пьесы прямо утверждает, что его дочь обладает «холодным сердцем». Мы выделили эти слова, чтобы тем самым подчеркнуть их особо важный характер. Ведь так с самого начала подсказывается самая суть внутреннего изменения, происходя-

¹ Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. — М., 1984. — Т. 1. — С. 45.

² Там же. — Т. 2. — С. 222.

³ Великорусские сказки в записях И. А. Худякова. — М.; Л., 1964. — С. 193.

щего со Снегурочкой: от холодного сердца — к горячему, что и предопределяет ее будущую гибель.

Попав к людям, Снегурочка ведет себя сначала как шаловливый подросток. Купава была права, когда, обращаясь к Снегурочке, говорила:

...тебе одна забота:
Как глупому ребенку, любоваться
На свой наряд, да забегать вперед,
Поодаль стать — в глазах людей вертеться
И хвастаться обновками.

Но вскоре Снегурочка приходит к великому открытию,

...Что все, что есть на свете дорогого,
Живет в одном лишь слове. Это слово:
Любовь.

Островский обогащает образ Снегурочки, наделяя ее чертами незаурядной человеческой личности. Правда, происходит это не сразу. Ей хочется любви, но вместе с тем она и боится неведомого, тревожного чувства. Очень характерно перечисление того, что она хочет попросить у матери-Весны. Снегурочка сначала упоминает безделушки, красивые бусы и дешевые перстеньки, а лишь затем говорит:

У матушки-Весны возьму немного,
Немножечко сердечного тепла,
Чтоб только лишь чуть теплилось сердечко.

Но уже в конце третьего действия мысли Снегурочки решительно изменяются. Теперь она уже не просит, а требует настоящей, большой человеческой любви. Дело идет не об игрушечных чувствах, а о жизни и смерти:

...Любви прошу, хочу любить! Отдай
Снегурочке девичье сердце, мама!
Отдай любовь иль жизнь мою возьми!

Этот же мотив определяет и четвертое действие. На предупреждение Весны: «Любовь тебе погибель будет», Снегурочка отвечает:

...Пусть гибну я, любви одно мгновенье
Дороже мне годов тоски и слез.

Фольклорный образ явно переосмыслен Островским. И в этом смысле чрезвычайно показательным, что в среде берендеев она по сути очень одинока, ибо разительно отличается от других персонажей. Мураш (отец Купавы) проницательно замечает: «Непохожа Снегурочка на наших баб и девок». Одиночество Снегурочки, ее непохожесть на окружающих укрощают ее образ, придавая ей черты романтической исключительности, избранности, даже величия. Образ Снегурочки у Островского усложняется, наполняясь более определенным психологическим содержанием. На первый план выступает проблема взаимоотношений своеобразной, не похожей на других личности и косной среды. Именно поэтому Снегурочка при всей ее фантастической природе оказывается органически включенной в тот ряд женских образов Островского, наиболее известным представителем которого является Катерина из «Грозы». Впрочем, в этой связи можно вспомнить не только одну Катерину.

У Островского есть пьесы, героини которых, отличающиеся внутренней чистотой и цельностью, сталкивались с эгоизмом и бесчеловечностью собственного мира («Гроза», «Горячее сердце», «Последняя жертва», «Бесприданница»). Правда, там конфликт в значительной мере был обусловлен четкими социально-историческими обстоятельствами. В «Снегурочке» же тема одиночества героини, для которой любовь становится высшей жизненной ценностью, дана, так сказать, в максимально очищенном виде, превращается в символ.

Не потому обречена Снегурочка, что она обязательно должна погибнуть под лучами жаркого Солнца. Только горячая любовь может ее погубить. Мороз предупреждает:

Солнце
Сбирается губить Снегурку; только
И ждет того, чтоб заронить ей в сердце
Лучом своим огонь любви; тогда
Спасенья нет Снегурочке. Ярило
Сожжет ее, испепелит, растопит.
Не знаю как, но умертвит. Доколе же
Младенчески чиста ее душа,
Не властен он вредить Снегурке.

Следовательно, опасность грозит Снегурочке не столько откуда-то извне, сколько, так сказать, изнутри. Большое, настоящее горячее чувство, которое стало для Снегурочки дороже жизни, и явилось причиной ее смерти. Сохрани она «холодное сердце», гибель ей бы не грозила. Но Снегурочка оказалась способной на такую любовь, которая неведома и недоступна ни Купаве, ни самой Елене Прекрасной. Это та любовь, которую в старину называли испепеляющей и которая на самом деле испепелила, сожгла, уничтожила Снегурочку.

В сказке Островского совершенно четко противопоставлены главные действующие лица: с одной стороны Снегурочка и Мизгирь, с другой — Купава и Лель. На их взаимоотношениях строится сюжет. Они очень различны в психологическом и эмоциональном планах.

Купава, дочь богатого слобожанина Мураша, поначалу чуть-чуть высокомерно относится к Снегурочке, живущей у бедного Бобыля:

Снегурочка, одна стоишь, бедняжка!
Оставили тебя, забыли парни,
Хоть Леля бы ласкала.

Впрочем, очень скоро она же называет Снегурочку без всяких на то оснований завистницей и разлучницей. Вообще-то ее можно понять: ведь это ради Снегурочки ее бросает Мизгирь (не забудем, что сама Снегурочка в том нисколько не виновата). Однако та же Купава, свято верующая в силу и нерушимость любовных признаний, на удивление быстро утешается. Мизгирь забыт, и она снова предается радостям жизни, признаваясь в рабской покорности уже Лелю:

Мани меня, когда ласкать захочешь,
Гони и бей, коль ласка надоест.
Без жалобы отстану...

«Сравнительная характеристика» Снегурочки и Купавы является в данном случае не стандартным методическим приемом, облегчающим изучение материала, но выражает самую суть замысла драматурга, одну из главных идей его сказки.

Купава, как и Варвара в «Грозе», обычна, она такая же, как все, «типичная берендейка». В ней нет никакого личностного, индивидуального начала. Это проявляется и в ее отношении к любви. Она, например, полюбила Мизгирия лишь потому, что надо же кому-нибудь любить, вот он и попался ей на пути:

...Без милого не проживешь, придется
Кого-нибудь любить, не обойдешься,
Так лучше уж красавца, чем дурного.

Но как раз именно поэтому Мизгирь и предпочитает Купаве Снегурочку. У Мизгирия существует свой идеал женщины, не соответствующий (судя по размышлениям Купавы) обычным берендейским представлениям. В любви он ищет не простых, элементарных отношений, принятых в среде берендеев, а других, более сложных, более тонких. Об этом он прямо говорит Купаве, достаточно ясно объясняя различие между нею и Снегурочкой:

Влюбленному всего дороже скрытость
И робкая оглядка у девицы;
Сам-друг она, оставшись с милым, ищет
Как будто где себе защиты взором.
Опущены стыдливые глаза,
Ресницами покрыты; лишь утайкой
Мелькнет сквозь них молящий нежно взор.
Одной рукой ревниво держит друга,
Другой его отталкивает прочь.
А ты меня любила без оглядки,
Обенми руками обнимала
И весело глядела.
...И думал я, твое бесстыдство видя,
Что ты меня сменяешь на другого.

Столь же отчетливо противопоставлены у Островского Лель и Мизгирь. Была своя правда у старого Мороза, когда он предупреждал Снегурочку:

Песни Леля
И речь его — обман, личина, правды
И чувства нет под ними...

И все дальнейшее повествование подтверждает мудрость этих слов. Есть в Леле что-то искусственное и даже немножко кукольное. Не случайно по старой театральной традиции его роль обычно играли женщины. Внутренний мир Леля весьма и весьма небогат:

Без ласки жить нельзя же пастушонку!
Не пашет он, не сеет; с малолетства
На солнышке валяется; лелеет
Весна его и ветерок ласкает.
И нежится пастух на вольной воле.
В уме одно: девичья ласка, только
И думаешь о ней.

Совсем не таков Мизгирь. И признания его не похожи на жеманные слова Леля:

...ныне
Сломился я под гнетом жгучей страсти
И слезы лью. Смотри, колена клонит
Перед девчонкой гордый человек.

Наконец-то прозвучали настоящие слова — не па-
штушонка, а человека.

Правда, сначала Мизгирю бросается в глаза только
необыкновенная красота Снегурочки: он даже готов
купить ее любовь самой дорогой ценой. И лишь потом
он понимает душевную красоту девушки. Теперь он
уже готов купить ее любовь не за чудесную жемчу-
жину, а ценою собственной жизни. Это чувство он
ранее никогда не испытывал. В нем тоже пробуждает-
ся личностное начало, осознание необходимости для
него только этой, именно этой девушки — никакой
другой ему не надо:

...Снегурочка моей супругой будет,
А если нет — пускай меня карает
Закон царя и страшный гнев богов!

Вот почему и Снегурочка, в свою очередь, в Миз-
гире (не в Леле!) видит в конечном счете идеальный
образ возлюбленного. Только теперь она понимает, кто
достоин ее настоящей любви:

Какая прелесть
В речах твоих! Какая смелость взора!
Высокого чела отважный вид
И гордая осанка привлекают,
Манят к себе. У сильного — опоры,
У храброго — защиты ищет сердце
Стыдливое и робкое.

Когда царь Берендей спросил у Елены Прекрасной,
кто из берендеев способен внушить любовь девушке,
она без малейших сомнений назвала имя Леля — но
даже не вспомнила о Мизгире. И как показательно,
что именно Снегурочке (а не многоопытной Елене
Прекрасной) было дано оценить мужественную красо-
ту Мизгиря, противопоставляемую жественной природе
Леля:

Да разве можно...
Незрелый цвет девичьей нежной кожи
Равнять с мужским румянцем загорелым?

Снегурочка выбирает Мизгиря не за внешнюю кра-
соту; она, в отличие от Купавы, видит перед собой, как
справедливо замечает Л. М. Лотман, «не кудрявого
парня, «отецкого сына», «рода Мизгирьево», такого, как
все, но только более приглядного, а именно этого,
единственного в своем роде человека, гордого, отваж-
ного, мужественного, много пережившего и властного.
Этого человека, Мизгиря, она любит». Отсюда возни-
кает и вполне обоснованный вывод: «Судьба Снегу-
рочки, трагический смысл которой не дано уразуметь
жителям «гармонического» Берендеева царства, пред-
вещает возникновение иной этической системы, более
гуманного отношения к личности и усложнения самой
психологии человека... Именно Снегурочка, далеко не
сразу и не всем раскрывающая свои душевные богат-
ства, в этом отношении близка к Катерине и подобным
ей героиням Островского»¹.

Что же касается Мизгиря, то он смело бросает вы-
зов судьбе, богам, року, протестуя против обмана.
Ведь он перед всеми людьми торжественно пообещал,
что его огонь любви «воспламенит Снегурочки нетро-
нутое сердце». Так и произошло. Снегурочка ожила,
она перестала быть внутренне холодной, «снежной»:

Не призраком лежала
Снегурочка в объятиях горячих:
Тепла была; и чуял я у сердца,
Как сердце в ней дрожало человечье.

В этом разгадка трагедии: в Снегурочке забилося
горячее человеческое сердце — но это стоило ей жизни.
Мизгирь не может смириться с гибелью своей возлюб-
ленной:

¹ Лотман Л. М. «Весенняя сказка» А. Н. Островского «Сне-
гурочка» // Островский А. С. Снегурочка. — 4-е изд. — Л., 1989. —
С. 51. — (Б-ка поэта. Малая серия).

...Обманут я богами; это шутка
Жестокая судьба. Но если боги
Обманщики — не стоит жить на свете!

Какие гордые, какие величественные слова! Не очень они подходят для праздничной «весенней сказки». Недаром так смущают они царя Берендея.

Снегурочки печальная кончина
И страшная гибель Мизгиря
Тревожить нас не могут; Солнце знает
Кого карать и миловать. Свершился
Праведный суд!

Так говорит царь после того, как Мизгирь убегает на Ярилину гору и бросается в озеро.

Почему же Берендей во что бы то ни стало стремится увести своих подданных от осознания трагедии? «Холодная Снегурочка погибла». Но мы уже знаем, что погибла-то она именно потому, что перестала быть холодной, стала живой... Сказочная Снегурочка очеловечивается, приближается к любви, в ней забилось человеческое сердце... А царь предлагает «покорным берендеям» в связи с «чудесною кончиною Снегурочки» общим хором спеть приветственную песню Яриле.

Что же это за странное Берендеево царство? Откуда у Островского могло возникнуть представление о нем?

Существовала легенда о древнем племени берендеев. Сохранились не только народные предания, но и летописные упоминания о нем. Все это Островский обобщил, указав в самом начале пьесы: «Действие происходит в стране берендеев в доисторическое время».

Однако в связи с анализом сказки Островского не учитывается толкование слова *берендей* (*берендейка*), зафиксированное в словаре В. И. Даля:

БЕРЕНДЕЙКА ж.— бабушка, игрушка, бирюлька, точеная или рзная штучка, фигурка, балаболка, набалдашник.. *Берендейть, берендейки строгать*, заниматься пустяками, игрушками.

Такое объяснение представляется нам исключительно важным. Не хотел ли автор сказки о Снегурочке внести в свой замысел некий вторичный смысл, оставшийся непонятым для читателей и зрителей?

С одной стороны, перед нами мир «светлого» царства, торжество добра, красоты, справедливости. А с другой — нечто кукольное, искусственное, игрушечное.

Мороз у Островского, конечно, зод на наступающее Лето, на Солнце, но нельзя не вспомнить его характеристику берендеев:

Весеннего тепла у Солнца просят.
Зачем — спроси? Не вдруг пахать возмется,
Не лажена соха. Кануны править
Да бражничать, веснянки петь, кругами
Ходить всю ночь с зари и до зари —
Одна у них забота.

Если учитывать эту сторону берендеевской жизни, то становится понятным одиночество Снегурочки и Мизгиря в среде игрушечных чувств и страстей, лишенных какой бы то ни было индивидуальности.

И для самого царя, и для его подданных существуют некие общеобязательные правила жизни и поведения, нормативность, уставы, которые должны принимать все, хотя бы это касалось столь деликатной сферы чувства, как любовь. Царь убежден: «Природой неизменно Положена пора любви для всех». Знаменательно наивное убеждение Берендея в том, что это «неизменно», что это так «положено» и, наконец, что это обязательно «для всех» — без исключения. А отсюда приказ уже чисто практического характера, определяющий, как именно реализовать то, что «положено»:

Велим собрать, что есть в моем народе,
Девид-невест и парней-женихов
И всех зараз союзом неразрывным
Соединим...

Всех — и сразу¹.

Ни Снегурочка, ни Мизгирь с их проснувшимся личностным самоощущением, не «вписываются» в это коллективное действие.

Выше уже сопоставлялись героини двух замечательных пьес Островского: Катерина и Снегурочка. Драматург постоянно и настойчиво проявлял повышенный интерес к процессу роста личностного сознания своих персонажей, противопоставленных будничной, скучной, обыденной действительности. По удачному наблюдению Л. М. Лотман, в «Грозе», как и в «Снегурочке», Островский рисует трагедию выдающейся, богато одаренной натуры и защищает ее право быть «не как все», отстаивает высокое значение ее неповторимого духовного мира. Однако в «Снегурочке» «особенная», не похожая на других личность противопоставлена не воинственным защитникам мертвой догмы и не глухим к красоте, задавленным рутинным бытом обывателям, а пахарям и пастухам, простым и наивным, также близким к природе. Они невинны даже в своих грехах и в своей жестокой покорности требованиям природной стихии².

Не случайно психологическая символика «Снегурочки» сопоставляется Л. М. Лотман с прекрасным стихотворением Ф. И. Тютчева «Как над горячею золой...», где дано яркое изображение мучительного «тления» однообразной жизни, не оставляющей места для свободного самовыражения личности:

...Так грустно тлится жизнь моя
И с каждым днем уходит дымом;

¹ В сценарии пьесы, предварительно составленном Островским, мысль Берендея выражена так: «...Забыли Ярилу (бога солнца) — что его надо умиловать и для этого собрать всех женихов и невест и обвенчать завтра (в день Ярилы). — Им целая ночь, чтоб сойти с Я сам пойду и посмотрю».

² Лотман Л. М. Драматургия А. Н. Островского // История русской драматургии: Вторая половина XIX — начало XX века. — С. 134.

Так постепенно гасну я
В однообразье нестерпимом!..

О небо, если бы хоть раз
Сей пламень развился по воле,
И, не томясь, не мучась доле,
Я просиял бы — и погас!

Необычность «весенней сказки» Островского заключается прежде всего в том, что она органически связана с миром устного народно-поэтического творчества. Драматург создал пьесу, во многом основанную на фольклорных мотивах.

Школьная программа по литературе построена так, что отдельные произведения устного народного творчества (сказки, былины, пословицы, поговорки) изучаются преимущественно в 5-м и 6-м классах. Там же даются и общие понятия о различных фольклорных жанрах. Вместе с тем, ученики знакомятся и с такими литературными произведениями, которые основаны на использовании фольклора (пушкинская «Сказка о мертвой царевне и семи багатырях», «Мороз, Красный нос» Некрасова, «Песня про купца Калашникова» Лермонтова и др.). Последней по времени изучения в этом ряду оказывается «Снегурочка» Островского. Таким образом, «весенняя сказка» — итоговое произведение, в процессе изучения которого можно еще раз показать благотворное воздействие фольклора на развитие русской литературы, принципы использования устного народного творчества писателями, органическую связь поэтического творчества трудового народа с индивидуальным творчеством тех или иных авторов.

Великолепный знаток устного народного творчества, Островский широко использовал богатейшую сокровищницу народной мудрости. В процессе работы над пьесой драматург советовался также с историками, археологами, знатоками народного быта и обрядов.

Песня гуслиаров, открывающая второе действие, за-

ставляет вспомнить лексику и ритм знаменитого «Слова о полку Игореве». Богатство древнерусской литературы, жанровая широта устного народного творчества, своеобразие народно-поэтической речи, яркая образность разговорного языка — все это органически слилось в «Снегурочке».

Островскому удалось создать единство сказочного и бытового начал. В основном повествование ведется в традициях сказки, но то и дело в структуре произведения встречаются бытовые и даже комические эпизоды. Явно смешны бобыль Бакула, постоянно норовящий попировать за чужой счет, и глуповатая Бобылиха, пуше всего на свете мечтающая об особом головном уборе — кике торчачими углами (рогами). С большим юмором переданы крики глашатаев (бирючей), сзывающих честной народ к царскому двору, и т. д.

В пьесе Островского присутствуют мифологические мотивы, отражающие поэтические воззрения берендеев на природу. В самом сюжете есть отзвуки мифа, повествующего о борьбе Мороза с Солнцем. Вместе с тем, драматург учитывал и тот опыт обращения к фольклору, который был уже накоплен в русской литературе. Так, при создании образа Мороза Островский явно ориентировался на некрасовскую поэму «Мороз, Красный нос». Поэма входит в школьную программу, поэтому есть прямая возможность предложить ученикам выявить черты сходства у Некрасова и у Островского в истолковании фольклорного образа. И у поэта, и у драматурга Мороз представлен как могущественный повелитель зимы, хвастающий своей силой и удалью:

...По край-поля, вдали,
На морозной пыли,
Лягу маревом,
Средь полночных небес встану заревом.
Разольюсь я, Мороз,
В девяносто полос...

Подобные же мотивы отчетливо выражены красовской поэме. Но и у Некрасова, и у Остр Мороз истолкован не вполне в соответствии с лорной традицией. Ученикам знакома, например как «Морозко». В ней рассказывается, как грозный роз пожалел бедную падчерицу: полюбились умные речи, жаль ее стало: «Она его приветил ей подарил платье, шитое и серебром и зол заклю- А у Некрасова и Островского Мороз дан какки свя- творение скорее злой, а не доброй силы, как втворче- ние враждебной людям стихии. ванную

Не просто складывалась сценическая судьба на так, гурочки». Впервые она была поставлена в 1870 твор- Музыку к спектаклю написал П. И. Чайковский) из- матург был очень доволен работой великого кГам же тора, называя его музыку «очаровательной» (лорных В спектакле, поставленном на сцене московсктакими лого театра, участвовали известные артисты: Маны на молова (Весна-Красна), Г. Н. Федотова (Снегуазка о Н. А. Никулина (Купава), Е. П. Кадмина (Лелрасный Тем не менее, спектакль в целом оказался неЛер- удачным. Современники считали, что не было св этом ности в ансамбле, музыка и слово не были сТаким ваны. Декорации были излишне помпезны, костюды, театрально традиционны. Но самое главное зказать лось в том, что глубокая психологическая те рус- матика пьесы не была раскрыта. На первомстного оказались внешние эффекты и жанрово-бытов) связь тины². ндивин

В 1880 году Н. А. Римский-Корсаков по у Островского разрешения воспользоваться 'ворче- «Снегурочки» для создания оперы. Из воспомйшую

¹ Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. — Т. 1. работы

² См.: Лотман Л. М. Примечания // Островский А. Сказки, гурочка. — С. 325. дов.

не, за-

композитора известно, что в первом чтении пьеса ему не понравилась: «...царство берендеев мне показалось странным. Почему? Были ли во мне еще живы идеи 60-х годов или требования сюжетов из так называемой *жизни*, бывшие в ходу в 70-х годах, держали меня в путях?.. Словом, чудная, поэтическая сказка Островского не произвела на меня впечатления. В зиму 1879—80 года я снова прочитал «Снегурочку» и точно прозрел на ее удивительную красоту. Мне сразу захотелось написать оперу на этот сюжет»¹.

По мнению специалистов, опера Римского-Корсакова «разом пробила брешь в той стене отчуждения, что существовала вокруг «Снегурочки». Победа на этот раз состоялась на чужой территории, подобно тому как это было с пушкинским «Борисом Годуновым», нашедшим свое истинное воплощение не на драматической, а на музыкальной сцене, в опере Мусоргского»².

Оперное творчество замечательного русского композитора Н. А. Римского-Корсакова — ценнейший вклад в сокровищницу русского и мирового искусства. Он автор 15 опер; в их числе такие знаменитые произведения, как «Майская ночь» (по Гоголю), «Садко», «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок». Как видно, композитор постоянно обращался к народному творчеству, к русской классической литературе, которые давали ему богатейший материал для создания музыкальных произведений.

Музыка «Снегурочки» — одного из самых вдохновенных и поэтических сочинений композитора — отли-

¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. — 9-е изд. — М., 1982. — С. 170.

² Шах-Азизова Т. Б. Реальность и фантазия: «Снегурочка» А. Н. Островского и ее судьба в рус. искусстве последней трети XIX и начала XX в. // Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX в. / Под ред. Г. Ю. Стернина. — М., 1982. — С. 242—243.

чается глубоким проникновением в дух русского фольклора.

Отдельные фрагменты из оперы Римского-Корсакова вполне уместно прослушать на уроке или в системе внеклассных занятий.

В 1900 году сразу несколько театров вновь проявили интерес к пьесе Островского. «Снегурочка» была поставлена в Александринском театре, где роль героини сыграла В. Ф. Комиссаржевская. Обратился к сказке Островского и молодой еще тогда Московский Художественный театр. История постановки «Снегурочки» на сцене этого театра подробно рассказана в книге К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве» (глава «Линия фантастики»). Важно воспользоваться случаем и порекомендовать учащимся эту книгу (она издавалась неоднократно). Напомним, что именно здесь содержатся ценнейшие свидетельства о первом сценическом воплощении ряда пьес А. П. Чехова, М. Горького, да и вообще история создания прославленного театра, изложенная одним из его основоположников, чрезвычайно интересна.

«Снегурочка» в восприятии Станиславского — это «сказка, мечта, национальное предание, написанное, рассказанное в великолепных, звучных стихах Островского. Можно подумать, что этот драматург, так называемый реалист и бытовик, никогда ничего не писал, кроме чудесных стихов, и ничем другим не интересовался, кроме чистой поэзии и романтики»¹.

Музыка к этому спектаклю была заказана композитору А. Т. Гречанинову. В роли Берендея выступал В. И. Качалов (это была его первая роль в Москве), М. П. Лилина (жена К. С. Станиславского) играла

¹ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. // Собр. соч.: В 9 т. // Ред. колл.: О. Н. Ефремов, В. Я. Виленкин, А. М. Смирнянский и др. — М., 1988. — Т. 1. — С. 281.

Снегурочку, М. Ф. Андреева, а затем О. Л. Книппер-Чехова — Леля. Роль Бобыля исполнил И. М. Москвин.

Спектакль вызвал разноречивые отклики. М. Горький, например, был в восторге. Посетив одну из репетиций, он писал А. П. Чехову в сентябре 1900 года: «А вот «Снегурочка» — это событие! Огромное событие — поверьте! Я хоть и плохо понимаю, но почти всегда безошибочно чувствую красивое и важное в области искусства. Чудно, великолепно ставят художники эту пьесу, изумительно хорошо!»¹.

Чехов же отрицательно отнесся к самой идее постановки «Снегурочки» на сцене Московского Художественного театра. Вот показательный отрывок из его письма О. Л. Книппер-Чеховой от 14 октября 1900 года: «Ты пишешь про то, как надоела «Снегурочка», и спрашиваешь: «Ты ликуешь?» Что же мне ликовать-то? Я писал, что пьеса вам не по театру, что не ваше дело играть такие пьесы, и если бы пьеса имела громаднейший успех, то я все же был бы против ее постановки у вас»².

Да и сам Станиславский вынужден был признать, что спектакль успеха не имел. Режиссер полагал, что этому помешало «то обстоятельство, что декорации последних двух актов плохо умещались на сцене и требовали слишком большого антракта для их перемены. Поэтому оба акта пришлось играть в одной и той же декорации, что совершенно спутало мизансцены и вызвало нежелательное сокращение пьесы»³.

Справедливее, однако, предположить, что неудача спектакля была предопределена другими причинами. Станиславский рассматривал постановку «Снегурочки»

¹ Горький М. Собр. соч.: В 30 т.— М., 1954.— Т. 28.— С. 130.

² Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т.— М., 1949.— Т. 19.— С. 405.

³ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве.— С. 286.

как своего рода эксперимент: «Это — весело, красиво, забавно; это — мой отдых, моя шутка»¹. Вот почему внимание режиссера вызывала чисто постановочная работа: необычные декорации, сценические хитрости, «шумовой оркестр» за сценой, для которого пришлось привлечь едва ли не всех сотрудников театра (даже часть билетеров). Трагедийное же начало пьесы, судя по всему, Станиславского не заинтересовало. Снегурочку, например, он воспринимал только как «очаровательную шалунью и дитя», «очаровательного полурбенка»² — не больше.

Опера Римского-Корсакова, созданная по законам музыкального театра, оперного жанра, неизменно пользуется успехом. На драматической же сцене запоминающихся постановок «Снегурочки» пока еще не было.

¹ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. С. 286.

² Там же.— С. 285.

Глава 12

А. Н. ОСТРОВСКИЙ И ТЕАТР

Среди московских школьников была проведена анкета: «Как ты относишься к искусству театра?» Как ни удивительно, но 26 % опрошенных «ничего не ответили на этот вопрос, очевидно, по той же причине, которая заставила одного из них чистосердечно написать: «А я там не был...». Школьники не могли назвать «любимый театр», не знали имен основателей МХАТа, виднейших режиссеров и актеров нашего времени¹. Примечательно, что анкета проводилась в Москве. Естественно, что еще хуже дело обстоит у тех учеников, которые живут вдали от крупных культурных центров, от городов, где есть драматические театры. Но все это вовсе не означает, что школьников не следует готовить на уроках и в системе внеклассной работы к восприятию сложного и вместе с тем интересного мира театра. Они должны быть художественно образованными людьми. Эта задача особенно актуальна в наше время.

Элементарное представление о музыке и рисовании наши ученики все же получают на соответствующих уроках. Своеобразие же еще одного искусства — театрального, очевидно, должно раскрываться на уроках литературы. Правда, существует факультатив «Основы театральной культуры», но есть он далеко не в каждой школе. Настоящая глава призвана дать учителю

¹ Зепалова Т. С. Уроки литературы и театр.— С. 16.

материал, который можно было бы использовать прежде всего для этих факультативных занятий, а также в системе внеклассной работы (кружки, литературные вечера и т. д.). Здесь вполне уместным будет также использование богатого иллюстративного материала. Имеется учебный кинофильм и диафильм «Драматургия А. Н. Островского», не говоря уже о наличии многочисленных альбомов, книг, репродукций, иллюстраций, посвященных как великому драматургу, так и истории русского театра. Все это поможет лучше представить роль Островского в развитии театрального искусства.

Как известно, театр может существовать лишь постольку, поскольку в его распоряжении имеется репертуар: пьесы, инсценировки, на основе которых создаются спектакли. Без литературы театр мертв. Так, например, происходит с музыкантом, который садится за прекрасный рояль, но не имеет для исполнения никакой музыкальной пьесы. Пианист может быть великолепным мастером, но для того, чтобы проявилось его мастерство, ему необходима музыка, сочиненная композитором. С другой стороны, драматические произведения создаются в расчете на сценическое их воплощение.

А. Н. Островский в статье «Записка об авторских правах драматических писателей» с полным основанием писал: «Только при сценическом исполнении драматический вымысел автора получает вполне законченную форму и производит именно то моральное действие, достижение которого автор поставил себе целью... печатный текст драматических произведений имеет большое сходство с издаваемыми партитурами опер, ораторий и пр.; как сим последним для того, чтобы впечатление было полное, недостает музыкальных звуков, так и драматическим произведениям недостает живого человеческого голоса и жестов» (10, 63).

Конечно, драма — прежде всего род литературы. Без нее литература оказалась бы во много раз беднее. И все же пьеса принадлежит сразу двум искусствам: искусству слова (литературе) и искусству театра — и неизвестно еще, к какому полюсу она притягивается сильнее. Разумеется, есть драматические сочинения, которые заведомо пишутся для чтения. Что же касается Островского, то он, как правило, писал свои произведения для того, чтобы их ставили на сцене. Вот почему так много времени и внимания он уделял самому широкому кругу вопросов, связанных с театром.

А. Н. Островский вошел в историю русского и мирового театра не только как гениальный драматург. Громадное значение имела его неустанная работа по преобразованию всего театрального дела в России.

На протяжении всего своего творческого пути Островский постоянно отстаивал и развивал передовые традиции, завещанные его великими предшественниками. В особенности были ему близки мысли Н. В. Гоголя о громадном воспитательном значении театра. «Театр ничуть не безделица, — писал автор «Ревизора» и «Женитьбы», — и вовсе не пустая вещь, если примешь в соображение то, что в нем может поместиться вдруг толпа из пяти, шести тысяч человек и что вся эта толпа, ни в чем не сходная между собою, разбитая по единицам, может вдруг потрястись одним потрясением, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом. Это такая кафедра, с которой можно много сказать людям добра»¹. Эти идеи Н. В. Гоголя были подхвачены и развиты Островским.

С конца 1860 годов Островский усиленно работает над целым рядом статей, записок, официальных бумаг,

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 12 т. — М., 1950. — Т. 8. — С. 268—269.

посвященных драматической литературе и театральному искусству. В большинстве случаев они при жизни автора не публиковались, и современники чаще всего даже не догадывались, какую большую работу вел драматург, последовательно и настойчиво отстаивая свои заветные взгляды на общественное предназначение искусства. Многочисленные статьи и заметки Островского дают достаточно четкое представление о системе воззрений драматурга.

Значение высказываний Островского трудно переоценить. Он обратился к разработке многих существенных вопросов, которые и сегодня не потеряли своей актуальности: о репертуаре, специфике театра, об актерской игре, о публике.

Сам Островский воспринимал себя как представителя «нового направления» в русской литературе; главой же этого направления он, вслед за Чернышевским, считал Гоголя. По глубокому убеждению драматурга, русская сценическая литература именно с Гоголя «стала на твердой почве действительности и идет по прямой дороге» (10, 33), в ней много «живых, целиком взятых из жизни типов и положений чисто русских» (10, 33). Только в развитии гоголевских традиций, в реализме видел Островский залог самостоятельности, самобытности русской культуры.

Своей главной задачей Островский считал создание русской национальной драматургии. Выступая в 1859 году на обеде, данном в честь его любимого артиста А. Е. Мартынова, он утверждал: «Переводные пьесы нам нужны, без них нельзя обойтись; но не надо забывать также, что они для нас дело второстепенное, что они для нас роскошь; а насущная потребность наша в родном репертуаре» (10, 33). Именно поэтому так близко к сердцу принимал Островский «обстоятельства, препятствующие развитию драматического

искусства в России» — так называлась статья, с которой он выступил в печати в 1863 году.

Главная беда русской сцены заключалась, по Островскому, в бедности репертуара, что, в свою очередь, было обусловлено театральной цензурой. А ведь развитие театрального искусства особенно желательно и даже закономерно в России, где народ по своему характеру, отражающемуся в его языке и литературе, постоянно выдвигает из своей среды драматургов и актеров комического или сатирического склада: «Как отказать народу в драматической и тем более комической производительности, когда на каждом шагу мы видим опровержение этому и в сатирическом складе русского ума, и в богатом, метком языке; когда нет почти ни одного явления в народной жизни, которое не было бы схвачено народным сознанием и очерчено бойким, живым словом; сословия, местности, народные типы — все это ярко обозначено в языке и запечатлено навеки. Такой народ должен производить комиков и писателей и исполнителей» (10, 36).

Косность театральной администрации и засилие цензуры приводило к тому, что под запретом оказывались в первую очередь реалистические пьесы «бытового направления», а это не могло не повлиять самым губительным образом как на творческую активность драматургов, так и на формирование новой театральной публики, без которой невозможным становилось в полной мере преобразование театрального искусства.

Островский в своих статьях, записках, деловых бумагах постоянно отстаивал мысль о важнейшей роли театра в нравственном и эстетическом воспитании самого широкого круга зрителей. Только этот новый демократический зритель сможет преодолеть то отрицательное воздействие, которое оказывала буржуазная публика на театр, предъявляя ему свои специфические

требования, основанные на низких эстетических вкусах: «Буржуазия,— писал Островский,— и везде не отличается особенно благотельным влиянием на искусство, а в Москве тем более... Чему эта публика самостоятельно горячо сочувствует, так это пошлым намекам и остроумию самого низкого сорта. Но особенный, неудержимый восторг возбуждают в этой публике куплеты: про скорую езду по улицам, про микстуры, которыми доктора морят пациентов, про кассиров банков, про адвокатов... Эта публика понижает искусство, во-первых, тем, что не понимает действительных достоинств произведений и исполнения, во-вторых, тем, что предъявляет свои неэстетические требования. Она испортила русский репертуар; писатели стали применяться к ее вкусу...» (10, 134—135).

Неразвитость эстетических понятий, как отмечал великий драматург, проявлялась и в том, что публика далеко не всегда умела различать содержание роли от ее исполнения. Этот недостаток, к сожалению, свойственен и сегодняшним школьникам; при оценке спектакля (или кинофильма) они нередко убеждены, что артист, которому досталась положительная роль, всегда играет уже в силу только этого хорошо; напротив, отрицательная роль в их представлении никак не может свидетельствовать об актерском мастерстве, с которым она (кто знает?) была сыграна. Передавая пространное и в его время мнение, Островский писал: «Если актер играет доброго и честного человека — значит, он хорошо играет; если же играет злого человека — значит, играет дурно. Актеры поняли недоумение публики и стали им пользоваться.

И вот явилось в артистическом мире ремесленное понятие, а в русском словаре — новое безобразное слово: «*выигрышная роль*» (10, 218).

Поэтому Островский выдвигал перед театром важнейшую задачу: не «потрафлять» пошлым и неразви-

тым вкусам, а поднимать зрителей до высот подлинного искусства, воспитывать здоровые потребности новой, демократической публики. «Русские авторы,— писал он,— желают пробовать свои силы перед свежей публикой, у которой нервы не очень податливы, для которой требуется сильный драматизм, крупный комизм, вызывающий откровенный, громкий смех, горячие, искренние чувства, живые и сильные характеры» (10, 139).

Особую озабоченность у Островского вызывала проблема режиссуры в театре. Собственно, во времена драматурга режиссеров в нынешнем понимании этого слова вообще не существовало. Вплоть до самого конца XIX века (до появления Московского Художественного театра под руководством К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко) режиссером называли человека, который на последних репетициях просто «разводил» актеров по местам, указывая, откуда войти и куда им выйти... Его порою так и называли *разводящим*. Тем же он занимался и во время спектакля. Островский всерьез был озабочен, например, трудностями, которые возникали перед так называемым режиссером, когда артисты должны были появляться с двух противоположных сторон. Тогда ему приходилось «опускаться в люк и пробегать под сценой с одной стороны на другую и обратно» (10, 304).

В этих условиях Островский сам предпочитал быть режиссером. Вообще он был убежден, что «лучше всех режиссеров ставят свои пьесы и блюдут за строгостью репетиций и внешней точностью постановки авторы» (10, 284).

Легко можно представить себе, как много времени занимала у Островского режиссерская работа, которая, строго говоря, не входила в функции драматурга. Он писал одному из своих знакомых — М. М. Стасюлевичу 7 января 1868 года: «...на мне лежит все:

репетиции, чтение с артистами на дому, костюмы, декорации. Поверите ли, я сплю не больше четырех часов в сутки» (11, 273).

Артисты с великой благодарностью принимали советы Островского, прекрасно понимая всю важность его режиссуры. Ведущая актриса Малого театра Н. В. Рыкалова вспоминала: «Обычно Александр Николаевич сам ставил свои пьесы. Постановки эти были, конечно, не то, что теперь. Островский собирал труппу и читал ей пьесу. Читать он умел удивительно мастерски. Все действующие лица выходили у него точно живые. После такого чтения объяснять ничего не оставалось. Все знали, что им делать»¹.

Островский сознательно и целеустремленно способствовал утверждению новых, реалистических принципов театрального искусства в России. Он имел все основания так ценить свой личный вклад в этот процесс: «Отдавая театру свои пьесы, я, кроме того, служил ему содействием при постановке и исполнении их. Я близко сошелся с артистами и всеми силами старался быть им полезным своими знаниями и способностями. Школа *естественной* и *выразительной* игры на сцене, которую прославилась московская труппа и которой представителем в Петербурге был Мартынов, образовалась одновременно с появлением моих первых комедий и не без моего участия. Я каждую свою новую комедию, еще задолго до репетиций, прочитывал по нескольку раз в кругу артистов. Кроме того, приходил с каждым его ролью отдельно.

Начиная от великого Мартынова до последнего актера, всякий желал слышать мое чтение и пользоваться моими советами...

Артистки только те и имели успех, которые хотя несколько усвоивали мой тон; все они, игравшие в моих

¹ А. Н. Островский в воспоминаниях современников.— 381.

пьесах, самыми памятными в публике своими успехами обязаны исключительно мне. Одним словом, я всю свою деятельность и все свои способности посвящал театру и в том круге артистов, которого я был центром, постоянно старался *поддержать* любовь к искусству и строгое и честное отношение к нему» (10, 86—87).

Широко известны слова И. А. Гончарова, с которыми он обратился к Островскому в связи с 35-летием его замечательной деятельности: «Вы один достроили здание, в основание которого положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов, Гоголь. Но только после Вас мы, русские, можем с гордостью сказать: «У нас есть свой русский, национальный театр». Он, по справедливости, должен называться «Театр Островского»¹.

В школьную программу включены выдающиеся пьесы указанных Гончаровым драматургов. Ко времени изучения «Грозы» в 10-м классе ученики уже знакомы с «Недорослем», «Горем от ума», «Ревизором». Таким образом, представление о тех традициях, которые наследовал и развивал Островский, у них уже есть.

Великий драматург неоднократно подчеркивал то значение, которое имел для него опыт его гениальных предшественников. Вместе с тем, он не был оторван и от высших достижений мировой культуры. Сам Островский неоднократно утверждал, что русский театр не только может, но и обязан знакомить публику с лучшими достижениями мирового драматического искусства. По его глубокому убеждению, в репертуаре русского театра постоянно должны быть «Ревизор», «Горе от ума», а также некоторые пьесы Шекспира и Мольера (10, 181).

¹ Гончаров И. А. Собр. соч.— Т. 8.— С. 475.

То обстоятельство, что Островский считал необходимым обязательное обращение прежде всего к творениям Шекспира и Мольера, должно особо заинтересовать учителя. Дело в том, что именно эти два корифея мировой драматургии также входят в школьную программу. Тем самым ученики получают возможность соотнести творчество Островского с лучшими пьесами не только русского, но и западноевропейского театрального искусства. Это совпадало бы с пожеланиями автора «Грозы», который мечтал, чтобы публика пришла к полному пониманию «истинных драматических красот, например Шекспира и Мольера» (10, 96).

Проблема «Островский и мировая культура» в последнее время привлекает пристальное внимание исследователей. Богатый фактический материал содержится в ценной статье А. Л. Штейна, а также в серии сообщений, посвященных восприятию Островского в разных странах мира: Англии, Франции, Германии, Италии, США, Болгарии, Польше, Чехословакии и т. д.¹

О постоянном внимании Островского к опыту мировой драматургии наиболее наглядно свидетельствуют его переводы, которыми он занимался на всем протяжении своей литературной деятельности. Переводил он и Шекспира, что, конечно, не является случайностью. Влияние великого английского драматурга не только на Островского, но и на всю русскую культуру было поистине огромным. Выступая 12 апреля 1877 года на обеде в честь Э. Росси, выдающегося исполнителя шекспировских ролей, Островский сказал: «Желанным гостем вы были и у русских, которые если не более,

¹ А. Н. Островский: Новые материалы и исследования // Литератур. наследство.— М., 1974.— Т. 88.— Кн. I и II. В дальнейшем изложении мы будем пользоваться сведениями, почерпнутыми из этого издания.

то уже никак не менее других народов чтут Шекспира» (10, 110).

Правда, как отмечают исследователи, в частности А. Л. Штейн, «... поэтический реализм Шекспира, его титанические характеры и пафос его искусства, направленный на определение человеческих возможностей, были во многом далеки от Островского, художника XIX в., проникнутого пафосом социальной критики.

И все же деятели русского театра были правы, когда ставили в один ряд Островского и Шекспира»¹.

Воздействие Шекспира отразилось, в частности, в исторических хрониках Островского, например, в «Дмитрии Самозванце и Василии Шуйском». Разумеется, в данном случае Островский прежде всего учитывал творческий опыт пушкинского «Бориса Годунова»; однако, как известно, и Пушкин, в свою очередь, прямо ориентировался на «отца нашего Шекспира». И у Островского обрисовка сложных, разносторонних характеров, их развитие явно связаны были с художественными принципами великого английского драматурга.

Эти же принципы использовал Островский не только в своих исторических хрониках, но и в пьесах, посвященных живой современности. Тот накал трагических страстей, который мы уже отмечали в «Грозе», острота конфликта невольно ассоциируются с творческим опытом Шекспира.

Островский писал: «Все мы знаем характеры, выведенные Шекспиром. Что же нас манит и вечно будет манить смотреть на сцене эти характеры? Что мы смотреть будем? Мы смотреть будем живую правду» (10, 148).

¹ А. Н. Островский: Новые материалы и исследования // Литератур. наследство.— Кн. I.— С. 45.

В словах *живая правда* выражена самая суть всей художественной системы Островского, выросшей на основе творческого усвоения достижений его гениальных предшественников: Гоголя и Грибоедова, Шекспира и Мольера.

Если Шекспир воспринимался Островским прежде всего как автор трагедий (и в этом отношении для русского драматурга особенно важным оказывалось развитие и истолкование в новых исторических условиях категории трагического), то Мольер важен был для Островского прежде всего как великий комедиограф.

К концу жизни у Островского возник план нового перевода всех произведений Мольера. В 1885 году он писал поэтессе А. Д. Мысовской: «Мы с Вами переведем все пьесы Мольера, Вы стихотворные, а я прозаические, и издадим роскошнейшим образом. Это будет драгоценнейший подарок публике, и мы с Вами поставим себе памятник навеки» (12, 374).

Творческое внимание Островского в наибольшей степени привлекал созданный в комедиях Мольера образ «мещанина во дворянстве»: деспот по отношению к своему семейству, он вместе с тем стремился приобщиться к «светской жизни», что создавало ряд комических ситуаций. Подобные мотивы нашли отражение в ряде пьес Островского («Бедность не порок» и др.).

Характерно, что в театре Мольера Островский выделял «комедии... в которых есть лиризм» (10, 205). И в этом отношении творческий опыт французского драматурга мог быть полезен для Островского, в комедиях которого, как известно, сатирическое начало нередко сочетается с лирическим (в качестве примера можно вспомнить «Горячее сердце»).

При рассмотрении проблемы «Островский и мировая культура» необходимо учитывать два аспекта:

то, как и в какой степени учитывал сам драматург уже имеющийся творческий опыт (и здесь, конечно, можно говорить не только о Шекспире и Мольере, но и о Гольдони, Карло Гоцци и др.), но и то, как воспринималось наследие Островского последующей драматургией и театром. Отвечать на второй вопрос труднее. Мы привыкли — и совершенно справедливо привыкли — говорить о мировом значении всей русской литературы XIX века. Чаще всего в данном случае на память приходят имена Тургенева, Л. Толстого, Достоевского, Чехова... Как же обстоит дело с Островским? Приходится признать, что по сравнению со своими великими современниками он менее известен в мире. Можно, конечно, указать, как это нередко делается, на очень своеобразный язык Островского, представляющий большие трудности для перевода. В принципе это верно, но вряд ли Достоевский для переводчиков оказывался более «легким» автором. Скорее, причина в другом. В 1850—1870-е годы в мировом литературном процессе первое место занял роман. Драма явно ему уступала и по значению, и по популярности.

Сам драматург глубоко сомневался в том, что его пьесы могут заинтересовать западноевропейского зрителя. Когда Тургенев предложил опубликовать в Париже перевод «Грозы» (который он сам тщательно отредактировал), Островский писал ему в 1874 году: «Напечатать «Грозу» в хорошем французском переводе не мешает, она может произвести впечатление своей оригинальностью; но следует ли ее ставить на сцену — над этим можно задуматься» (11, 470).

Опасения Островского не лишены были оснований. Спустя 15 лет Чехов, узнав о готовящейся постановке «Грозы» на парижской сцене, писал 5 марта 1889 года А. С. Суворину: «Скажите, зачем это отдали французам на посмеяние «Грозу» Островского? Кто это догадался? Поставили пьесу только для того,

чтобы французы лишний раз поломались и авторитетно посудачили о том, что для них нестерпимо скучно и непонятно. Я бы всех этих господ переводчиков сослал в Сибирь за непатриотизм и легкомыслие»¹.

К сожалению, тревога Чехова оказалась обособленной. Правда, перед премьерой «Грозы» в парижской прессе появились статьи, которые, по замыслу их авторов, должны были привлечь зрителей на спектакль. Показательно, что некоторые французские критики сумели почувствовать художественное своеобразие шедевра русского драматурга. «Гроза», — писал один из них, — драматическая комедия, где элемент трагический занимает больше места, чем комический»². Однако постановка потерпела полный провал. У парижской публики «пьеса вызвала больше смеха, чем самая веселая оперетка»³. Лишь весьма немногие зрители сумели оценить по достоинству замысел драматурга: «Вот драма странная, трогательная, местами великолепная, но не встретившая, к сожалению, милостивого приема у публики первого представления»⁴.

С немалыми трудностями проходил процесс освоения творческого наследия Островского и в Англии. Там в 1895 году была опубликована книга «Юмор России». Издание это представляет несомненный интерес тем, что переводы, включенные в нее, выполнила Этель-Лириан Войнич (автор знаменитого романа «Овод»), а предисловие принадлежало перу русского писателя-революционера С. М. Степняка-Кравчинского. Среди произведений Гоголя, Достоевского, Салтыкова-Щедрина и других, опубликованных в книге, там были помещены и два произведения Островского: «Не

¹ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. — Т. 14. — С. 323.

² А. Н. Островский: Новые материалы и исследования // Литератур. наследство. — Кн. II. — С. 285.

³ Там же. — С. 287.

⁴ Там же. — С. 290.

сошлись характерами» и «Семейная картина». Нельзя не заметить, что выбраны были не самые лучшие пьесы Островского.

Спустя 4 года появился перевод на английский язык «Грозы». Следующий перевод этой пьесы был осуществлен только в 1930 году, а годом ранее «Гроза» впервые была поставлена на английской сцене.

В XX веке можно отметить некоторый рост интереса к Островскому. В это время вообще происходит своеобразное «возрождение» драматургии. Очевидно, это обстоятельство связано с появлением драматургов «новой волны» — Чехова, Ибсена... И (таков парадокс!) через них вспыхивает интерес к творчеству А. Н. Островского, представителя целой школы русского драматического искусства. Характерно в этом отношении признание одного из рецензентов. По его мнению, «Гроза» оказалась откровением для английского зрителя, «который не представлял себе, что в то самое время, когда нашу отечественную драму душили искусственность и ложный романтизм... русский драматург, предвестник Чехова, писал пьесы, исполненные простоты...»¹.

А. Н. Островский писал: «...только те произведения пережили века, которые были истинно народными у себя дома; такие произведения со временем делаются понятными и ценными и для других народов, а наконец, и для всего света» (10, 139).

Справедливость этой мысли можно подтвердить творчеством самого драматурга. Театр Островского — национальная гордость русского искусства — является ценнейшим вкладом в сокровищницу мировой культуры.

¹ А. Н. Островский: Новые материалы и исследования // Литератур. наследство. — Кн. II. — С. 234.

Глава 13

ИЗ ИСТОРИИ ВОПЛОЩЕНИЯ ПЬЕС А. Н. ОСТРОВСКОГО НА СЦЕНАХ ДОРЕВОЛЮЦИОННОГО И СОВЕТСКОГО ТЕАТРА

В Москве и Петербурге во времена Островского существовали только казенные, «императорские» театры. В провинции же разрешалось играть частным труппам; в столицах — нет. Такая театральная монополия очень вредила развитию драматического искусства. Островский был убежден, что бездарному начальству («Конторе императорских театров») была очень страшна конкуренция, ибо «частный театр, с какими бы малыми средствами ни начался, мог постепенно собрать хорошую труппу, образовать у себя школу и при хорошем, умелом управлении не только сравняться с привилегированным театром, но и превзойти его...» (10, 118). Тем не менее, Островскому на протяжении всей его творческой деятельности приходилось иметь дело прежде всего с так называемыми «привилегированными» театрами — Малом в Москве и Александринском — в Петербурге.

Малый театр — старейший драматический театр в Москве, сыгравший выдающуюся роль в истории русской национальной культуры. Его деятельность была связана с развитием передовой общественной мысли, ростом освободительного движения. Формирование постоянной драматической труппы в Москве относится

еще к середине XVIII века. Правда, долгое время театр этот не имел официального «статуса». Лишь в 1806 году он стал казенным и вошел в систему императорских театров. Наименование *Малый* он получил в 1824 году — в отличие от Большого театра, где ставились преимущественно оперные и балетные спектакли.

В начале XIX века на сцене Малого театра ставились сатирические произведения В. В. Капниста («Ябеда»), Д. И. Фонвизина («Бригадир», «Недоросль»). В 20-е годы, в период подъема общественного движения, театр выражал антикрепостнические настроения, демократические и гуманистические тенденции в искусстве. Этому способствовала игра таких замечательных артистов, как П. С. Мочалов и М. С. Щепкин, вынесших на театральные подмостки искренность и богатство чувств, живое вдохновение. В 40-е годы театр становится одним из главных очагов русской демократической культуры. Искусство Малого театра приобретает большое общественное значение. Театр нередко называли «вторым Московским университетом», выделяя его важную воспитательную роль. Однако влиятельные реакционные круги всеми силами препятствовали этому процессу, насаждая реакционные монархические пьесы, лишенные какой бы то ни было жизненной правды. И хотя в Малом театре ставились «Горе от ума» и «Ревизор», все же эти спектакли не могли противодействовать массовому репертуару, рассчитанному на невзыскательные вкусы зрителей.

Только многочисленные пьесы Островского помогли актерам Малого театра укрепиться на позициях сценического реализма, создавать глубокие и многогранные психологические образы. Всего в Малом театре было поставлено 47 пьес великого драматурга. Можно сказать, что на его творчестве выростала целая плеяда блестящих артистов Малого театра. Упомяну-

тая выше Н. В. Рыкалова вспоминала: «Труппа его очень любила. Александр Николаевич был необыкновенно ласков и обходителен со всеми. При царившем тогда крепостном режиме, когда артистам начальство говорило «ты», когда среди труппы Большая ее часть была из крепостных, обхождение Островского казалось всем каким-то откровением»¹.

Вместе с тем в Малом театре ощущались и такие тенденции, которые не могли не вызвать у драматурга самого резкого неприятия. У Островского есть запись об отвратительной сцене: желая быть любезными директору театров Гедеонову, тенор Бантышев и драматический актер Ленский во время гастролей в Москве танцовщицы Андреяновой (любовницы директора) поднимались за ней по лестнице и целовали наперебой ступеньки, по которым она шла (10, 425). И вот что характерно: тот самый Д. Ленский (не только актер, но и водевиллист, автор известного водевиля «Лев Гурьч Синичкин») с возмущением встретил появление пьес Островского на сцене Малого театра. О постановке «Бедной невесты», например, он так отзывался в письме к одному из своих петербургских знакомых: «Что за люди! что за язык!.. Разве только в кабаках да неблагопристойных домах так говорят и действуют!.. И, наконец, эта *сволочь* в чуйках, армяках и ситцевых юбках, которая толпится в дверях гостиной у невесты и отпускает извозчицкие остроты и прибаутки... Тьфу! Какая гадость! Другие, может быть, скажут мне: «Да разве в природе этого не бывает?» Мало ли что мы видим в природе; нельзя, однако же, все это на театр представить: сцена ведь не площадный рынок или не задний двор, где и навоз валят, и помой выливают... Ох, уж эти юные гении...»².

¹ А. Н. Островский в воспоминаниях современников.— С. 381.

² Цит. по кн.: Л а к ш и н В. Я. Александр Николаевич Островский.— С. 270.

К сожалению, не сложилось взаимопонимания у Островского с лучшим и наиболее известным артистом Малого театра — М. С. Щепкиным. Казалось бы, именно он наиболее близко подошел к новому сценическому реализму Островского... Однако случилось так, что Щепкин, благоговевший некогда перед Гоголем, бывший другом Белинского и Герцена, теперь отказывался признавать искусством правдивое изображение замоскворецкого быта...¹ Он не принял даже «Грозу», усмотрев в ней проповедь безнравственности. По воспоминаниям А. Ф. Кони, Щепкин был возмущен, что Островский «выставил, как идеал, женщину, решившуюся всенародно объявить себя распутною»². Конечно, Островский мог быть и не всегда справедлив к Щепкину, но, как пишет В. Я. Лакшин, в отношениях с театральным начальством, видевшим в Щепкине премьера московской труппы, «старый артист бывал и уклончив и льстиво лукав»³. Островский такой манеры поведения принципиально не принимал.

Как бы то ни было, ясно, что в Малом театре у Островского были не только сторонники, но и достаточно влиятельные противники, что во многом осложняло его положение в театре, с которым у него все же установились наиболее прочные творческие связи.

Другим крупнейшим русским драматическим театром был Александринский (его современное название — Ленинградский академический театр драмы им. А. С. Пушкина). Он был создан в 1756 году как первый постоянный публичный русский театр. С самого начала его директором и (пользуясь современной терминологией) художественным руководителем был

поэт и драматург А. П. Сумароков, затем — выдающийся русский актер Ф. Г. Волков.

В истории русской культуры театр сыграл большую роль. В его репертуар входили драматические произведения А. П. Сумарокова, И. А. Крылова, в начале XIX века — А. С. Грибоедова, Н. В. Гоголя, далее — И. С. Тургенева и др. Однако театр находился в непосредственном ведении царского двора. Малый театр был все же дальше от петербургского начальства, хотя, конечно, влияние правительственной реакции, цензуры, всемогущего III отделения и другие неблагоприятные обстоятельства сказывались и на нем. Александринский же театр особенно болезненно ощущал на себе воздействие Конторы императорских театров. Не случайно основное место в его репертуаре занимали легкие водевили, слезливые мелодрамы, псевдоисторические драмы. Но и этот театр не мог пройти мимо драматургии Островского, хотя его воздействие не ощущалось здесь так прямо и непосредственно, как в Малом театре.

История сценического воплощения пьес Островского в дореволюционном и советском театре чрезвычайно интересна и важна. Однако говорить о постановках всех пьес Островского очень трудно. В настоящем пособии мы ограничиваемся по необходимости кратким рассказом о том, как ставилась на сцене различных театров «Гроза». Соответствующий материал может быть использован на уроке или на внеклассных занятиях самим учителем или же, по его поручению, подготовленными учениками.

О первых постановках «Грозы» достаточно полно и обстоятельно говорится в известной книге А. И. Ревякина. Там же сообщаются интересные сведения о первых исполнительницах роли Катерины.

В Москве роль Катерины играла Л. П. Никулина-

¹ Лакшин В. Я. Александр Николаевич Островский. — С. 266.

² А. Н. Островский в воспоминаниях современников. — С. 195.

³ Лакшин В. Я. Александр Николаевич Островский. — С. 264.

Косицкая. Судя по всему, создавая образ героини своей драмы, Островский имел в виду именно эту актрису, которой в конце 1850-х годов был увлечен и рассказами о детстве которой он даже воспользовался. Жизненный и творческий путь Л. П. Никулиной-Косицкой был очень трудным. До 9 лет она была крепостной. В 1854 году она поступила в труппу Малого театра. С наибольшей полнотой самобытное, глубоко национальное дарование Никулиной-Косицкой раскрылось в пьесах Островского. По общему мнению, вершиной ее творчества стал поэтический образ Катерины.

Современники оставили немало отзывов об игре Никулиной-Косицкой в «Грозе»: «Это была совершенная Катерина, с громадной искренностью и простотою чувства. Косицкая знала так важную на сцене тайну слез и их заразительность. С нею плакала вся зрительная зала. Особенно — в последнем акте, когда говорит Катерина о могилушке. И Кабаниха — Рыкалова, стоя у кулисы в ожидании своего «выхода», наполнялась такой жалостью к Катерине, что всегда стоило ей больших усилий ввести себя снова в роль»¹.

Среди других участников спектакля в Малом театре современники особо отмечали знаменитого артиста П. М. Садовского, который так играл Дикого, что, «глядя на него, действительно страшно делалось за тех, кто от него зависел», а также С. В. Васильева, исполнителя роли Тихона. В истолковании артиста Тихон «выходил глубоко драматической личностью. Он был

¹ Ревякин А. И. «Гроза» А. Н. Островского. — С. 268. Орывки из воспоминаний современников о постановках «Грозы» в дальнейшем цитируются по этой книге. Подробный анализ исполнения Л. П. Никулиной-Косицкой роли Катерины содержится в статье Е. С. Мясниковой «Островский и Л. П. Косицкая» (А. Н. Островский: Новые материалы и исследования // Литератур. наследство. — Т. 88. — Кн. II).

забит и обезличен; но мысль и чувство в нем были только заглушены, а не убиты. Он внушал сожаление к себе, превышавшее даже симпатии зрителя к Катерине»¹.

С. В. Васильев был одним из самых любимых артистов Островского. Начиная с премьеры «Не в свои сани не садись» (первая пьеса драматурга, поставленная в театре в 1853 году), ни одна пьеса Островского не шла без участия в ней Васильева. К несчастью, в самом расцвете творческих сил артист лишился зрения. Свой прощальный спектакль (это было в январе 1861 года) он играл уже совершенно слепым. Желая выразить любовь и уважение к замечательному артисту, поклонники его таланта дали 11 февраля 1861 года обед в его честь. Выступая на этом обеде с речью, Островский сказал: «...я нашел в вас самого желанного исполнителя, одного из тех исполнителей, которые редко выпадают на долю драматических писателей и о которых они мечтают, как о счастье» (10, 34).

Хорошо запомнили зрители и актрису Н. В. Рыкалову, исполнявшую роль Кабанихи в течение нескольких десятилетий: «Она была олицетворением «Домостроя», аристократкой от купечества, носительницей их традиций. Умная, строгая, властная, убежденная, умеющая владеть собой, а потому всегда казавшаяся спокойной, Кабаниха — Рыкалова вела жизнь по раз установленным канонам, от которых она ни на шаг не отступала. Представительная внешность матроны, скрипучий от природы голос, нудные, однотонные интонации, как капля за каплей равномерно падавшие на одно и то же место и способные даже

¹ См.: Филиппова Е. В. Островский и С. В. Васильев // А. Н. Островский: Новые материалы и исследования // Литератур. наследство. — Кн. II. — С. 48.

камни проточить, как ржа железо,— вот средства, которыми пользовалась Рыкалова при создании образа Кабанихи».

Премьера в Александринском театре прошла не так успешно, хотя и там к постановке были привлечены лучшие силы тогдашнего состава. Некоторые артисты специально ездили в Москву, чтобы учесть опыт спектаклей Малого театра.

Пожалуй, более всего нареканий вызвало исполнение центральной роли. Ф. А. Снеткова плохо знала народную среду и, по высказываниям некоторых рецензентов, более была похожа на петербургскую барышню. Ее игра вызвала критические замечания и Добролюбова, который заметил, что в отдельных сценах Снеткова придает монологам Катерины «слишком много жара и трагичности».

Зато настоящий восторг вызвало исполнение А. Е. Мартыновым роли Тихона.

А. Е. Мартынов был выдающимся русским артистом, глубина таланта которого с особой силой проявилась в сотрудничестве с Островским. Мартынов исполнял роли в различных пьесах драматурга («Не в свои сани не садись», «Бедная невеста», «Не так живи, как хочется» и др.). Но вершиной его искусства стала роль Тихона.

Еще до постановки «Грозы» русские писатели устроили Мартынову торжественный обед (в связи с отъездом артиста для лечения за границу). На обеде присутствовал весь цвет русской литературы. Н. А. Некрасов прочитал посвященные артисту стихи:

Со славою прошел ты полдороги,
Полпоприща ты доблестно свершил,
Мы молим одного: чтоб даровали боги
Тебе надолго крепость сил!..

Современники запомнили знаменательный эпизод: Тургенев и Салтыков-Щедрин увенчали Мартынова

лавровым венком, ленты которого поддерживали Лев Толстой и Гончаров. На этом же обеде с прочувствованной речью выступил Островский, выразивший артисту великую благодарность не только от себя одного, но и от авторов «нового направления» в русской литературе «за то, что вы помогаете нам отстаивать самостоятельность русской сцены» (10, 33).

Речь эта было произнесена 10 марта 1859 года. Островский еще не знал тогда, с какой трагической силой сыграет через несколько месяцев Мартынов роль Тихона в «Грозе».

Зрителям особенно запомнилась игра Мартынова в последнем акте. Он вел сцену с Кулигиным с комизмом, «по холодно становилось от этого комизма, страшно было смотреть на его помутившиеся, неподвижные серые глаза, слышать его осиплый голос. Было видно, что погиб навсегда человек!.. Без слез нельзя было смотреть на мучения, которые испытывал Тихон — Мартынов, находясь между страхом и надеждой, жила ли Катерина или нет? Как железными тисками держала его мать, с плачем валялся Мартынов у ее ног, умоляя пустить его; и, когда внесли утопленницу, раздался раздирающий сердце вопль его: «Катя, Катя!» — и проклятие матери в словах: «Матушка, вы ее погубили, вы, вы, вы...». Сейчас, почти через тридцать лет, мне холодно и жутко от одного воспоминания. Счастливы те, кто видели Мартынова», — вспоминал один из зрителей премьеры.

К сожалению, последующие постановки «Грозы» уступали первым спектаклям — особенно московской премьеры, — и это несмотря на то, что роль Катерины играли в дальнейшем такие выдающиеся актрисы, как П. А. Стрепетова, Г. Н. Федотова, М. Н. Ермолова. Островский не мог сдержать возмущения, когда писал в конце жизни: «Возмутительная небрежность, с какой поставлена «Гроза», производит ропот в пуб-

лике. Стрепетова обставляется артистами, которые ей только мешают; в роли Варвары артистки меняются, и иногда давно не игравшей эту роль артистке приходится играть ее без репетиций, отчего происходит путаница; актер, играющий Тихона — роль, которую с таким блеском и с такой правдой исполняли в Петербурге Мартынов, а в Москве — С. Васильев,— играет «на вызов», позволяет себе непростительные кривлянья и выходы, например, указывает публике, какова у него мать. Это уж не просто нарушение дисциплины, а много хуже: это нелепое глумление над автором, над классической пьесой, над достоинством сцены, превращающее серьезный театр в шутовский балаган...» (10, 238).

Итоговую оценку трактовки роли Катерины тремя выдающимися русскими актрисами дал один из советских исследователей — С. Н. Дурьлин. «Добролюбов,— писал он,— назвал конец Катерины отрядным; таков он и был у Ермоловой. Ее Катерина, действительно, была не мимолетная искра, а «луч света в темном царстве», луч смелый, сильный, яркий, предвещавший восход солнца, разгоняющего мрак. Таковую Катерину нельзя ни оплакать, как Катерину Стрепетовой, ни жалеть, как Катерину Федотовой, перед ней можно преклоняться, как перед трагической героиней, у нее можно учиться мужеству героической воли. Эта Катерина была восторженно встречена демократическими зрителями 1870-х годов и их передовым отрядом — революционно настроенной молодежью... Потрясающее впечатление, произведенное Ермоловой в образе Катерины, было тем сильнее, что это впечатление она произвела в роли простой русской женщины в «бытовой драме». Ермолова доказала, что эта «бытовая драма» — могучая русская народная трагедия, а эта роль русской женщины из глухого городка — образ героический, раскрывающий и печальную судьбу рус-

ской женщины в прошлом, и ее способность к победе над этой долей»¹.

В истории развития советского театра творчество Островского занимает почетное место. Еще в 1923 году, в связи со 100-летием со дня рождения великого русского драматурга первый советский нарком просвещения А. В. Луначарский прямо говорил о тех его традициях, которые оказались чрезвычайно важными и для нового театра, и для нового общества. Однако неверно думать, что история постановок пьес Островского на сценах советских театров знала одни только победы и успехи. Были взлеты, но были и падения. Существовали реальные трудности, далеко не все из которых окончательно преодолены и в наши дни.

Подробная картина сценического воплощения пьес Островского до начала 1970-х годов содержится в книге Е. Холодова «Драматург на все времена». Характерно, что Островский широко ставился в годы гражданской войны. Так, в 1918 году на сцене Малого театра шло 12 его пьес, в Александринском театре — 9. Это невиданное количество: ни один наш современный театр не может похвастать, что в его текущем репертуаре имеется сразу несколько пьес великого драматурга. Что же привлекло внимание массового зрителя к Островскому в грозное время первых послереволюционных лет? Существует такое объяснение: новых советских пьес еще не было, поэтому театры, естественно, обращались к лучшему, что было создано в русской классической драматургии. В таком объяснении есть свой смысл; но не менее важным было и другое обстоятельство, справедливо отмеченное Е. Холодовым: Островский был нужен «не толь-

¹ Дурьлин С. Н. М. Н. Ермолова: Очерк жизни и творчества.— М., 1953.— С. 124—125.

ко для расширения культурного кругозора, хотя и это было очень важно. Нужен он был прежде всего потому, что открывал трудящемуся человеку огромный мир...»¹.

И в 20-е годы Островский оставался самым популярным драматургом. Не случайно именно вокруг постановок его пьес разгоралась очень жаркая полемика. Было ясно, что старые, казавшиеся еще недавно незыблемыми театральные традиции должны измениться. Но как это сделать? Как приблизить пьесу, написанную много десятилетий назад, к современному зрителю? Очевидно, была своя логика в попытках совершенно «переработать» Островского, взглянув на него с позиций принципиально нового исторического времени. На этом пути было больше потерь, чем приобретений. Мы с осуждением сегодня говорим — и говорим совершенно справедливо — о своеволии режиссеров, о том, что на сценах тогда играли не столько Островского, сколько «фантазии режиссеров» на темы Островского... И действительно, много было режиссерского своеволия, вступавшего в явное противоречие с образной системой автора, с замыслом и художественной структурой его произведений. Это касается в первую очередь постановки в 1923 году в Театре Революции спектакля по пьесе «Лес» (режиссер — В. Э. Мейерхольд). Но ведь, в конце концов, никто не знал в то время, как, собственно, нужно ставить классику на советской сцене. Относиться к пьесам Островского, как к музейным экспонатам? Очевидно, нет. Переодеть актеров в костюмы 1920 годов? Такие попытки делались, но ни к чему хорошему они не привели. Между тем, Мейерхольд ставил пьесу в Театре Революции, одно название которого предопределяло позицию режиссера, хотя и делало ее неадекватной замыслу драматурга.

¹ Холодов Е. Г. Драматург на все времена.— С. 211—212.

В 20-х — начале 30-х годов чаще всего на сценах ставились сатирические комедии Островского. Понятно, что обличение совсем еще недавнего прошлого считалось одной из первоочередных задач в искусстве. Из драм же наибольшим успехом пользовалась «Гроза», в которой прежде всего выделялся мотив обличения «темного царства». Исключением из этой тенденции оказалась постановка «Грозы» в Камерном театре, осуществленная А. Я. Таировым (главную роль играла А. Г. Коонен). Возможно, поэтому спектакль стал событием в театральной жизни Москвы. Режиссер определил жанр пьесы как «народную трагедию». «Гроза», — писал он перед премьерой, — как по своей структуре, так и по своему масштабу заключает в себе элемент подлинной трагедийности». Стремление раскрыть трагедийное начало «Грозы» и привлекало в первую очередь внимание зрителей и театральной общественности к спектаклю Камерного театра. Однако трагедия Катерины прозвучала там как роковая обреченность героини — вне реального социального контекста¹.

Спектакль Камерного театра был воспринят неоднозначно, но большинство критиков отмечали несомненный успех Коонен в роли Катерины. Л. Гроссман, например, увидел в Коонен — Катерине творческую мечту «впечатлительной и влюбленной поэтессы, не осознавшей своего дара и изумленной раскрывшемуся в ней чувству»².

В 30-е годы Островский нередко интерпретировался с позиции вульгарного социологизма. Возможно, в полемике с такого рода трактовками МХАТ, поставивший

¹ См.: Холодов Е. Г. Драматург на все времена.— С. 224.

² А. Н. Островский на советской сцене / Сост. Т. Н. Павлова, Е. Г. Холодов.— М., 1974.— С. 56.

«Грозу» в середине 1930 годов, увидел в пьесе преимущественно личную семейную драму. Трагическое же начало шедевра Островского оказалось утраченным.

Ю. Юзовский объяснял «холодок», возникший в зрительном зале МХАТа, тем, что в постановке «Грозы» был утрачен «дух Добролюбова». «Да, — писал известный театральный критик, — нельзя считать, что образ Катерины построен только на протесте против самодурства. Но если на этом основании вырвать из образа Катерины этот протест, выраженный бессознательно, как невольный жест, как инстинктивное благородство природы, то это значит... создать мхатовскую Катерину»¹.

В сценической истории «Грозы» особо необходимо отметить первую постановку пьесы на украинском языке, осуществленную в Харьковском украинском драматическом театре им. Т. Г. Шевченко (режиссер М. М. Крушельницкий, сезон 1937—1938 годов). Центральной идеей спектакля было утверждение права человеческой личности на свободу и счастье. Своим успехом постановка во многом была обязана игре В. Н. Чистяковой, первой Катерине на украинской сцене. «Страсть и нежность, мечты и действительность, сложная душевная борьба между чувством и долгом переплетались в игре Чистяковой, как и у ее великой предшественницы М. Ермоловой», — писал Д. Л. Соколов (Наследие А. Н. Островского и советская культура. — М., 1974. — С. 298). В критике отмечался также успех Леся Сердюка в роли Бориса и в особенности И. А. Марьяненко, который создал запоминающийся образ Дикого.

В послевоенный период несомненным событием в театральной жизни стала постановка «Грозы» в теат-

¹ Юзовский Ю. И. Новая постановка «Грозы» // А. Н. Островский на советской сцене. — С. 104—105.

ре им. Маяковского (Москва, режиссер Н. П. Охлопков, 1953). Как и всякое значительное событие искусства, спектакль вызвал споры, порою даже активное неприятие. Характерно, что именно в связи с этой постановкой в газете «Правда» была подчеркнута принципиально важная мысль о праве театра на эксперимент (статья была опубликована 27 ноября 1953 года). А критик Н. Велихова отметила ведущую идею спектакля: «Катерина умирает за право человека жить по душе и по совести, за право этих диких, оглушенных, запуганных жизнью символического Калинова, за их право жить по-человечески. Так жить, как жили они все, — нельзя. Она умирает за забитого Бориса, замордованного Тихона, обезумевшую барыню. Катерина бросается с обрыва, чтобы остановилось нашествие тьмы» (А. Н. Островский на советской сцене. — С. 224)

Как видим, было немало интересного в постановках ведущих советских театров по пьесе Островского «Гроза». И все же ощущение некоторой неудовлетворенности остается.

Не так давно вышла книга для учителя «Театр А. Н. Островского», написанная А. И. Журавлевой и В. Н. Некрасовым (М., 1986). В ней речь идет о спектаклях последних лет, поставленных по произведениям великого драматурга в Москве, Ленинграде, ряде других городов. Подробно анализируется сценическое воплощение таких пьес, как «Свои люди — сочтемся!», «Доходное место», «Таланты и поклонники», «Бесприданница». Однако ни одного интересного спектакля по «Грозе» авторы книги, очевидно, не нашли. И дело здесь, конечно, вовсе не от недостатка внимания к крупнейшему произведению Островского. Действительно, нет в настоящее время выдающихся или хотя сколько-нибудь заметных попыток воплотить на сцене «Грозу». В чем же дело? Надо думать, существуют и какие-то объективные причины. Какие же?

«...Для того, чтобы «Гроза» смотрелась сегодня с интересом и даже с увлечением,— справедливо писал Е. Холодов,— ее вовсе не надо осовременивать. Для этого надо только (только!) пробудить в нас, зрителях, сочувствие к драме Катерины. Не любопытство — это не то, не жалость — этого мало, а именно сочувствие. Способность людей сочувствовать людям, то есть чувствовать с ними заодно («со-чувственно»), — это основа основ того чуда, которое происходит (если происходит) в театре. Чтобы это чудо совершилось, необходимо раскрыть в драме Катерины не только то, что в этой драме обусловлено временем (минувшим) и обстоятельствами (переменившимися), но и то, что представляет в этой драме непреходящий общечеловеческий интерес. Конечно, вторую задачу не решишь, если не решена первая, если не воспроизведены ярко и правдиво время и обстоятельства действия, но вся суть как раз в том, чтобы прорваться за пределы конкретного времени и определенных обстоятельств»¹.

Такого спектакля на советской сцене еще не было; а потребность в нем очень велика... Но если потребность осознана, это значит, что есть надежда на ее осуществление.

¹ Холодов Е. Г. *Драматург на все времена*. — С. 204—205.



Глава 14

А. Н. ОСТРОВСКИЙ И УКРАИНСКАЯ КУЛЬТУРА

Творчество А. Н. Островского сыграло важную роль в укреплении идейно-художественных связей русской и украинской культур. Русский драматург постоянно проявлял живой интерес к украинской литературе и театру. В детстве среди учителей Островского был некто Тарасенко, о котором мы ничего не знаем, кроме того, что он был украинцем (или, как тогда говорили, малороссом). Он-то и дал мальчику некоторое представление об украинском языке. Через несколько лет это пригодилось Островскому, когда он переделывал для русской сцены комедию Г. Квитки-Основьяненко «Щира любовь, або Милий дорожке за щастя». К сожалению, текст этой переделки не разыскан. И в последующие годы Островский интересовался развитием театрального дела на Украине, посещал спектакли украинских театральных коллективов в Москве.

В 1860 году Островский вместе с известным артистом А. Е. Мартыновым, которому врачи в связи с его тяжелой болезнью посоветовали провести летние месяцы на юге, побывал на Украине. Путешествие это дало ему много новых впечатлений и широко отразилось в его дневнике и письмах.

Харьков был первым большим украинским городом, где по пути на юг остановились Островский и Мартынов. Здесь их восторженно встретил местный журна-

лист Турбин. Драматург сообщал в одном из писем интересные подробности о пребывании в Харькове и о впечатлениях от дальнейшего пути: 30 мая «были в театре, где в этот день давали «Бедность не порок». Мы сидели в закрытой директорской ложе; но, благодаря Турбину, вся публика знала о нашем присутствии, и по окончании пьесы я должен был из своей ложи при громе рукоплесканий раскланиваться с публикой. В Харькове... мы в первый раз увидели белую акацию, которая растет не кустами, а большими деревьями, мы ее застали в полном цвету — благоухание неописанное! Из Харькова мы выехали на другой день утром и ввалились в самую центр Малороссии. Что за народ хохлы! Просто прелесть! Я с каждым ямщиком пускался в разговоры, и им, видимо, нравилось, что я говорю по-ихнему. Вот Вам несколько фраз, которые я запомнил! На мой вопрос, каков у него пан? Ямщик отвечал: «Такий шарлатан, що беда!» Другой кричал встречному чумаку: «Зачепа, сукину сину, так я тебе вбью!» (Зацепи, сукин сын, так я тебя убью). Одному плохо взвозжали лошадей: «Нехай Вас лихорадка або короста возьме, прохвостив!» (Пусть Вас лихорадка или короста возьмет, прохвостов!)» (11, 118—119).

В Одессу Островский и Мартынов приехали 4 июня и остановились в прекрасной гостинице на Приморском бульваре, рядом со знаменитым памятником герцогу Ришелье, которого одесситы и теперь называют Дюком, и совсем недалеко от не менее знаменитой лестницы, ведущей к порту. Драматургу она показалась единственной «в своем роде... Кажется, 200 ступеней, аходишь легко» (11, 119). Каждый день Островский купался в море, а вечером гулял на бульваре.

Знакомство у него и Мартынова в Одессе было небольшое. Главное, что занимало Островского,— это успехи его друга на одесской сцене. «Если бы

Одесский театр был вдвое больше,— писал драматург,— и то был бы всегда полон в представления Мартынова, и теперь продаются места даже в оркестре...» (11, 119).

В одесском театре Мартынов выступал 10 раз, преимущественно в водевилях («Жених из долгового отделения», «Лев Гурыч Синичкин» и т. д.). Как ни странно, но пьес Островского в то время на сцене одесского театра не было. Возможно, это объясняется тем, что для «Грозы» в театре не было соответствующего ансамбля. В местной газете («Одесский вестник») было сказано: «...по недостаточному составу труппы нельзя поставить на нашей сцене «Грозы», автор которой гостит теперь между нами, встречаемый сочувствием всех почитателей его таланта и вообще любителей литературы»¹.

Не исключено, впрочем, что были трудности и иного характера. Впервые «Гроза» была поставлена в Одессе в самом конце 1860 года, но тут же последовало запрещение местного генерал-губернатора А. Г. Строганова. Хотя губернатор знал, что пьеса прошла драматическую цензуру, которая тогда находилась в ведении всемогущего III отделения, он все же через несколько дней после премьеры приказал: «Несмотря на цензуру III отделения, не допускать представления «Грозы» не только не благопристойной, но даже похабной». Правда, в официальной бумаге запрещение было мотивировано чуть-чуть в более осторожной формулировке: «Отклонить представление впредь на сцене здешнего театра драмы г. Островского «Гроза» как слишком неблагопристойной для публичных представлений»².

¹ Алексеев М. П. А. Н. Островский в Одессе // А. Н. Островский: 1823—1923.— Одесса, 1923.— С. 165.

² Там же.— С. 181.

Итак, Мартынов не смог предстать перед одесскими зрителями в «Грозе», где он блестяще играл роль Тихона. Тем не менее, спектакли с его участием стали событием в одесской театральной жизни. 2 июля 1860 года в честь Островского и Мартынова был дан обед, на котором драматург выступил с краткой, но прочувствованной речью (она тогда же была опубликована в газете «Одесский вестник»). Островский заявил, что он в сочувствии одесской публики к нему и его деятельности видит сочувствие вообще ко всей русской литературе (10, 34).

Из Одессы Островский и Мартынов отправились в Крым. В одном из писем драматург рассказывал о своем посещении Севастополя, который был почти уничтожен во время Крымской войны: «Был в несчастном Севастополе. Без слез этого города видеть нельзя, в нем положительно не осталось камня на камне... Я осматривал бастионы, траншеи, был на Малаховом кургане, видел все поле битвы; моряк, капитан нашего парохода, ходил со мной и передавал мне все подробности, так что я видел перед собой всю эту бойню» (11, 121).

В августе того же 1860 года Островский и Мартынов отправились домой. В дневнике драматурга содержится конспективная запись, датированная 7 августа: «От Кременчуга до Полтавы дорога ровная. Полтава. Ворскла. Пески («верстов пять»). Валки — ровная дорога. За Валками — горы. Под Харьковом — песок» (10, 378).

К несчастью, состояние здоровья Мартынова ухудшалось с каждым днем. В Харькове, на обратном пути, он скончался на руках у своего друга.

Островский посетил Харьков еще раз только много лет спустя, в 1883 году, но только проездом — по дороге в Ростов.

В 1884 году в связи с празднованием пятидесяти-

летия со дня основания Киевского университета почетными членами его Совета были избраны А. Н. Островский, И. А. Гончаров и Л. Н. Толстой. Островский послал свою благодарность в адрес ректора Киевского университета Н. К. Ренненкампа. Драматург писал, что этим избранием он может гордиться, как дорогой наградой за его труды, «наградой тем более лестной, что она исходит от людей науки, от ценителей просвещеннейших» (12, 282).

Есть нечто знаменательное в том, что одним из первых в украинской литературе талант Островского заметил и оценил Тарас Шевченко. Уже первую пьесу Островского «Свои люди — сочтемся!» Кобзарь воспринял как образец общественной сатиры, которая содействует духовному воспитанию зрителей. Называя эту пьесу «сатирой умной, благородной», Шевченко ставил ее в один ряд с такими обличительными произведениями, как «Ревизор» Гоголя и картиной П. Федотова «Сватовство майора» (запись в «Дневнике» от 26 июня 1857 года) ¹.

Несколькими годами ранее, во время пребывания в ссылке, по инициативе Шевченко был поставлен спектакль по пьесе Островского «Свои люди — сочтемся!». Премьера состоялась в конце декабря 1850 года и была затем повторена несколько раз. Сам Шевченко играл роль Рисположенского.

В различные исторические периоды творчество Островского оказывало то большее, то меньшее влияние на духовную жизнь украинского народа. Это связано с определенными трудностями, вызванными причинами социально-политического характера и конкретными обстоятельствами развития искусства, литературы,

¹ См.: Шевченко Т. Г. Щоденник // Повне збір. творів: В 6 т. — К., 1963. — Т. 5. — С. 33.

театра как на восточных, так и на западных украинских землях во второй половине XIX — начале XX века. И все же, несмотря на ряд неблагоприятных условий, творчество великого русского драматурга воспринималось на Украине с течением времени все полнее и глубже, особенно в его наиболее выдающихся образах¹.

Эстетические принципы Островского, художественное новаторство его произведений, правдивое изображение многообразных явлений действительности, демократическая направленность творчества — все это способствовало утверждению реалистических основ украинской драматургии.

На Западной Украине активным пропагандистом творчества Островского был М. П. Драгоманов. Он первый прислал во Львов пьесы «Гроза», «Доходное место», «Воспитанница»². В своих статьях Драгоманов настойчиво подчеркивал мысль о значении творчества Островского для украинской литературы — причем не только для драматургии, но также для прозы и поэзии. Он был убежден, что на примере Островского, как и других русских писателей-реалистов, можно и нужно учиться подлинной социальности и народности.

Произведения великого русского драматурга очень интересовали И. Я. Франко. Он ценил в них верное изображение социальной среды, глубину психологического анализа, мастерство в создании характеров даже второстепенных персонажей. Вместе с тем, Франко не всегда был справедлив в оценках пьес Островского, считая их композицию слишком примитивной, а сюжеты недостаточно стройными.

¹ См.: Засенко О. Е. Островський і українська література // Радянське літературознавство. — 1973. — № 4. — С. 59.

² Полек В. Т. А. Н. Островский в Восточной Галиции // Вопр. рус. лит.: Респ. межведомственный сб. — Львов, 1976. — Вып. 1 (27). — С. 86—87.

Критические замечания Франко вызвала даже «Гроза». Эта драма в переводе М. Павлыка была в начале 1880-х годов поставлена во львовском театре, а в 1900 году вышла отдельной книгой. В рецензии на отдельное издание «Грозы» на украинском языке Франко отметил прежде всего неясность образа Катерины. По его мнению, Добролюбов не объяснил должным образом, как в мрачных условиях «темного царства» могла появиться столь поэтическая и цельная натура. Он считал, что характер Катерины у Островского «совсем исключительный и загадочный»¹.

Вполне вероятно, что в данном случае Франко учитывал точку зрения Писарева. Однако полемические высказывания украинского писателя были вызваны и другими причинами. Писарев отвергал добролюбовскую трактовку «Грозы», так как иначе понимал характер движущих сил общественного процесса в условиях реакции. Что же касается Франко, то его критические замечания объяснялись не политическими или идеологическими разногласиями, а соображениями эстетического и этического порядка. Он предпочитал, в частности, строго реалистическое объяснение зависимости характера героини от социальной среды.

Не удовлетворяли Франко также колебания Катерины, полюбившей Бориса, ее борьба с собою, внутренние терзания.

Еще в 1883 году в статье «Неволя женщин в украинских народных песнях» Франко сравнивал «Грозу» с украинской народной «Песней про жандарма», отдавая предпочтение героине песни перед Катериной, утверждая, что жена Николая поступает совсем открыто, не скрывает своей любви².

¹ Франко І. Я. Про театр і драматургію. — К., 1957. — С. 160.

² См.: Франко І. Я. Зібрання творів: У 20 т. — К., 1955. — Т. 16. — С. 88.

Как известно, «Песня про жандарма» послужила основой для драмы Франко «Украденное счастье» (1894). Высказывалось мнение, что существует определенное сходство между героинями Островского и Франко — Катериной и Анной. Не все исследователи, впрочем, считают правомерными такие параллели.

Вполне вероятно, однако, что Франко все же учитывал творческий опыт Островского, но сознательно отталкивался от него, создавая свой вариант образа женщины, открыто и безоговорочно отстаивающей право на личное счастье. Такая полемика была намечена еще в статье «Неволя женщин в украинских народных песнях».

Существует и еще одна точка зрения, объясняющая причину отличия Анны и Катерины. Для героини Островского, так же, как и для героини Франко, единственной сферой проявления их личностного начала было чувство, точнее — любовь. Но сам характер этого чувства у них совершенно различен. Катерина Островского гибнет, загубленная самим строем жизни, где ее индивидуальность не может проявиться. Для нее любовь — некая абсолютная ценность, которая, как ей кажется, может дать ей полное счастье, если бы не внешние препятствия. А в «Украденном счастье» показана внутренняя деформация самого чувства, которое сначала воспринималось как высшее проявление свободы личности. Любовь Анны к Михаилу ущербна: она боится его; у этой любви нет и, главное, не может быть будущего, как бы ни сложились внешние обстоятельства¹.

Пьесы Островского имели важное значение в развитии актерского и режиссерского мастерства в укра-

¹ См.: Історія українсько-російських літературних зв'язків: В 2 т.—К., 1987.—Т. I.: Дожовтневий період / Ред. кол.: Н. С. Крутикова (голова ред.) та ін.—С. 415.

инском театре, утверждению реалистических принципов украинской драматургии. Влияние русского драматурга отразилось, например, в творчестве Ивана Билыка и Панаса Мирного. Первый из них в начале 1870-х годов перевел «Грозу», второй — «Доходное место». И хотя переводы эти тогда не были опубликованы, все же работа над ними оказалась очень полезной для их собственного творчества. Известно, в частности, что под влиянием «Грозы» Панас Мирный написал «Лымеривну»¹.

Идейно-художественные взгляды и драматургия И. П. Карпенко-Карого, М. К. Кропивницкого, М. П. Старицкого формировалась с учетом творческих достижений русской демократической литературы вообще и произведений Островского по преимуществу. В исследовательской литературе уже указывалось, что некоторые сюжетные коллизии украинской социально-бытовой драматургии («Розумний і дурень», «Безталанна» Карпенко-Карого, «Глитай, або ж Павук» Кропивницкого) напоминают конфликты некоторых пьес Островского².

Заметным явлением в театральной жизни была постановка «Леса» труппой М. К. Садовского в 1891 году на русском языке (необходимо помнить, что долгое время на территории царской России переводы русских пьес на украинский язык были запрещены). Только в 1909 году в Киеве М. К. Садовский смог поставить «Доходное место» в собственном переводе («Тепленьке місце»). Замечательные украинские актеры на протяжении всей своей творческой жизни играли в пьесах Островского.

¹ См.: Засенко О. В. Островський і українська література // Радянське літературознавство.— 1973.— № 4.— С. 63.

² Історія українсько-російських літературних зв'язків: В 2 т.—К., 1987.—Т. I.: Дожовтневий період.—С. 261.



ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
Глава 1. Основные этапы творческого пути А. Н. Островского	6
Глава 2. Некоторые вопросы изучения «Грозы» в школе . . .	21
Глава 3. Понятие о драматическом конфликте. Этическая проблематика «Грозы»	30
Глава 4. «Темное царство»	43
Глава 5. Жертвы «темного царства»	57
Глава 6. Луч свега	75
Глава 7. Художественное своеобразие «Грозы»	91
Глава 8. Проблема жанра пьесы А. Н. Островского «Гроза»	103
Глава 9. «Гроза» в критике. Спор о «Грозе» в современном литературоведении	109
Глава 10. Драма А. Н. Островского «Бесприданница»	124
Глава 11. «Снегурочка» — сказка о любви	143
Глава 12. А. Н. Островский и театр	168
Глава 13. Из истории воплощения пьес А. Н. Островского на сценах дореволюционного и советского театра . . .	183
Глава 14. А. Н. Островский и украинская культура	199

Учебно-методическое пособие

Теплинский Марк Вениаминович

ПЬЕСЫ ЖИЗНИ:

ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА А. Н. ОСТРОВСКОГО В ШКОЛЕ

Заведующая редакцией русского языка и литературы *Н. С. Кормилицына*.
Художник обложки *А. В. Пермяков*. Художественный редактор *П. В. Кузь*.
Технический редактор *В. В. Олейник*. Корректоры *Н. А. Прядка, Л. А. Волынская*

Сдано в набор 20.08.90. Подписано в печать 20.03.91. Формат 70×108₃₂.
Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл.
печ. л. 9,1. Усл. кр.-отт. 9,27. Уч.-изд. л. 8,65. Тираж 30000 экз. Изд.
№ 33398. Заказ 422. Цена 80 к.

Издательство «Радянська школа», 254053, Киев, Ю. Коцюбинского, 5

Книжная фабрика имени М. В. Фрунзе, 310057, Харьков-57, ул. Донец-
Захаржевского, 6/8.