Такая проблема возникает в «Скупом рыцаре»: барон не гнушается клеветы, чтобы уничтожить в глазах герцога сына, потенциального растолкователя, – Альбер не стесняется поднять брошенную ему отцом перчатку; оба преступают черту нравственного.

Первородный грех человека состоял в том, что он вкусил запретных плодов с древа познания добра и зла. Но человек дал себе родовое имя homo sapiens, и тут уж никуда не деться, что разум, этот дар природы (или Творца), будет функционировать, и мысль остановить нельзя. Но нельзя человеку самообольщаться, что он овладел универсальной истиной: неискоренимы иные. Философствуй на здоровье, но человеку не дано права распоряжаться жизнью инакомыслящего.

В «Каменном госте» сквозная мысль «драматических сцен» получает самое напряженное, кульминационное разрешение. Человек должен оставить в покое «иной мир», «тайну гроба» и уж ни в коем случае не заигрывать с ним.

Что может и что не может (= не должен) делать человек у бездны на краю? Не терять человеческого лица при любых обстоятельствах. Не обрезать пуповину морали.

Переливаются разными цветами драматические сцены Пушкина. Нарочито взяты не отечественные, а всемирные, всечеловеческие эпизоды, почерпнутые из разных эпох и стран. Они «маленькие», сохраняющие частный характер. А за внешней пестротой – поразительная цельность и целенаправленность.

Е.К. СОЗИНА
Екатеринбург

ЭТИКА РЕАЛИЗМА В ПОЭТИКЕ ЗАГЛАВИЙ ПЬЕС А. Н. ОСТРОВСКОГО

Тезис о реализме «пьес жизни» Островского относим к числу «общих мест» не только современного литературоведения, но и критики прошлого века, а реалистичность его драматургии чаще всего видят в социально-бытовом, содержательном плане пьес, в характерах и действии. В известном издании «Теория литературы», в статье, написанной М. С. Кургинян и посвященной драме, можно прочесть, что принципы реализма включают в себя «стремление к точному воспроизведению явлений действительности, пристальный интерес к быту, расширение социальной тематики»[1]. По мнению С. В. Владимирова, драматургический реализм А. Островского полнее всего проявляет себя в содержании его характеров – «типических», как то положено в реализме, и изображаемых, конечно же, в «типических обстоятельствах»[2]. Подчеркивая ориентацию драматурга на повседневное течение жизни, А. И. Журавлева назвала Островского не бытописателем, а «поэтом быта», показывающим «одухотворенность обычного течения жизни»[3].

Я не собираюсь оспаривать все эти положения – по-видимому, они бесспорны, как всякого рода «общие места». Моя задача – показать, каким образом речь – основа драматургического действия – обеспечивает реалистичность воссозданного в пьесах Островского художественного мира. Особое внимание будет обращено на выражение в драматургии писателя этического потенциала реализма, ибо природа драматического искусства не предполагает открытой оценочности и обнаженного присутствия автора в тексте, а значит, то, какими способами выражается этическая оценка в пьесах, и представляет наибольший интерес для исследователя.

Но прежде несколько слов о самой природе реалистического письма. Реализм, сложившийся в русской литературе в 1840-е годы, отказался от обусловленности художественного слова некими безусловными ценностями, имеющими теоцентрический характер, трансцендентный человеческому существованию. На место тотальной осмысленности мира, специфичной для романтизма и выражающей себя в языке через доминанту символа и метафоры, приходит понимание сущего как игры случайностей, осозна-

---

[1] Теория литературы: В 3 т. Т. 2. М., 1964. С.338.
[2] *Владимиров С.* Действие в драме. Л., 1972. С.78. Ср. также: «В реализме XIX века человек предстает как характер, характер подчиняет себе все категории и элементы, в частности, сюжет – в прозе и действие – в драме. Соответственно выступают особенности *драматического* характера» (Там же. С.65).
[3] *Журавлева А. И.* А. Н. Островский – комедиограф. М., 1981. С.22.

ние вероятностной картины жизни, в которой человеку не остается ничего иного, как ориентироваться на сугубо человеческое, позитивное знание, верховным управителем которого выступает разум, логос, имеющий целиком земное и доступное людскому разумению происхождение. Безусловность божественного Логоса заменяется относительностью культурного механизма: в нем накапливаются значения, из которых литература черпает свои сюжеты и творит свои мифы. Соответственно тому доминантой художественного языка становится метонимия, соседствующая с синекдохой, которую полагал характерной для метода реализма еще Р. Якобсон[4]. В языковом знаке на первый план выходит сигнификат, ибо подведение «под общее» – под понятие или тип – утверждается в реализме как основной метод художественного познания действительности[5].

В критике В. Г. Белинского, в философских и публицистических статьях А. И. Герцена складывались новые координаты направления, которые тут же оттачивались и принимали художественное воплощение в произведениях писателей натуральной школы. И если, как нам приходилось писать ранее, Белинский воздействовал на формирование общей стратегии нового дискурса, а Герцен задавал ее логосообразность и формировал позитивистские основы эпистемы реализма, то новую этику реализма приходилось создавать самим авторам «на ходу», в процессе письма, хотя, конечно, и Герцен – романом «Кто виноват?», циклом статей на темы морали, написанным на протяжении 40-х годов, и Белинский – своими критическими отзывами – влияли на этическое пространство новой школы. Этическая проблематика для русской литературы всегда была главенствующей, она тем более оставалась таковой в психологической прозе, традиция которой оформляется в литературе в 40–50-е годы, ибо ее предметность определялась главным образом изображением человека в сфере частной жизни, в семейном и бытовом кругу. Но теперь проблематизируется оценка коллизий этого частного существования человека, ибо как в жизни, так и в литературе становится возможным то, что казалось либо невероятным, либо однозначно негативным прежде.

А. Н. Островский начинал свой творческий путь на рубеже 1840–1850-х годов, когда принципы реализма были наиболее явными, так сказать, «чистыми». Достаточно четко реалистическая установка выдерживается в изобразительном плане пьес Островского: как известно, он ввел в русскую литературу новый предметный мир и новый социальный слой – Замоскворечье, захолустные волжские городки (Калинов, Бряхимов), купечество, рядом с которым помещались излюбленные персонажи всей натуральной школы – «бедные чиновники»; следом шли «бедные невесты» и «бесприданницы», обретшие в пьесах Островского свой голос и свое место, а в лице автора получившие своего защитника и апологета. В новом изобразительном пространстве устанавливался сугубо реалистический взгляд на проблему человека и закладывалась новая система ценностей, передающаяся главным образом через выразительные возможности слова. Как писала Л. М. Лотман, Островский внес «биографический», «средовый» метод натуральной школы в драматургию[6]. Однако представляя персонажей, практически не отделимых от «среды», сливающихся с ней, автор позиционировал не только выпадание личности из хора общей жизни, но и возможность разной этической оценки этих неординарных поступков ординарных личностей.

Немаловажно уже то, что бо́льшая часть пьес Островского – комедии, не драмы. Несмотря на двусмысленность удачного разрешения многих поистине драматических коллизий, представленных в «комедиях» Островского (скажем, таких, как «Свои люди – сочтемся», «Бедная невеста», «Шутники», «Доходное место», «Последняя жертва» и др.), их жанровое обозначение и сами «счастливые» финалы весьма симптоматичны. Известно его высказывание из письма М. Погодину: «… пусть лучше русский человек радуется, видя себя на сцене, чем тоскует. Исправители найдутся и без нас» (XIV, 39)[7]. За стремлением Островского соединить в пьесах «высокое с комическим» обнаруживается характерный для литературы реализма августинский взгляд на природу человека, согласно которому «…человек признается онтологически слабым существом, младенцем, субстанцией которого является скорее то nihil, из которого он был сотворен, нежели сущность Божества»[8]. Это представление о человеке как онтологически слабом по природе своей, а следственно, подверженном падениям и ошибкам, остро нуждающемся в Божьем спасении и благодати, разделяли многие русские писатели середины XIX века. В период существования и заката натуральной школы отсылки к вере и Богу были немодны, непопулярны, но именно августинская антропологическая парадигма удачно сочеталась с философским позитивизмом, пришедшим в Европу и Россию в постгегелевскую эпоху, и способствовала утверждению несколько сниженного (в сравнении с романтизмом), т.е. трезвого и будничного подхода к человеку, соизмеряющего способности и возможности личности, – того подхода, который главенствует в реализме, включая и реализм Островского.

---

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

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

[6] *Лотман Л. М.* А. Н. Островский и русская драматургия его времени. М.; Л., 1961. С.26.

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

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

Осуществляя глобальную авторскую оценку действия, наполняющего сюжеты его «высоких комедий», Островский подводит их к некоему «общему знаменателю» – к этическим максимам, запечатленным в пословичных названиях пьес. Обычно они рассматриваются как показатель ориентации драматурга на народное миросозерцание. Однако многочисленные пословицы и афоризмы, которые не только вынесены в заглавия, но и обильно цитируются персонажами (чаще всего людьми из народа), можно увидеть с иной стороны. Они являют нам торжество здравого смысла, обыденной народной морали, т.е. эксплицируют «культурный код», или «код Знания», как назвал его Р. Барт[9]. Все действие пьесы словно подтягивается к пословичной морали, заявленной с самого начала, и обретает целенаправленность, причем зачастую целенаправленное движение интриги имеет кольцевой характер. Так, в комедии «Праздничный сон – до обеда», первой из т.н. «бальзаминовской трилогии», во втором явлении мать комментирует приятный сон, увиденный сыном: «А вот подождем. Праздничный сон – до обеда сбывается: коли до обеда не сбудется, так ничего не будет, – надобно его совсем из головы выкинуть» (II, 115). В финале, когда женитьба Бальзаминова на богатой купеческой дочке неожиданно расстраивается, его матушка опять же замечает: «Я говорила тебе, Миша, что праздничный сон – до обеда» (II, 140)[10]. Это построение драматургического действия в пьесе Островского согласуется с его общей закономерностью, выявленной, например, в статье М. С. Кургинян: «Действие драмы, в отличие от действия эпоса, не перспективно, а ретроспективно – оно протекает как бы с постоянной "оглядкой" на исходную ситуацию, вплоть до конца, до развязки, в которой она (эта ситуация) престает уже в снятом (т.е. так или иначе разрешенном) виде»[11]. Но для нас важно, что магнитом действия в комедии Островского становится пословичная сентенция, выполняющая здесь (как и в других пьесах драматурга) роль «учителя жизни» и носителя ее, этой жизни, закона. Тем самым через смыслосозидающую функцию заглавия пьесы утверждается важнейшая для реализма мотивировка драматического действия поведением т. н. «общественного человека», точкой зрения «всех», массы или толпы, к которой призывал направить внимание литературы еще Белинский. Эта точка зрения «всех» как раз и маркировалась пословичной максимой.

Любопытно, что после слов матери, приведенных выше, Бальзаминов роняет: «Кабы я его (сон. – Е. С.) в будни видел, совсем бы другое дело было» (II, 140). Он напрямую, без указательно-знаковой функции, оценивает пословицу, как, впрочем, и все народные приметы, недаром в трилогии постоянно говорится о недостатке у Миши ума, но следовало бы сказать – рефлексии, теоретичности мышления, да и немудрено: Миша Бальзаминов – большой ребенок, а дети, без специального обучения, склонны к буквальному восприятию пословиц и загадок-метафор. И здесь пролегает существенное отличие сознания героя и автора. Практически все персонажи пьес Островского, применяющие пословицы к оценке происходящих событий и складывающихся ситуаций, видят в них значение, но не видят их как знаки, за которыми стоят культурные референты. Эту восполняющую кругозор персонажей знаковую функцию пословиц и их этический максимализм, имеющий поневоле ограниченный характер, подчеркивает автор: для него пословицы – не столько нормы жизни и ее оценки, как для людей из изображенного им мира, сколько ценности, являющие определенную традицию, к которой, по-видимому, принадлежит и он сам, но известную узость или, по крайней мере, неоднозначность которой подчас демонстрируют его пьесы[12].

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

Однако зачастую смысл, продуцируемый пословичным заглавием, звучит по отношению к действию более чем иронично: образуется види-

[9] *Барт Р.* S / Z. М., 1994. С. 32.

[10] Даже если учесть, что Бальзаминова толкует сон сына в угоду ему, т. е. неверно, сновидение, описанное в начале комедии, все равно играет роль завязки и конденсатора последующего действия, пророча, таким образом, его развязку. Напоминаем, что Миша видит во сне, как кучер уронил его, «во всем-то в новом платье, и прямо в грязь» (II, 114). Для его маменьки это означает «богатство», «золото». Однако в итоге сбывается не символический, а метафорический смысл сна – Мишу с позором выгоняют из дома Ничкиной, где он искал невесту. Срабатывает не знаковая функция сна, но миметически-экспрессивная, что опять-таки соответствует логике реалистического логоса. О функции снов в комедии Островского см.: *Глущенко Н. В.* Язык снов и видений А. Н. Островского («Праздничный сон – до обеда» и «Гроза») // Щелыковские чтения – 2003: А. Н. Островский: Новые материалы и исследования. Щелыково (Костромская обл.), 2003 (в печати).

[11] Теория литературы. Т. 2. С.246.

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

мое напряжение между означаемым, выраженным в пословице и для персонажей вполне отвечающим их ситуации, и тем смыслом, что вытекает из сюжета помимо заглавия. В комедии «Старый друг лучше новых двух» (ее жанровое обозначение – «Картины из московской жизни») потерянный было портнихой Олинькой возлюбленный и потенциальный жених, судейский чиновник Прохор Гаврилыч Васютин, в финале возвращается к ней, любовь и справедливость, казалось бы, торжествуют, но вместе с Васютиным в дом Олиньки и ее матери является купец, спаивающий Васютина, так что каковы будут итоги «счастливой» развязки, судить еще рано: «Купец. Мы здесь гнездышко совьем! Только вы, хозяюшка, насчет провианту не беспокойтесь на будущее время, – это уж моя забота. Я к вам завтрашнего числа зараз побольше привезу, чтоб надолго хватило. (Откупоривает еще бутылку и наливает.) <...> Татьяна Никоновна. Да ты хоть дай вздохнуть-то немножко! Купец. Не задерживайте-с!» (II, 314). На этом фоне заглавие пьесы начинает восприниматься иронично, а сама ирония «задним числом» выявляется как двигатель сюжета, носитель амбивалентного смысла всего произведения и выразитель точки зрения автора[13], не совпадающей с оценкой ситуации по всеобщей морали пословицы.

Нечто аналогичное происходит, как известно, в первой большой пьесе Островского «Свои люди – сочтемся», где заглавие, заявленное в слове главного героя (в 11-ом явлении первого действия Большов говорит Подхалюзину: «Сочтемся как-нибудь». – I, 45), иронически контрастирует с действием и резонансом ударяет в самого купца Большова. Циничность пословицы подчеркивается ее использованием Подхалюзиным, когда Большов уже объявлен банкротом, а бывший приказчик стал полновластным хозяином его богатств: «Стоит ли, тятенька, об этом говорить-с. Нешто я не чувствую? Свои люди – сочтемся» (I, 79). Как писал Е. Г. Холодов, «философия комедии отменяет философию пословицы»[14], но мы бы сказали – не «отменяет», а выявляет ее узость, несостоятельность, своего рода циническую двуличность, или релятивность. По-видимому, сама смена вариантов заглавий пьесы: от «Несостоятельного должника» к «Банкроту» и лишь затем – к «Свои люди – сочтемся» – подчеркивает важность для автора не столько даже событий, описанных в комедии, сколько их этического смысла, который, если вспомнить разные трактовки пьесы современниками драматурга (Н. Добролюбовым, А. Григорьевым и др.), может получать разные интерпретации.

Нередко заглавная мысль пьесы выражается вариативно. В «Женитьбе Бальзаминова» присутствует скрытая полемика афоризмов, содержащих различное отношение персонажей к Мишиной судьбе и дающих

[13] В этой связи см.: *Ищук-Фадеева Н. И.* Ирония как фундаментальная категория драмы // Драма и театр. Вып. 4. Тверь, 2002. С.10–21.
[14] *Холодов Е.* Указ. соч. С.159.

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

В комедиях заглавие чаще всего либо иронически конрастирует с ожиданиями персонажей, понимающих соответствующий афоризм слишком буквально и за его эмпирической отсылкой не видящих его культурной референции, либо суживает смысл действия и личностный потенциал главного героя, сохраняя, однако, вместе с этой сигнификативной функцией выразительное двуединство иронии автора и иронии стиля[15]. Иное наблюдается в некоторых драмах Островского, также имеющих пословичные заглавия. В содержании драмы «Грех да беда на кого не живет» (1862) центральная пословица, давшая название произведению, не звучит, но один из персонажей подводит итог случившемуся в афоризмах, близких ей по семантике: «Курицын. Не ждал, не гадал, а в беду попал! Беда не по лесу ходит, а по людям» (III, 304). Тем самым смысл произошедшей в драме трагедии – убийства Львом Красновым своей неверной жены – раздвигается за счет введения события в случайностную картину мира: среди людей возможно любые, самые непредвиденные случайности и беды, над которыми человек не властен. Еще одну оценку действий главного персонажа,

[15] Здесь мы используем продуктивные понятия, предложенные Н. И. Ищук-Фадеевой (см. указ. соч.).

дополняющую и, более того, перестраивающую сложившуюся модель отношения к трагедии, дает Архип, слепой дед убийцы: «Что ты сделал? Кто тебе волю дал! Нешто она перед тобой одним виновата? Она прежде всего перед Богом виновата, а ты, гордый, самовольный человек, ты сам своим судом судить захотел. Не захотел ты подождать милосердного суда, Божьего, так и сам ступай теперь на суд человеческий! Вяжите его!» (III, 304).

В этом кратком обращении, по-видимому, звучит голос автора: суд людской соотносится с судом верховным, Божьим, что неминуемо вызывает в нашем сознании эпиграф, данный Л. Толстым к роману «Анна Каренина», также посвященному истории супружеской измены, но написанному много позднее («Мне отмщение, и Аз воздам»). Слова деда Архипа как раз и педалируют августинскую, а в целом общехристианскую идею слабости и греховности человека, который поэтому не имеет права судить другого. Поневоле мы еще раз возвращаемся к заглавной пословице, обогащая ее смысл за счет религиозно-этического императива, прозвучавшего из уст персонажа: то, что случилось с супругами Красновыми, может случиться с каждым, а следовательно, «не судите, да не судимы будете». Вина Татьяны, не любя вышедшей замуж за Льва Краснова, обманувшей его, да еще и помышлявшей вернуться к своему старому обожателю, помещику Бабаеву, не снимается, но она как бы теснится виной ее мужа, который в гордости возомнил, что приручит «барышню», заставит ее любить себя, а затем взял на себя роль полномочного судии и палача. Таким образом, традиционная мораль, распространенная в народной и купеческой среде, носителями которой в драме являются супруги Курицыны, ставится под сомнение. Все эти дополнительные смыслы, размывающие категоричную оценку изображенных в пьесе событий и характеров, выступают как «означающие» в отношении к отвлеченно аллегорическому смыслу заглавной пословицы, заставляют ее звучать в значении, соответствующем авторскому пониманию.

Идея милосердия, которого трудно дождаться от людского суда, но которое неизбежно воспоследует от высшего Судии, очевидно, составляет зерно этики автора, она проводится и в других пьесах, например в «народной драме» «Не так живи, как хочется», принадлежащей к московитянскому периоду творчества Островского. Островский приспосабливает традиционную христианскую этику к эпистемологии нового направления. По-видимому, непротиворечивость антропологии реализма и христианства, использование этического потенциала религии для решения новых задач явились одной из причин того, что «критический реализм» натуральной школы перерос в классический и стал основополагающей стратегией письма литературы классического же XIX века – ведь для подавляющего числа его авторов христианство сохраняло свое значение и свою ценность, даже если в самой эпохе оно переставало выступать нормой жизни и ее образцом. Идеей милосердия к оступающемуся человеку, вероятно, можно

также объяснить определение Островским своих пьес как комедий, а не драм, и решение их драматических коллизий – в оптимистической тональности. В этом случае функции судьи или критика, милующего и прощающего людей, выполняет сам «большой» автор.

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

С тематикой «Грозы» непосредственно связана уже затронутая нами пьеса «Грех да беда на кого не живет», которая в свою очередь, в фабульном плане, может рассматриваться как возможное, или вероятностное, продолжение ранней «Воспитанницы». Лёв Краснов женился на бесприданнице, воспитывавшейся как барышня и проживавшей с сестрой неподалеку от имения Бабаева, которого она тогда любила и который, несмотря на всю «простоту» Татьяны, ее явно не стóит. Надя, воспитанница помещицы Уланбековой, движимая отчаянием, что называется за ласку отдается молодому барину, который много ниже и глупее ее. Татьяну муж убивает. Трагический исход Нади, которую насильно выдают замуж за негодного человека, еще впереди, она сама указывает на него: «Ни помощников, ни заступников мне не надо! не надо! Не хватит моего терпения, так прудто у нас недалеко!» (II, 209), – однако и вариант Татьяны нельзя признать для нее полностью исключенным.

Иное, комедийное и внешне благополучное, разрешение драматической коллизии запретной любви замужней женщины представлено в поздней пьесе «Невольницы». Ради того, чтобы видеть любимого человека, Евлалия вышла замуж за старика, владельца компании, где служит Мулин, а затем открыла, что ее любимый является любовником ее подруги. Но всем

иным исходам она предпочла циничный отказ от любви и личного счастья, вполне укладывающийся в традиционные представления о семейном ладе.

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

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

полнению. Этот переворот и показывает Островский в перспективе своих пьес.

О том, что автор учитывает и осознает происходящее, и процесс релятивизации морали не вызывает у него восторга, свидетельствует усиление морализаторства, нравоучительности в поздних пьесах Островского. Ярким примером сложного отношения драматурга к ценностным изменениям в русском обществе является его последняя пьеса «Не от мира сего» (1884), тематически также связанная с выделенным нами кругом драм и комедий о женской судьбе. Островский писал ее уже больным для бенефиса П. Стрепетовой, писал долго, по-видимому, сознавая свой скорый уход, что для ряда авторов является решающим фактором в понимании произведения как глубоко серьезного и трагического[16]. Однако, рассматривая пьесу в контексте драматургии Островского и не пытаясь найти в ней прямое отражение души самого художника (что всегда проблематично), т.е. выступая в качестве «просто» читателя-критика драмы, мы видим в пьесе своеобразную авторскую стилизацию, а наряду с тем и редукцию феномена религиозного сознания, представленного в «Грозе» и в других, более ранних пьесах драматурга. Хотя мы допускаем, что стилизация сложилась помимо намерений автора и явилась результатом вторичной постановки проблем и характеров, вынесенных прежде.

Как все помнят, искренние и глубоко религиозные переживания Катерины соотнесены с формальной верой ее свекрови: Кабаниха, писала А. И. Журавлева, – «блюститель окостеневшей формы патриархального мира», для нее религия – лишь форма, оболочка, лишенная «подлинного нравственного содержания»[17], чрезвычайно важного для Катерины. Усиление этого формализма в отношении к вере, его соскальзывание в откровенный цинизм в «семейных сценах» «Не от мира сего» показаны в образе Евлампии Платоновны Снафидиной, матери Ксении, составляющей единый тип с Мурзавецкой из комедии «Волки и овцы» (1875), с Уланбековой из более ранней «Воспитанницы». Ее изуверская набожность эксплицирована, например, в обмене репликами с Елоховым, другом дома Кочуева: «Елохов. Помилуйте! Да так можно убить ее. Она женщина очень впечатлительная и слабого здоровья (о Ксении, которую мать стремится оторвать от мужа – Е. С.). Снафидина. А хоть бы и убить! Что ж тут страшного? Я исполняю свой долг. Я убью ее тело, но спасу душу» (IX, 249).

---

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

[17] *Журавлева А. И.* Русская драма и литературный процесс XIX века. М., 1988. С.81, 82.

Искренне любя мужа, Ксения старается отойти от влияния матери, но фанатическая религиозность, впитанная ею с детства, приводит к трагическому финалу. Поучая Елохова, Снафидина заявляет: «Знаете ли вы, что разбойник только убивает, а души не трогает; а развратный человек убивает душу. Так кто лучше?» (IX, 249). Затем уже сама Ксения использует материнский словообраз, признаваясь мужу в своем страхе перед Муруговым, человеком безнравственным, заслуживающим имени «развратителя»: «…как я увижу его, так мне кажется… мне кажется – поверишь ли? – что он пришел за душой моей…» (IX, 259). А еще спустя некоторое время метафора оживает – после случайной встречи с Муруговым Ксения признается себе: «Я убита, уничтожена! Он унес мою душу. Какое холодное, безжалостное презрение к женским чувствам, к женскому сердцу!» (IX, 262). Подброшенные женихом сестры, чающим денег Ксении, старые счета Кочуева на подарки любовнице довершают разочарование и делают смерть героини неизбежной. Фигура Муругова в больном сознании Ксении приобретает смысл посланника дьявола: «Муругов… Он пришел за душой моей… <…> Тут змея, тут змея… (Громко.) Защитите! (Опускается на кресло без чувств.)» (IX, 263). Фактически Ксению убивает ее безудержная преданность христианской символике, по которой она выстраивает свою жизнь и которая для ее матери и сестры лишена сферы референции, сведена лишь к игре «означающими».

Трагедия Катерины, в сознании которой христианские мотивы причудливо соединены с мотивами языческими, в драме Ксении получает, с нашей точки зрения, чисто мелодраматический эффект[18], направленный на обоснование ядра ее характера, эксплицированного в названии пьесы и звучащего весьма двусмысленно. Вероятно, Островскому было важно акцентировать в образе героини ее отделенность от окружающих, наивность и бескомпромиссность ее натуры (ср. в этом плане заглавие романа «Идиот» Достоевского). Но в самой пьесе на первый план вышли беспомощность, обреченность и подчас даже неуместность религиозно-нравственного максимализма Ксении. Героиня практически не показана в действии (в пьесе это мотивировано ее болезненностью), в чистоту и глубокость ее души мы принуждены верить, что для драматического произведения обычно является не вполне удачным способом обрисовки персонажа. Ксения вписывается в особый тип женских характеров, представляемых драматургом в поздних пьесах: таковы Юлия из «Последней жертвы», Евлалия из «Невольниц», Вера Филипповна из «Сердце не камень», Зоя

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

Васильевна Окоемова из «Красавца-мужчины». Это натуры беспредельно эмоциональные, сердечные, высоко нравственные, но абсолютно не приспособленные к жизни и просто обреченные страданию. Они мало способны к рациональному мышлению, и вся их жизнь сводится к чувствам. Как восклицает героиня пьессы «Не сошлись характерами: Картины московской жизни» (1857), типичная московская барыня, прожившая все состояние мужа: «Женщина творение слабое, увлекающееся! Мы живем только сердцем!» (II, 143). Эта барыня обрисована откровенно иронично, однако и в пьесе «Красавец-мужчина» (1882), из уст героини, более симпатичной автору, звучит сходная автохарактеристика: «Олешунин. Зависть, ревность, злоба, торжество! Все это так мелко, так ничтожно! Аполлинария (горячо). Да в этом вся жизнь женщины. Подите вы! Что ж ей, астрономией, что ли, заниматься!» (IX, 87). Счастливые финалы судеб героинь поздних пьес Островского утопичны, словно автор награждает их за верность уходящим принципам морали, за то, что они – единственные, кто сохраняет «душу» в обществе, где все продается и все покупается. Поэтому сама включенность Ксении Кочуевой в этот контекст слабых женщин, остающихся единственным оплотом нравственных ценностей, но не способных защитить ни их, ни себя, симптоматична: она не только маркирует общие процессы некоторой дезориентации позднего реализма Островского, но и задает нашу оценку этой героини, трагизм положения которой рассеивается обозначенным типовым контекстом.

Однако предмет статьи – отнюдь не критика-осуждение художественной системы Островского в его последних пьесах, заслуживающих отдельного разговора. Мне хотелось показать развитие этической оценки реализма в эволюции драматургии писателя, а эту оценку, порой вне сознательных намерений автора, несет в себе художественное слово, причем не только речевой дискурс персонажей, но и соотношение дискурсии заглавий пьес с действием, с контекстностью многих произведений Островского, вплетающихся в культурный семиозис. Проделанный анализ свидетельствует, насколько сложная и разветвленная система «искусственного правдоподобия», характерная для реализма, складывалась в литературе XIX века и какую важную роль в этом процессе играли пьесы Островского.