

Глава 6

РУССКОЕ НАРОДНОЕ СОЗНАНИЕ И ПОЭТИКА ДРАМЫ А. Н. ОСТРОВСКОГО

В русской литературной критике значение национальной компоненты стало предметом заинтересованного обсуждения в двадцатые годы XIX века. А.С. Пушкин в статье «О народности в литературе» отмечал, что народность есть «достоинство, которое вполне может быть оценено одними соотечественниками — для других оно или не существует, или даже может показаться пороком»¹. В этой же статье указаны «параметры» народности, дающие «каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии»: это, по Пушкину, «климат, образ правления, вера». Различный у каждого народа «образ мыслей и чувствований» по-своему отражается в литературном творчестве. Что же касается русского «образа мыслей», то поздний Пушкин убежден: «греческое вероисповедание, отдельное от всех прочих, дает нам особенный национальный характер»².

Напомним и известное гоголевское определение сути национального своеобразия: «...истинная народность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его

¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1964. Т. 7. С. 39. Ср. близкое этому гегелевское суждение: «...вполне сопереживать можно только песни своей нации, и, как бы ни умели мы, немцы, перевоплощаться во все иностранное, все-таки глубина музыки национальной души остается чем-то чуждым для других народов, и требуется помощь, то есть переработка, чтобы здесь прозвучал родной звук своего чувства» (Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 505). Подчеркнем, что в гегелевской «Эстетике» национальное является отнюдь не факультативной вариацией действия универсальных закономерностей, но само «назначение искусства состоит в том, чтобы найти художественно соразмерное выражение духа народа» (Он же. Эстетика. М., 1969. Т. 2. С. 314).

² Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1965. Т. 8. С. 130.

кажется, будто это чувствуют и говорят они сами»¹. Как можно заметить, речь идет не о том или ином местном «колорите» (ведь в «описании сарафана» и проявляется такой колорит), но об особом художественном видении. «Дух народа» определяет точку зрения автора литературного произведения, однако сам *вектор* видения может быть *тем или другим*; глубинный «образ мыслей и чувствований» не поддается внешней унификации и, очевидно, не может быть описан без остатка, как не может быть вполне рационализирован и, так сказать, каталогизирован сам «дух народа».

Интересно, что П.А. Вяземский, ставя вопрос: «Что такое народность в словесности? Этой фигуры нет ни в пиитике Аристотеля, ни в пиитике Горация», противопоставляет «пиитику» и сами произведения, «правила» и «чувства»: «Нет ее у Горация в пиитике, но есть она в его творениях. Она не в правилах, но в чувствах. Отпечаток народности, местности — вот что составляет, может быть, главное существеннейшее достоинство древних и утверждает их право на внимание потомства»². В.Г. Белинский, будучи убежденным в том, что «народности суть личности человечества»³, — и в этой формулировке вполне солидарный со славянофилами, так определяет «тайну» национального своеобразия: «*тайна национальности* каждого народа заключается в его, так сказать, манере понимать вещи»⁴. Очевидно, что Пушкин, Гоголь, Белинский сходятся в признании национального начала в литературе не как поверхностного местного колорита, а как выражения трансисторического «духа народа».

Манера «понимать вещи» (а не только выражать на том или ином языке это понимание) существенно различна в национальных литературах. Речь идет об отражении в литературе национальных *типов мышления, поведения и отношения*, которые могут быть обусловлены различными факторами, но которые опознаются читателями вслед за автором произведения так, «будто это чувствуют и говорят они сами». О трансисторическом, а не исторически локализованном характере этого «духа народа» свидетельствуют известные строки Н.В. Гоголя о Пушкине. С одной стороны, «никто из поэтов наших... не может более назваться национальным; это право реши-

¹ Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 7. С. 261.

² Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 49.

³ Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1982. Т. 8. С. 202.

⁴ Он же. Указ. соч. Т. 6. С. 373. Курсив автора.

тельно принадлежит ему». С другой же стороны, «это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет. В нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла»¹. Если *народное* в иных случаях (скажем, в отдельных работах авторов славянофильской ориентации) и сужалось порой до *простонародного*, то *национальное*, как правило, понималось именно как *общенародное*. Такое понимание зафиксировано в словаре В.И. Даля, где народное и национальное являются синонимами².

Однако революционно-демократическая критика подвергла пересмотру синонимичность народного и национального. В результате восходящее к эпохе романтизма представление о единстве национальной культуры в советских гуманитарных науках квалифицировалось как «утопическое» и «реакционное», поскольку исследовательское внимание, направленное на константы национальной жизни, противоречило фундаментальному марксистскому догмату, отрицавшему именно такое национальное единство и утверждавшему фатальный раскол каждого народа, исходя из критериев «классовости» и «партийности». Согласно установочной формулировке В.И. Ленина, «есть две национальные культуры в каждой национальной культуре»³.

Категория народности, будучи подавленной в первые советские десятилетия классовым и партийным подходом к литературе, позже была задействована как выражение именно оппозиционных «освободительных» тенденций в литературном процессе. Для выражения этой критической (обличительной) компоненты русской литературы досоветского периода появился термин «критический реализм»: редуцированная народность вполне отвечала (в отличие от «партийности» и «классовости») смыслу этого понятия. Другой причиной состоявшейся «реабилитации» категории народности стала появившаяся в результате изменившихся идеологических установок

¹ Гоголь Н.В. Собр. соч. Т. 7. С. 260.

² Ср.: «народность, совокупность свойств и быта, отличающих один народ от другого»; «национальный, народный или народу свойственный; иногда, ошибочно вместо простонародный» (Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1979. Т. 2. С. 462, 493).

³ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 24. С. 129.

претензия на «присвоение» советской культурой русского литературного наследия. Национальное же своеобразие толковалось в качестве формы, но не сущности. Отсюда официальные лозунги о единой советской культуре, многонациональной по форме и социалистической по содержанию. При такой установке национальное своеобразие в лучшем случае сводится исключительно к «национальному колориту» и тем самым также редуцируется.

Иной вариант редукции, впрочем, проявляется и при некритическом проецировании глобалистских схем на литературный процесс, когда самобытность национального творчества интерпретируется либо как отклонение от «нормального» исторического развития, либо как такая локальная особенность «времени и места», которой при конкретном научном описании вполне можно пренебречь. В том и другом случаях, в сущности, игнорируется *незаместимость* любой национальной культуры, ее особый «замысел»¹ и ее собственный вектор развития, определяемый не только внешними факторами и закономерностями, но и глубинно связанный с константами национального образа мира.

Так, отсутствие в русской культуре эпохи Возрождения в контексте общей типологизации литературного процесса можно, вероятно, понимать как некое отклонение от общеевропейской нормы, как некий «недостаток» этой культуры. Но более продуктивным представляется другой подход, подсказываемый иным контекстом понимания: логикой ее собственного развития, согласно которой это значимое отсутствие — не «недостаток» и не «преимущество», но свидетельство каких-то глубинных особенностей национальной культуры, связанной с православным типом религиозности, которые ярко проявились в истории литературы.

При редукции же национального своеобразия игнорируется как раз то, что французскую литературу делает именно французской; английскую — английской; а русскую — русской. Вместе с тем, как реакция на такого рода исследовательские установки в последние десятилетия активизируется и подчеркнутое внимание к изучению национальной специфики. Так, В.Н. Захаров обосновывает необходимость создания особой научной дисциплины — *этнопоэтики*, которая «должна изучать национальное своеобразие кон-

¹ Ср. пушкинское: «у нас было свое особое предназначение» (*Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. 10. С. 874).

кретных литератур, их место в мировом художественном процессе»¹. В сущности, такой подход является современным продолжением перспективных тенденций сравнительного литературоведения, противостоящих унификации национальных культур. Одновременно этнопоэтику «можно рассматривать как параллель к *этнолингвистике*». Цитируемая нами С.В. Шешунова справедливо замечает: «логичным представляется выстраивание... терминологической пары: *языковая картина мира* как категория этнолингвистики — *национальный образ мира* как категория этнопоэтики»². В своих трудах исследовательница вполне доказала продуктивность этой новой категории поэтики для понимания русской словесности.

Не только в романтических, но и в безусловно реалистических произведениях можно заметить те или иные выражения «духа народа», причем часто это ключевые эпизоды целостного текста. Например, в рассматривавшейся нами в предшествующей главе «Войне и мире» повествователь замечает о Наташе Ростовой: «Где, как, когда всосала в себя из того русского воздуха, которым она дышала — эта графинечка, воспитанная эмигранткой-французенкой, — этот дух, откуда взяла она эти приемы, которые *pas de châte* давно должны были выгеснить? Но дух и приемы эти были те самые, неподражаемые, неизучаемые, русские, которых и ждал от нее дядюшка <...> Она сделала то самое и так точно, так вполне точно это сделала, что Анистья Федоровна, которая тотчас подала ей необходимый для ее дела платок, сквозь смех прослезилась, глядя на эту тоненькую, грациозную, такую чужую ей, в шелку и в бархате воспитанную графиню, которая умела понять всё, что было и в Анистье, и в отце Анистья, и в тетке, и в матери, и во всяком русском человеке»³.

Г.К. Честертон отстаивает достоинства «старой доброй Англии», справедливо полагая, что «у Англии есть все основания гордиться тем, что ей удалось сберечь часть наследия древней культуры, которое утеряно остальными народами», в частности, домашний обычай «посидеть у камелька»: «За пределами Англии на смену каминам повсюду приходят прозаические печи. Печь, в сущности,

¹ Захаров В.Н. Русская литература и христианство // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв. Петрозаводск, 1994. <Вып. 1>. С. 9.

² Шешунова С.В. Национальный образ мира как категория этнопоэтики русской словесности // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв. Петрозаводск, 2008. Вып. 5. С. 7.

³ Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 20 т. М., 1962. Т. 5. С. 296–297.

не имеет ничего общего с камином, ибо что может быть общего между открытым домашним алтарем, в котором вечерами весело пляшет огонь, и грубым каменным сооружением, служащим для нагревания помещений. Камин и печь отличаются друг от друга не меньше, чем древний языческий обычай сжигать мертвецов на огромных, устремленных в небеса кострах отличается от ничтожного язычества нашего времени, которое довольствуется тем, что называется кремацией. В самом деле, безобразный, подчеркнутый утилитаризм роднит домашнюю печку с кремационными печами. В пылающем пламени есть свое, ни с чем не сравнимое великолепие, ведь всем нам знакомо чувство одиночества, холода и заброшенности, какое испытывает несчастный чужеземец, да и всякий человек, не имеющий возможности погреться у огня...»¹.

По-видимому, правота английского писателя и журналиста неоспорима. Но это, так сказать, именно «английская» правота, поскольку, например, в России вряд ли кто-нибудь согласится считать печь лишь «грубым <...> сооружением, служащим для нагревания помещений». Для аргументации неутилитарного отношения к печке достаточно открыть хотя бы словарь В.И. Даля и прочитав там: «Печь нам мать родная. На печи всё красное лето. Добра-то речь, что в избе есть печь. Словно у печки погрелся (хорошо)»². Представляется самоочевидным, что «если этнокультурной спецификой обладают отдельные слова, то ею закономерно должны обладать и созданные из этих слов образы. Если «культурная память», возводящая к «системе духовных ценностей», есть у языковых единиц, то она должна присутствовать и в художественных текстах, из этих единиц состоящих»³.

Продолжающаяся «кризисность» постсоветской истории литературы не в последнюю очередь проистекает оттого, что она по каким-то причинам, которые не артикулируются («по умолчанию»), продолжает наследовать той *мифологии*, природу которой мы попытались в свое время раскрыть⁴. Например, ссылки на Гегеля весьма излюблены еще с советских времен, а потому и сейчас достаточно широко распространены в отечественных теоретических трудах.

¹ Честертон Г.К. Писатель в газете. М., 1984. С. 232, 233.

² Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1980. Т. 3. С. 108.

³ Шешунова С.В. Указ. соч. С. 6.

⁴ См.: Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. Гл. 3. Революционно-демократическая мифология и понимание русской литературы.

Однако приведенное выше его определение назначения искусства («назначение искусства состоит в том, чтобы найти художественно соразмерное выражение духа народа») в этих же работах как бы не замечается.

Детализируем эти теоретические положения на материале самой, пожалуй, известной драмы А.Н. Островского. Хотя различные аспекты его творчества хорошо изучены в нашем литературоведении, многие стороны поэтики драмы до сих пор остаются недостаточно проясненными.

Можно выделить две противоположные тенденции в понимании изображения русского народного сознания у Островского, восходящие еще к критическим оценкам XIX столетия. Первый подход базируется на статьях Н.А. Добролюбова «Темное царство» и «Луч света в темном царстве». Согласно этому — в силу понятных причин наиболее распространенному — подходу, «темное царство» далеко не сводимо к купеческой среде. «Всякий, кто читал наши статьи, — писал Добролюбов, — мог видеть, что мы вовсе не купцов только имели в виду, указывая на основные черты отношений, господствующих в нашем быте и так хорошо воспроизведенных в комедиях Островского. Современные стремления русской жизни в самых обширных размерах находят свое выражение в Островском и, как в комике, с отрицательной стороны»¹. Добролюбов много страниц посвятил обличению различных видов «самодурства», «безобразия взаимных отношений», неустанно акцентируя в русской жизни, изображаемой Островским, «произвол, с одной стороны, и недостаток сознания прав своей личности — с другой»².

Картина русского быта, данная критиком, исключительно мрачная. Одна только Катерина из «Грозы», по его убеждению, представляет великую народную идею, «русский сильный характер», «решительный, цельный русский характер»³. Очень существенно, что этот характер, как полагает критик, одновременно представляет собой «новое движение народной жизни», выражающее «протест» и «вызов» *самодурной силе*⁴. Самоубийство героини, с этой точки зрения, — своего рода «освобождение», поскольку «жить в «темном царстве» хуже смерти»⁵.

¹ Добролюбов Н.А. Русские классики. М., 1970. С. 257.

² Там же.

³ Там же. С. 276–278.

⁴ Там же. С. 288.

⁵ Там же. С. 299.

Согласно другому подходу, восходящему к А.А. Григорьеву, Островский не был «обличителем и карателем самодурства»¹; сатирическая линия его пьес (в том числе и в «Грозе») вовсе не является доминантной. Островский, прежде всего, *народный* драматург; в его пьесах выражается не «сатира на самодурство», а «поэтическое изображение целого мира с весьма разнообразными началами и пружинами»². Русский быт в целом ряде его пьес «взят <...> не сатирически, а поэтически, с любовью, с симпатией очевидными <...>, с религиозным культом существенно-народного»³; «слово *самодурство* (выделено автором. — И.Е.) слишком узко, и имя сатирика, обличителя, писателя отрицательного, весьма мало идет к поэту, который играет на всех тонах, на всех ладах народной жизни»⁴. Соответственно этой позиции, «ключом» к пониманию произведений Островского может быть не «темное царство» и «самодурство», а «народность»: драматург «не сатирик, а народный поэт»⁵.

Как известно, Добролюбов резко оспорил это основное положение статьи Григорьева: «Как будто мы не признавали народности у Островского! Да мы именно с нее и начали, ею продолжили и кончили. Мы искали, как и насколько произведения Островского служат выражением народной жизни, народных стремлений: что это, как не народность?»⁶. Однако объем понятия «народность» у критиков был совершенно различным. Если для Добролюбова «народные стремления» сводятся к *освобождению* от власти «темного царства», то Григорьев настаивает на некоторых важнейших качествах, присущих всему русскому народу, именно таких, которые определяют его *своеобразие* (образ народа): «Под именем народа <...> разумеется целая народная личность, собирательное лицо, слагающееся из черт всех слоев народа, высших и низших, богатых и бедных, образованных и необразованных <...>, носящее общую типическую, характерную физиономию, физическую и нравственную»⁷. Современный исследователь, в целом разделяющий воззрение Добролюбова, замечает: «Добролюбов понимал под народностью искусства

¹ Григорьев А.А. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 216.

² Там же. С. 226.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 228.

⁵ Там же.

⁶ Добролюбов Н.А. Указ. соч. С. 257.

⁷ Григорьев А.А. Указ. соч. С. 241.

отражение интересов трудящихся масс, Григорьев стремился возвести народность в общенациональную категорию, лишенную словных и иных социальных различий»¹.

В рамках данной главы сосредоточимся только лишь на анализе поэтики драмы «Гроза». Казалось бы, «хрестоматийное» произведение Островского изучено едва ли не досконально. Однако именно проблемы его поэтики в связи с изображением народного сознания до сих пор остаются недостаточно глубоко описанными. Одна из главных причин этого состоит в том, что система ценностных координат исследователей и система ценностей «внутреннего мира» произведения зачастую совершенно расходятся. При этом исследователи предпочитают не *научное описание* внутреннего мира произведения, а часто критическую оценку *ценностей* этого мира.

В этом отношении характерна одна из работ о «Грозе», отдельно опубликованная П. Вайлем и А. Генисом в № 7 журнала «Звезда» за 1992 г. Она же является одной из главок их книги «Родная речь», рекомендованной в 1991 г. Министерством образования России. Согласно авторам, Островский «стремится придать значительность мещанской драме», при этом «завышается уровень подхода»; «в религиозных экстазах образ Катерины непомерно возвышается»; у героини констатируется «истерическая святость»; «трагедия Катерины иррациональна, невнятна, невыразима»; «Катерина вот уже больше столетия озадачивает читателя и зрителя драматургической неадекватностью чувств и действий»². Авторы исходят из собственных представлений о надлежащей «значительности», «адекватности» и «рациональности». Эти представления очевидным образом расходятся с системой ценностей автора произведения. Поэтому можно предположить другое: не Островский «завысил» уровень подхода к изображаемому миру, а, напротив, исследователи *занижают* ценности этого мира, находясь в критико-публицистической дистанции от адекватной самому произведению его этической и эстетической системы координат, что является непреодолимым препятствием для их понимания драмы³.

¹ Егоров Б. Комментарии // Григорьев А.А. Указ. соч. С. 459.

² Вайль П., Генис А. Родная речь. М., 1991. С. 102–109.

³ Ср.: Мосалева Г.В. «Непрочитанный» А.Н. Островский: «поэзия предания» в плену «темного царства» революционно-демократической публицистики // <http://transformations.russian-literature.com/neprochitannyj-ostrovskij>

Наиболее распространенная точка зрения представлена в четырехтомной «Истории русской литературы». Согласно Л.М. Лотман, автору главы, посвященной Островскому, «две противоположные силы народной жизни, между которыми проходят “силовые линии” конфликта в драме, воплощены в молодой купеческой жене Катерине Кабановой и в ее свекрови — Марфе Кабановой <...> Кабаниха — убежденная и принципиальная хранительница старины, раз навсегда найденных и установленных норм и правил жизни. Катерина — вечно ищущая, идущая на смелый риск ради живых потребностей своей души, творческая натура»¹. Думается, что такое — вполне социологическое — прочтение драмы вряд ли в полной мере адекватно.

Едва ли корректно говорить о *противоположных* «силах народной жизни» (это противопоставление несомненно восходит к марксистской иерархии «прогрессивного» и «реакционного» в русском народном сознании). Впервые Марфа Кабанова и Катерина появляются в пьесе именно *вместе* — возвращаясь с церковной службы домой: Кулигин в третьем явлении первого действия роняет: «Никак народ от вечерни тронулся». Этим автор уже задает соответствующий фон для понимания смысла драмы.

Можно заметить, что поэтизируемая Катериной ее жизнь до замужества имеет те же структуры повседневности, что и ее существование в городе Калинове:

«...пойдем с маменькой в церковь, все и странники, — у нас полон дом был странниц да богомолков ...Странницы станут рассказывать, где они были, что видели, жития разные, либо стихи поют. Так до обеда время и пройдет <...> Потом к вечерне, а вечером опять рассказы да пение».

Таким образом, комический рассказ странницы Феклуши о неведомых землях, почти непременно используемый исследователями для своего рода «дискредитации» представлений жителей Калинова о мире, вполне мог являться и самым обычным фоном для жизни героини пьесы в родном для нее «вольном» пространстве дома.

Избирательное внимание толкователей пьесы обычно сосредоточивается на фольклорном сравнении жизни героини в девушках с «птичкой на воле». Тогда как в ее монологе о доме преобладают представления о *народной христианской религиозно-*

¹ История русской литературы: В 4-х т. Л., 1982. Т. 3. С. 524.

сти, которые и являются общим фоном действия практически для всех без исключения персонажей этого произведения. Так, в девичестве «до смерти я любила в церковь ходить!» — признается Катерина:

«Точно, бывало, я в рай войду, и не вижу никого, и время не помню, и не слышу, когда служба кончится. Точно, как все это в одну секунду было. Маменька говорила, что все, бывало, смотрят на меня, что со мной делается!».

Но и в церкви в Калинове, как позднее замечает Борис, «как она молится..! Какая у ней на лице улыбка ангельская, а от лица-то как будто светится». Не случайно и то, что на жалобы Катерины Варвара откликается: «Да ведь и у нас то же самое».

Можно сказать, что сознанию Катерины присуще то же народное православное представление о *грехе* и *наказании*, что и другим героям этого произведения. Имеются прямые текстуальные переключки голосов персонажей.

Катерина: «Ах, Варя, грех у меня на уме!... Не уйти мне от этого греха»; «ведь мне не замолить этого греха, не замолить никогда!»; «Не то страшно, что убьет тебя, а то, что смерть тебя вдруг застанет, как ты есть, со всеми твоими грехами, со всеми помыслами лукавыми»; Варвара: «У меня свои грехи есть!»; Феклуша: «Нельзя, матушка, без греха: в миру живем»; Марфа Кабанова: «Вот долго ли согрешить-то! Разговор близкий сердцу пойдет, ну и согресишь, рассердишься». Даже необузданный Дикой и тот осознает свои ругательства в категориях *греха*:

«О Посту как-то, о Великом, я говел, а тут нелегкая и подсунь мужичонка: за деньгами пришел <...> Согрешил-таки: изругал, так изругал, что лучше требовать нельзя, чуть не прибил <...> После прощенья просил, в ноги ему кланялся, право, так. Истинно тебе говорю, мужику в ноги кланялся <...>, в грязи ему и кланялся; при всех ему кланялся».

Знаменитое «алогичное» рассуждение 1-го и 2-го гуляющих в явлении первом четвертой части о геенне огненной и Литве, которая «на нас с неба упала», только с позиции абсолютно внешних по отношению к сознанию персонажей может показаться действительно бессмысленным. С позиции же народного религиозного сознания, доминирующего в этом произведении, «литовское разорение» также может быть осмыслено в категориях *греха* и *наказания* «по грехам нашим». В этом контексте понимания слова персо-

нажа «на нас с неба упала» могут быть истолкованы как Божие наказание (не случайно соседство двух изображений, о которых говорят персонажи: геенны и литовского разорения).

Конечно, эти же суждения можно трактовать и юмористически (что почти всегда и происходит в исследовательской литературе): как аргументы в пользу искомой «темноты» и отсталости калиновских обывателей. Но задумаемся — почему в *драме*, произведении с *трагическим* финалом, наличествуют подобные «комические» текстовые вкрапления? Чрезвычайно легко (не только современному исследователю, но и просвещенному зрителю эпохи Островского) посмеяться над «темным» мнением Феклуши о «неверной» земле, «где все люди с песьими головами». Но фактическая фантастичность подобных рассуждений не должна настолько гипнотизировать исследователя, чтобы, допустим, в споре Кулигина с Диким о природе *грозы* (электрическое явление или наказание Божие) заведомо становиться на сторону Кулигина. И мнение Феклуши, и спор о грозе имеют двойное толкование: позитивистски-поверхностное и глубинно-символическое. «Песья голова», к примеру, может быть понята как трагестийно-сниженное представление о «нечистом»: так, в «Фаусте» Гете Мефистофель предстает вначале в образе пса; в «Двенадцати» А. Блока образы пурги и бредущего пса не случайно объединяет близкий inferнальный мотив.

Тот же Кулигин в решающем эпизоде *покаяния* Катерины совершенно неожиданно иначе говорит и о *вполне реальной* грозе: «Не гроза эта, а *благодать!* Да, *благодать!*». Он же в пятом действии апеллирует к евангельским заповедям в разговоре с Тихоном: «Вы бы простили ей да и не поминали никогда. Сами-то, чай, тоже не без греха!»; «Врагам-то прощать надо, сударь!».

Одно и то же событие в произведении может быть истолковано по-разному — в зависимости от того, считает ли толкователь народную *религиозность* сознания персонажей архаическим («патриархальным») пережитком, чертой невозвратно ушедшего прошлого, либо же понимает ее как глубоко серьезную данность внутреннего мира произведения, не допускающего чрезвычайно легкого к себе отношения. Если же говорить об авторской позиции, то вряд ли можно вообразить, что Островский склонен был считать православие архаическим патриархальным пережитком.

Главное событие пьесы — измену Катерины — не только Марфа Кабанова, но и сама Катерина воспринимают в качестве греха, требующего *покаяния* (которое состоялось) и *наказания*. Без раскаяния

Катерина в шестом явлении хочет, но не может молиться: она, согласно ремарке автора, «подходит к стене и опускается на колени, потом быстро вскакивает: — Ах! Ад! Ад!» Героиня поддалась *искушению, соблазну*:

«Лезет мне в голову мечта какая-то <...> Языком лепечу слова, а на уме совсем не то: точно мне лукавый в уши шепчет, да все про такие дела нехорошие».

В чем же тогда действительная коллизия этого произведения, если ее нельзя свести к поверхностному противопоставлению недолжного старого («темного царства») и должного нового («луча света»)? Заметим, что исследователи, преувеличивающие значимость этого конфликта, невольно становятся на точку зрения одного из персонажей, а именно Марфы Кабановой, постоянно сталкивающей «прежде» и «нынче» и, в частности, иронически заявляющей о себе: «Мать стара, глупа; ну, а вы, молодые люди, умные, не должны с нас, дураков, и взыскивать». Некоторая разница, правда, в том, что если для Кабанихи «смешно смотреть» на «молодых», которые «ничего не знают», то для иных исследователей еще более смешным является внешняя сторона «патриархального» (христианского) уклада жизни.

На наш взгляд, основную коллизию этой драмы следует искать как раз в *пределах русских народных христианских представлений* о должном нравственном поведении (включающих в себя концепты *греха, покаяния, наказания и прощения*). Но не нужно полагать, что эти представления, присущие народному сознанию, элементарны, «просты» и могут быть легко описаны. Как заметил еще Григорьев, в пьесах Островского читатели и зрители столкнулись «с *многообразными* сторонами русской души»¹.

Если внимательно вчитаться в текст, то можно обнаружить, что представления о *должном*, о нравственном идеале в художественном мире этого произведения хотя и находятся в пределах русского православного типа культуры, однако же тяготеют к двум различным установкам, в равной мере присущим национальному сознанию. Это следование *заведенному и освященному христианской традицией порядку, Закону, и обретение Благодати*.

Марфа Кабанова, убеждая Тихона, говорит о *страхе* как необходимой основе устойчивости семьи:

¹ Григорьев А.А. Соч. Т. 2. С. 239.

«Как, зачем бояться! Да ты рехнулся, что ли? <...> Какой же это *порядок-то* в доме будет? Ведь ты, чай, с ней *в законе живешь*. Али, по-вашему, *закон ничего не значит?*».

Важно понять, что это убеждение не является признаком пресловутого «самодурства»: напротив, оно вполне традиционно и вписывается в христианские представления о *месте* жены в семье. Ведь за «страхом», к которому призывает Марфа Кабанова, мерцает тот самый *страх Божий*, на котором, к примеру, строится такое знаменитое произведение отечественной словесности, как «Домострой». Мать Тихона неоднократно пытается утвердить как раз ту модель поведения, которая призвана, согласно этой традиции, *укрепить* семью: «Приказывай жене-то, как жить без тебя»; «Оно все лучше, как приказано»; «Чтоб на молодых парней не заглядывалась...»; «В ноги кланяйся!» и т.п.

Нельзя сказать, что эта модель совершенно чужда и Катерине. Так, и она, оставшись наедине с мужем, просит: «Возьми ты с меня какую-нибудь клятву страшную...». Причем эта добровольная «клятва» вполне напоминает предыдущие наставления — и даже более строгая, чем «приказы» Кабанихи: «чтобы не смела я без тебя ни под каким видом ни говорить ни с кем чужим, ни видеться, чтобы и думать я не смела ни о ком, кроме тебя». Однако Катерина тяготеет все-таки к другому пределу — не запрещений недолжного, а обретению *Благодати*. Не случайно времени, проведенного в церкви, она «не помнит» — «и не слышу, когда служба кончится. Точно все это в одну секунду было». Катерина — единственная в мире этого произведения — порой словно бы оказывается в некоем *законном пространстве*, когда в ее снах «все поют невидимые голоса, и кипарисом пахнет, и горы и деревья будто не такие, как обыкновенно, а как на образах пишутся».

Отчего же ее *полеты* в этих снах («а то будто я летаю, так и летаю по воздуху»), сближающие ее не только с фольклорным образом «птички на воле», но и с христианскими ангелами («в солнечный день из купола такой светлый столб дыма вниз идет, и в этом столбе ходит дым, точно облака, и вижу я, бывало, будто ангелы в этом столбе летают и поют») завершаются ее *падением*: «душу свою я ведь погубила?»

В русской православной традиции еще со времен киевского митрополита Илариона одной из фундаментальных оппозиций является оппозиция Закона и Благодати, буквы и духа, формы и сущно-

сти. Коллизию между «приказами» Марфы Кабановой и свободой, к которой стремится Катерина было бы весьма соблазнительно рассмотреть как одно из проявлений этой фундаментальной для русского сознания оппозиции. Однако мы уже отмечали, что эти «приказы» и сам заведенный в доме мужа *порядок* не является для Катерины только навязанным ей *внешним* принуждением.

Дело в том, что домостроевский «порядок» как таковой нельзя понимать как прямое и непосредственное продолжение ветхозаветного «законничества», от которого в духе новозаветной христианской традиции отгалкивался еще митрополит Иларион в своем «Слове о Законе и Благодати». «Домострой» базируется уже на новых *евангельских* основаниях, а не на старых ветхозаветных отношениях. Однако та специфическая для семьи Кабановой форма, в которой существуют эти регламентируемые «Домостроем» отношения, оказывается лишена именно самого главного — своей *благодатной* природы. Страх Божий здесь не подкреплён любовью к ближнему. С точки зрения «беззаконной» Варвары, порядок в девичьем доме Катерины и доме Марфы Кабановой — *тот же самый* (то есть внешне христианский); для Катерины же в доме свекрови отсутствует главное: «Да здесь все как будто из-под неволи!».

Если для Варвары жесткий нравственный закон, диктуемый домостроевским бытом, является вполне *внешним* («я не обманщица была, да выучилась, когда нужно стало»), то трагической виной (или «грехом») Катерины становится невозможность *свободного*, а не навязанного извне следования этому закону. По сути дела, для героини христианский закон перестает быть *благодатным*. Однако нарушение супружеской верности — это *грех* не только перед семьей, но и перед Богом: «Матушка! Тихон! Грешна я перед Богом и перед вами!». Покаяние героини не приводит к ее прощению: «Казнить-то тебя, говорят, так с тебя грех снимется, а ты живи да мучайся своим грехом». Не случайно поэтому Катерина просит Бориса: «Поедешь ты дорогой, ни одного ты нищего так не пропускай, всякому подай, да прикажи, чтоб молились за мою грешную душу». За этой формулировкой мерцает народное представление о тяжести греха, который нельзя снять личными молитвами, однако возможно заступничество других: «Грех! Молиться не будут? Кто любит, тот будет молиться...».

Таким образом, можно говорить о столкновении в драме «жестких», «законнических» народных представлений о грехе и нака-

зании и представлений о прощении греха и милосердии к кающейся. То и другое находится в сфере русской народной религиозности и не сводится к конфликту между «самодурствующей» Кабанихой и «свободолюбивой» Катериной, «творческой натурой», по формулировке Л.М. Лотман¹. Так, Кудряш «со скуки» поет «песенку» о наказании «добрым молодцом» своей жены за измену. Добрый молодец «думу думает, как будет жену губить», а последняя отнюдь не просит о пощаде:

Ты не бей, не губи ты меня со вечера!
Ты убей, загуби меня со полуночи!
Дай уснуть моим малым детушкам,
Малым детушкам, всем ближним соседушкам.

Героиня песни ведет себя в соответствии с «жестким» вариантом наказания за грех, но не склонна обвинять «добра молодца» в жестокости:

...жена-то, жена мужу возмолилася,
Во скоры-то ноги ему поклонилася:
Уж ты, батюшка, ты ли мил сердечный друг!

Да и Катерина во втором явлении пятого действия сетует: «Отчего это нынче не убивают... Прежде, говорят, убивали».

В финале вновь сталкиваются авторской волей два представления о грехе. Марфа Кабанова убеждена и после смерти Катерины, что «об ней и плакать-то грех!». Тихон упрекает мать в *погублении* жены (можно поэтому говорить, что в данном случае фольклорно-песенное наказание грешницы берет на себя женский аналог «добра молодца»). Кулигин же уповаet на Судию Катерины (Бога), «Который милосерднее вас!» Все три точки зрения отражают народное сознание и именно те «многообразные стороны русской души», о которой писал Григорьев.

¹ История русской литературы: В 4-х т. Т. 3. С. 524.