НАД СТРОКАМИ ОДНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В. ЩУКИН

«Заметки о мифопоэтике "Грозы»



Герои русской драмы вынуждены жить по иным законам, чем классические законы истории. Им, как правило, чужд деспотизм времени, от которого страдают герои трагедий Шекспира или Расина, — они рождаются и умирают как заложники деспотизма пространства, или, иными словами, «магии места»1 , в то время как надежда на исторический прогресс ничтожно мала, а самостоятельные — героические — действия людей невозможны, бесполезны или пагубны. Мир русской драмы (а также русской эпики и во многом лирики — но не романа) лишен исторического, динамически-созидательного начала: в его основе лежит природный принцип прозябания.

Согласно классическому определению П. Чаадаева, «мы растем, но не мужаем»2 . Герои русской драмы, почти как в античной трагедии, сталкиваются не с борьбой интересов или с противной волей антагонистов, а с могущественным «у нас так принято», «у нас так не принято», «у нас все это знают», «у нас никто так не делает». И чем ближе такой герой не к интеллектуальной элите, а к национально характерному простонародью, тем дальше он от законов истории и тем созвучнее законам природы, перед непреодолимой мощью которой, как и перед мощью слепой исторической судьбы (но не исторического деяния), он вынужден отступить. Об истории говорят, о ней помнят, но помнят, как о баснословном предании, едва ли не мифе, в котором все само собою разумеется: Литва она Литва и есть; все знают, что она с неба упала3 . Не потому ли в поэтике русской драмы, русской эпопеи (Лев Толстой) или значительного русского романа с элементами трагедии (Лермонтов, Тургенев, Гончаров, Достоевский) так отчетливо проступают мифопоэтические черты?

Однако мифопоэтическое в художественной литературе Нового времени — это далеко не поэтика исконного мифа. Художественная модель мира в произведениях Островского, Тургенева, Достоевского или Гончарова воспроизводит черты или текущего настоящего, или сравнительно недавнего прошлого, а не вневременные параболы. Дыхание вечного, мифического передается посредством разного рода укрытых намеков, что находит свое выражение в символических образах, развернутых метафорах, многозначных эпитетах, стилистических и ритмо-музыкальных решениях. Мифопоэтика всегда аллюзийна: намеки и аналогии — ее хлеб насущный. А отсылают они к важным природным и культурным константам — общеизвестным местам, временам, легендам, для всех очевидным общим понятиям. Важную роль в мифопоэтике играют образы, соотнесенные с четырьмя классическими стихиями, с частями тела или с этапами жизни, от эмбрионального до посмертного, потустороннего.

В этом по необходимости кратком очерке мифопоэтики «Грозы» А. Островского я остановлюсь на свойствах изображенного пространства, на характеристике времени и его антипода — вечности, а также на значении образов стихий. Перечисленные аспекты являются важными, но далеко не единственными элементами мифопоэтики этой драмы, которую правильнее было бы называть трагедией.

\* \* \*

Начнем с поэтики пространства.

Действие «Грозы» разыгрывается в пространстве города. Семантика его названия довольно прозрачна: калина красная (и рифмующаяся с нею малина) как образ неброской среднерусской красоты присутствует в народных песнях. Калина вещь обыкновенная, повсюду встречающаяся, а Калинов — типичный среднерусский город. Не исключено также, что название города было «рифмически» навеяно герценовской прозой: у Герцена Малинов, а у Островского Калинов.

Тем самым сразу же отбрасывается прочь любой намек на поэтику идиллии, хотя ее реликты могут появляться в воспоминаниях и мечтах героев. Любое городское пространство тесно и жестоко, а скученность жизни способствует появлению конфликтов между носителями разных правд о жизни. И потому поэтике городского пространства соответствует в литературе диалогическая поэтика романа или конфронтативно-катарcисная поэтика трагедии.

Подлинный диалог в городе Калинове невозможен. Герои «Грозы» или обмениваются мнениями о жизни, в принципе соглашаясь друг с другом (таковы, например, разговоры Кулигина, Кудряша и Шапкина, Дикого и Кабанихи, Кабанихи и Феклуши), или же противостоят друг другу как неприступные идеологические монолиты (Кабаниха и Катерина, Дикой и Борис). Такого рода конфронтативное противостояние, когда каждая из сторон в силу тяготеющих над ней роковых детерминантов не может «поступиться принципами», неизбежно приводит к катастрофе и к очищению через страдание, а это ситуация античной трагедии.

Связано ли это с поэтикой городского пространства? Разумеется. Если за эталон города принять Верону в «Ромео и Джульетте» или город, у стен которого Мефистофель явился Фаусту в виде пуделя, то Калинов оказывается вообще не городом, а аморфным множеством деревянных домов. У него нет отчетливых границ, то есть стен, каковые были в любом западноевропейском городе, нигде не вспоминается о центральной торговой площади, аналогичной немецкой Marktplatz, о торговых рядах, о присутственных местах, хотя в любом из прототипов Калинова — в Кинешме, Костроме или Торжке — все это было4 . По-видимому, и в Калинове все это подразумевается по умолчанию, но в тексте трагедии упоминаются совсем другие черты. Какие же?

Есть в городе бульвар с беседкой, но, как с досадой замечает Кулигин, там никто не гуляет; все сидят по домам, «домашних едят поедом да семью тиранят», к соседям относятся с завистью и недоверием, а ни о каких формах корпоративности не может быть и речи — каждый сам по себе и против другого, «один на всех и все на одного», как и советовал бессмертный «Домострой»5 . Этот сад (то есть культурная имитация природы) выполняет роль места встречи героев, подобно площади (чисто городскому жанру локального пространства) в западноевропейской драме. Сюжетно значимыми оказываются заволжские дали, овраг, тропинка, калитка в заборе — локусы, самым тесным образом именно с природой связанные. Причем именно с русской природой, в которой очень мало камня, но много воды, дерева и земли. Калинов — город по преимуществу не каменный, а деревянный и — земляной, не мощеный, а следовательно, грязный, но не от сажи и копоти, не от отходов торговли и коммунального хозяйства, а от известного всем нам с детства соединения глины с дождевой водой. Дикой рассказывает Кабанихе, как он кланялся мужику в ноги «тут на дворе, в грязи», и ему не пришло в голову, что грязь на частном дворе хорошо было бы убрать.

Лишь в четвертом акте действие разворачивается на фоне «узкой галереи со сводами старинной, начинающей разрушаться постройки», что может восприниматься как метафора обреченной, лишенной шансов на жизнь городской культуры или (как хотел Добролюбов) разрушающегося патриархального прошлого. Но и тут автор замечает: «Кой-где трава и кусты; за арками берег и вид на Волгу» — то есть опять и опять природа, которой, в отличие от культуры и цивилизации, суждено «красою вечною сиять». Органическая сращенность города со всемогущей природой — важнейшая черта поэтики пространства у Островского. Именно с природой связано русское представление о красоте: с восхищения Кулигина заволжскими видами начинается пьеса, а главная героиня от природы красива. Без обилия девственной, неосвоенной природы Россия, а точнее,русская красота, просто немыслима. Но погруженность в природу обратно пропорциональна вовлеченности в историю: такая красота ведет не только в омут, но и в пучину обломовского безвременья, а то и другое — смерть или в лучшем случае прозябание без развития.

Иное важное свойство калиновского локуса — это уездный или заштатный характер города (какой именно, в трагедии не сказано). Столиц было две, губернских городов 45, а уездных — 4096 , то есть много, уездная же Россия небезосновательно считалась квинтэссенцией национального своеобразия7 . А коль скоро одной из важнейших проблем, поставленных автором «Грозы», является проблема трагичности русского национального характера, то Калинов в этой связи оказывается синекдохой Руси8 , так же как Катерина — олицетворением романтической категории русского духа. Весьма характерно, что этот город соотнесен не с Петербургом (который вообще не упоминается, словно в России никогда не было Петербурга), а с Москвой, так как в культурном отношении он принадлежит не Российской империи, а Великому княжеству Московскому9 : ведь это именно Москва воевала с Литвой, а остальная Великая Русь, и в том числе Калинов, помогала ей. Он погружен не только в природу, но в однородное и воображаемое в качестве безграничного русское культурное пространство: от него, без всякого сомнения, как от уездного города в «Ревизоре», «хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь».

Позволю себе обратить внимание также на «акустические» свойства Калинова. Такие непохожие друг на друга персонажи, как Феклуша и Кулигин, говорят о тишине, царящей в этом городе, причем оба они воспринимают эту тишину положительно. Иное дело, что просветитель Кулигин воспринимает тишину как состояние природы, появляющееся в противовес городской суете, слишком бурной общественной жизни. В Калинове эта «общественная жизнь» чаще всего сводится к ругани и препирательствам купцов и их служащих или «старших» и их подопечных, что время от времени нарушает блаженную тишину города. Иное нарушение тишины — это песни, которые поют Кудряш и Варвара; они под стать природе и ее воображаемому лиризму. Феклуша же, по всей видимости, понимает слово «тишина», как понимали его в XVII веке: «тихий», «тишайший» означало состояние, противоположное мятежу, олицетворявшее мир, порядок, согласно старинной формуле «тишина и покой», которая символизировала благоустроенное и благоденствующее государство10 . Тихий Калинов — это и акустически «красивый», и косный, неподвижный город.

Интереснейшие пространственные метафоры связаны с диалектикой простора и тесноты.

Немецкие и французские города тесны, итальянские и испанские еще теснее; на их улицах не встретишь ни травинки — всюду только серый камень, а улицы, площади и дворы напоминают жилые или парадные комнаты. Однако именно в таких городах человек почувствовал себя свободным вершителем собственной судьбы, возлагающим на себя ответственность за принятые решения. Механические часы, банк, биржа, кредит и разделение властей были изобретены тогда, когда в городском пространстве уже ничто не напоминало о древней зависимости от дикой природы, когда оно стало напоминать дом, а не большую хаотически застроенную поляну или лесистый берег реки с обрывом, на котором возвышаются постройки. Человек становится свободным (но не вольным, ибо вся его жизнь состоит из законных ограничений своеволия) в тесном пространстве, живущим по законам не природы, а только культуры.

Добрый же гений Калинова связан как раз с необъятными заволжскими просторами. Да и городской сад, улицы, овраги — все это куда как вольготное11 , а не тесное пространство. Зато тесны в Калинове дома — то главное для настоящего горожанина место, где он живет, спит и трудится. Причем тесны они по преимуществу не в физическом, а в нравственном отношении: домашний гнет «старших» невмоготу каждой мало-мальски даровитой и независимой натуре. Жизнь в доме Кабановых для Катерины — неволя: от свекрови ей «и дом-то опостылел; стены-то даже противны». А Кудряш ночью в овраге свистит и запевает: «Все домой, все домой! / А я домой не хочу»; «Гуляй, млада, до поры / До вечерней до зари!». И в самом деле: по улице гулять куда приятнее, вольготнее, чем сидеть дома, — и никому из героев «Грозы» невдомек, что жители европейских городов гуляют только по воскресеньям и только за городом (как во второй сцене «Фауста») или в публичном саду, который в Калинове даже есть, но что-то никто в нем и не гуляет.

Диалектической противоположностью неволи выступает в «Грозе» не свобода, а именно воля — экстремальная форма независимости личности от всех возможных разновидностей природных и общественных детерминантов12 . Погулять «до поры» таким страстным и горячим натурам, как Катерина, явно мало: ей хочется полететь, как птица, стать подобной воз-духу — субстанции, в предельной степени лишенной пространственной и временной определенности. А безбрежные заволжские просторы манят, порождая в «горячих сердцах» сладкий утопический «беспредел». А что делать? «Ведь надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти», — истинно говорил Мармеладов у Достоевского. Но ведь «куда-нибудь пойти» — это по-городскому «тесное», цивилизованное понятие, это не в дикое поле убежать, не в воздух взлететь и не в омут броситься, а найти себе место. В Калинове и в калиновском мире такого своего места нет13  — существует лишь то место, которое уготовлено тебе и таким, как ты, в установленной веками государственной или патриархальной иерархии и о котором тебе постоянно напоминают власти и «старшие». И неспроста Дикой кричит на Бориса: «Мало тебе места-то?». И Борису, и Варваре, и Кудряшу, и Кулигину мало места в том беспредельном просторе, который они имеют счастье каждый день наблюдать с высокого берега Волги, но они — не горячие сердца, они примирятся с действительностью, ведь жить-то надо, и лишь Катерина выбирает мгновение воли, за которое платит жизнью, вечным проклятием и муками ада14 . Дома «нет места», на улице можно лишь «погулять до поры»; дуб, который растет «среди равнины ровныя», — это психологический параллелизм с судьбою одинокого изгоя, лишенного корней15 . Полет упоителен, но недолговечен и — нечеловечен, и потому единственно возможным выходом для горячего сердца оказывается дихотомия вечности: тело в могиле, а душа в преисподней или все-таки в небе16 .

Семантика полета, вольного парения в ничем не ограниченном бесформенном пространстве, играет важную роль в построении образа Катерины. Героиня мечтает быть птицей, бабочкой, но все это — метафоры души. Правда, не душа, а Дух Святой парит, где хочет, и именно Дух Святой, а не Сын Человеческий является основополагающей мистической категорией русской народной веры, полагающей безусловное превосходство духа над формой17. Но Катерина — женщина, и она живет не духом, а душою, которая располагается в области сердца18 . Душе свойственно возноситься к небу, но подобный образ присутствует в «Грозе» всего раз — в знаменитом рассказе Катерины о том, как она любила ходить в церковь, и этот образ относится к идиллическому месту и времени, которого нет — по крайней мере, в калиновском мире. При этом о движении вверх речь вообще не заходит: наоборот, «в солнечный день из купола такой светлый столб внизидет» (курсив мой. — В.Щ.). Сама же Катерина хочет просто полететь, а не полететь вверх, к небу. Быть может, это связано с тем, что русский человек модифицирует архетипическую оппозицию «верх–низ / sacrum–profanum» в горизонтальную пространственную дилемму «даль–близь» — и однажды, но только однажды, Катерина прыгнула в лодку и убежала из дому в даль; летать же в даль она также не думает.

Абсолютно преобладающим направлением движения в «Грозе» оказывается сверху вниз. Примеров очень много. Одна лишь Катерина, как верно замечает В. Мильдон, сориентирована снизу вверх, но и она — лишь изредка, в минуты вдохновенных душевных порывов, когда забывается, отвлекается от ниспосланного ей судьбою места. Уже при первом намеке на любовь к Борису Катерине кажется, точно она стоит над пропастью и что ее «кто-то туда толкает». Полусумасшедшая барыня предрекает омут и показывает тростью вниз, на Волгу. Катеринино «в окно выброшусь, в Волгу кинусь» — конкретизация предшествующих предвещаний и намеков; ключ от роковой калитки она тоже сперва хочет выбросить с обрыва в реку. Вполне понятно, что «вниз» в данном случае означает не только в воду, но и в огонь преисподней — «все в огне гореть будете неугасимом». Решившись на грех, Катерина медленно сходит по тропинке сверху вниз, покрытая большим белым платком, по всей видимости символизирующим саван. Одно из мечтаний Катерины — глядеть с неба на землю после смерти.

Но движение сверху вниз может означать не только смерть, но и унижение при жизни. При прощании с сыном Кабаниха жестом показывает в землю: «В ноги, в ноги!» Катерина должна сделать то же самое, а не виснуть на шее у Тихона: «Он тебе муж, глава! Аль порядку не знаешь? В ноги кланяйся!». Да и Дикой (не согрешишь — не покаешься, не покаешься — не спасешься) валяется в грязи у мужика в ногах. Таким образом, Островский посредством поэтики пространства передает не только архетипические представления о жизни, смерти и посмертном вознесении, но и устойчивые доминанты, издревле организующие русскую общественную жизнь. Иерархия в отношениях между «старшими» и «младшими», «главой» и «подчиненным», или, как говорит Дикой, «червяком», моделируется в виде вертикали, и именно эта вертикаль делает жизнь постылой, невыносимой19 . Но ее противоположность — демократическая горизонталь — в условиях России, с ее слишком слабыми межрегиональными связями и полным отсутствием гражданского общества или хотя бы корпоративной солидарности, всегда была чревата хаосом и смутой, которые угрожали самому существованию страны20 . Город Калинов, с его Дикими и Кабанихами, конечно, убийственен для свободной мысли и пылкого сердца, но это все-таки город, хоть полусредневековая, но цивилизация и организация, а за Волгой-то только великолепный простор, «сельский вид»...

\* \* \*

Диктатура пространства (большого простора, где человеку некуда пойти) сопровождается в «Грозе» слабым присутствиемвремени и минимальным его воздействием на судьбы героев.

Вспомним, как в четвертом действии Кулигин пытается уговорить Дикого пожертвовать средства на то, чтобы поставить на бульваре солнечные часы, потому что от этого «вообще для всех обывателей польза». На это Дикой совершенно резонно отвечает: «Поди ты прочь! Кака польза! Кому нужна эта польза?» И в самом деле, польза от знания точного времени в Калинове никому, кроме самого Кулигина, не нужна, хотя бы потому, что на часы смотрят одни «несчастливые», вынужденные трудиться и зарабатывать21 , «а жить-то когда», говоря словами Ильи Ильича Обломова (роман «Обломов» увидел свет в том же, что и «Гроза», удивительном 1859 году). Польза же становится определяющим критерием человече­ского поведения в постренессансную эпоху, до которой калиновский мир не дожил и вряд ли когда доживет. Тамошние прагматики, Варвара и Кудряш, понимают пользу весьма ограниченно, а Катерину характеризует высшая степень антипрагматизма.

Эпизоду с солнечными часами непосредственно предшествует в тексте разговор гуляющих обоего пола о широко понимаемом времени. Поводом к этому разговору служит особое место — старинная, начинающая разрушаться галерея, за которой видна Волга и заволжские дали. Один из участников беседы вспоминает, что лет сорок назад (дата неточная) тут был пожар, а после него галерею так и не поправляли. Росписи на сводах постройки изображают геенну огненную — явление вечное, вневременное — и литовское разорение — реальное историческое событие, имевшее место сравнительно недавно, 250 лет назад. Но Литва, как уже говорилось, понимается беседующими не исторически, а мифологически: Литва она Литва и есть, она на нас с неба упала. Видимо, жителям Калинова затруднительно иметь дело с историческим временем, и они превращают его в более привычное мифологиче­ское, в направлении вечности. Становится понятным, почему битва с Литвой соседствует на стене галереи и в тексте трагедии с образом геенны.

Тем не менее русская, да и общеевропейская история наглядно присутствует в Калинове — правда, опять-таки не в реально-исторической, а в мифопоэтической форме. В песнях, которые поет Кудряш, слышатся отголоски языческой древности и языческой покорности слепой судьбе22 , в рассказах Феклуши — баснословные представления и литературные легенды XV, XVI и XVII веков, в облике и возгласах полусумасшедшей барыни — барочный dance macabre, в речах Кулигина — могучий, прямолинейный и наивный дух Просвещения, а в поэтических воспоминаниях и мечтаниях Катерины — не только «рай в суздальском духе»23 , но и сентиментализм, спустившийся с элитарных высот в провинциально-мещанскую среду. Правда, все это — не память об истории деяний (инициатором деяний почти во все времена было не общество и не отдельная личность, но государство), а культурная память, и все же она имеет не только мифический, но и исторический характер.

В лице Феклуши калиновцы боятся «умаления», то есть ускорения времени, причем во всех его формах: боятся городской суеты, спешки, «пустых» хлопот людей, обремененных делами24 ; боятся паровоза, который позволяет «неестественно» сэкономить время путешествия, боятся субъективного ощущения укорачивающихся год от года зимы, лета и каждого Божьего дня, потому что все это катастрофически удаляет их от привычной нормы бытия, каковой в их мире являетсявечность. Калиновцы живут не по законам «циферблатного» или исторического времени, а по законам вечности, потому что твердо знают, что счастливые часов не наблюдают25 . Ни один из героев «Грозы» ни разу не смотрит на часы, да и ни у кого из них нет часов. Относительно посюсторонняя и прагматичная Варвара велит Борису прийти в овраг за Кабановым садом «ужо попозже», а когда ей, сонной, захотелось узнать, который час, то Кудряш определяет час ночи по тому, что сторож в доску бил, что, разумеется, никакой точности не гарантирует. Кстати, именно эти, наиболее «времяприемлющие» герои убегают из Калинова, подальше от вечности.

В тексте «Грозы» есть только один на первый взгляд ничем не мотивированный случай поспешности одного из обитателей Калинова — Тихона Кабанова. Он поехал в Москву на две недели, причем ехал с охотою, лишь бы подольше побыть без «маменьки» (и потому загулял уже на первой станции), — но неожиданно для всех вернулся через десять дней. Отчего же? Никакого бытового, практического объяснения его поступку Островский не приводит. Предчувствовал, что жена ему изменяет, — вряд ли: при виде страдающей Катерины он шутит. Остается, на мой взгляд, только одна мотивировка его поступка, вытекающая не из логики повседневной жизни, а из поэтического строя трагедии. И мотивировка эта поистине трагическая: Тихон без всякой рациональной причины, по прихоти рока, вернулся домой на четыре дня раньше, чтобы счастье влюбленных не длилось даже столько, на сколько они рассчитывали, потому что счастье и воля на калиновской Руси — вещи мимолетные, призрачные, эфемерные26 . Не случайно сразу после того, как Варвара сообщает Борису о неожиданном возвращении неизвестно зачем торопившегося Тихона, кто-то из толпы горожан замечает, что бабочкаторопится спрятаться от грозы, и тогда та же женщина, которая и про свалившуюся с неба Литву все доподлинно знает, авторитетно заявляет: «Да уж как ни прячься! Коли кому на роду написано, так никуда не уйдешь» (курсив мой. — В. Щ.). Бабочка же — символ души, освободившейся от тела27. И сразу становится ясно, как с Литвой: царю Эдипу на роду было написано убить отца и жениться на матери, Тихону раньше вернуться домой, а Катерине — погибнуть. В этом мире любыеволевые решения человека, направленные на сознательное управление собственной судьбой или изменение ее, обречены на неудачу, а сама воля понимается как побег от судьбы и уготованного ею места, побег дерзкий, сулящий бурное, кратковременное упоение вседозволенностью, за сим же неминуемо следует гибель или вечное порабощение. Вырвавшись на волю, Катерина переживает упоение любовью, а Тихон, невольно травестируя ее поведение, — упоение в прямом смысле слова, как производное от глагола «пить».

Менее других героев «наблюдает часы» Катерина: она живет вечностью и стремится к вечности гораздо в большей степени, чем, например, Феклуша, потому что, в отличие от последней, она по-настоящему патриархальна и религиозна. В земной жизни привыкла пребывать в циклическом времени родительского дома, в котором, как в Обломовке, «день прошел, и слава Богу», причем Варвара права, когда говорит: «Да ведь и у нас то же самое» — и сама цикличность, и ее наполнение жизнедеятельностью, лишенной какого бы то ни было намека на прогресс. Напомню простую, очевидную для каждогоортодоксального христианина28  вещь: земная жизнь лежит во власти «князя мира сего», то есть сатаны, и не случайно в связи с переживанием «умаления» времени Феклуше было видение, в котором «кто-то, лицом черен» сыплет плевелы с крыши дома. А ежели так, то суть всей земной жизни христианина — подготовка к переходу в лучший мир. Направляющая его жизненного пути — освобождение от времени и прорыв к вечности. Самое светлое воспоминание Катерины связано с переживанием пространства храма и хронотопа молитвы, причем Островский подчеркивает, что в этот момент в субъективном ощущении героини время сворачивается до мгновения или до вечности, как у человека, потерявшего сознание29 . Поэтому Катерина, предчувствуя смерть, старается освоиться с ее неизбежностью по-христиански: если не всей душой (все-таки она любит Бориса!), то значительной ее частью она искренне желает смерти и в отчаянии от того, что не умерла в юности, до «греха», и что теперь ей грозит адская, а не райская вечность.

В «Грозе» мы имеем дело с двумя представлениями о вечности и с двумя разновидностями циклического времени. Первая вечность — это Феклушино «блаалепие», «тишина и покой»: здесь живое религиозное чувство давно стало мертвым, окостенело, переродилось в диктатуру обычая. Дыхание иной вечности ощущает Катерина, для которой ее религия — не пустая форма, а единственная энергия жизни. И потому циклическое время в ее родительском доме может показаться ей совсем иным, чем в доме Кабанихи, где все «то же самое», но «как будто из-под неволи». Однако и стремление к подлинно христианской вечности, и ущербная вечность Калинова суть две стороны одного и того же явления — исторической неизменности и неизменимости всего окружающего и всех наших «естественных», скорее с природой, нежели с историей связанных, жизненных привычек. Это важное свойство россий­ского бытия найдет в свое время гениальное воплощение в блоковском образе коршуна.

\* \* \*

Главной стихией трагедии Островского является, конечно, сама гроза. Но гроза — это не стихия, а живое сочленение трех классических стихий — воздуха (ветра), воды и огня. Нет в ней только земли или камня, то есть нет прочности, стабильности, консервативной основательности. Гроза, которая «заходит» над Калиновом под конец первого действия, предвещая настоящую, большую грозу в четвертом акте, с точки зрения своей субстанциональной сущности полностью противостоит городу. Деревянный Калинов прочно стоит на земле, летом утопая в пыли, а весной и осенью в грязи. Таким образом, антитеза земных (точнее, земляных) и небесных (а конкретно — грозовых) стихий становится главной, определяющей в мифопоэтике трагедии.

По обоим полюсам этой антитезы располагаются герои, каждый из которых снабжен соответствующим его характеру эйдологическим, и в том числе стихийно-субстанциональным, ореолом. В грязь на колени перед мужиком падает Дикой, о разных землях, о тишине, покое и стабильности вещает Феклуша, бить земные поклоны заставляет Тихона и Катерину Кабаниха. Прочно стоят на земле практичный Кудряш и его находчивая подруга Варвара, роль которой напоминает античную служанку-искусительницу, отдаленно похожую на развязную Фотиду из «Золотого осла» Апулея. Все эти герои — плоть от плоти дети Калинова, деревянного русского города с земляными, немощеными улицами и дворами, перерезанного деревянными заборами, заросшего кустами и высокой травою.

Двух героев слегка коснулось западное веяние с его стремлением к каменной — архитектонической или скульптурной — законченности, к отчетливой граненности форм. Это благородный, но нерешительный, лишенный отваги, немного холодноватый Борис и изобретатель Кулигин, наивный рационалист и идеалист. До настоящего неба, до его огненно-водяных хлябей им обоим еще далеко, но и на сырой калиновской земле уже неуютно. Во всей драме лишь Кулигин может думать и говорить о твердых предметах — металлических часах, громоотводе, perpetuum mobile или о каменном столбе, на котором должны быть помещены солнечные часы.

И, наконец, Катерина — героиня небесная по самой своей сути. Она религиозна, одухотворена, а на языке стихий это означает, что она должна желать превратиться в дух, в воз-дух, должна быть эфемерной, летучей, духом парящей высоко над грешной землей. Вот почему ей хочется летать, вот почему ей видятся ангелы в столпе солнечного света. Но Катерина не просто небесная — она грозовая, ибо две гремящие на сцене грозы не только предвещают ее скорую смерть, но и метафорически объясняют суть ее необыкновенной натуры. Молодая купеческая дочь, выданная замуж за Тихона Кабанова (имя его намекает и на «тишину и покой», и на нечто звериное, вечно в земле копающееся), способна зажить по-настоящему страстно, стихийно, невзирая на последствия; она способна возгореться душой, вспыхнуть, как молния, взвиться сердцем к самому небу, как ветер, как дух, который где хочет, там и веет. Но осуществить свою «грозовую» натуру вполне она может именно как гроза, как молния — вспыхнуть в невыносимом ни для какого земного существа огненном порыве воли и тут же сгореть, погаснуть навсегда. Мгновенная вспышка души и сразу смерть — вот и вся настоящая жизнь Катерины, в чем-то подобная лермонтовскому Мцыри, пожившему на воле даже не десять дней, а всего три. Смертельной же для героини оказывается также своя, «грозовая», стихия — вода. В небесной грозе вода и огонь живут вместе, но на земле такое невозможно. Сырая земля, глиняная грязь Калинова погасила огонь Катерининой души, выступив в роли античного рока. Но гордая женщина предпочла не обычную «земляную» смерть30 , а гибель в родной водяной стихии. Тем более, что бросившись не в пруд, как бедная Лиза, а в Волгу, с которой традиционно связывались представления о воле и вольнице, Катерина еще раз осталась верной самой себе.

Русский человек издавна был обречен на жизнь в аморфной бездне бревенчатости посреди влажной, сырой земли. А камня и металла с их структурной заданностью было в этой бездне сравнительно мало. И землю, и дерево можно и должно было любить, тянуться к ним, как к родным, материнским стихиям, но ведь параллельно каждому притяжению и в природе, и в культуре существует отталкивание. И, отталкиваясь от древесно-земляной магмы, не к камню, не к железу духом стремились русские люди (хотя делать красивые и полезные вещи умели и из того и из другого), а к тому, чего в земле и на земле вообще не бывает, — к Жар-Птице, к летящему, поющему, светящемуся, искрящемуся, парящему высоко-высоко в вольном полете31 . Парение духа ценилось выше выдержанности формы, возвышенность идей и смелость фантазии — выше упорядоченности и последовательности суждений. Отсюда очевидная ущербность, неразвитость бытовой и особенно публичной сфер жизни, отсюда и поразительная красота художественного и духовного творчества. А также трагедия купеческой жены Катерины — женщины-грозы, которая так высоко парила духом, что не смогла жить в безвременье и на пустом, лишенном живого человеческого смысла «земляном» месте.

г. Краков

 1 Ср.: Мильдон В.И. Открылась бездна. Образы места и времени в классической русской драме. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. С. 13. Позволю себе процитировать характерный фрагмент этой книги: «Время (в России. — В.Щ.) поддается месту, последнее как бы вбирает его в себя, и время начинает развиваться не по своим, а по этого места правилам» (с. 129). Но развиваться «по правилам места» есть не что иное, как по законам природы, а не истории, то есть по вечным, мифологическим законам.

 2 Чаадаев П.Я. Статьи и письма. М.: Современник, 1989. С. 44. Еще со времен М. Гершензона этот фрагмент первого философического пись­ма Чаадаева переводился как «растем, но не созреваем». Однако, как верно отметил В. Мильдон, употребленный философом глагол murir означает «мужать» (Мильдон В.И. Вершины русской драмы. М.: МГУ, 2002. С. 43).

 3 Характерный пример из «Грозы»: «А это Литовское разорение. Битвб! — видишь? Как наши с Литвой бились». — «Что ж это такое Литва?» — «Так она Литва и есть». — «А говорят, братец ты мой, она на нас с неба упала». — «Не умею тебе сказать. С неба, так с неба». — «Ж е н щ и н а:  Толкуй еще! Все знают, что с неба; и где был какой бой с ней, там для памяти курганы насыпаны».

 4 О реальных прототипах Калинова см.: Лакшин В.Я. Мудрость Островского // Островский А.Н. Соч. в 3 тт. Т. I. М.: Художественная литература, 1987. С. 19–20.

 5 Эту замечательную формулировку автор услышал в средней школе в 1963 году от одноклассника. Такова оборотная сторона традиционного российского коллективизма. Кстати, социальный атомизм, обособленность жителей города друг от друга первым заметил Гоголь в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», но связал это не с «Домостроем», а, наоборот, с эгоизмом Нового времени.

 6 Данные по переписи 28 января 1897 года, без учета Азиатской России, Царства Польского, Великого Княжества Финляндии, Прибалтики, Кавказа и Бессарабии (Россия: Энциклопедический словарь. Л.: Лениздат, 1991. С. 106–111).

 7 Спустя более полувека Е. Замятин напишет повесть «Уездное» (1911), в которой, как и у Островского, именно «уездный дух» станет олицетворением российской косности, «энтропии». Ранее к теме «уездного» или «заштатного» обращались Глеб Успенский, Федор Сологуб, Максим Горький.

 8 Тем самым калиновский локус Островского вписывается в длинный литературный ряд «исконно русских городов», как то: Москва Грибоедова, города в «Ревизоре» и «Мертвых душах», Малинов Герцена, Энск Писемского, Глупов Салтыкова-Щедрина, Скотопригоньевск Достоевского, безымянный город Сологуба, Окуров Горького, Арбатов Ильфа и Петрова, Любимов Абрама Терца, Ибанск Александра Зиновьева...

 9 Ср.: Кошелев В.А. «В городе Калинове»: топос уездного города в художественном пространстве пьес Островского // Провинция как реальность и объект осмысления. Материалы научной конференции. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2001. С. 159.

10 Ср.: Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ // Панченко А.М. О русской истории и культуре. СПб.: Азбука, 2000. С. 17–21.

 11 Замечательное понятие, не имеющее соответствия даже в украинском и белорусском языках.

 12 Подробнее см.: Мильдон В.И. Открылась бездна... Приведу характерный фрагмент рассуждения автора: «Для русского самым глубоким переживанием бытия оказывается именно воля». Это самое тотальное, крайнее стремление. А что делать? От тотальной несвободы нельзя спастись хорошими законами — нужен внутренний порыв вольной личности (с. 140).

 13 «Необычайный простор, а места нет», «пустое место», «заколдованное место» может рассматриваться как архетипический образ русской литературы.

14 Это «мгновение» длится в пьесе десять дней (вместо обещанных двух недель). Таковы законы реалистической художественной конвенции.

Катерина умирает без покаяния и причастия и, следовательно, ее душа обречена на вечные муки. Происходит как раз то, чего она больше всего боится на протяжении всего действия. Вспомним, какую страшную клятву она просит взять с себя покидающего ее мужа: «Умереть мне без покаяния, если я...»

15 В этой песне на слова А. Мерзлякова (авторское название «Одиночество») говорится о сироте, у которого нет родного дома, хотя он живет у себя на родине.

16 Предпоследний монолог Катерины в пятом акте начинается словами: «Нет, мне что домой, что в могилу — всё равно», однако героиня почти сразу же приходит к выводу, что «в могиле лучше...». Что же касается участи ее души, то хотя согласно христианским представлениям ей уготовлено место в аду, тем не менее в пьесе появляется парадоксальная надежда на иной исход. По словам Кулигина, душа утопленницы «теперь перед судией, который милосерднее вас!». Правда, говорит это просветитель, верящий не в магические догматы, не в средневековую «тишину и покой», а в справедливость, которая иногда встречается в антропоцентрической культуре, но не существует ни в природе, ни в религии, где господствует лишь высшая справедливость.

17 Ср.: Терц Абрам. Голос из хора. Лондон: Изд. Стенвалли, 1973. С. 247—248. Подобная мысль высказана также в другой книге этого автора: Синявский А. Очерки русской культуры. 1. «Опавшие листья» В. В. Ро­занова. Париж: Синтаксис, 1982. С. 197.

 18 В Новое время, начиная с XVIII века, древнегреческое понятие души все чаще стали метонимически заменять романо-германским понятием сердца.

 19 Б. Егоров указывает на иерархичность («презрение к стоящим на низших уровнях и, наоборот, подобострастие к высшим») и на превознесение обычая над законом как на устойчивые черты русского национального характера (Егоров Б.Ф. Русский характер // Егоров Б.Ф. От Хомякова до Лотмана. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 30–34).

 20 Ни в одном из героев «Грозы» не воплощено демократическое сознание. Попытка Добролюбова представить демократкой Катерину полностью расходится с замыслом Островского.

 21 В архаических обществах труд отождествлялся со страданием, а счастье — с праздностью. Слово «труд» во многих языках обозначает и работу, и страдание одновременно.

 22 «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».

 23 Принято считать, что воспоминания Катерины были навеяны рассказами о своей юности актрисы Малого театра Любови Павловны Никулиной-Косицкой. Набрасывая 24 июля 1859 года монолог Катерины из первого действия, Островский отметил в сноске к этой странице рукописи: «Рай в суздальском духе <...> Слышал от Л.П. про такой же сон в этот же день» (цит. по: Лакшин В. Александр Николаевич Островский. М.: Молодая гвардия, 1982. С. 349).

 24 Феклуша гениально улавливает важную закономерность русской жизни — обреченность любой деловой активности там, где царит диктатура «пустого» места: «Ему представляется-то, что он за делом бежит; торопится, бедный, людей не узнает, ему мерещится, что его манит некто; а придет на место-то, ан пусто, нет ничего, мечта одна».

 25 В фамусовском мире, как указывает В. Мильдон, вечность также является нормой, так как, согласно П. Чаадаеву, жизнь без исторического деяния — норма для России (Мильдон В.И. Вершины русской драмы. С. 44–45). Однако уже в «Трех сестрах» все герои беспрестанно глядят на часы, следят за временем и говорят на «темпоральные» темы.

 26 Ср. у Пушкина: «На свете счастья нет, но есть покой и воля». Вспомним также слова Кабановой, завершающие четвертое действие: «Что, сынок! Куда воля-то ведет!». И в том и в другом случае — неверие в счастье и в свободу, которую вынуждена заменить собой капризная и опасная воля.

 27 Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: КРОН-ПРЕСС, 1999. С. 89.

 28 Под ортодоксальным христианином я понимаю любого, западного или восточного исповедника Христа, который не признает компромиссов с постренессансной действительностью, на которые вынуждена была пойти Церковь в XVI–XX веках.

 29 «Точно как всё это в одну секунду было».

 30 Правда, в предпоследнем монологе Катерина мечтает о могиле под деревом, где трава и цветочки. Это вполне естественно: для христианки немыслимо огненное или водяное погребение. Но и в этом случае появляются небесные образы: «Солнышко ее греет, дождичком ее мочит... птицы прилетят на дерево, будут петь, детей выведут...»

 31 Эти интереснейшие проблемы затронуты в художественных произведениях и научных трудах Абрама Терца. См.:Синявский А.Д. Иван-дурак: Очерк русской народной веры. М.: Аграф, 2001. С. 10–18.