

ЛИТЕРАТУРА В ШКОЛЕ 3'98

К 175-летию со дня рождения А.Н.Островского. Стр. 4-21



ЖУРАВЛЕВА

Анна Ивановна

— доктор филологических наук, профессор
кафедры русской литературы XIX века
МГУ им. М.В.Ломоносова,
автор книг о творчестве
А.Н.Островского

«ПРАВДА — ХОРОШО, А СЧАСТЬЕ ЛУЧШЕ»

«Название пьесы я тебе сообщу из Москвы, скажу только, что это не комедия, а сцены из московской жизни и я им большой важности не даю. Все мое внимание и все мои силы устремлены на следующую большую пьесу»¹. В этом письме Островского своему другу, петербургскому актеру Ф.А.Бурдину многое заслуживает комментария. Прежде всего — отказ от первоначального названия задуманных «сцен из московской жизни»: заголовков «Наливные яблоки» больше не действителен. Вскоре изменится и обозначение жанра: все-таки не «сцены», а комедия. И, как многие пьесы Островского (независимо от их жанровой принадлежности), она получит пословичное название: «Правда — хорошо, а счастье лучше». Прочитав новую пьесу у Некрасова, писатель с удовольствием сообщает жене: «Милочка Маша, пьеса моя произвела восторг» (XI, 534).

Драматургия Островского, как известно, создавалась для театра, для сценического воплощения. «Только при сценическом исполнении драматический вымысел автора получает вполне законченную форму и производит именно то моральное действие, достижение которого автор поставил себе целью» (X, 63). Спектакль был для Островского главной и наиболее полноценной формой публикации пьесы. Дело в том, что в эту эпоху театральная публика была более демократичной, более пестрой по своему со-



Здание Малого театра

циальному составу и образовательному уровню, чем читатели. По справедливому мнению Островского, для восприятия художественной литературы нужен некоторый уровень образования и привычка к серьезному чтению. Зритель же может идти в театр просто для развлечения, и дело театра и драматурга, чтобы спектакль стал и удовольствием и нравственным уроком.

Ориентация на сценическое бытие драмы обуславливает и особое внимание к заглавию, и активность жанрового мышления Островского, в целом не характерную для русской литературы эпохи реализма. Зритель воспринимает пьесу, так сказать, одномоментно, он не может, подобно читателю, остановиться и подумать, вернуться к началу. Поэтому он сразу должен быть настроен автором на тот или иной тип зрелища, которое ему предстоит увидеть. Текст спектакля начинается с афиши, то есть названия, определения жанра и перечня кратко охарактеризованных действующих лиц. Уже афиша, таким образом, что-то говорила зрителю о содержании и о том, «чем кончится», да нередко еще и об авторской



позиции: кому сочувствует автор, как он оценивает итог драматического действия. Традиционные жанры в этом смысле были наиболее определенными и ясными. Комедия — значит, для героев, которым сочувствуют автор и зритель, все кончится благополучно (смысл этого «благополучия» может быть, конечно, очень разным, иногда расходясь с общепринятым представлением).

Но с усложнением жизни, изображаемой в пьесе, давать четкое жанровое определение становилось все труднее. И нередко отказываясь от названия «комедия», Островский называет жанр «сцены» или «картины». «Сцены» — такой жанр появился у Островского еще в молодости. Тогда он был связан с поэтикой «натуральной школы» и представлял собой нечто вроде драматизированного очерка, рисующего характерные типы в фабуле, являющейся отдельным эпизодом, картиной из жизни персонажей. В «сценах» и «картинах» 1860—1870-х годов мы видим иное. Здесь перед нами вполне развитая фабула, последовательное разворачивание драматического действия, ведущего к развязке, вполне исчерпывающей дра-

матический конфликт. Грань между «сценами» и комедией определить в этот период не всегда легко. Пожалуй, можно указать две причины отказа Островского от традиционного жанрового определения. В одних случаях драматургу кажется, что забавный случай, о котором идет речь в пьесе, недостаточно типичен и «масштабен» для глубокого обобщения и важных нравственных выводов — а именно так понимал суть комедии Островский (например, «Не все коту масленица»). В других же случаях в жизни героев было слишком много печального и тяжелого, хотя финал и оказывался благополучным («Пучина», «Поздняя любовь»).

В пьесах 1860—1870-х годов происходит постепенное накопление драматизма и формируется герой, необходимый для жанра драмы в узком смысле слова. Этот герой прежде всего должен обладать развитым личностным сознанием. Пока он внутренне, духовно не чувствует себя противостоящим среде, вообще себя от нее не отделяет, он может вызывать сочувствие, но еще не может стать героем драмы, для которой необходима активная, действенная борьба ге-

роя с обстоятельствами. Становление личного нравственного достоинства и внесловной ценности человека в сознании бедных тружеников, городской массы привлекает пристальный интерес Островского. Вызванный реформой подъем чувства личности, захвативший достаточно широкие слои русского населения, дает материал и составляет почву для драмы. В художественном мире Островского, с его ярким комедийным даром, драматический по характеру конфликт нередко продолжает разрешаться в ~~драматической~~ структуре. «Правда — хорошо, а счастье лучше» как раз и оказывается комедией, буквально стоящей на пороге драмы: следующая «большая пьеса», о которой идет речь в цитированном выше письме, — «Бесприданница». Задумав первоначально «сцены», которым не придавал большого значения, Островский в ходе работы почувствовал важность характеров и конфликта. И думается, дело тут прежде всего в герое — Платоне Зыбкине.

Друг молодости Островского, замечательный поэт и критик А.А.Григорьев «одно из высоких вдохновений» Островского увидел в Чацком. Он же назвал Чацкого «единственным героическим лицом в нашей литературе» (1862). На первый взгляд, замечание критика может и удивить: очень уж разные миры изображали Грибоедов и Островский. Однако на более глубоком уровне открывается безусловная правота григорьевского суждения.

Грибоедов создал в русской драме тип «высокого героя», то есть героя, через прямое, лирически близкое автору слово, открывающего истину, оценивающего происходящие в пьесе события и влияющего на их ход. Это был личностный герой, обладавший независимостью и противостоявший обстоятельствам. В этом отношении открытие Грибоедова повлияло на весь дальнейший ход русской литературы XIX века и, конечно, на Островского.

Рефлектирующему дворянскому интеллигенту в демократическом театре Островского не оказалось места. Но высокий герой Грибоедова, запечатленный в момент исторической правоты и словом нравственно восторжествовавший над своими антагонистами, таил в себе огромную притягательность для Островского. Создается впечатление, что он неоднократно стремился написать своего Чацкого, но каждый раз попытка повторить этот образ оборачивалась глубокой его трансформацией. В одних случаях возникал «фиктивный герой», то есть персонаж, занимающий в структуре пьесы место высокого героя, будучи по сути карикатурой на него, как Вихорев («Не в свои сани не садись») или Глумов («На всякого мудреца довольно простоты»). Есть один — но очень показательный — пример попытки буквально повторить Чацкого на новом витке русской истории — Жадов в «Доходном месте», но по ходу пьесы происходит перестройка героя ввиду невозможности серьезного повторения. Наконец, есть и подлинные высокие герои, но с фактурой, едва ли не противоположной грибоедовскому «герою во фраке», — Любим Торцов («Бедность не порок»), Несчастливцев («Лес»). В этом ряду, конечно, и Платон Зыбкин. В мире Островского он едва ли не ближайшая родня Чацкому (Глумов больше похож по фактуре, по внешнему лоску и по словесной маске — но там-то именно маска).

Да и структура пьесы имеет черты сходства с великой комедией Грибоедова. Когда-то В.Ф.Одоевский, приветствуя комедию «Банкрот» («Свои люди — сочтемся!»), назвал ее «купеческим „Горем от ума“». Конечно, к «Правде — хорошо...» эти слова подошли бы больше.

Как и в пьесе Грибоедова, действие комедии представляет собой сплетение двух сюжетных линий: любовной и «деловой», которая оказывается весьма идеологически значимой. Как и Чацкий, Платон противопоставит всем окружающим. И

даже его возлюбленная столь же непохожа на обычных у Островского купеческих «девушек с горячим сердцем», как грибоедовская Софья не походила на желанную невесту героя традиционной комедии. Правда, Поликсена влюблена в Платона, но недаром все кругом так или иначе твердят о ее сходстве с бабушкой. Есть в комедии Островского и своего рода аналог «фамусовского общества» — это дом Барабошевых, возглавляемый бабушкой Маврой Тарасовной.

Сквозной мотив, вынесенный в заглавие грибоедовской пьесы, и у Островского возникает сразу же, на протяжении большей части действия пьесы сопровождает героя и определяет его положение в жизни. Первое описание героя дает его родная мать: «...нигде Платоша ужиться не может! <...> и вышел он с повреждением в уме. <...> Все он, как младенец, всем правду в глаза говорит. <...> Учатся бедные люди для того, чтоб звание иметь да место получить; а он чему учился-то, все это за правду принял, всему этому поверил».

Как Чацкий, так и Платон уверенно противопоставляет новое время старому, отжившему. Но на этом сходство, пожалуй, как раз заканчивается: если вера в «новое» в речах Чацкого звучит для автора и зрителя проблематично и разве что в высшем, идеальном смысле можно надеяться на победу этого нового и обреченность старого (а сам автор, пожалуй, не чужд в своем отношении трагического скептицизма), то Островский в неотвратимость перемен и победу просвещения — пусть нескорую и нелегкую — верит. Другое дело, что надежда его, быть может, не столько на «ум» и словесно утверждаемую «правду», сколько на доброе начало человеческой природы, надежда на человека.

Говоря о творчестве Островского в 1870-е годы, В.Я.Лакшин выразительно характеризует изменения в самом облике и темпах русской жизни: «Ушла, про-

пала та Москва, запечатленная в “Банкроте” и “Бедной невесте”, и когда он хотел вспомнить о ней в какой-нибудь новой своей пьесе, заглянуть в сохранившиеся чудом прежние ее уголки, он должен был, как бы извиняясь, отмечать всякий раз: “Сцены из жизни захолустья”. <...> Другой обозначился стиль жизни, вся ее внешность”»². Стиль, облик жизни в 70-е годы по сравнению с 50-ми изменился. Но изменился не только облик. И об этом-то пьеса Островского. Барабошев балабонит там что-то про дисконт и Лондон, но тут же вынужден признать, что «Лондон в стороне будет». На то и Барабошев, чтобы зрители не воспринимали его всерьез, а Мавра Тарасовна и подавно. «Твои “нынче” и “завтра” для меня все равно что ничего; для меня резонансов нет», — говорит она Поликсене, и действительно ведь говорит совсем как прежде: вальяжно, уверенно. Но откуда же тогда взялся сам вопрос, на который надо отвечать так уверенно, что это за «нынче» и «завтра», если и впрямь «все одно»?

К 1876 году, когда написана пьеса, минуло двадцать лет крымскому поражению и подросло послениколаевское поколение. Прошла эпоха 60-х годов с восторгами и тревожными ожиданиями немедленной катастрофы, и стала исподволь складываться уверенность в необратимости происшедших перемен. И последние Крутицкие начинали забывать про крепостное право. А между тем, раз начавшись, перемены шли и шли, но не рождали уже ни тех надежд, ни той паники. В пьесе все эти перемены собирает и символизирует одно явление: свобода критики, гласность. Была она, конечно, весьма относительной по сравнению с европейскими образцами. Но на фоне отечественных традиций и установлений, в контексте всей истории и идеологии русского самодержавия возможность гласной критики выглядела чем-то невероятным. Можно сказать, что задачей им-

перии было без конца оставаться все той же империей, невзирая на критику, задача которой и была беспрестанно указывать на то, что империя — все та же. Об этом, собственно, и пьеса. О Платоне Зыбкине с его речами. О неслыханных прежде выступлениях, когда правду-матку в глаза режут, и не предполагавшемся прежде иммунитете перед такими выступлениями, когда хоть кол на голове теши — и как об стену горох, никаких видимых результатов. И о результатах невидимых, цене такого иммунитета, глухоты к прямому слову, цене нарочно напущенной на себя лжи и морока, когда ложь оборачивается другим концом и заморочивает уже словом корыстным, мутным и просто дурацким — в шею бы его, а перед ним на колени... Таким образом, сама тема империи существует исключительно в соотношении с Платоном Зыбкиным и его речами как проблемой этой империи.

Иначе говоря, герой любовной линии, который в других комедиях (в том числе и у Островского — например, Митя в «Бедности не порок» или Петр в «Лесе») часто бывает скорее поводом для активности других персонажей, устраивающих счастье молодой пары, здесь — главный стержень, ось драматического действия.

Верно, что речь Платона стилизована. Еще верней сказать, что вся пьеса демонстративно стилизована Островским 70-х под Островского 50-х годов. И само это сознательное движение в сторону стилизованности происходит изнутри пьесы. Стилизованность речи, со всеми ее сдвигами, столкновениями разных пластов языка и способа выражения словно бы рождается из мучительных усилий Платона Зыбкина. Для всех прочих это родная стихия. «Такое мне дарование дано от Бога разговаривать, что даже все удивляются, — хвастает Барабошев. — ...только у меня в уме суждения нет и что к чему — этого мне не дано». Платону же, напротив, дано «что к чему», а вот остальное приходится завоевывать.

Платону все время насущно необходимо высказаться, заявить себя, поставить себя по отношению к прочим. Можно прочесть речь Платона как что-то все-таки стилистически цельное в своем роде, народно-песенное, романтическое и героическое (так воспринимала их, заметим, демократическая публика, встречая, по свидетельству современников, монологи Платона аплодисментами). Можно, сохранив уважение, улыбнуться стилистическим нарушениям и неувязкам. Можно услышать речь как сплошной неудачный порыв к речи благородной. Вот дайся личному почетному гражданину Платону Зыбкину настоящее-то благородное слово, выговорись наконец-то прямое слово качеством, как у Чацкого, — и враз он восторжествует. И посрамлены будут враги, и обратятся в прах со всеми их кознями. Но тогда потребовалась бы другая пьеса, совсем другой стилистической природы. Если же говорить о тех же просторечно-мещанских стилевых смещениях, таких характерных для речи Платона, то ведь и знаменитое «и у меня в душе свой жанр есть» чеховского Апломбова и не менее известное «патриот своего отечества... мерзавец своей жизни» только по видимости схожие речевые ситуации, а как художественные явления эти фразы разнонаправленны, противоположной художественной природы. Это очевидно. У Апломбова, к его невыгоде, выходит не то и не так, как он хотел выразиться, из-за неумения, из-за речевых смещений. У Платона же выходит именно то, что имелось в виду, к большой невыгоде его речистых оппонентов, и, главное, выходит именно благодаря таким смещениям. Иначе и лучше не скажешь. Если Платон и «не умеет», то он может владеть таким своим «неумением». «Патриот своего отечества... мерзавец своей жизни» — одна из самых хлестких и известных, летучих «поговорок» Островского. И раз она отдана Платону Зыбкину, как и не менее знаменитое, удачное слово о правде

(«...вот оно — правду-то вам говорить почаще, вот! ...А коли учить вас хорошенько, так вы, пожалуй, скоро и совсем на людей похожи будете»), это немало значит. Платон именно тот герой, который в слове все-таки состоялся, пусть и особым образом. И речь его может быть и смешна, но никак не ничтожна. Вообще, здесь кстати будет заметить, что в мире Островского смешное и высокое никак не противопоставляются, и это прежде всего придает особую краску его «высоким героям» (Любиму Торцову, Несчастливцеву, Платону).

В сущности, все в этой пьесе построено на словесных сражениях — перед нами разворачивается настоящая баталия слов. И в центре ее — Платон, Дон Кихот словесного убеждения. Особенно выразительна в этом смысле сцена с украденным письмом, когда Платон стремится «просветить» своих хозяев, объяснить им всю дикость их поведения. Невольно вспоминается при этом щедринский Карась-идеалист, его финальный диспут со Щукой. Но мир Островского не похож на щедринский, как бы близко великие писатели ни подходили иногда друг к другу в понимании русской жизни. Сходство ситуации все-таки оказывается внешним. Островский, рисуя Платона не без юмора, очень далек от осуждения его прекраснотуши. Наивная вера Платона в силу слова и убеждения подкреплена его нравственной стойкостью, вызывающей полное уважение драматурга. Не в том дело, чье добро он бережет (за что советские постановщики нередко его презирали), а в том, что он не позволяет сломить себя перед лицом полной житейской катастрофы, и, оберегая свою профессиональную честь, он в сущности защищает свое достоинство, да и Правду. Новое время в более широком и принципиальном, сверхличном смысле. Как дальше пойдет русская жизнь (недаром он «патриот своего отечества!»), по принципам, утверждаемым «мерзавцами

своей жизни», «младшими» дельцами дома Барабошевых (включая сюда и приказчика Мухоярова), для которых «дело» только способ жульнического добывания денег на глупые кутежи? Или по-новому, как живет, по разумению Платона, «патриот своего отечества» — «по правде, как следует, хорошо, честно, благородно, делает свое дело себе и другим на пользу»? В пьесе налицо именно драматическое противостояние героя и среды, обстоятельств, ему враждебных. При этом противостояние им самим осознанно как борьба.

Платон думает, что он победил словом правды. Но автор с грустной иронией, не исключаяющей уважения к прямому, честному слову и к самому акту индивидуального противостояния ударам обстоятельств, поддерживает своего героя в его борьбе и другими средствами. В сюжете пьесы на помощь герою в его словесном сражении приходит сама стихия жизни, воплощенная в Филицате. «Как бы не случай тут один...» Это и дает возможность привести драматический конфликт к комедийной развязке.

В чем же смысл названия? Какой оценочный свет бросает эта пословица на героя и все события пьесы? Ответить на этот вопрос не так просто, как может показаться.

Начнем с того, что называть комедии, а особенно водевили, пословицами — давняя традиция, укрепившаяся задолго до Островского. В этом традиционном виде пословичное название обычно метафорически описывает основное сюжетное событие или однозначно формулирует некий нравственный вывод. Есть такие пословичные названия и у Островского: «Бедность не порок», «Не все коту масленица», «За чем пойдешь, то и найдешь». Но бывают у него и более сложные случаи. Здесь именно такой. Вдумаемся в заглавную пословицу и обратим внимание на многозначность слова «счастье». В начале словарной статьи Даль дает ва-

жнейшие значения: «рок, судьба, часть и участь, доля... // случайность, желанная неожиданность, талант (так! — А.Ж.), удача, успех в деле... // благоденствие, благополучие, земное блаженство, желанная насущная жизнь без горя, смут, тревоги; покой и довольство; вообще все желанное, все то, что покоит и доводит человека, по убеждениям, вкусам и привычкам его».

Таким образом, правда — это результат выбора ума, понимания и воли самого человека, лично твой. Счастье — что тебе дается вне твоей воли, как говорится — свыше.

Каждое значение ключевого слова «счастье» Даль иллюстрирует идущей от этого значения группой пословиц, поговорок. И вот такие сложные пословичные названия, как «Правда — хорошо, а счастье лучше», активизируют все или мно-

гие значения ключевого слова одновременно. Такое название как бы организует диспут о событиях и людях пьесы, вызывая в памяти читателя и зрителя разные пословицы с ключевыми словами Платона — ум, правда, счастье. Ну, например: всякому свое счастье; в чужое счастье не заедешь; глупому счастье, умному Бог дает; сегодня счастье, завтра счастье — помилуй Бог, а ум-то где? не родись ни умен, ни красив, а родись счастлив. И наконец: Бог тому дает, кто правдой живет.

Напомним еще раз определение Даля: счастье — «вообще все желанное, что покоит и доводит человека, *по убеждениям, вкусам и привычкам его*».

Ясно, что для разных героев пьесы счастье — разное. И зрителю оставлен выбор, кому из них пожелать *его* счастья. Остается ждать и надеяться, чтобы все больше зрителей выбрали Платона.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ОСТРОВСКИЙ А.Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. — М.: Искусство, 1979. — Т. XI. — С. 531. Далее ссылки на это издание в тексте — римской цифрой обозначен том, арабской — страница.

²ЛАКШИН В.Я. Александр Николаевич Островский. — М., 1976. — С. 463.

КОТИКОВА

Патима Батыровна

— аспирантка кафедры истории русской литературы МГУ им. М.В.Ломоносова

ГОЛОС ЗРИТЕЛЯ- СОВРЕМЕННОГО

Ф.А.КОНИ ОБ

А.Н.ОСТРОВСКОМ

В середине XIX века в России назрела необходимость создания национального репертуара: театральную публику конца 1840—1850-х годов не удовлетворял репертуар, где «пьесы из русского быта» (нередко — переделки французских водевилей и мелодрам) составляли

лишь некоторую долю, а из русской классики утвердились на сцене только «Недоросль» Д.И.Фонвизина, «Ревизор» и «Женитьба» Н.В.Гоголя, сцены из комедии А.С.Грибоедова «Горе от ума»¹.

Национальный репертуар для русского театра (а тем самым уже и, по мнению современников, русский национальный театр) суждено было создать А.Н.Островскому. Мощное дарование великого драматурга ответило на запрос времени. Неудивительно поэтому, что у Островского не только были предшественники в области художественного творчества, но и единомышленники в понимании задач и целей русского театра. Одним из них оказался его старший современник, классик русского водевиля, поэт, критик,