

М.Ч. Ларионова

«НАРОДНАЯ ДРАМА» А.Н. ОСТРОВСКОГО «ГРОЗА»

Еще современники А.Н. Островского дружно отмечали, что пьеса «Гроза» – это драма из народной жизни. Это объясняется не только событийным рядом пьесы, не только тем, что действие разворачивается в купеческой и мещанской среде, но и очевидным фольклоризмом «Грозы». Различные народнопоэтические жанры образуют в пьесе единую художественную систему. М.Г. Матлин соотнес с драмой народную балладу [8]. Чаще всего говорят о том, что пьесы Островского, в частности, «Гроза», прямо связаны с народной лирической песней. По мнению Ю.В. Лебедева, «песня с первых страниц входит в «Грозу» и сразу же выносит конфликты и характеры трагедии на общенародный песенный простор. За судьбой Катерины – судьба героини народной песни, непокорной молодой снохи, отданной за немилую «чуж-чуженина» в «чужедальнюю сторонущу», что «не сахаром посыпана, не медом полита» [7, 357]. Мы же предлагаем при анализе пьесы обратиться к другому фольклорному материалу – сказке и обряду.

Действие «Грозы» разворачивается в городе Калинове, который В.А. Кошелев рассматривает как «топос уездного города» [6]. И.В. Грачева связывает это наименование с лирической песней, «где калина становится параллелью образу героини» и речь идет «о несчастливой, разбитой любви, о разлуке» [1, 20]. Однако исследователь отсылает и к «русскому богатырскому эпосу», к бою Ильи Муромца с Калином-царем [1, 20]. Эти наблюдения трудно оспорить, но, как нам представляется, в первую очередь название города актуализует сказочную традицию. В народной сказке бой героя со змеем происходит на калиновом (Калиновом) мосту («Буря-богатырь Иван коровий сын», «Иван Быкович»). Мост этот лежит через огненную «смородную» (сморданную) реку, разделяющую «этот» и «иной» мир. Определение Добролюбова – «темное царство» – не в метафорическом, а в прямом значении как нельзя лучше подходит к городу Калинову. Это «иное царство», мир мертвых, здесь все не так, как у людей, все «будто из-под неволи», «это мир, где царят «жестокые нравы», где властвуют люди, чьи фамилии вызывают ассоциации со свирепыми существами – Кабанова, Дикой» [1, 20]. Миру Калинова противостоит мир девичества Катерины, в котором она жила, как царевна в сказочном тридесатом царстве.

Конфликт в пьесе развивается по образцу сказочного: отлучка, запрет, нарушение запрета, похищение. Эпизод отъезда Тихона начинается с того, что он собирается уезжать по торговым делам и оставляет жену одну дома. Это соответствует отлучке в сказке, где нередко действует купец, уезжающий по торговым делам. В отличие от сказочных героинь Катерина предчувствует беду: «Тиша, на кого ты меня оставляешь! Быть беде без тебя!» Это связано с тем, что Катерина как художественный образ «обитает» одновременно в мире сказочной традиции и в «реальном» городе Калинове, то есть ведет себя в соответствии со сказочной и бытовой своей ролью. Мотив запрета также трансформируется. Формально запреты дает Тихон, как полагается отлучающемуся: «слушайся маменьки», «не груби», «работай что-нибудь», «в окна не гляди», «не заглядывайся на парней». Однако все эти запреты на самом деле исходят от Кабановой и от самой Катерины («чтобы не смела я без тебя ни под каким видом ни говорить ни с кем чужим, ни видаться...»), а Тихон нужен, чтобы озвучить древнюю традицию, носительницами которой являются Катерина и ее свекровь. После отъезда Тихона героиня решает «купить холста и шить белье». Невольно

она выбирает единственно правильную работу: изготовление одежды с древности имело охранительное, оберегающее от сил зла значение. Но в пьесе этот мотив дальнейшего развития не находит: отдавшись соблазну, Катерина работу «по обещанию» так и не выполняет.

«Образ Катерины несомненно соотнесен с образом Кабанихи», – полагает А.И. Журавлева. – «Обе они – максималистки, обе никогда не примирятся с человеческими слабостями и не пойдут на компромисс. Обе, наконец, верят одинаково <...> Только Кабаниха вся прикована к земле, <...> она – блюстительница окостеневшей формы патриархального мира. <...> А Катерина воплощает дух этого мира» [3, 385]. В действительности их роднит не только приверженность традиции. Обе они сакрализуют предметы и явления материального мира. Нагляднее всего это проявляется в их отношении к ключу от садовой калитки. П.И. Мельников-Печерский, разбирая эпизод с ключом, пришел к выводу, что «все это пахнет французским запахом, все это не из русской жизни» [9, 130]. Именно из русской, только не жизни, а сказки. Кабаниха, прячущая ключ, ассоциируется с Ягой, охраняющей вход в иное царство. Ежедневное запираание калитки становится ритуальным действием: это ограждение своего пространства от посягательств извне и препятствие для выхода наружу всего, находящегося в его границах. Ключ нередко фигурирует в сказках именно в этом качестве: им запирается особая дверь, которую запрещено открывать. Попад в руки герою, ключ становится непреодолимым соблазном и в конце концов открывает дверь, за которой ожидают несчастья. Это и случается с Катериной. Она ощущает именно такое значение ключа, и для нее пространство, ограниченное с его помощью, священно. Отсюда и страх прикоснуться к ключу: «Вот погибель-то! Вот она! Бросить его, бросить далеко, в реку кинуть, чтобы не нашли никогда. Он руки-то жжет, точно уголь». Весь монолог Катерины отражает борьбу двух сил в ее душе. Приняв ключ, Катерина обречена на судьбу сказочной царевны: она пойдет ночью в сад, где в сказках, как правило, происходит похищение девушки, нарушившей запрет.

В темном овраге Катерину ждет Борис. Интерпретаторы пьесы спорят, принадлежит ли Борис «темному царству» или является его жертвой. В самом образе Бориса есть основания для противоречивых суждений. Обращение к сказочной традиции позволяет определить место Бориса в системе персонажей. Борис – чужой в Калинове. Он отличается от жителей города костюмом и речью. Уже в афише автор указывает, что «все лица, кроме Бориса, одеты по-русски». Н.Н. Скатов справедливо заметил, что эта деталь не просто рекомендация костюмерам: «Ни к Дикому Борис не привыкнет, ни Катерины не поймет. Катерина – в этом мире и человек этого мира, а Борис – нет» [11, 164].

Ассоциативное поле сказки позволяет отождествить Бориса с похитителем царевны. Сказочный похититель – это змей. Он может являться в самых разных обликах, в том числе в облике жениха в заморском платье. Именно таким предстает Борис. Катерина любит Бориса, но ощущает его враждебность себе. И дело не только в том, что она боится греха. Эту любовь она воспринимает как наваждение, морок: «Разве я хочу об нем думать; да что делать, коли из головы нейдет... И хочу себя переломить, да не могу никак. Знаешь ли ты, меня нынче ночью опять враг смущал». Действительно, «змей» Борис своей красотой и необычностью привлекает «молодую жену» Катерину, ходит к ней на ночные свидания, после чего Катерина заболевает: Варвара рассказывает Борису, что она «просто сама не своя сделалась», «бледная такая», «глаза, как у помешанной». В конце концов этот роман со «змеем» кончается смертью Катерины.

Обитание в «демоническом» мире провоцирует героиню стремиться к смерти. И опять дело не только в осознании своего греха. Можно ли один грех искупить другим, еще более страшным? Не только обыденная, но и фольклорная логика ведет к смерти Катерину. Ключевой в этом смысле стала сцена свидания в овраге, воспроизводящая семантику и структуру свадебного обряда. Свадебный обряд амбивалентен: он соединяет эротические и танатологические мотивы. Необходимо, как нам кажется, подробно остановиться на этом вопросе, так как он позволяет прояснить смысл не только «овражной» сцены, но и всей пьесы.

Сравнение структуры, морфологии, свадебного и похоронного обряда убеждают нас в их близости и родстве. Если понимать обряд как текст в семиотическом смысле, то есть как связный знаковый комплекс, развернутое высказывание, то можно ввести понятие синонимии обрядовых, вербальных и акциональных (невербальных, действенных), текстов. Под синонимией мы будем понимать семантическое и структурное тождество или близость обрядовых комплексов. Свадьба и похороны – это синонимичные в своей архаике обряды: они закрепляют перемену статуса, переход из одного состояния в другое. Это инициационные обряды, связанные со смертью и возрождением, так как наши предки считали смерть переходом из «этого» в «иной» мир, то есть способом осуществления бесконечного жизненного круговорота.

В похоронных обрядах славянских народов широко распространен образ смерти-свадьбы. В. Чистяков по этому поводу пишет: «Родственники готовят покойницу к погребению, как готовят невесту для поездки в церковь, а потом в дом жениха, ее и одевают как невесту. На похоронах подруги умершей иногда поют свадебные и подвенечные песни» [14, 96]. До наших дней сохранился обычай хоронить незамужнюю девушку в свадебном платье.

Свадебные плачи имеют больше сходства с похоронными, чем различия, хотя их жанровый изоморфизм признается далеко не всеми исследователями. Так, В.Я. Пропп считал их разными жанрами [10, 105]. Нам ближе точка зрения К.В. Чистова, который утверждал, что причитания – единый жанр [13, 19]. Это положение полностью разделяет и А.А. Киселева: «С нашей точки зрения, причитания являются одним поэтическим жанром, хотя и соотношение основных начал в них (эпическое, лирическое и драматическое) может достаточно сильно колебаться» [5, 13]. Уже тот факт, что этот жанр активно бытует в похоронном и свадебном обряде (да еще рекрутском, который мы по причине его вторичности не рассматриваем), указывает на их родство. Но и содержание плачей имеет много общего. Идея смерти-рождения и соответственно плача-смеха является сюжетообразующей для всего свадебного обряда и объясняет его противоречия и поведение невесты. Так, и в свадебных и в похоронных причитаниях мы встречаем мотив дальней дороги, связанный с мотивом «чужой стороны». Причем и в свадебных и в похоронных причитаниях «чужая сторона» воспринимается негативно, как темный, хтонический мир. Новая горькая жизнь противопоставляется прежней, счастливой. Сходство свадебным и похоронным причитаниям придает и общий для них мотив «незванного гостя». В свадебных причитаниях незваным гостем выступает жених. Он часто называется «чужим чужанином». В похоронных – «незванный гость» – смерть, которая приходит неожиданно-негаданно. Интересны образы коня и реки, часто встречающиеся в свадебных и похоронных обрядах. Конь может быть солнечным и хтоническим, символизировать жизнь и смерть. В причитаниях образ коня сливается с образом реки, которая ассоциируется с переправой в иной мир.

Постепенно в нехудожественном сознании эти представления утратились. Литература же актуализирует исконные фольклорно-мифологические

представления об амбивалентности свадебного обряда, которые редуцировались в новое время, и тем самым восстанавливает непрерывность культурного развития. Что же отображал Островский: архаическую традицию или реальную действительность? Казалось бы, ответ очевиден: действительность. Но известен курьезный случай, когда творческий замысел «Грозы» связывали с реально происшедшей в Костроме историей самоубийства мещанки Клыкковой, имеющей любовника, безвольного мужа и притесняемой свекровью. Позже выяснилось, что «костромская история» произошла после того, как драматург закончил пьесу. Как сказал И.Н. Сухих, «в данном случае сама жизнь разыграла литературный сюжет» [12, 10-11]. Литературные сюжеты и сюжеты реальной действительности, по словам А.С. Долинина, соприкасаются во взаимном воздействии, и «бывает трудно порою установить те грани, за которыми действительность была бы совершенно свободна от влияния какого-нибудь элемента предшествующего ей вымысла» [2, 374]. Так жизнь разыгрывает литературные сюжеты или литература отражает жизнь? Это вопрос слишком сложный, чтобы обсуждать его кстати и по другому поводу. Но очевидно, что архетипы мышления могут приобретать художественную форму или реализовываться в повседневном поведении человека. На то они и архетипы. Мотив тяжелой доли невестки в доме свекрови восходит к мифологии и структуре свадебного обряда и только во вторую очередь к реальной действительности. Ведь конфликт тещи и зятя, не имеющий архаических корней в связи с неизменностью статуса мужа по сравнению с невестой-женой, не сакрализованный традицией, явно вторичен в литературе, потому и имеет часто анекдотический характер.

Но вернемся к «Грозе». Итак, для невесты брак – это символическая смерть и последующее рождение в новом качестве. Эта перемена статуса для Катерины уже состоялась, теперь она принадлежит роду Кабановых и зовет свекровь матушкой. Но замужество было без любви, и в овраге совершается подлинный брак. Однако поскольку этот брак противозаконный и в роли жениха выступает «змей», на первый план в организации этой сцены выходят мотивы смерти. Катерина спускается в овраг, покрытая белым платком. Это одновременно подвенечный убор и погребальный саван. Как в свадебных песнях, жених назван врагом и погубителем. Эта фраза в точности воспроизводит обрядовую реплику невесты, встречающей жениха. Кроме того, Катерина отдает Борису свою волю («нет у меня больше воли»). В обряде только после этого действия невеста может поднять глаза на жениха, как это делает Катерина. На подлинность брака указывает и своеобразная клятва Катерины: «ведь до гробовой доски...». Однако «овражная свадьба» в «Грозе» ущербна: в свадебном обряде невеста умирает, чтобы родиться, – Катерина готовит себя к полной гибели. Амбивалентность свадьбы нарушена, мотивы смерти побеждают.

Кем станет Катерина после смерти? Это вопрос вовсе не риторический и не праздный. Известно, что, по народным поверьям, девушка, утопившаяся от несчастной любви, становится русалкой. Думала ли об этом Катерина? Ведь ее вера не была ортодоксально-христианской: она равно молилась солнечному лучу и ангелам, летающим в нем. Смерть Катерина воспринимает не как небытие, а как инобытие: «в могиле лучше». Прав Н.Н. Скатов, заметивший, что «великие народные женские характеры, созданные русским искусством середины века, в трагических своих судьбах и концах не просто умирают. Они как бы приобщаются к силам самой природы» [11, 170].

Все образы последнего монолога Катерины связаны с русальей обрядностью. Как самоубийца, героиня не может быть похоронена на кладбище. В ее описании могилы отсутствуют необходимые атрибуты, в частности, крест,

а дерево, дождик и трава приобретают ритуальное значение. Д.К. Зеленин приводит «известия, что на могилы заложных покойников садили деревья (а по другим, деревья сами вырастали на крови)» [4, 301]. Такие деревья считались неприкосновенными и часто наделялись целебными свойствами. Кроме того, в обряд поминовения заложных входит обычай бросать на могилы зерна (из которых прорастала «травка») и поливать их водой («дождичком»).

Связь смерти Катерины с русальными обрядами позволяет уточнить время действия пьесы. И.В. Грачева уверенно утверждает, что события «Грозы» начинаются 8 (21) июля, в день празднования Казанской Божьей Матери [1, 19]. Неизвестно, на чем основывается такая уверенность. Герои говорят о празднике; ясно, что это церковный праздник (Дикой упрекает Бориса в безделии, тот оправдывается: «Праздник; что дома-то делать»). Однако сам праздник нигде не называется. Наши наблюдения о «русальных» приметах заставляют предположить, что это не просто лето, как указывает Островский, а Семик, женский праздник. Но и в этом случае точно установить даты невозможно. Дело в том, что, как указывает Д.К. Зеленин, Семиком называют разные дни: седьмой четверг после Пасхи или четверг после для Пятидесятницы, «падающий уже не на седьмую, а на восьмую неделю после Пасхи. Сообразно с этим *Семичкою неделю* называют уже неделю *Троицкую*» [4, 239 – 240]. На Семик указывает еще одна деталь: поцелуй Катерины и Варвары в седьмом явлении первого действия, восходящий к обряду кумления, посестримства. Кумовство, по мнению Д.К. Зеленина, совершается с целью предоставить русалке развлечения эротического характера, вспомним, какую роль сыграла Варвара в «браке» Катерины и Бориса [4, 285]. Как пишет исследователь, «в русальскую неделю русалки празднуют свои свадьбы» [4, 192]. Семичкие ночи называют еще грозowymi [4, 250]. Семик – это единственное время в году, когда совершается поминание по самоубийцам: «Кто любит, тот будет молиться». Погребение самоубийц происходило либо на месте их смерти, либо на берегу реки. В нашем случае это одно и то же место: обрыв на берегу Волги.

Включение конкретно-исторических и социальных реалий пьесы в ассоциативное поле фольклора, воплощение в ней традиционных сказочных и обрядовых представлений позволило А.Н. Островскому, на наш взгляд, создать подлинно народную драму, полнокровные и узнаваемые характеры, перевести события из частного случая в план онтологический, космически-природный.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Грачева И.В. Художественная деталь в пьесе А.Н. Островского «Гроза» // Литература в школе, 2003. № 8. С. 17-20.
2. Долинин А.С. Достоевский и другие: Статьи и исследования о русской классической литературе / Сост. А. Долинина; Вступ ст. В Туниманова; Примеч. М. Билинкиса и др. Л., 1989.
3. Журавлева А.И. «Гроза» А.Н. Островского // Русская трагедия: Пьеса А.Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002. С. 378-395.
4. Зеленин Д.К. Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественной смертью и русалки / Вступ. ст. Н.И. Толстого; подгот. текста, коммент., указат. Е.Е. Левкиевской. М., 1995.
5. Киселева А.А. Народная причетъ как поэтический жанр // Русская литература, 1989. № 2. С. 3-21.
6. Кошелев В.А. «В городе Калинове»: Топос уездного города в художественном пространстве пьес Островского // Провинция как реальность и объект осмысления. Тверь, 2001. С. 158-165.

7. *Лебедев Ю.В.* О народности «Грозы», «русской трагедии» А.Н. Островского // Русская трагедия: Пьеса А.Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002. С. 354-377.
8. *Матлин М.Г.* «Народная точка зрения» в композиции драм А.Н. Островского «Гроза» и «Грех да беда на кого не живет» // Литература и фольклор: Вопросы поэтики. Межвуз. сб. науч. трудов. Волгоград, 1990. С. 57-67.
9. *Мельников-Печерский П.И.* «Гроза». Драма в пяти действиях А.Н. Островского // Русская трагедия: Пьеса А.Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002. С. 116-140.
10. *Протт В.Я.* Фольклор и действительность. М., 1976.
11. *Скатов Н.Н.* Далекое и близкое. Литературно-критические очерки. М., 1981.
12. *Сухих И.Н.* И давний-давний спор... // Русская трагедия: Пьеса А.Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002. С. 7-34.
13. *Чистяков К.В.* Русская народная обрядовая поэзия // Русская народная поэзия. Обрядовая поэзия: Сборник / Сост. и подгот. текста К. Чистова и Б. Чистовой; Вступ. статья, предисл. К разделам и коммент. К. Чистова. Л., 1984. С. 5-24.
14. *Чистяков В.* Представления о дороге в загробный мир в русских похоронных причитаниях XIX – XX вв. // Обряды и обрядовый фольклор / Отв. ред. В.К. Соколова. М., 1982. С.114-127.

А.Г. Нарушевич

ПРОЯВЛЕНИЕ КАТЕГОРИИ ОДУШЕВЛЕННОСТИ-НЕОДУШЕВЛЕННОСТИ ИМЕН СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫХ В ПРЕДЛОЖНО-ПАДЕЖНЫХ ФОРМАХ

Описание категории одушевленности-неодушевленности имен существительных обычно проводится на примере беспредложных конструкций, однако в форме винительного падежа, по которой определяется грамматическая одушевленность / неодушевленность, субстантивы регулярно употребляются с различными предлогами. Таким образом, возникает необходимость рассмотреть особенности функционирования категории одушевленности-неодушевленности имен существительных в различных предложно-падежных конструкциях.

Винительный падеж с предлогом в. Свободные предложно-падежные конструкции с предлогом *в* имеют различия в падежных формах субстантива /В.=Р. или В.=И./, как и в беспредложном употреблении. Так, например, сохраняются грамматические различия между одушевленными и неодушевленными существительными в предложно-падежных сочетаниях с пространственным значением: *бросить камнем в человека – бросить камнем в дом. Ему казалось спасением, если свою волю к действию он волеет в другого человека и у них будет одна воля* (К. Федин) – *Входим в лес по мокрой тропе* (М. Горький).

Своеобразно проявляется одушевленность-неодушевленность субстантивов в несвободных конструкциях с предлогом *в*. В современном русском языке особняком стоят сочетания типа *выйти в люди, произвести в офицеры, годиться в матери* и под., в которых субстантивы, обозначающие людей и животных, имеют грамматический показатель неодушевленности /В.=И./: *Кто в кони пошел, тот и вози* (Посл.); *Барон фон Клоц в министры метил, А я – к нему в зятя* (А. Грибоедов); *А, Чацкий! Любите вы всех в шуты рядить* (Там же); *Вот его друг Борис произведен в офицеры, и он из дружбы не хочет отставать от него* (Л. Толстой); *Работы ни на грош. Ни в гиды, ни в извозчики, Ни в маляры, ни в плотники* (А. Черный).