

## ОСТРОВСКИЙ И ПУШКИН

(место в литературном процессе)

В монографии, подводящей итоги изучения Пушкина<sup>1</sup>, тема «Пушкин и русские классики второй половины XIX века» названа в числе недостаточно изученных. И, вероятно, нет среди русских классиков писателя, связи которого с пушкинской традицией исследованы меньше, чем связи с ней Островского. Причина здесь, как нам кажется, двоякая. С одной стороны, общее направление исследований такого типа в преобладающем большинстве случаев ориентировано на отыскание сходства, непосредственного развития каких-то пушкинских черт в творчестве его продолжателей. Разновидность этого — изучение прямой полемики с Пушкиным. Такого сходного у Островского и Пушкина действительно мало. Вторая причина связана с состоянием изучения Островского. Островский до последнего времени рассматривался «замкнуто». Если речь и заходила о том, чтобы поставить его в историко-литературный контекст, то это был почти исключительно контекст драматургии (такова обстоятельная книга Л. М. Лотман)<sup>2</sup>.

В советском литературоведении имя Пушкина упоминается в связи с Островским преимущественно при анализе исторической драматургии, которая сопоставляется с «Борисом Годуновым»<sup>3</sup>. Изредка упоминают и о «пушкинских принципах использования фольклора» в «Снегурочке».

В старом академическом литературоведении о связи Островского и Пушкина говорили и в более общем плане: говорили о «пушкинском начале», оспаривая связь Островского с Гоголем и точку зрения Добролюбова на Островского как «обличителя темного царства». Раньше всех коснулся воп-

<sup>1</sup> Пушкин. Итоги и проблемы изучения. «Наука», М.—Л., 1966.

<sup>2</sup> Л. Лотман. А. Н. Островский и русская драматургия его времени. АН СССР, М.—Л., 1961.

<sup>3</sup> О степени близости этих явлений высказываются противоположные мнения. Ср. работы С. М. Бонди в кн. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы». АН СССР, М.—Л., 1941 и С. И. Машинского в кн.: «А. Н. Островский — драматург. К шестидесятилетию со дня смерти. 1886—1946». М., 1946.

роса о связи Островского с творчеством Пушкина Ап. Григорьев, который глубоко и серьезно поставил проблему пушкинской традиции в русской литературе и считал Островского одним из продолжателей Пушкина. К сожалению, мнение это было высказано Григорьевым в довольно общей форме. Дореволюционное академическое литературоведение эпигонски использовало глубокую мысль Григорьева, сузив ее и вопреки ее внутренней логике сведя к плоскому противопоставлению пресловутого «пушкинского» и «гоголевского» направлений. В конце XIX и начале XX века укоренился взгляд на Островского как жанриста и бытописателя. В результате какой-то странной аберрации автором этой концепции склонны считать Григорьева (например, в большой работе серьезного историка театра Б. В. Алперса, напечатанной в 1972 году в журнале «Театр»). Между тем, именно Григорьев говорил о поэтичности Островского и его коренном отличии от бытописателей в узком смысле слова.

В самое последнее время появились работы, в которых историко-литературная концепция Григорьева исследуется объективно и всерьез. Таковы не только известные статьи Б. Ф. Егорова об этом критике, но также, например, «григорьевский» раздел в монографии «Пушкин. Итоги и проблемы изучения» (автор — В. Б. Сандомирская) и соответствующий раздел в книге А. А. Аникста о теории драмы в России. А. А. Аникст видит заслугу Ап. Григорьева в том, что он «предложил свою оригинальную концепцию развития русской драматургии в связи с общим развитием литературы, общества и принципа народности»<sup>4</sup>. При этом исходный пункт концепции Григорьева — Пушкин.

Понимание особого места Пушкина в русской культуре в работах Григорьева кажется нам чрезвычайно содержательным и верным. Проблема «Островский и Пушкин» в нашем литературоведении ставится как собственно историко-литературная. Кажется, что назрела необходимость поставить ее в ином аспекте: культурологическом. В сущности, в прошлом веке Григорьев поставил вопрос о пушкинской традиции именно так. В настоящее время этот аспект приобретает все больший интерес. Можно сказать, что во всей русской литературе XIX века нет писателей, которые давали бы большее основание для такого изучения, чем Пушкин и Островский, ибо чем был Пушкин для всей нашей культуры, тем был Островский для театра<sup>5</sup>.

Если взглянуть на связь между Островским и Пушкиным

<sup>4</sup> А. А. Аникст. Теория драмы от Пушкина до Чехова. М., «Наука», 1972, стр. 254.

<sup>5</sup> Для ясности скажем, что если мы подумаем, например, о более широком аспекте изучения Толстого и Достоевского, чем собственно история литературы, то это будет аспект изучения истории общественной мысли.

с этой точки зрения, то увидим, что Пушкина и Островского несомненно роднит и их роль в литературном процессе. Пушкин — основатель лирической традиции и, по мнению В. В. Виноградова, современного литературного языка. Островский — основоположник национального театра (в историко-литературном значении этого понятия) .

Работа Ап. Григорьева «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. Статья I» снова введена в наш научный оборот изданием, подготовленным Б. Ф. Егоровым, и я не буду излагать точку зрения Григорьева, ибо она известна. Остановлюсь на двух высказанных им суждениях.

«Пушкин-то и есть наша такая, на первый раз очерком, но полно и цельно обозначившаяся душевная физиономия, физиономия, выделившаяся, вырезавшаяся уже ясно из круга других народных, типовых физиономий, — обособившаяся сознательно, именно вследствие того, что уже вступила в круг их. Это — наш самобытный тип, уже мерявшийся с другими европейскими типами, переходивший сознанием те фазисы развития, которые они проходили, но братавшийся с ними сознанием, — но вынесший из этого процесса свою физиологическую, типовую самостоятельность»<sup>6</sup>.

«И все истинные, правдивые стремления современной нашей литературы находятся в духовном родстве с пушкинскими стремлениями, от них по прямой линии ведут свое начало»<sup>7</sup>. Одним из таких «истинных, правдивых» стремлений считал Григорьев драматургию Островского.

Григорьев полагает, что Пушкин потому занимает столь важное и неповторимо значительное место в нашей культуре, что он был первым, кто выразил новое состояние нашей духовной жизни. В его поэзии воплотилось сознание русского человека, ставшего европейцем, а не только стремившегося стать им, как было в предшествующую эпоху. Вместо компромиссного смешения исконных и заемных, чужеземных начал родился органический синтез самобытного и европейского, понятного как выражение общечеловеческого. Отсюда — чувство освобождения и раскованности, великолепно переданное Пушкиным. Это было одновременно освобождение от подражательности, ученичества; но вместе с тем — и свободы от ожесточенного, отчаянного цепляния за косные стороны старинного уклада.

Если теперь мы обратимся к речи Островского о Пушкине, произнесенной на торжествах 1880 года, то увидим, что она внутренне связана с тем пониманием роли Пушкина в русской литературе, которое было ранее высказано Григорьевым.

Определяя свое отношение к Пушкину, русские классики

---

<sup>6</sup> Ап. Григорьев. Литературная критика. М., 1967, стр. 167.

<sup>7</sup> Там же, стр. 175.

сформулировали собственные представления о писательском труде и нравственных обязанностях художника. «Застольное слово о Пушкине» Островского, в отличие от программных речей Тургенева и Достоевского, слагалось, по выражению драматурга, «не для обнародования, а только про себя, так сказать для собственного употребления»<sup>8</sup>. Тем не менее Островский говорит об исторической роли Пушкина, предварительно характеризуя литературную эпоху, предшествующую поэту: «Отношения писателя к действительности не были непосредственными, искренними; писатели должны были избрать какой-нибудь условный угол зрения. ...Вне этих условных направлений поэзия не признавалась, самобытность сочлась бы или невежеством, или вольнодумством. Высвобождение мысли из-под гнета условных приемов — дело не легкое, оно требует громадных сил...

Прочное начало освобождения нашей мысли положено Пушкиным, — он первый стал относиться к темам своих произведений прямо, непосредственно, он захотел быть оригинальным и был — был самим собой. Всякий великий писатель оставляет за собой школу, оставляет последователей, и Пушкин оставил школу и последователей. Что это за школа, что он дал своим последователям? Он завещал им искренность, самобытность, он завещал каждому быть самим собой, он дал всякой оригинальности смелость, дал смелость русскому писателю быть русским» (XIII, 166—167).

Прямое, непосредственное отношение к теме, свобода от условных форм, искренность, самобытность — вот что представляется Островскому главным завоеванием и главным заветом Пушкина. В пути Пушкина Островский увидел прежде всего освобождение, утверждение права на национальную самобытность всей нашей литературы и на индивидуальную самобытность творческой личности. И эти идеи чрезвычайно существенны для понимания поэзии Островского в литературном движении его времени.

Если в период, когда формируется концепция Ап. Григорьева, еще чувствуется в его утверждениях наступательность, потребность отстаивать точку зрения на Пушкина как «наше всё», то скоро положение меняется. Пушкин становится признанным центром нашей литературы, точкой отсчета. И, к сожалению, постепенно реальное художественное явление — пушкинская поэзия — подменяется неким достаточно абстрактным символом. Опираясь на эту «центральность» Пушкина, любой находил в нем то, что хотел найти, стремился

---

<sup>8</sup> А. Н. Островский. Полное собр. соч. в 16-ти томах. ГИХЛ, М., т. XIII, 1952 г., стр. 164. Далее все ссылки на Островского даются в тексте по этому изданию.

превратить Пушкина в знамя своего направления<sup>9</sup>. Позиция Островского принципиально иная.

Островского роднит с Пушкиным — и даже, может быть, не с Пушкиным, а именно с представлением, преданием о Пушкине, с тем классическим, идеальным образом, который создан у нас, — удивительное свойство естественности и равновесия, умение не впадать в крайности, и притом умение очень сознательное и активное.

В статье «Драматизм и эпичность» Я. С. Билинкис говорит о доброте Островского, которая уберегла его от фанатизма и крайностей, свойственных, например, и Толстому и Достоевскому, о тяге Островского к гармонии, о его широко, понимающем взгляде на жизнь<sup>10</sup>. Эта верная и своевременно высказанная мысль нуждается, однако, в некоторых оговорках. И прежде всего, не хотелось бы, чтобы доброта Островского понималась кем-то как наивное благодушие. Островский реагирует на все идейные веяния эпохи, но не позволяет себе пережестов, он очень точен в суждениях. Больше того: он непримирим к пережестам, он не только не сектант, он первый антисектант.

Герцен сказал об особом положении литературы в русском обществе, о том, что в русском обществе это «единственная трибуна». Мы привыкли воспринимать эти слова однозначно, как похвалу русским писателям. Но формула эта ведь имеет и трагический смысл. И трагично описанное Герценом положение не только для общества, но и для литературы. Взяв на себя задачу «заменить собой всю общественную мысль и жизнь», далеко не всегда и величайшие наши писатели справлялись с этой задачей наилучшим образом: полемические крайности, тот самый фанатизм великих Толстого и Достоевского — издержки этого явления.

Дело, думается, однако не в том, что кто-то из великих наших писателей по некоему досадному совпадению оказался также достаточно знаменит своим пристрастием к крайностям. Дело именно в таком положении вещей, при котором издержки художественной природы, все «продолжения достоинств» великих литераторов получали явно несоразмерный резонанс, далеко-выходивший за рамки собственно литературного явления. На таком фоне все слабые стороны того явления, которое можно, пожалуй, назвать литературоцентризм, должны были выглядеть особенно отлично.

Островский был удивительно чуток к крайностям любой

---

<sup>9</sup> Много позже дело дойдет до анекдота, столь выразительно описанного в автобиографии Маяковского «Я сам»: «В Николаеве нам предложили не касаться ни начальства, ни Пушкина». Полн. собр. соч. в 13 тт. ГИХЛ, т. I, М., 1955, стр. 22

<sup>10</sup> Я Б и л и н к и с. Драматизм и эпичность. К 150-летию со дня рождения А. Н. Островского. «Новый мир», 1973, № 4, стр. 218—227.

доктрины, даже близкой себе<sup>11</sup>. Объяснение этому, по-видимому, целесообразно искать не столько в личных качествах драматурга, сколько в его художественной системе. Ей, этой художественной сути Островского, органически чужда и патетика, и желчность, ей явно противопоказана всякая чрезмерность словесности. Воздержанность от прямых идеологических построений — коренное свойство художественной системы Островского<sup>12</sup>. Чтобы пояснить это свойство, которое сложно описать в понятийных категориях, остановимся на позиции, занятой Островским-художником в одном очень важном и даже большом вопросе идейной жизни русского общества — национальном.

Поразительна высокая духовная культура Островского — из всех своих великих современников едва ли не один воздерживается от всяких проявлений национальной апологетики. Не может не удивлять, что особенно наглядно и убедительно это прослеживается на ранних «москвитянинских» пьесах. Традиция, фактура самобытных национальных форм жизни здесь непосредственный художественный материал Островского, и воздержание от прямого идеологизирования по этому поводу есть уже выражение своеобразной полемики против любых идеологических спекуляций на самобытности, против попыток (охранительных, славянофильских, да и любых других) поддаться соблазну подменить самобытность исключительностью. «Не в немецких ботфортах ямщик: борода да рукавицы...» — подобное характернейшее «полемическое» переживание народного, национального чувства совершенно не свойственно Островскому, и этим он отличается не только от Гоголя, но, пожалуй, и от Льва Толстого. Метафорически говоря, «бороды и рукавиц» в его произведениях не меньше, а едва ли не больше, чем у других наших классиков, но, чтобы описать их, ему совершенно не нужно вспоминать «немецкие ботфорты». Из соизмеримых по величине литературных явлений к позиции Островского в этом отношении ближе всего поздний Лермонтов с его «Родиной».

В пьесах Островского есть и реплики, говорящие о его трезвом, ироническом отношении ко всякого рода крайностям в прославлении национальной самобытности. В комедии «Не в свои сани не садись» купец Русаков, по замыслу автора воплощающий в себе лучшие стороны народной нравственности, не поддается на похвалы своим патриархальным добродете-

---

<sup>11</sup> По активной сопротивляемости различного рода «умственным эпидемиям» (выражение Чехова) Островский может быть поставлен в один ряд, пожалуй, только с Герценом, Щедриным и А. К. Толстым.

<sup>12</sup> Необходимо отметить, что внутри этой художественной системы есть явление, хотя и родственное ей, но автономное — историческая драматургия Островского. Рассмотрение ее — особая тема, и мы этой теме в настоящей работе не касаемся.

лям. Для него понятие «русский» — чисто деловое, точное, не нуждающееся ни в похвалах, ни в порицании.

В «Грозе» Борис, окунувшись в традиционный быт Калинова, с тоской восклицает: «Я понимаю, что все это наше русское, родное, а все-таки не привыкну никак» (II, 215). Примеры можно было бы значительно умножить.

Отношение Островского, художника, несомненно опирающегося на стихию национальной русской самобытности и едва ли не ярче всех эту самобытность передавшего и опозитивировавшего, к современным ему идеологическим доктринам национального — эпизод очень яркий. Вместе с тем это только частное проявление характерного свойства Островского-драматурга. Он один из немногих своих современников владел секретом, чутко реагируя на идейные возмущения эпохи, не утрачивая при этом равновесия. Никогда и никому он не дал спровоцировать себя на крайность. Секрет этот — в природе его художественного мастерства, синтезирующего достижения старой и новой культуры. Ярчайшим образом это выразилось в отношении Островского к герою-идеологу, о чем пойдет речь несколько ниже.

На заре формирования будущего почвенничества Григорьеву Островский казался идеально «почвенным» писателем. В каком-то смысле Григорьев оказался прав, ирония судьбы в том, что как раз никто из «почвенников» не удержался на уровне ими же провозглашенного идеала: не впасть в абстрактное теоретизирование, оставаясь на почве реальной, живой жизни. Островский же именно на том и стоял всегда как художник. Что дало ему такую возможность? Когда мы задумываемся над этим, кажется не исчерпывающим, однако очень важным объяснением, что Островский не только литератор, но и человек театра.

И здесь появляется одна важная черта сходства между театром, сценическим действием и поэзией: там и здесь — звучащее слово, в отличие от максимально литературной, сугубо письменной прозы. Позиция проверяется интонацией, утверждение, мнение — речью, звучанием. Как Пушкина корректировал стих, так Островского корректировала сцена. Мы ничего не пойдем в Островском, если будем видеть в нем писателя, вынужденного делать уступки в ущерб своему литературному мастерству, а так иногда говорят об Островском. Например, «Бесприданницей» с ее психологическим анализом, стоящим на грани романной формы, укоряли Островского, автора «купеческих» пьес или сатирических комедий<sup>13</sup>.

Звучащее слово драматургии неотделимо от героя; который должен иметь плоть и облик, фактуру. И здесь мы снова не можем обойтись без обращения к Пушкину.

Своим положением в русской культуре Пушкин во многом обязан герою своей лирики. Именно в ней обрел голос русский

человек «нового века», нового европейского и одновременно самобытного облика. А сценическим эквивалентом открытий пушкинской лирики был Чацкий. Здесь произошло не только обретение слова и голоса, но облика, плоти, фактуры. Недаром Чацкий для русской сцены уже не роль, а ампула. Вместе с тем появление Чацкого, с его речевой раскованностью, пылким лиризмом и эпиграмматической остротой, было бы невозможно, не будь уже пушкинской поэзии.

Здесь не место подробнее останавливаться на Чацком. Скажу только, что для Островского и герой пушкинской лирики, и Чацкий составляют, видимо, единую традицию — высшего героя, героя времени, своего рода эталон. Ап. Григорьев совершенно верно назвал Чацкого одним из «высоких вдохновений Островского».

Как известно, в конце XVIII и первой половине XIX века в европейской литературе постепенно складывается категория «героя времени». Процесс этот начинается в романтизме, впервые осознавшем связь человека с историей, передавшем характерное для эпохи чувство ожидания перемен, текучей изменчивости бытия, растревоженность сознания. «Герой времени», «сын века», «эпохальный характер», воплотивший в себе центральные идеи и конфликты своего времени, — с этими категориями мы сталкиваемся, как только речь заходит о прозе первой половины века<sup>14</sup>. Лермонтов нашел гениальную формулу для обозначения героя такого типа: «Герой нашего времени». Вместе с тем лермонтовский роман был, видимо, и завершением художественного мышления такого типа, поскольку здесь уже не обошлось без иронии.

В России вопрос о герое времени, о типе героя-современника имел еще особую, дополнительную остроту по сравнению с европейской литературой, поскольку был связан с вопросом о национальной самобытности нашей новой культуры в целом. По этой причине для русской литературы имела огромное значение не только «идеология» героя-современника, но важен был и весь его облик, прежде всего речевой. Его поведение, платье, привычки — все это переставало быть «внешними признаками» и становилось идеологически значимым. Заметим кстати, что эта сторона всегда имеет первостепенную важность для театрального героя, ибо сцена ищет воплощения, подробностей фактуры.

Несомненно, что русская культура пережила в связи с пет-

---

<sup>13</sup> Наше представление о специфической театральности Островского писателя испытало значительную аберрацию под влиянием позднейшего, несравненно более литературного театра. Между тем, упрекать «Бедность не порок» в отсутствии психологизма все равно, что упрекать «Войну и мир» в несценичности.

<sup>14</sup> См., например, книги: Л. Гинзбург. О психологической прозе. Л., 1972 и Б. Т. Удодов. М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие поиски. Изд. Воронежского ун-та, Воронеж, 1973.



ровскими реформами коренную ломку. Они привели к бюрократизации духовной жизни общества. Новая, европейская культура, сколь ни была она нам необходима, воспринималась как «привозная», и некоторое время она действительно как бы оказывалась неспособной «возникать на местах». Она механически распределялась из столицы, куда в свою очередь механически, подобно товару, доставлялась из Европы. Духовная жизнь приобрела характер ярко выраженной концентрической системы с центром в столице. В связи с этим возникло некоторое пространственно-временное представление о духовных ценностях: время, потребное для получения культурных ценностей из столицы, словно бы определяло положение на иерархической лестнице культуры<sup>15</sup>. Появляется четко выраженное противопоставление столицы и провинции. Оппозиция «столица — провинция» становится не только географической, экономической категорией, но и категорией духовной жизни.

Эта новая, «привозная», иерархически организованная культура, конечно, вступила в сложное взаимодействие с исконной, старой, которая по своей сути была «полицентрична», точнее — ацентрична, чужда идее центра.

Выше уже шла речь о литературоцентризме, о присущей новой культуре поглощенности литературой. Новообретенное литературно-поэтическое слово как бы подозревалося в абсолютной универсальности. На всемогущество слова, случалось, надеялись и в таких ситуациях, когда достойнее было бы умолчание. Чему-чему, а молчанию старая, во многом стоявшая вне словесного искусства культура знала цену. И не с этим ли подспудным ощущением некоего неудобства, некоей даже постыдности словесной, литературной экспансии связано и то, что в момент торжества «пушкинского канона» (по Тынянову и Эйхенбауму) именно архаист, именно дилетант в поэзии Тютчев вступился за молчание, за внесловесное и надсловесное в своем знаменитом стихотворении «Silentium!».

Разумеется, никакое перенесение, пересаживание чужой культуры не может быть абсолютным и буквальным. Представление о «привозном» характере новой культуры было во многом иллюзией, которая, однако же, существовала. Возникает проблема преодоления такого состояния, вопрос о том, что заимствовать, до каких же пор брать чужое и что мы можем этому противопоставить.

---

<sup>15</sup> Намек, подсказку такой модели дают, между прочим, ходовые словосочетания «распространение просвещения», «распространение европейской образованности» и т. п. Предполагалось, что культура именно распространялась по обширным пространствам, очевидно, с какой-то скоростью и в какой-то последовательности. Любопытно сравнить: «носители образованности» и старинное выражение «кладезь премудрости».

Именно как результат всего выше сказанного и сложился у нас особый характер «героя времени» или, точнее говоря, его особое положение среди других действующих лиц в художественном мире произведения. Во всяком герое будут подзревать носителя чего-то нового, какого-то открытия. Герой должен что-то привезти, сообщить какие-то духовные новости. В литературе первой половины века это чаще всего и реализуется в сюжетной ситуации приезда, прибытия героя откуда-то (обычно из Петербурга или из-за границы). В «Ревизоре» и «Мертвых душах» эта ситуация уже осмыслена пародийно.

Переосмысление антитезы «столица — провинция» начинается у Пушкина, хотя сами эти категории, сама оппозиция у него еще весьма активны, художественно значимы. Пародийное освещение этой антитезы встречаем в 1825 году в «Графе Нулине». Комическое столкновение сверхстоличного, из Парижа прибывшего графа с провинциальными помещиками завершается полным торжеством провинциалов. Пушкин с улыбкой, но сочувственно и в сущности серьезно хвалит «уездных барышень» именно как новый культурный тип. Например, в «Барышне-крестьянке» находим такое рассуждение: «Те из моих читателей, которые не жилали в деревнях, не могут себе вообразить, что за прелесть эти уездные барышни! Воспитаны на чистом воздухе, в тени своих садовых яблонь, они знание света и жизни почерпают из книжек. Уединение, свобода и чтение рано в них развивают чувства и страсти, неизвестные рассеянным нашим красавицам. ... Конечно, всякому вольно смеяться над некоторыми их странностями, но шутки поверхностного наблюдателя не могут уничтожить их существенных достоинств, из коих главное: *особенность, самобытность* (individualité), без чего, по мнению Жан-Поля, не существует и человеческого величия. В столицах женщины получают, может быть, лучшее образование; но навыв света скоро сглаживает характер и делает души столь же однообразными, как и головные уборы»<sup>16</sup>.

Напомним, что «Барышня-крестьянка» написана 20 сентября 1830 года, одновременно с работой над VIII главой «Евгения Онегина». В романе этот мотив имеет поистине определяющее значение. В столкновении «столичного» Онегина и «провинциальной» Татьяны Пушкину ближе оказывается провинциальность его героини<sup>17</sup>. Но интереснее всего то, что

---

<sup>16</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10 томах, АН СССР, т. VI, М.—Л., 1950, стр. 147—148. Курсив Пушкина.

<sup>17</sup> В интересной статье К. М. Кантора «Мода как стиль жизни» высказаны близкие наблюдения над художественными мотивами «мода» и «старина» в романе Пушкина (см. сборник «Мода: за и против», М., «Искусство», 1973). Однако понятия «мода» и «старина» несомненно более узкие, они относятся к понятиям «столица» — «провинция», как следствие к причине.

сама «провинция» в романе — категория не однозначная. Провинциальность в положительном смысле для Пушкина не есть лишь верность патриархальным, исконно-русским формам жизни — над такой узкой провинциальностью Пушкин подсмеивается (описание патриархального быта Лариных дано с иронией, Татьяна ведь «в семье своей родной казалась девочкой чужой»). Провинциальная Татьяна оказывается высокой героиней именно потому, что ей чужда косность патриархального быта, а европейские духовные ценности гармонично слились в ее внутреннем мире с представлениями народной нравственности. Татьяна — первый литературный герой, в котором преодолен разрыв между исконно-русским и европейским началами. Не потому ли она идеал для Пушкина, и не только «идеал женщины», но и шире — идеал человека?

Можно даже сказать, по-видимому, что оппозиция «столица — провинция», так активно обсуждаемая в романе, оказывается в известной мере снятой Пушкиным, ибо она имеет смысл лишь до тех пор, пока не рождено некое новое единство. Ни к Татьяне, ни к Онегину последней главы эти категории неприменимы. Каждая из категорий существует только, пока она односторонняя, даже, может быть, карикатурна: пошлость света и пошлость провинции. Как только эпитет «пошлый» делается ненужным, не нужным оказывается и само противопоставление.

Достоинства героя времени у Пушкина не могут быть ни исчерпаны, ни даже определены понятием «новизны», «столничности», но вместе с тем герой и ни в коем случае не «провинциален». Как ни любит Пушкин Татьяну, но героиня эта в романе не случайно так молчалива, и облик ее, в сущности, лишен тех зримых бытовых подробностей, которыми столь богат облик Онегина. Героиня Пушкина явно написана иначе, чем другие персонажи романа. Она именно «идеал»; в то время как Онегин — «добрый мой приятель», совсем живой человек, имеющий общий язык с поэтом. Больше того, именно фактура этого общего языка, этой новой речи и есть то достижение Пушкина, о котором мы говорили.

Оппозиция «столица — провинция» была одной из литературно-поэтических форм осознания резких социально-культурных противоречий русского общества. Славянофилы обвиняли Петра в том, что он разделил русский народ «на два народа», которые на долгие годы обречены были говорить на разных языках. Но, конечно, пропасть между этими «двумя народами» — социальная по своему существу — была и до Петра. Преобразователь России только сделал ее явной, отделил, оформил внешне «второй народ» — дворянскую верхушку.

Известна фраза Белинского о том, что «Ломоносов был

Петром Великим нашей литературы»<sup>18</sup>. Но есть и другая параллель, намеченная Белинским в той же работе, — Петр и Пушкин<sup>19</sup>.

В нашем представлении прочно живет предание, по которому именно Пушкин — дата, перелом, точка отсчета. И Петр — дата, перелом, начало. Можно сколько угодно дополнять и уточнять это предание, критиковать его за упрощенность, но пока не похоже, чтобы даже серьезные уточнения и дополнения отменяли само его существование. Тем более присуще было такое представление людям XIX века. Есть допетровский период и послепетровский период. И есть допушкинский и послепушкинский. В цитированных выше рассуждениях о Пушкине Островского и Ап. Григорьева прекрасно передано это ощущение.

Положение Пушкина, главы литературы, представляется не лишенным известной двойственности: оно и триумфально и трагично одновременно, поскольку в таком двойственном положении не могла не находиться в то время и сама литература. Несомненным проявлением этого противоречия было, например, то, что поэт, давший язык новому русскому человеку, человеку нового сознания, в силу исторических обстоятельств дал его прежде всего «второму народу» — «просвещенному обществу», дворянской интеллигенции. В поэзии Пушкина действительно было заложено все, из чего в течение столетия росла и развивалась наша литература. В будущем ей, пушкинской поэзии, суждено было послужить и «первому народу», но при жизни Пушкина и его ближайших преемников до этого было еще не близко. Представление о принципиальной народности «Евгения Онегина» было гениальным теоретическим прозрением Белинского, которое еще и в середине века не сделалось живым ощущением даже у таких последователей великого критика, какими были революционные демократы. Недаром Некрасов мечтает о временах, когда мужик «Белинского и Гоголя с базара понесет». Не Пушкина. Пропасть между языками «двух народов» предстояло постепенно заполнять наследникам Пушкина — и важнейшее место в этом труде принадлежит Островскому и Некрасову. Их язык — следующий шаг по пути демократизации литературной речи. Пушкин словно бы провозгласил принципиальное отсутствие границы между языком поэзии и безбрежным морем живой общенародной речи. Некрасов и Островский делают эту общенародную речь и материалом, и одновременно также объектом словесного искусства. Стихией народной речи, звучащего слова начинают проверяться у Островского

<sup>18</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., АН СССР, М., т. IX, 1955, стр. 674.

<sup>19</sup> См. также: В. Г. Белинский, то же изд., т. III, стр. 500—501; т. V, стр. 145 и 328.

идеологические ценности, выработанные новой культурой. Одна из таких идеологических и одновременно эстетических категорий новой культуры — художественный образ противостоящих друг другу миров: столицы и провинции.

Именно Островский завершает разрушение идеологической оппозиции «столица — провинция», начатое Пушкиным. Мы увидим у драматурга подчеркнутый интерес к провинции, особенно в начальный период его творчества, дореформенный. Провинция эта оказывается, так сказать, не только «географической», но и «временной». В «провинциальной столице» Москве его интересуют глухие окраины и Замоскворечье, как культурно-бытовое явление, оставшееся даже и не в прошлом, а едва ли не в позапрошлом веке. Действие москвитянинских пьес происходит либо в современной Островскому уездной глуши, либо в Москве XVIII века. Вместе с тем само противопоставление «столица — провинция» Островским отвергается, и, несомненно, сознательно. Яркое доказательство этого видим в комедии «Не в свои сани не садись», в немудрящей, на первый взгляд, сцене-диалоге Бородинки с Ариной Федотовной: «...Я в Москве воспитывалась, там видала людей-то не тебе чета. — А я так думаю, что люди все одне-с!» (I, 237). Это «люди все одне-с» своего рода формула отношения Островского к герою. Она не означает, конечно, утверждения нивелировки и стандарта. Речь идет о том, что сущность человека определяется для Островского свойствами его личности и ничем иным. Совершенно очевидно, что связь такого представления о человеке со старой, допетровской полицентричной культурой Руси.

Большинство русских классиков, современников Островского, сосредоточили внимание на интеллектуальном герое, герое-идеологе. Между тем у Пушкина, Лермонтова, отчасти Гоголя изображение такого героя дополнялось, а иногда и корректировалось введением героев другого типа — людей «простого сознания»<sup>20</sup>. Островский был последовательным противником такого разделения героев. Его как художника неизменно интересует именно «человек простого сознания», в силу жизненных обстоятельств выступающий и как герой-идеолог<sup>21</sup>.

Островский отнюдь не был равнодушен и к типу «высокого героя», «героя времени». Герой такой не был создан, не был повторен в творчестве Островского, зато был создан це-

---

<sup>20</sup> О значении типа простого человека в русской литературе см. статью Д. Е. Максимова в кн. «Поэзия Лермонтова» («Наука», 1964), а также раздел «Пушкин в истории русской критики и литературоведения», гл. III в кн.: «Пушкин. Итоги и проблемы изучения». «Наука», М.—Л., 1966.

<sup>21</sup> В этом отношении его можно сравнить только с Достоевским, который тоже снимает подобное разделение, хотя и совершенно иначе, чем Островский.

лый театр. Здесь не место останавливаться на том, насколько удалось современникам Островского воссоздать фактуру благородного героя-дворянина, хотя бы отчасти подобного Чацкому, с его уникальным единством фактурной насыщенности и неотразимой правоты. Скажу только, что не удалось. Середина века выдвигает в центр внимания недворянского интеллигента, но герой революционных демократов и Достоевского все же в эстетическом смысле именно преемник дворянского «героя времени», хотя бы преемственность эта и существовала в форме конкуренции, вытеснения.

В творчестве Островского возникают сложнейшие отношения к этой категории. Она есть в эстетике Островского как потенциал, к ней драматург стремится, и в то же время она не возникает, словно бы не воплощается до конца ни в одном из персонажей. Работа Островского с фактурой образа героя-дворянина, благородного эпиграмматиста, блестящего резонера, — постоянный элемент его творческих исканий.

Явное — а иногда и не явное — включение героя такого типа в бытовую среду 60-х годов — один из способов подобной работы. Пожалуй, в наиболее чистом виде он проявился в комедиях «Доходное место» и «На всякого мудреца довольно простоты». Жадов и Глумов — как бы два возможных варианта трансформации благородного героя в современности Островского. Более редуцированные способы — стилизация и прямое пародирование (Миловидов и Мурзавецкий). Еще более сложная форма — совмещение категории благородного героя, героя времени (явления в 60—80-е годы уже достаточно литературного) с реальным обликом человека совершенно иной культуры и иной бытовой среды. Так появляются герои, как бы сознательно себя, свой облик строящие по литературному или театрально-сценическому образу (Платон Зыбкин, Несчастливцев, Карандышев).

\* \* \*

И Пушкин и Островский обладали чертами, присущими всем основоположникам каких-либо новых направлений, явлений культуры. Быть может, наиболее яркая из этих черт — энциклопедичность, широта, универсальность их творчества. Открывая какой-то метод изображения жизни, находя для него язык, художники этого типа как бы стремятся возможно больше жизненных областей, предметов и типов, мыслей, идей включить в сферу своего изображения. Это свойство Пушкина, конечно же, ни у кого не вызовет сомнений. Впечатление энциклопедичности пушкинского творчества было, разумеется, усилено давно признанной за ним ролью главы новой русской литературы. Немаловажное

значение имела и его исключительная жанровая широта, а также своеобразная «нейтральность», «универсальность» пушкинского стиля.

Применение к Островскому понятия энциклопедичности может вызвать у кого-то и возражения, тем более, что традиция некоего третирования Островского как писателя «узкого» или во всяком случае одностороннего, долгое время существовала. Думается, однако, что она, эта традиция, должна быть отвергнута со всей решительностью. Жанровая сфера Островского замкнута драматургией. За исключением этого ограничения широта и проблемность изображения жизни в творчестве Островского вполне может быть, как мы старались показать в статье, уподоблена пушкинской.

Чрезвычайно характерный (в театральном значении этого слова), яркий, быть может, даже несколько экзотический стиль Островского, вероятно, также отчасти определяет обманчивое впечатление большей тематической сосредоточенности, специфичности его творчества. Но необходимо помнить, что эти свойства стиля Островского были прямым следствием его тесной связи с языковой реальностью демократической культуры его эпохи. То, что Островский этот стиль делает инструментом изображения всех сфер современной ему жизни (в том числе и дворянской, и интеллигентской), — не недосмотр и ограниченность, но в высшей степени идеологически значимый и плодотворный художественный прием.

Тесно связано с энциклопедичностью и другое свойство, присущее искусству основоположников, — его гармоничность, уравновешенность, соразмерность. В истории нашей культуры творчество Пушкина стало признанным эталоном гармоничности. Причем понимание самой природы гармонии, присущей созданиям пушкинского гения, развивалось и уточнялось в нашей критической мысли на протяжении столетия. Сейчас уже едва ли кто-нибудь будет утверждать, что гармония предполагает некую идилличность, бесконфликтность.

Об исключительной уравновешенности художественного мира Островского говорилось выше.

Островский осознавал Пушкина родоначальником всего самобытного, самостоятельного в русской литературе. Как же собственная роль Островского соотносима с пушкинской? В чем его, Островского, самобытность, если говорить не только о материале и стиле драматурга, но именно о его месте в нашей культуре? Думается, что все высказанные выше соображения позволяют сформулировать такую гипотезу о положении Островского в русском литературном процессе и шире — в нашей культуре. Самым кратким изложением этой гипотезы и хотелось бы закончить.

«Теневая традиция» издержек, сопровождающая традицию художественных открытий, сама по себе вряд ли чисто русское явление. Но в России, по названному выше причинам, эта оборотная, теневая преемственность крайностей выглядит настолько угрожающе гипертрофированной, что едва ли не все великие наши художники слова одновременно знамениты и как своего рода ересиархи, в чьих слабостях и крайностях ищет себе оправдания все сектантское, пагубно экстремистское, все корыстное и все больное, что только бывало в истории отечественной мысли. К упомянутым С. Я. Билинским Толстому и Достоевскому нельзя, конечно, не присоединить в первую очередь Гоголя с его «Выбранными местами». Но не Гоголь первым раскачал маятник. Образно выражаясь, беды литературы в России родились прежде самой литературы. И беды эти, конечно, больней и острее всего чувствовала и переживала сама же литература. Постоянный, естественный, просто необходимый взаимный упрек в «литературности», упрек, без которого — явен он или не явен — нельзя представить себе никакого обновления, никакого живого литературного процесса, — этот традиционный упрек в России должен был звучать с особым оттенком. В сущности, литература не переставала винить себя именно в том, что она — литература. Подразумевалось: литература, и не больше того.

При таком положении дел позиция того из литераторов, кто был, мог быть — хотя бы отчасти, хотя бы внутри самой литературы — эмансипирован от нее, должна была приобрести особое значение и репрезентативность.

Рискуя пойти на упрощение, можно сказать, что две линии — художественная и критическая — или (еще условней) — толстовская и щедринская — впервые сойдутся в творчестве Чехова. Из художников Чехов словно бы первый с такой отчетливостью осознает непомерную в российских условиях, как теперь говорят, цену ош и б к и литератора-художника. И сопротивление «умственным эпидемиям» станет доминантой не только его общественной позиции, но и его писательского метода. Самый этот метод, его пафос и природу в какой-то степени можно определить как ревизию старой художественности, исследование, сознательный анализ, словно бы противопоставившийся чреватой бедами стихийности.

Однако такое сверхсознательное, сверхконтролируемое и рефлектирующее слово многие в эпоху Чехова воспринимали как отказ от художественности вообще. Мы знаем, что подобное ощущение (какой бы иллюзией они ни выглядели для нас) тревожили и самого Чехова.

Между тем для Островского, бесспорно, величайшего художника сценического слова, подобных дилемм про-



сто не существовало. Про него не скажешь, что он первый (такой-то и такой-то ценой) решает проклятые вопросы, унаследованные от предшественников. Скорее, он спокойно не приемлет сомнительной части наследства и тем, собственно, решает проблемы с самого начала, в зародыше.

Ошибочно было бы в этом видеть некую наивность Островского. По известному выражению, писатель — властитель дум. Высокое умение не злоупотреблять этой новой властью — глубинное, определяющее свойство Островского. Напрашивается предположение: такое отличительное качество Островского тесно связано с тем, что драматург как бы концентрирует в своей художественной системе многое из того живого и насыщенного, что оставалось от старой, долитературной русской культуры. И, пожалуй, в первую очередь самый тип, способ существования этой старой культуры, которая как раз очень хорошо знала, что «люди все одне-с», которая была полицентрична по самому своему существу и интенсивность которой отнюдь не измерялась верстовыми столбами дорог, ведущих к столице.

Изжитость и недостаточность старой культуры в старых, средневековых формах была, конечно, очевидна. Столь же несомненно, что новые европейские веяния были вызваны глубокими историческими потребностями. Старая культура была новой оттеснена и даже отчасти скомпрометирована, но отнюдь не уничтожена. Новая развивалась на фоне этой многовековой культуры, которая продолжала существовать неявно, аморфно, как субстрат, питательная среда. Настоящих высот новая культура достигла именно тогда, когда срослась корнями со старой.

С другой стороны, неполнота новой культуры, дававшая основание для развития в ней, так сказать, «самокритикующего» начала, была связана с ее иерархическим характером. Иерархичность, о которой мы уже говорили выше, не исчерпывалась отношениями между разными слоями общества и культурой в целом. И сама новая культура как бы возглавлялась словесностью, новой авторской литературой, которой в конце концов органически присуща идея первенствования.

Стремление к полноте и целостности национального самосознания увенчалось феноменом пушкинского творчества. Но как только был достигнут момент этой полноты и цельности, стало ясно, что именно о цельности национального самосознания невозможно говорить в обществе, разъедаемом страшной язвой крепостничества. Ощущение цельности и гармонии грозило быстро стать опасной иллюзией.

Именно после Пушкина начинается могучее развитие критического начала в нашей литературе. Эта критика была прежде всего социальной, с ней связаны величайшие завое-

вания нашей литературы и заслуженный ею авторитет советской нации. На этом нет нужды подробно останавливаться.

Хотелось бы обратить внимание на то, что одновременно развивается и «самокритикующее» начало в русской культуре.

Критика «литературоцентризма» привычно рассматривается всегда как критика справа, как нечто реакционное и мракобесное. И такая, конечно, существовала. Но несомненно, что не только такая.

Театр в эпоху Островского был едва ли не единственной или, во всяком случае, одной из немногих разрешенных форм общественной сродки. К тому же публика русских театров была демократичней по составу, чем читательская аудитория. Островский с его органическим демократизмом отлично понимал это (что засвидетельствовано его работами, касающимися организации театрального дела).

Таким образом, можно сказать, что в русской литературе Островский был отчасти как бы «человек публики».

Литература словно бы нуждалась в некоторой уравновешивающей силе внутри культуры, и едва ли не самой заметной из таких сил можно признать театр Островского.

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО  
КРАСНОГО ЗНАМЕНИ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ  
ИМ. А. И. ГЕРЦЕНА

---

ПРОБЛЕМЫ  
ПУШКИНОВЕДЕНИЯ

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

ЛЕНИНГРАД  
1975