

Цезарий Марцинкевич

Эпический пафос драматургии А.Н. Островского

Об Островском писано достаточно много и при жизни писателя, и в XX столетии. Он по праву признан величайшим русским драматургом, творчество которого составило целую эпоху в развитии отечественной литературы. Созданные им пьесы считались и считаются классическими и одновременно новаторскими как в целом, так и в их эволюции от народной драмы „славянофильского” периода через народную драму и исторические хроники 60-х годов до драматургии 70-80-х годов XIX века. При этом творческая эволюция писателя, если рассматривать ее в целом, была значительно шире, чем эволюция его драматургии, и не только потому, что Островский дебютировал опытами в эпической прозе (*Сказание о том, как квартальный надзиратель пустился в пляс, или От великого до смешного только один шаг*, 1843, и *Записки замоскворецкого жителя*, 1843), но и потому, что эпическое начало, приводя в его драматургию, видоизменялось, эволюционировало, создавая неповторимый родовой и жанрово-видовой синтез, приобретая, в результате, новый, подчас неожиданный эстетический эффект. Все это стало возможным благодаря тому, что, как верно отмечал один из исследователей начала XX столетия, „свободное творчество художника шло поверх всяких схем”¹. Тем не менее, идя непроторенным, самобытным путем, „поверх всяких схем”, Островский, естественно, не мог не испытывать влияния, исходящего от общей литературной ситуации, внутри которой он находился в 40 – 50-е годы и в последующие десятилетия. Не случайно и современные российские исследователи уделяют этому моменту довольно много внимания. Так, И.А. Овчинина, исследуя первый этап творчества драматурга, подчеркивает, что „для литературного процесса этого периода было характерно жанровое «многоголосие», когда на пространстве одного жанра вступают в своего рода диалог иные жанровые образования, что давало возможность наделять произведение особой энергией художественных обобщений. Лирика и проза ока-

¹ Кизеветтер, А.А., *На чужой стороне*, Берлин, 1923. Т. I, С. 187.

зывали несомненное влияние на драматургию, наделяя ее особым качеством и звучанием”². Разумеется, здесь необходимо некоторое теоретическое уточнение: не совсем правомерно в данном случае говорить о „жанровом многоголосии на пространстве одного жанра”, правильнее было бы расширить это пространство до родовых параметров. Но факт остается фактом: в русской литературе 40 – 50-х годов лирика и эпическая проза оказывали заметное влияние на формирование отечественной драматургии. Овчинина в своих выводах не одинока. Освещая одну из объективных особенностей формирования таланта великого русского драматурга, она по существу лишь модернизировала некоторые идеи его исследователей XIX века. Так, в частности, Аполлон Григорьев в своей рецензии 1852 года утверждал, что Островский в комедии *Бедная невеста* „...некоторым сторонам своей концепции дал эпическое развитие, некоторые же черты выразил даже лирически”³. Особенно существенным представляется четкий тезис Ап. Григорьева об *эпическом развитии* (курсив мой — Ц.М.) Островским его концепции именно в драматургической форме.

Таким образом, мы имеем все основания для постановки общей проблемы эпоса драматургии Островского, причем не только в связи с прямой эволюцией писателя от первых прозаических опытов к его замечательным пьесам, но и в связи с самим характером его художественного мышления. В русле этой проблемы, к примеру, Г.И. Вознесенская рассматривает такую примечательную черту творческой манеры драматурга, как введение прошлого в сюжет пьесы не как-нибудь, а *эпическим способом* („о прошлом рассказывается” в таких произведениях, как *Два сержанта*, *Польдер*, *амстердамский палач*, *Убийца и сирота*, *Сорока-воровка*, *Артур*, или *Шестнадцать лет спустя*): „эпический [способ — Ц.М.] позволяет ввести в сюжет важнейший мотив тайны”⁴.

Эпоса в собственном смысле у Островского практически нет. Его так называемые опыты в прозе, особенно *Сказание о том, как квартальный надзиратель пустился в пляс*, или *От великого до смешного только один шаг*, на самом деле своими описаниями приближаются к ремаркам драматического произведения, а общение действующих лиц в них передается в подчеркнуто диалогической форме. Факт же их дальнейшего использования в драматургических произведениях (некоторые предметные и речевые детали мелькают в нескольких пьесах) также не слишком свидетельствует в пользу эпического дебюта будущего драматурга. Скорее всего мы имеем дело с заготовками или даже черновыми набросками пьес, не получившими своего окончательного драматургического воплощения.

Означает ли это, что мы не имеем права ставить вопрос об эпической доминанте в драматургии Островского? Ни в коем случае. Подобная постановка научной проблемы ничуть не менее плодотворна, чем ее антитеза применительно к творчеству Достоевского, у которого, заметим, драматургический дебют выглядит столь же иллюзорно. Другое дело, что в подобном ракурсе она практически никогда не

² Овчинина, И.А., *Этапы творчества А.Н. Островского. Эстетика национального бытия и характера*, диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук, М., С. 60.

³ *Критика и библиография*, „Московитянин” 1853, № 1, Январь, С. 16.

⁴ Вознесенская, Г.И., *Поэтика мелодрамы и художественная система А.Н. Островского. К проблеме взаимодействия*, диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, М. 1997, С. 29.

ставилась, хотя, как отмечалось выше, островковедение 90-х годов прошлого столетия достаточно близко подошло к интересующей нас конвергенции эпического и драматического родов литературы, когда уже цитированная нами И.А. Овчинина установила генетическую связь прозы 40-х годов с творческими поисками Островского. И в самом деле, его *Бедная невеста* написана с учетом художественного опыта Достоевского. Ее название весьма прозрачно намекает на родство с *Бедными людьми*. И в повести Достоевского и в комедии Островского представлен, в сущности, один и тот же социальный мир. Мир бедных чиновников, бедных студентов, бедных невест. Но при этом Островский, конечно, не идет за Достоевским.⁵

Однако, не следует ли тут все же усомниться: идет или не идет Островский за Достоевским? Более убедительными нам представляются выводы Г.И. Вознесенской, распространяющей бахтинскую идею „полифонизма“ как жанровой доминанты романов Достоевского на творчество целого ряда его современников, в том числе и Островского. Трудно не согласиться с исследовательницей, когда она утверждает, что полифонизм „не столь локально ограничен в русской литературе и ... имеет более близкие и непосредственные корни. Он проявился как художественная тенденция в изображении мира и человека в творчестве авторов, наиболее чувствительных к новым требованиям эпохи — в творчестве Некрасова и Островского... Важнейшее идеологическое качество многоголосия — неисчерпаемость и незавершенность авторским сознанием образов мира и человека - дано у Достоевского или Некрасова как структурное свойство произведения, у Островского же — как структурное свойство всей его драматургической системы, взятой как единое целое.“⁶ Именно полифоничность системы — вот что объединяет с Достоевским Островского, и если не за Достоевским шел Островский, то *рядом* с Достоевским он шел несомненно. Вернее, не шел, а эволюционировал в том же направлении, и не от прозы к драматургии, а к тому художественному многоголосию, коим в целом утвердила себя драматургическая система Островского как явление национальное, монументальное и цельное.

Но тезис о жанровом многоголосии в современном островковедении, надо сказать, имеет и прямо противоположный, полярный ему постулат. Так современный российский исследователь М.Л. Андреев вообще подвергает сомнению господствующее мнение об огромном многообразии художественных форм у Островского, полагая, что „так обстоит дело лишь в первом приближении. При более внимательном анализе оказывается, что все это разнообразие основано на эксплуатации одной и той же, всегда в принципе равной себе жанровой формы... Можно говорить о всех пьесах Островского как об одной комедии“⁷. Концепция, представленная в процитированном суждении, насколько экстравагантна, настолько и уязвима для критики. Автор допускает явный полемический перехлест. Ведь никуда не деться от реальной структуры многожанровой драматургической системы Островского, каждый составляющий элемент которой реализует различные жанро-

⁵ Овчинина, И.А., *Указ. соч.*, С. 61.

⁶ Вознесенская, Г.И., *Указ. соч.*, С. 161 – 162.

⁷ Андреев, М.Л., *Метасюжет в театре Островского*, „Чтения по истории и теории культуры. Вып. 11. Историческая поэтика“ 1995, Российский государственный гуманитарный университет, С. 5 – 6.

вые модификации такого универсального вида, как комедия. При этом трудно заподозрить драматурга в механическом использовании уже готовых апробированных форм. Каждый раз он берет и смешивает на своей жанровой палитре разные краски, получая в результате не чистые классические тона, а многосоставные оттенки. Комедии Островского включали в себя элементы водевиля, фарса, мелодрамы, высокой народной драмы. Следовательно, жанровая система Островского представляет собой вовсе не одну большую комедию, как это кажется М.Л. Андрееву, а сложнейший синтез разных драматургических и, как мы постараемся показать ниже, лирических и, главным образом, эпических форм.

Эпос вообще — суть слово, обозначающее, воспевающее, возвеличивающее. Чем же как не раскрытием, воспеванием, возвеличиванием России драматургия Островского завоевала свой высокий статус национального искусства, зазвучала высоко эпически, вбирая в свой универсальный полифонизм в числе прочего и эпическое начало, но не то, которое содержит в себе описательная повествовательная проза, а то что преобразует драматургическое слово в ипостась, звучащую как апофеоз эпоса. Именно в этом направлении развивалось все творчество Островского в целом. Как тут не согласиться с исключительно красноречивой характеристикой И. Гончарова, по мнению которого выдающийся драматург земли русской „...исписал всю московскую жизнь, не города Москвы, а жизнь Московского, то есть Всероссийского государства — как оно было — с Ганзы и до Петра, пожалуй, до нашествия «двунадесяти язык»... Он пишет все одну картину — одну и одну... — Картина громадна, писать больше нечего: приходится продолжать ее, одну ее... Картина эта — «Тысячелетний памятник России». Одним концом она упирается в доисторическое время (*Снегурочка*), — другим — останавливается у первой станции железной дороги, с самодурами, поникшими головой перед гласным судом, перед нагрубившим ему стрекулистом-племянником... Тысячу лет прожила старая Россия — и Островский воздвигнул ей тысячелетний памятник»⁸.

Памятники обычно монументальны и в определенном смысле эпичны. Тем более, если это памятники тысячелетия. Вхождение Островского-драматурга в монументализм было его восхождением к сакрально-духовным высотам эпического начала. Повествовательной прозы как таковой в творчестве Островского нет, а эпический дух, эпическая высота, эпический размах и эпическая мощь есть.

Эпический пафос Островского-драматурга, однако, проистекает не только от патриотизма, который несомненно в значительной мере стимулировал и продуцировал его. Изначальную роль в зарождении и утверждении эпического мышления писателя сыграло его мировоззрение. Патриотизм, конечно, также имеет к мировоззрению самое непосредственное отношение, если рассматривать его как совокупность морально-этических, философско-религиозных, эстетических и прочих констант. Если же говорить конкретно о мировоззрении Островского, то очевидным приоритетом в нем пользовалась ориентация на народность. Она действительно владела всеми помыслами писателя, что подтверждается словами Л.Н. Толстого из его письма драматургу от 22 мая 1886 года. Великий реалист писал своему корреспонденту: „Я по опыту знаю, как читаются, слушаются и запоминаются твои вещи народом, и потому мне хотелось бы содействовать тому, чтобы ты стал теперь

⁸ А.Н. Островский в русской критике, Изд. 2-е, дополненное, М. 1953, С. 383 – 385.

поскорее в действительности тем, что ты есть несомненно — общенародным в самом широком смысле писателем”⁹.

„Общенародность” созданного Островским проистекает, конечно же, из его осознанной творческой ориентации на народ как высшую — наравне с Богом — нравственную силу, ориентации искренней, неукротимой и целеустремленной. Какой бы период творчества драматурга мы не рассматривали, неизменно он оставался верен народной идее: 30-40-е гг. характеризуются интенсивным усвоением демократической эстетики натуральной школы; „московитянский” период — постижением загадок народного зрелищного представления, своеобразия народного мирозерцания, народного образа жизни, специфики русского менталитета, особенностей психологического склада русского человека, а также напряженным поиском положительных начал в национальном народном быте и характере; 60-е гг. — обретением художественного историзма, обостренным интересом к национальному прошлому, продолжающейся разработкой народной драмы трагедийного типа, подготовкой к написанию исторических хроник, с присущими им эпическим развертыванием событийного плана, эпически масштабными характерами и обилием массовых сцен; 70-80-е гг. — прорывом к полифонической драме нового типа (*Лес, Снегурочка*), которая венчала художественные устремления писателя.

При анализе истоков эпического компонента в драматургии Островского необходимо учитывать еще одно немаловажное обстоятельство: народность как таковая в те времена естественным образом сопрягалась с реализмом как методом адекватного воспроизведения действительности. Эпическое же начало как правило воплощается в формах самой жизни, т.е. в минимально условных, правдоподобных художественных образах. Следовательно, там, где торжествует народность, господствующее положение занимает реализм, а реализм в свою очередь способствует тотальной эпизации художественного мышления. Эпическое начало становится достоянием не только привычной для него повествовательной прозы, но и тяготеющей к сюжетности лирики (Некрасов) и, в еще большей степени, также отмеченной крупными детально обрисованными характерами и широким событийным планом драмы (Островский).

Третий этап творческой эволюции Островского выдвинул особый полифонический тип драмы (*Лес, Без вины виноватые*), в которой символика вырастает на твердой почве изображения конкретного материального мира и сопровождается естественным в этих условиях лиризмом. Новый синтез явился прямым следствием развития реалистических и демократических тенденций в мировоззрении драматурга, равно как и усиления эпического компонента в его художественном мышлении.

Однако и на предшествующих этапах своего творческого развития писатель в той или иной мере предпочитал воспринимать действительность сквозь призму народного мировоззрения, благодаря чему эпичность всегда оставалась доминирующей составляющей его идиостиля. Отталкиваясь от народного быта, драматургия Островского обретала бытийность, углубленно-философское осмысление жизни, обращение к отечественной истории влекло за собой событийность, эпическую широту отражения народной жизни. В результате она воспринимала,

⁹ Толстой Л.Н. *Переписка с русскими писателями: В 2-х томах*, М. 1978, Т. 1. С. 301 – 302.

вбирала в себя самый дух эпоса, дышала им, становилась специфической формой воплощения эпического начала.

Эпос драматургии Островского, таким образом, являл собой оригинальную черту его творчества в целом, его характерную особенность и национальную неповторимость. Отмеченные процессы происходили, разумеется, в общем силовом поле полифонической художественной системы, в атмосфере эстетики романного многоголосия, блистательно освоенного в первую очередь Достоевским, у которого, как было показано в I главе, эпическое начало оплодотворялось драматургическим. Полифонизм реалистического романа нашел достойный отклик в полифонизме реалистической драмы, провозвестником которого оказался А.Н. Островский.

Эпический монументализм драматургии Островского, как и его полифоническая система, в целом складывались отнюдь не имманентно. Они были тесно связаны с общим многоголосием русской литературы XIX века: с народно-демократическим пафосом „натуральной школы”, насущной необходимостью создания национального театра, актуальными лозунгами реализма и народности, потребностью дальнейшего развития и совершенствования поэтического языка, оплодотворением его пластами живой народной речи и т.д. и т.п. Пусть проба пера молодого писателя в повествовательной прозе осталась мимолетным эпизодом в его творческой биографии, не составившим серьезной конкуренции основному корпусу его произведений, это, однако, не означает, что драматург не пользовался арсеналом изобразительных средств писателей собственно эпического склада. В основе эпоса монументальной драматургии Островского со всем многоголосием ее идей, народно-песенной стихией, широким размахом событийного плана, красочностью театрального действия, лежит первоэлемент литературы вообще, а именно слово, поэтический язык как таковой.

Без языка в литературе не обходится ни эпос, ни лирика, ни драма. Он определяет специфические особенности любого рода, вида и жанра, любой художественной системы, любой, наконец, творческой индивидуальности. Слово чутко реагирует на все структурные изменения, родовые и жанрово-видовые взаимодействия. Язык драмы, к примеру, может в той или иной мере изобличать ее лирические или эпические тяготения. Следовательно, и эпос драматургии может обнаружить себя непосредственно в эпически звучащем слове: в патетически звучащем монологе, в ремарках, обозначающих время и место действия, в авторских комментариях, подсказывающих исполнителям то ли гневный жест, то ли ироническую улыбку, то ли задумчивое чело...

Таким образом, эпическое начало применительно к драматургии Островского может рассматриваться как крупным общим планом, так и в его „микрокосме”. В первом случае — это наиболее общие закономерности художественного мышления: эпический пафос, эпическая широта изображения, эпическое многоголосие персонажей, эпическое укрупнение характеров; во втором — приводящие в драму изобразительно-выразительные средства эпической прозы: слова описывающего, констатирующего, обозначающего, характеризующего свойства, помогающие драматургу воспроизводить образы действующих лиц, режиссеру — строить мизансцены и организовывать сценическое действие, подсказывать сценографу декоративный ряд, а костюмеру и гримеру — внешний облик персонажей, — словом, все, что касается театрального воплощения пьесы.

Островсковедение уже в определенной мере касалось проблемы становления в русской литературе XIX столетия драмы и ее зависимости от повествовательной прозы¹⁰. На очереди специальное исследование конвергенции эпоса и драмы на материале творчества А.Н. Островского, проблема эпоса его драматургии, взятая как в общем плане, так и в более частных ее составляющих.

¹⁰ См. об этом: Журавлева, А.И., *Русская драма и литературный процесс*, Изд-во Моск. ун-та, М. 1988. Гл.: *Становление жанра драмы и повествовательная проза*.