

ИСКУСИТЕЛИ, ЖЕРТВЫ, СВОИ И ЧУЖИЕ В ПЬЕСЕ А. Н. ОСТРОВСКОГО «ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ»

К. В. Смирнов

Ключевые слова: чужой, пространство, персонажный уровень, конфликт, жертва, прошлое и будущее, статичность, динамика.

Keyword: alien, space, character level, conflict, victim, past and future, static, dynamics.

DOI 10.14258/filichel(2023)2–06

Введение

В XIX веке проблеме женских прав уделялось немало внимания. Речь шла об отсутствии или посредственности женского образования, о лишении женщин многих гражданских прав, о скептическом отношении к женщинам в вопросах политики, искусства и проч. Причин подобного гендерного разделения, как правило, называлось немало, однако основной была традиционная установка создания семьи, восходящая к канонам «Домостроя»: женщина должна воспитывать детей, заниматься бытом и прочими вопросами, касающимися устройства дома. В рамках подобного мировосприятия женщине было не нужно образование, отчего на долгие годы прекрасная половина человечества фактически оказались исключенной из общественной жизни, оставаясь хранительницей домашнего очага и не более. Однако в XIX веке ситуация изменилась: все больше стали говорить о необходимости выведения женщины из бытового заточения, ее человеческих качествах и положении в обществе. Все чаще на страницах произведений появляются самодостаточные героини, способные самостоятельно решать различные проблемы и наравне с мужчинами активно действовать не только внутри своего дома, но и за его пределами. Свидетельствами этого выступают произведения Н. Г. Чернышевского, А. В. Дружинина, И. А. Гончарова, И. С. Тургенева и др. Разумеется, среди перечисленных классиков необходимо упомянуть и А. Н. Островского, создавшего особый женский тип — тип жертвы. Этот тип анализируется в настоящей статье, библиографический список которой состоит из трудов А. Ф. Лосева, В. Н. Топорова, М. Л. Гаспарова, К. Г. Юнга и др.

Жертвы и «чужие» в пьесе «Таланты и поклонники» А. Н. Островского

Женщина-жертва в творческом наследии А. Н. Островского (в большинстве случаев) выведена как центральный, системообразующий образ,

имеющий наибольшую контекстуальную нагрузку внутри художественной реальности произведения. При этом сам факт жертвы будто бы «врожденный». Иными словами, героиня Островского показана изначально находящейся в тяжелых жизненных обстоятельствах и будто бы не ищущей способов для того, чтобы что-то изменить. Она смирилась и готова принять свою судьбу такой, какая она есть. Акцентуация на женских образах неслучайна: именно женские образы в драматургии Островского в большинстве случаев несут максимальную контекстуальную нагрузку. На наличие гендерного разделения героев указывает В. И. Мильдон в статье «Логика и сверхлогика любви в драматургии А. Н. Островского: (набросок на тему „Островский и Достоевский“): «Никаких надежд на будущее мужские герои не содержат, ибо материальное, лишенное духовного горизонта, занятое собой обречено прежде всего в качестве материального. Только героини Островского дают повод надеяться — именно благодаря сверхлогике, которая, оказывается, и есть логика человечества, т. е. не целиком от мира сего» [Мильдон, 2001, с. 74]. Женские образы у Островского всегда «особенные», будто бы выделенные среди прочих персонажей. Как замечает В. Г. Мосалева, «почти все его женские персонажи наделены сильным чувством девической чести и верности семейному долгу. Они могут ошибаться в своих избранниках, но не поступятся достоинством личности, воспитанной в христианских традициях. В этом смысле героиням Островского дано природное чутье истинного поступка. Таковы вообще все героини Островского: и в его «картинах московской жизни», и в пьесах об уездных и губернских городках» [Мосалева, 2014, с. 226]. К тому же героини всегда оказываются в непростой жизненной ситуации, в которой необходимо сделать выбор. Причем в большинстве случаев этот выбор крайне сложный — в некотором роде его можно назвать жертвенным: отдать что-то для того, чтобы получить желанное. Духовный фактор часто становится основополагающим, на что указывала в своей работе В. Г. Мосалева. Но этот выбор всегда судьбоносный. Виной этому выступает то общество, которое героиню окружает. «Драматургия Островского дает возможность показать тот произвол и то насилие, которое составляет сущность всего общественного порядка крепостнического „темного царства“ России», — пишет Ю. Н. Чирва [Чирва, 2014, с. 113]. Похожая мысль получает продолжение в работе «Духовные ценности в пьесах А. Н. Островского»: «Каждый персонаж в пьесах Островского связан со своей средой, эпохой, историей своего народа» [Березкина, Федурин, 2016, с. 28]. Ввиду этого правомерно говорить о существовании некоторого типа — типа жертвы. Поэтому речь в настоящей статье будет идти по преимуществу

о женских образах, о тех, кто определяет основной контекстуальный конфликт произведения.

Чтобы данный тип был активен и соответствовал общей проблематике произведения, Островскому необходимо было детально изобразить внутреннюю трагедию героини, показать ее душевные страдания, при этом максимально сблизив с традициями Натуральной школы, к которой драматург тяготел. Выведение подобного образа требовало от Островского создания реалистической обстановки, в которой данный тип мог появиться и максимально себя реализовать. Для того чтобы проанализировать функционирование образа-жертвы, при котором героиня становится главным действующим лицом, будет использован термин «выведенность». Выведенность — это характеристика героя, становящегося центральным в литературном произведении за счет влияния других героев. Иными словами, герой становится предметом детального анализа самого автора, который создает соответствующие контекстуальной модели произведения условия, в которых анализируемый образ должен максимально раскрыться. Подобное развитие героя достигается за счет нескольких элементов:

- 1) изначальная ситуация, в которой находится герой (в большинстве случаев неблагоприятная);
- 2) угнетающее героя окружение — персонажи, оказывающие на него прямое или косвенное воздействие или даже влияние;
- 3) предыстория, повествующая о том, каким образом герой оказался в подобных обстоятельствах.

Таким образом, выведенность — это способ показать центральный образ в разных аспектах с целью создания максимально реалистичного персонажа, который впоследствии может быть назван типом. Именно таким образом выстраивается фабула многих пьес Островского.

К сожалению, в рамках одной статьи невозможно осветить заявленную тему применительно ко всему творческому наследию А. Н. Островского, поэтому для разбора были взяты лишь некоторые произведения: в частности, в большей мере разбор коснется пьесы «Таланты и поклонники», фрагментарно «Грозы».

Итак, Александра Негина, героиня пьесы «Таланты и поклонники», является молодой незамужней, скорее всего, талантливой актрисой, мечтающей о своем бенефисе. Исходя из этой характеристики, можно заключить — Негина пользуется популярностью среди лиц мужского пола, желающих на ней жениться. Среди претендентов пожилой барин Дулепов и ожидающий учительского места Мелузов. Впоследствии появляется еще один претендент и, скорее всего, в недалеком будущем ее муж —

очень богатый помещик Великатов. Все эти мужчины рассматривают Негину как потенциальную жену. Потребности обзавестись женой формируют основной конфликт произведения — кого же выберет молодая, но очень бедная актриса? Для создания подобной модели Островский использует понятие «выведенности» — выведение героини в центр пьесы. Суть данной структурной модели состоит в том, что главная героиня (Негина) оказывается предметом наблюдения других действующих лиц (всех без исключения героев пьесы) и тем самым максимально раскрывается в мировоззренческом аспекте. При этом изначальное ее положение строго оговорено — живет со своей мамой Домной Пантелеевной в бедном, изрядно потрепанном временем доме, пытается закрепиться на сцене, мечтая получить за свой бенефис внушительную сумму денег. Каждый из героев об этом знает и пытается всячески направить данную ситуацию в удобное ему одному русло.

Получается своеобразная разрозненность — каждый герой ставит перед собой собственные цели, не учитывая целей самой Негиной, при этом именно она является ключевым звеном формирующейся цепочки интриг. В структурном плане пьесы, таким образом, представляет собой своеобразный конус, вершиной которого выступает Негина, а все последующие герои находятся в основании, но при этом стремятся достигнуть вершины, т. е. добраться, если можно так сказать, до самой Негиной. Подобное построение позволило Островскому не только максимально расширить образ Негиной, возведя его в статус архетипического, но и достигнуть контекстуальной полноты произведения — цели всех героев различны, но при этом объединены одним общим — заполучить свою собственную выгоду в лице молодой актрисы. Таким образом, Негина становится не просто героиней, но еще и неким предметом, которым мечтают все обладать.

Первым в ряду претендентов может быть назван молодой выпускник университета Мелузов, который, кстати, изначально характеризуется как жених.

Позиция Мелузова довольно прозрачна — скорее всего, он испытывает к Негиной определенные чувства, которые, исходя из последней сцены, довольно проблематично назвать любовью. Он регулярно приходит в дом Негиной заниматься с ней различными науками, причем Островский не показывает, как именно проходит данный процесс. Мелузов довольно молод, но при этом высоко оценивает себя и свое образование: *«Умный или нет, это еще вопрос; но что я умнее многих вас, в этом нет сомнения. И умней оттого, что я больше думаю, чем говорю; а вы больше говорите, чем думаете»* (А. Н. Островский. Таланты и поклонни-

ки. 1960. С. 248). Мелузов характеризует себя как наставника Негиной, говоря ей о том, как правильно жить, с кем общаться и на какие книги следует обратить внимание. Но при этом герой совершенно обособлен от окружающего мира ввиду своей чрезмерной любви к самому себе, отчего в довольно солидном возрасте он продолжает ждать учительского места как некоего спасения от всех невзгод, в частности, бедственного денежного положения. Поэтому данный герой может быть охарактеризован как мечтатель, но не обыкновенный, а восхищенный самим собой, подавленный гордыней. Он не готов на подвиг ради любви, потому что это чувство для него вторично, о чем свидетельствует его пассивность в последней сцене пьесы. В этом герой в достаточной степени сближен с Тихоном и Борисом из «Грозы» — герои не видят в своих избранницах своего будущего, предпочитая ориентироваться в первую очередь на свои собственные ежеминутные цели. Герой, который восхищен собой, не является редкостью в литературе — предшественником Мелузова может быть назван Ксанф, прославившийся обещанием выпить море и в конечном счете вынужденный просить совета у своего раба Эзопа (Эзоп. Басни Эзопа. 1968. С. 39-41). Но если Ксанф давал подобные обещания в состоянии алкогольного опьянения, то Мелузов говорит абсолютно честно. Его цель в отношении Негиной проста — герой видит в молодой актрисе не обремененную жизненным опытом девушку, которую хочет «создать» для себя, сформировать, чтобы потом с продуктом своих деяний спокойно жить и получать удовольствие. Понятие семьи, таким образом, преломляется в понятие господства одного над другим, Мелузова над Негиной. Это, скорее всего, понимает Негина, которая живет в более реалистичном мире, в мире, где нужно много работать и добиваться комфортной жизни сейчас, а не в перспективе. Таким образом, первый претендент на сердце Негиной, Мелузов, может быть охарактеризован как юный мечтатель, сознательно обособившийся от общества из-за своей гордыни.

Вторым претендентом выступает пожилой барин Ираклий Стратоныч Дулебов. Он является полной противоположностью Мелузову не только в контексте мировосприятия, но и возраста. В отличие от учителя, барин имеет огромный жизненный опыт. Однако он одинок. Негина для него — возможность снова почувствовать молодость, обзавестись юной супругой, которая из-за своей денежной несостоятельности является завидной невестой, предметом, который можно довольно дешево купить. Дулебов может решить все проблемы Негиной — сделать ее примой провинциального театра, организовать бенефис, который покроет все затраты, подарить ей дорогие украшения и красивые пла-

тъя. Но за все это Негина должна будет отдать ему годы своей молодости, признавая, что дарит пожилому человеку всю себя. Но как показывает практика, подобные отношения рано или поздно заканчивались изменами. Примером могут стать отношения Марины и Савелия в «Обрыве» И. А. Гончарова, Акима и Авдотьи в «Постоялом дворе» И. С. Тургенева и проч. Разумеется, Негина этого не хочет, из-за чего конфликтует со своей мамой Домной Пантелеевной. В итоге второй жених, как и первый, также рассматривает Негину как предмет, некую вещь, которая нужна ему для своих целей, но не для того, чтобы подарить возлюбленной счастье.

Особняком стоит третий претендент — таинственный помещик Великатов. Сведения о Великатове крайне скудны: известно лишь о том, что он водит дружбу с купцами и отличается исключительными манерами. ... *Или вот Иван Семеныч Великатов... говорят, сахарные заводы у него не один миллион стоят... Что бы ему головки две прислать; нам бы надолго хватило... Сидят, по уши в деньгах зарывшись, а нет, чтобы бедной девушке помочь,* — говорит Домна Пантелеевна о герое (А. Н. Островский. Таланты и поклонники. 1960. С. 226). Великатов появляется в пьесе практически внезапно и характеризуется как необыкновенно авторитетный человек, которому симпатизирует практически все светское общество. Его биография покрыта тайной; о нем известно лишь то, что он необычайно богат и успешен в делах. Как именно ему удалось приумножить свои доходы и в чем состоит его экономическая концепция, остается неизвестным. В такой же степени непонятно, есть ли у него возлюбленная (разумеется, исключаются салонные сплетни), есть ли дети, с кем он живет и чем занимается помимо работы и посещений местного театра.

В конечном счете Островский представляет читателю довольно своеобразного героя — человека без прошлого, являющегося очень богатым и исключительно тактичным. Великатов, таким образом, становится посторонним в обществе губернского города, где у каждого есть своя история. Так, например, Домна Пантелеевна, матушка Негинной, была замужем за музыкантом провинциального оркестра и считалась женщиной простой; князь Иракий Стратоныч Дулебов — пожилой мужчина, барин, богат и т. д. Все эти характеристики вынесены Островским в список действующих лиц, а впоследствии нашли свое воплощение в сюжете. И лишь один Великатов остается нераскрытым и совершенно не участвующим в развитии действия. Даже основной конфликт произведения выстраивается без его прямого участия — все, что делает герой, озвучивается либо другими героями, либо через письма. Получается, что герой

вроде как в пьесе, но фактически находится рядом с ней, если можно так сказать, сбоку. В этом и состоит его главная характеристика — в потусторонности. Поэтому можно утверждать, что Великатов — один из ведущих персонажей пьесы, который, однако, лишь фрагментарно участвует в ходе событий — всегда через кого-то или при помощи кого-то. Ему не принадлежит ни один монолог, его появление всегда осуществляется с кем-то другим, а о его намерениях в отношении Негиной удается узнать лишь через письма. Главная черта героя — отсутствие каких-либо черт характера, кроме исключительной культуры общения и врожденного меценатства. Кажется на первый взгляд, что Островскому удалось разгадать главную загадку русской литературы — создать положительного реалистичного героя, который из добрых побуждений спасает всех и, как истинный праведник, в конце забирает несчастную красавицу в идеальный мир. Поэтому крайне непросто оценить Великатова в негативном ракурсе. Однако Великатов, к сожалению, едва ли отличается чем-то от Мелузова и Дулебова — слишком уж прозрачны его цели и замыслы.

Островский не случайно исключил из пьесы описание прошлого Великатова, наделив его уникальным качеством — неизвестностью. Герой всегда одинаково хорош. Но в конечном счете он совершает то, чего не смогли сделать прочие герои пьесы, — завладеть Негиной. Негина, возведенная в статус вершины художественной структуры пьесы как реализация «выведенности», вынуждена выбирать себе жениха, даже не догадываясь о том, что выбирают ее. Не она является главным покупателем на ярмарке, а те, кто ее оценивают. Как и Мелузов с Дулебовым, Великатов видит в ней идеальную супругу, которая еще молода и совершенно не готова к взрослой жизни. Ее увлекают подмостки театров, мечты о блистательной актерской карьере. Дулебов ей рассказывает о своем огромном состоянии и возможности решить все ее проблемы. Мелузов апеллирует к прекрасным перспективам, которые способны дать образование. Но и тот, и другой всегда рассуждают о будущем — о том, что случится, если она согласится на брак с ними.

В отличие от них Великатов оказался более прагматичен — он не обещал счастливого будущего, но действовал гораздо разумнее: деньги Негину, в отличие от Домны Пантелеевны, совершенно не интересовали. Она мечтала о славе. И эту славу, детскую мечту, Великатов смог осуществить, организовав бенефис. При этом мастерство Великатова состоит в том, что он руководствовался слабостью Негиной, но не своей силой. Ему удалось доказать Негиной, что ее мечта вполне может быть исполнена здесь и сейчас. А после можно будет говорить и о более серьез-

ных целях и покорении новых театральных вершин. Но это после. Дулебов и Мелузов стремились завладеть героиней рассказами, а Великатов действовал. В этом плане он даритель, отчего может быть назван одним из самых «опасных» героев русской литературы. В отличие от Дулебова и Мелузова, Великатов покупает Негину не за деньги или образование, а за веру в мечту, буквально врываясь в ее внутренний мир.

Подобное совершил Борис Григорьевич, герой пьесы «Гроза», завладевая надеждами на счастье Катерины. Но в силу обстоятельств Борис вынужден был уехать в Кяхту, город, расположенный на границе с Китаем, один. А Великатов уезжает с Негинной в свой барский дом, где он является единоличным хозяином и владельцем, где Негинной будет некуда уйти, даже если она этого захочет. Для него ярмарка невест удалась в полной мере — не через проявление своей силы, а через чужую слабость Великатов достигает цели — завладевает сердцем Негинной, которая, по своей наивности, продолжает верить в бескорыстность его намерений. Его роль — роль библейского змея-искусителя, аналог библейского демона Асмодея [Jong, 1997, p. 17] (что в большей степени продиктовано самим театральным антуражем текста), уговаривающего свою жертву исполнить тайное желание вопреки обстоятельствам. В художественной реальности пьесы Великатов чужой; его никогда не показывают обособленно; его мысли и цели скрыты. Иными словами, человек-загадка, тот, таинственность которого становится главной опасностью для всех окружающих.

Единственная характеристика Великатова, которая позволила «рассекретить» данного героя, состоит в том, что он не местный, чужой. Образ «чужого» вполне может быть выделен в отдельный тип русской литературы. В романе «Накануне» И. С. Тургенева неожиданно появляется борец за независимость Болгарии Инсаров, который буквально губит героиню ради своей идеи. В романе «Обрыв» И. А. Гончарова спасти Веру решается человек простой, но деловитый — Тушин. Таких примеров можно привести очень много. Конфликты многих произведений русской литературы базируются именно на создании образа «чужого» как основного действующего лица, формирующего развитие сюжета. Главная характеристика «чужого» — его необходимость, потребность в нем других героев, которые в рамках художественной реальности статичны. Негина мечтает стать великой актрисой, но это маловероятно, так как никто из ее окружения никак не помогает ей, не стремится изменить сложившуюся ситуацию. Ее мечты благополучно низводятся до недостижимых желаний. Разумеется, существует вариант замужества с Дулебовым, но здесь также непонятно: будет ли пожилой мужчи-

на финансово помогать своей молодой жене устроить ее карьеру. Скорее всего, не будет, так как карьерные успехи супруги не входят в его планы. Поэтому Островский вводит человека со стороны, чужого статичному обществу актеров и актрис Великатова, который, приходя из ниоткуда, уходит в никуда, забирая с собой Негину.

«Чужой» нужен как формирующий конфликт произведения образ. Его роль — роль разрушителя классических устоев и порядков того мира, в котором без его присутствия действие не развивается. Борис Григорьевич из «Грозы» также появляется внезапно. Он вынужден приехать к своему дяде Дикому. Но он, как и Великатов, приезжает, не являясь полноценным членом калиновского социума. Искушая Катерину напрасными обещаниями, Борис Григорьевич так же легко уезжает, на прощание лишь инсценировав расстройство. Разумеется, он был вынужден уехать, но это не меняет самого факта неминуемости отъезда. Неожиданно появляющийся в «Снегурочке» Мизгирь также чужд обществу берендеев. Его появления связано с ожидающейся свадьбой, которой не суждено было состояться. Мизгирь тоже уходит, но иначе — герой умирает, видя гибель возлюбленной. Все это позволяет сделать вывод: «чужой» как структурный элемент персонажного уровня необходим для дестабилизации медленно протекающей художественной реальности. И в данном случае уместно проследить сам путь становления данного образа. Возможно, исток появления «чужого» связан с древнегреческой литературой, а именно с образом Эдипа. Здесь нас будет интересовать не устоявшаяся благодаря А. Камю психологическая концепция «Эдипова комплекса» [Foley, 2008], а только художественная составляющая.

Эдип, как известно, возвращается в Фивы, где убивает сначала своего отца Лая, а потом женится на своей матери Иокасте. Нас не интересуют дальнейшие события, связанные с деятельностью Эдипа. Важно, что герой приходит со стороны как чужой, неизвестный, никому не знакомый. В этом состоит его главное художественное достоинство — в потусторонности. Таким образом, художественная реальность разделяется на две неравные части, по терминологии В. Н. Топорова, на срединное и периферийное пространства [Топоров, 2009, с. 339]. Причем периферийное является миром закрытым, таинственным, особенной реальностью, в которой некогда жил тот самый чужой. Менталитет обывателей той реальности иной, в корне противоположный тому социуму, в котором развивается действие произведения. При этом нельзя сказать, что он положителен или негативен — скорее нейтрален и поэтому совершенно чужд. Возможно, его вовсе нет, как нет правил и канонов поведения, обычаев и традиций.

Есть герой, который приходит оттуда и в силу своих личностных особенностей вносит дисбаланс в окружающее общество своими поступками и изречениями. «Идеальный» Великатов пришел из другого, периферийного мира. И его поступки иные, действенные, в отличие от прочих. Эдип также пришел из «другого мира» и внес сумятицу в повседневную размеренную жизнь Фив. По существу, «чужой» как герой уже полностью сформирован и не предполагает изменений. Скорее он выступает мотиватором трансформации других героев — тех, с кем ему приходится общаться и на кого он может повлиять. Таковыми являются девушки, влюбляющиеся в него. Наравне с мотивом жертвы, о которой речь шла выше, начинает функционировать и мотив зеркальности. «Чужой» представляет собой не просто человека из другого мира, но и того, кто своими поступками вскрывает в своих жертвах самые сокровенные и греховные желания. Он как тень, но не является носителем комплекса тени: «Хотя при наличии проницательности и доброй воли тень может быть до некоторой степени ассимилирована сознательной частью личности, опыт показывает, что в ней присутствуют те или иные черты, демонстрирующие крайне упорное противодействие моральному контролю; повлиять на них оказывается почти невозможно» [Юнг, 2009, с. 21]. Он одновременно и трикстер, но не может в полной мере быть причастен к данному архетипу: «Трикстер представлен противотенденциями бессознательного, а в некоторых случаях — своего рода второй личностью более низкого и неразвитого характера» [Юнг, 1996, с. 345]. Он скорее воплощение того, чего героиням так хочется и чего они боятся больше всего.

В определенном смысле «чужой» может быть тождественен библейскому змею-искусителю как провокатор совершения греха, но, разумеется, прямая параллель вряд ли уместна. Зеркальность — вот его главная черта. Великий Дельфийский пророк, истина в последней инстанции для древних греков, предсказал Эдипу гибель всего его рода. Так и произошло. По похожей модели развивается и действие пьесы «Таланты и поклонники». Негина еще молода, но, как и любая другая актриса, мечтает о популярности и славе. Однако ее выбору препятствуют несколько обстоятельств: во-первых, ее жених Мелузов, призывающий ее учиться тому, что ей кажется бесполезным и «мало применимым» в ее профессии; во-вторых, ее матушка, аккуратно намекающая на необходимость сближения с Дулебовым ради погашения долгов и улучшения финансовой составляющей. Тем не менее Негина мечтает о славе. И эта слава приходит к ней через Великатова — чужого человека, который проявил небывалую бескорыстную доброту.

Если в истории Негиной зеркальность имеет все-таки положительный оттенок, то в «Грозе» она приобретает оттенок негативный, равно как и в «Бесприданнице» и «Снегурочке». Катерина мечтает о большой любви, о той любви, которую она отдает Тихону, но не получает ничего взамен. Ее судьбу будто бы разрывает на две части Борис Григорьевич, в котором Катерина видит опору. Ее греховные мечты о высоком чувстве становятся возможными, что впоследствии явится поводом для самоубийства. Аналогичная контекстуальная модель в «Снегурочке»: получив большую любовь, героиня от ее же огня погибает. Следовательно, зеркальность есть характеристика «чужого», который ни на кого не похож и ни с кем не сравним, как Борис Григорьевич, Великатов, Лель и проч.

Но реализм в полной мере не был бы реализмом, если бы не показывал также и другую сторону жизни — жизни тех, кто этих героев окружает и является невольными свидетелями личных отношений между чужим и его жертвой. Примечательно, что второстепенные герои довольно часто выступают проекцией главных, дублируют их или, что в большинстве случаев, на своем примере показывают «другую» жизнь, что произошло бы, если бы было принято «другое» решение. По существу, мы имеем дело с дублированием одной персонажной оси другой. Эта особенность находит свое воплощение и в творчестве А. Н. Островского. Примером ее реализации становятся отношения Катерина — Борис — Варвара — Кудряш в «Грозе».

В «Грозе» можно выявить дублирование отношений Катерина — Борис отношениями Варвара — Кудряш. Изначально существует только один герой, который максимально развивается за счет диалогов с другими героями, а также монологов, в которых раскрывается его прошлое («Сон Обломова», биография Павла Петровича Кирсанова и т. д.). Как правило, прошлое выносится как описание «прошлой жизни», которая, преломляясь призмой настоящего, становится идеальным миром, миром, в котором все плохое забылось, а все хорошее с каждым прожитым годом становится ярче и красочней. У Катерины такими были прогулки «на ключок», отношения со своей матерью, походы в церковь и проч. (А. Н. Островский. Гроза. 1959. С. 236). Выстраивается целостная картина, определяемая «выверенностью». После этого для развития основного конфликта добавляются другие герои — те, прошлая жизнь которых статична, неизменна и полностью отражается в настоящем (Николай Петрович Кирсанов, много лет живущий в Марьино (И. С. Тургенев. Отцы и дети, 1978), Татьяна Марковна Бережкова, «осевшая» в помещичьей среде (И. А. Гончаров. Обрыв. 1953)). Хороша она или дурна —

дело субъективное, однако она не представляет никакого интереса в силу своего прямого проецирования в настоящем. Эти герои определяют положение того первого героя в социуме, описывают его детали и тем самым формируют общую картину художественной реальности. Постепенно в произведение входит еще один герой — «чужой» — тот, кто должен трансформировать главного героя, изменить его, повлиять на него, в большинстве случаев негативно. Таковым является Борис, приехавший к своему дяде. Его появление есть создание первого витка конфликта — герой сразу заявляет о своей симпатии к Катерине, нивелируя понятия брака и эгоистично настаивая на встрече, пусть даже в ущерб предмету своих симпатий (Катерине). Эта грань — разрушающая грань — формирующая новый тип общения — общения вне привычной обстановки, будто бы отчеркивающая все прошлое ради создания будущего. Условно говоря, встреча «чужого» и первого героя и есть настоящее время, которое разграничивает то, что было до, и то, что будет после. В принципе, по данной схеме формируется основной конфликт произведения — «чужой» уже появился и совершил первый шаг для трансформации первого героя. Однако Островский, как и многие писатели его времени, создает дублирующих героев — тех, чьи отношения схожи с отношениями «чужого» и первого героя. Как правило, эти отношения паронимичны — одновременно они похожи, но участники их совсем другие. Борис буквально завладевает своей жертвой с целью получения удовольствия, в то время как его двойник, Кудряш, действительно дорожит (несмотря на его уверения об отсутствии привязанности к Варваре) чувствами, что впоследствии и подтверждает действием. В критический момент герой смог уйти вместе со своей возлюбленной, а Борис — нет.

Главным критерием подобного диссонанса является причастность Кудряша к тому миру, который создан благодаря образам Кабанихи, Дикого, Шапкина, Кулигина и проч. Для него любовь есть некое сакральное таинство, требующее полного доверия своей возлюбленной, в некотором роде жертвенность. В свою очередь, «чужой» не может этого обеспечить, так как он, во-первых, уже выполнил свою композиционную роль, во-вторых, он не испытывает тех же чувств, что и тот, кто сам является частью этой реальности. Таким образом, выстраивается своеобразный конус, в котором совмещаются Катерина и Борис с Варварой и Кудряшом. Лишним героем здесь является Катерина, которая фактически тоже является «чужой», но при этом ее чуждость уже завуалирована, забыта, нейтрализована окружающими ее людьми. Она — вершина конуса, главный герой пьесы. Ее интересы и приоритеты преломлены и заменены другими, теми, которые популяризованы местным обще-

ством. Она дорожит браком и презирает себя за измену, о которой искренне мечтала многие годы. Варвара же чужда этих стереотипов, так как она, в отличие от Катерины, уже научилась жить для себя там, где это не ценится. Ей важна собственная жизнь, а не мнение окружающих. Ее сила в самолюбии. Слабость Катерины состоит в том, что она одновременно существует в двух пространствах — привитые в родительском доме ценности еще только сменяют новые, кабановские. И поэтому Варвара без труда уходит с Кудряшом, в то время как Катерина тоже хочет уйти, но идти ей не с кем. Борис оказывается слабым и, апеллируя к собственной несостоятельности, не может ее спасти, хотя фактически просто не хочет. Уход Варвары и Кудряша разрушает композиционный конус, в котором остаются только начальные отношения Катерина — Борис. Но они тоже рушатся после отправки Бориса в Кяхту, отчего Катерина, как и в начале, остается одна. Предсказуем ее выход из распавшегося конуса — ей нужно куда-то выйти, но ввиду обстоятельств единственным возможным остается самоубийство.

Таким образом, первый герой уже изначально обречен на смерть или на бесполезное скитание по миру в поисках самого себя. Так уходит Негина, навсегда оставляя маленький провинциальный город ради другой жизни с Великатовым. Так уходит Снегурочка, умирая от вспыхнувшего чувства любви. От инсульта умирает Илья Ильич Обломов, нашедший свое счастье на Выборгской стороне с идеальной хозяйкой и, возможно, идеальной женщиной Агафьей Пшеницыной (И.А. Гончаров. Обломов. 2012). За границей оказывается Райский, искренне верящий в свою мечту о неминувости обретения смысла жизни (И.А. Гончаров. Обрыв. 1953).

Любой конус формируется в процессе развития действия, при этом вершиной его должен стать первый герой — тот, ради которого происходит развитие действия и который по своей сути воплощает выверенность. В «Талантах и поклонниках» это Негина. В конце произведения остается один герой, первый герой — тот, с описания которого все и начиналось. Теперь его задача куда более сложная, чем в начале. Он уже вышел из прошлого мира, но пока не вступил в новый мир, не перешел полностью из прошлого в будущее. Его трансформация завершена, но художественная реальность не трансформировалась вместе с ним, став для него чужой. Иными словами, он уже в будущем, но пока живет в прошлом. Применительно к образу первого героя и его влиянию на трансформацию художественной реальности необходимо обратиться к еще одному мифу, имеющему важное значение для Древней Греции, — мифу, который довольно часто рассматривали в ином значе-

нии, не уделяя внимания его контекстуальной составляющей. Речь идет об истории «Пигмалиона и Галатеи» [Торшилов, 1999, с. 84]. Как правило, Пигмалион рассматривался лишь в статусе творца, создателя, который благодаря своему таланту сумел создать идеальную статую девушки — Галатеи. Многие гончароведы [Буланов, 1992, с. 26; Строганова, 2008, с. 216; Masing-Delic, 2009, p. 224; Краснощекова, 2012, с. 87] говорили о существующем параллелизме между статуей и Ольгой, героиней романа «Обломов», в то время как Илья Ильич выполнял функцию самого Пигмалиона — жертвы, ставшей таковой по собственной инициативе. Эта концепция, неоспоримо, исключительна и не требует подробного анализа. Однако правомерной может быть и другая контекстуальная модель мифа — модель, позволяющая иначе оценить положение героев в художественной реальности и, соответственно, иначе взглянуть не только на его структуру, но и на структуру всей греческой мифологии. Важнейшим аспектом здесь является тот факт, что главный герой Пигмалион изначально вел статичный образ жизни, предпочитая любви и общению с другими людьми искусство.

Однако все изменилось после создания статуи Галатеи: скульптор буквально бредил ею, ввиду чего, наблюдая за его муками, Афродита оживила статую, тем самым изменив жизнь Пигмалиона. Процесс появления первого героя, изменяющего не только тех, кто с ним контактирует, но и всю окружающую реальность, есть не что иное как акт трансформации, точно такой же, как и во всех приведенных выше примерах. Причем здесь важна также и изначальная «закрытая» жизнь главного героя. Его мечты стали возможными, но для этого ему пришлось отказаться от прошлой жизни. Иными словами, Пигмалион отказался от прошлой жизни ради будущей. Для греческой литературы подобный сюжет не случаен: для эпического наследия Древней Греции было важно участие богов в жизни простых людей, отчего очень часто великие герои были детьми Зевса, Геры, Афродиты, Диониса и проч. Их поступки воспринимались как особенные, а помыслы — как благие. Лишь впоследствии, после постепенного развития антропоцентризма, «разгульная» жизнь обитателей Олимпа стала осуждаться и критиковаться. Но, к сожалению, пути назад уже не было, что и стало причиной постепенного угасания мифологии Древней Греции. Именно там, во время вмешательства богов в жизнь простых людей, сформировался главный аспект сначала древнегреческой, а потом и мировой литературы — дробление художественной реальности на две части, одна из которых людская (статичная), а вторая божественная (динамичная). Все действие разворачивается именно в первой части — в людской; она становит-

ся своеобразной площадкой, на которой возможны и яростные сражения, и многочисленные человеческие страсти, воплощение людских пороков и людской праведности, проблем, связанных с деньгами и с честью. Человек плавно становится главным сокровищем художественной реальности. Но для того чтобы это было возможным, нужен повод, стимул. И поэтому древние греки вводили в повседневную жизнь статического мира людей богов — «чужих» для этого мира, но активно проявляющих себя. Их мир закрыт, и никто не знает, как именно они живут на Олимпе. Но это и не важно. Важно то, что происходит «внизу», где люди и боги пишут истории своей жизни. Разумеется, постепенно статичный людской мир трансформируется в динамичный благодаря появлению в нем «чужих» героев, уже не обоготворенных. Его статичность является проекцией восприятия мира самими греками, рассматривавшими время иначе, чем мы. Для древнего грека время — плоское, недвижимое [Гаспаров, 2018, с. 57]. Оно есть процесс планомерного перетекания прошлого в настоящее и потом в будущее, при этом важен только сегодняшний день, не вчерашний и не завтрашний. И в этом состоит главный парадокс художественного хронотопа всей мировой литературы — в его статичности, недвижимости, в конечном счете, в мертвости. Для нас показана ситуация, которая, по большому счету, только дает некоторые представления о главном герое. Но потом, после появления «чужого», начинает разворачиваться главный конфликт, который каждый писатель в зависимости от индивидуальных предпочтений формирует на свой собственный вкус. Так можно проследить оси чуждости и обывательщины, восходящие к катарсису [Лосев, 1965, с. 85-99] — базовому понятию всей контекстуальной парадигмы произведения, которая является вершиной силлогизма «чужой — прочие».

Именно таковой своеобразной проекцией образа Пигмалиона является Негина, в то время как Великатов в статусе «чужого» выполняет другую задачу: первая верит в мечты и обретает их, а второй создает все для того, чтобы мечты первой сбылись. Отсыл к мифу о Пигмалионе не случаен: структура данного мифа, как и структура многих других (миф об Эдипе, появление Кришны в «Махабхарате», рождение Вьянмейнена в «Калевале»), символизирует нарушение художественной реальности (статичного, изначального, находящегося в гармонии неизменности) появлением героя со стороны. В случае Негиной это более чем показательно — «чужой» «Талантов и поклонников» — это Великатов. Насколько он хорош и насколько плох — не известно. В «Грозе» роль «чужого» может принять на себя Борис Григорьевич, в «Снегурочке» — Лель. Этот ряд можно продолжать и далее. Одно неизменно: вы-

веденность в данном случае свойственна только одному герою — жертве, женскому образу, который претерпевает процесс изменения, трансформации, что достигается за счет нарушения статичной обстановки, ее изменением, изменением самой ситуации. Мир остается неизменным, меняется его содержимое: Негина уезжает с Великатовым, Дулебов, Мелузов и прочие остаются в том же положении, в котором были ранее. Они в рамках художественной реальности есть воплощение местной обывательщины.

Грубоватость и некоторая фамильярность самого понятия не случайны — под данным определением подразумевается статичный мир героев, нижняя часть конуса, основание, то место, которое, являясь исконно неизменным, чуждо каким-либо переменам на глобальном уровне. Герои обывательщины, как правило, существуют только в рамках одного хронотопа, не покидая его пределов. Их ареал обитания закреплен за ними, и они закреплены за ним. Их основная задача — показать «лицо» того мира, где они родились, выросли и сформировались личностями. Разумеется, наиболее продуктивным в данном случае выступает понятие менталитета, на который автор обращает внимание читателя при помощи детализации быта и некоторых свойственных только описываемой местности привычек. Их задача в тексте проста — создать те условия, которые позволят полностью раскрыть главного героя — Негину, т. е. «вывести» ее, сделать возможным и неслучайным отъезд с Великатовым. Иными словами, в пьесе образуется замкнутое пространство художественного мира, слепок нескольких дней, месяцев, лет, в который укладываются все описываемые события. Вот только среди череды бесконечных дел и забот молодой актрисе Негиной уже места не нашлось — ее ждет другая дорога, которая, как и все прочие дороги, ведет в таинственную и оттого еще более заманчивую неизвестность.

Заключение

Таким образом, можно сделать ряд выводов: во-первых, благодаря анализу персонажного уровня в пьесе «Таланты и поклонники» А. Н. Островского удалось доказать, что «выведенность» — одна из важных структурных составляющих произведения — выделяет главного героя среди прочих, возводя его на вершину условного конуса художественной системы текста. Этот герой (жертва, представленная в образах Катерины Кабановой и Александры Негинной) полностью реализуется (сформируется) за счет других героев, которые, в свою очередь, образуют некоторое единство, являющееся отражением общественных воззрений того социума, в котором этот герой оказался. Во-вторых, конфликт произведения разворачивается благодаря появлению героя со сто-

роны, чужого для статичного хронотопа художественной реальности пьесы. В-третьих, подобная модель выстраивания текста уже была ранее реализована в различных мифологических системах, однако со временем претерпела ряд изменений, обусловленных социальными и историческими факторами.

Данная статья есть попытка иначе посмотреть на персонажный уровень художественного произведения, проанализировать его в ином ракурсе. Исследование может быть продолжено применительно к другим произведениям русской литературы.

Библиографический список

Березкина Е. П., Федурин К. П. Духовные ценности в пьесах А. Н. Островского // Вестник Бурятского государственного университета. Язык. Литература. Культура. Улан-Уде, 2016. № 3.

Буланов А. М. «Ум» и «сердце» в русской классике. Саратов, 1992.

Гаспаров М. Л. Занимательная Греция; Капитолийская волчица. М., 2018.

Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров. Мир творчества. СПб., 2012.

Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М., 1965.

Мильтон В. И. Логика и сверхлогика любви в драматургии А. Н. Островского (набросок на тему «Островский и Достоевский») // Щельковские чтения, 2001: А. Н. Островский. Новые материалы и исследования. Кострома, 2001.

Мосалева Г. В. «Непрочитанный» А. Н. Островский: поэт иконной России: монография Ижевск, 2014.

Строганова Е. Н. Миф о Пигмалионе в романной трилогии И. А. Гончарова // Материалы Международной научной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск, 2008.

Топоров В. Н. Петербургский текст. М., 2009.

Торшилов Д. О. Античная мифография. СПб., 1999.

Чирва Ю. Н. «Пьесы жизни» А. Н. Островского и «роман-трагедия» Ф. М. Достоевского // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. СПб., 2016. № 4 (45).

Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев, 1996.

Юнг К. Г. Эон. М., 2009.

Foley J. Albert Camus: From the Absurd to Revolt. Montréal, 2008.

Jong de A. Traditions of the Magi: Zoroastrianism in Greek and Latin literature. Leiden, 1997.

Masing-Delic I. Exotic Moscow under Western eyes. Boston, 2009.

Источники

Гончаров И. А. Обломов: роман в четырех частях. СПб., 2012.

Гончаров И. А. Обрыв : собр. соч. в 8 т. Т. 5. М., 1953.

Островский А. Н. Гроза // Островский, А. Н. Собрание сочинений в 10 т. Т. 2. М., 1959.

Островский А. Н. Таланты и поклонники // Островский А. Н. Собрание сочинений в 10 т. Т. 8. М., 1960.

Тургенев И. С. Отцы и дети // Тургенев И. С. Собр. соч. в 10 т. Т. 3. М., 1978.
Эзоп. Басни Эзопа. М., 1968.

References

Berezkina Ye. P., Fedurina K. P. *Dukhovnyye tsennosti v p'yesakh A. N. Ostrovskogo*. [Spiritual values in the plays of A. N. Ostrovsky]. In: *Vestnik Buryatskogo Gosudarstvennogo universiteta. Yazyk. Literatura. Kul'tura*. [Bulletin of the Buryat State University. Language. Literature. Culture]. Ulan-Ude, 2016. No. 3.

Bulanov A. M. "Um" i "serdce" v russkoj klassike. ["Mind" and "heart" in Russian classics]. Saratov, 1992.

Gasparov M. L. *Zanimatel'naya Grechiya; Kapitolijskaya volchica*. [Entertaining Greece; Capitoline wolf]. Moscow, 2018.

Krasnoshchekova E. A. *I. A. Goncharov. Mir tvorchestva*. [I. A. Goncharov. The world of creativity]. St. Petersburg, 2012.

Losev A. F., Shestakov V. P. *Istoriya esteticheskikh kategorij*. [History of aesthetic categories]. Moscow, 1965.

Mildon V. I. *Logika i sverkhlogika lyubvi v dramaturgii A. N. Ostrovskogo (nabrosok na temu "Ostrovskiy i Dostoyevskiy")*. [Logic and super-logic of love in the dramaturgy of A. N. Ostrovsky (a sketch on the theme "Ostrovsky and Dostoevsky")]. In: *Shchelykovskiye chteniya, 2001: A. N. Ostrovskiy. Novyye materialy i issledovaniya*. [Shchelykovsky Readings, 2001: A. N. Ostrovsky. New materials and research]. Kostroma, 2001.

Mosaleva G. V. "Unread" A. N. Ostrovsky: poet of iconic Russia. ["Unread" A. N. Ostrovsky: poet of iconic Russia]. Izhevsk, 2014.

Stroganova E. N. *Mif o Pigmalione v romannoj trilogii I. A. Goncharova*. [The myth of Pygmalion in the novel trilogy by I. A. Goncharova]. In: *Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, posvyashchennoj 190-letiyu so dnya rozhdeniya I. A. Goncharova*. [Proceedings of the International Scientific Conference dedicated to the 190th anniversary of the birth of I. A. Goncharov]. Ul'yanovsk, 2008.

Toporov V. N. *Peterburgskij tekst*. [Petersburg text]. Moscow, 2009.

Torshilov D. O. *Antichnaya mifografiya*. [Ancient mythography]. St. Petersburg, 1999.

Chirva Yu. N. «P'yesy zhizni» A. N. Ostrovskogo i "roman-tragediya" F. M. Dostoyevskogo. ["Plays of life" A. N. Ostrovsky and "tragedy novel" by F. M. Dostoevsky]. In: *Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A. YA. Vaganovoy*.

[Bulletin of the Academy of Russian Ballet named after A. Ya. Vaganova]. 2016. No. 4 (45).

Yung K. G. *Dusha i mif: shest' arhetipov*. [Soul and myth: six archetypes]. Kiev, 1996.

Yung K. G. *Eon*. [Aeon]. Moscow, 2009.

Foley J. *Albert Camus: From the Absurd to Revolt*. Montréal, 2008.

Jong de A. *Traditions of the Magi: Zoroastrianism in Greek and Latin literature*. Leiden, 1997.

Masing-Delic I. *Exotic Moscow under Western eyes*. Boston, 2009.

List of sources

Goncharov I. A. *Oblomov*. [Oblomov]. St. Petersburg, 2012.

Goncharov I. A. *Obryv*. [Cliff]. Coll. op. in 8 vols. Moscow, 1953. V. 5.

Ostrovskij A. N. *Groza*. [Thunderstorm]. Ostrovsky A. N. Collected works in 10 vols. T. 2. Moscow, 1959.

Ostrovskij A. N. *Talanty i poklonniki*. [Talents and admirers]. Collected works in 10 vols. T. 8. Moscow, 1960.

Turgenev I. S. *Otcy i deti*. [Fathers and children]. Sobr. op. in 10 vols T. 3. Moscow, 1978.

Ezop. *Basni Ezopa*. [Aesop's Fables]. Moscow, 1968.