

ЛИНГВОПОЭТИКА

О чем прошумела «Гроза» А. Н. Островского?

© доктор филологических наук Ю. А. Сорокин, 2001

И критики, и литературоведы рассуждают об этом давно и, кажется, продолжают рассуждать до сих пор. Итоги неутешительны, ибо тривиальны, как и любое сверхсоциологизированное объяснение. Упоминаются по привычке “темное царство”, бездуховность, власть денег и деспотизм старших, от которых спасаются двуличностью / фальшью и изворотливостью. Не забывают, конечно, и о “луче” в этом “темном царстве” — сомнительном утешении от всех скорбей.

С такими “итогами” можно было бы согласиться, как соглашаются с ними многие, для которых художественная литература — лишь форма существования обыденного инобытия, измеряемого постепенно и соизмеряемого рефлексивно с другим сходным или несходным инобытием. Словом, эти “итоги” заставляют считать, что сопоставление “образца” (среды в широком смысле этого слова) и “копии” (редупликации среды) позволяет вполне уверенно судить о той сверхзадаче, которую решал писатель (в данном случае драматург Островский) с помощью “игры в персонажи”. И даже суммировать результаты этой игры и выявить ее правила. Короче говоря, предполагается, что художественная игра похожа на шахматную партию (собственно, литературоведение и стремится к тому, чтобы стать учебником, в котором разбираются ходы в этой партии), разыгрываемую фигурами — персонажами с оговоренной зоной компетенции.

Принять такую точку зрения можно, но она, по-видимому, непродуктивна. И прежде всего потому, что рационализирует художественную литературу, лишая ее *символического измерения*, а именно оно и является ядром любого поэтического и прозаического текста. И особенно драматического, в котором символическое существует в профанно-детальной форме, дробно имитирующей спонтанное вербальное и невербальное поведение. Как и всякая имитация / копия, оно стремится к очевидности, к тому, чтобы быть лишь тем, что оно есть, стремится замаскировать мотивы и цели неосознаваемого его эксплицитными / вразумительными подобиями. “Грех” — это и есть одно из таких подобий. И оно не менее важный персонаж пьесы, чем все остальные. Коли это так, то пьеса Островского — прежде всего рассказ о прираще-

нии греховности, спровоцированном излишне частым упоминанием о ней. Рассказ о “вербальном событии”, освобождающемся от своего автоматизма и становящемся объектом интериоризации. Если от слишком частого использования / употребления слова-образа / слова-понятия происходит аннигиляция его смысла в обыденном / узуальном общении, то в художественной речи частота использования слова-образа приводит к его сверхфокусировке и сверхусилению. Иначе говоря, слово-образ “грех” становится сверхнагруженным и сверхчетким в семантико-аксиологическом отношении и интериоризуемым именно в этом своем качестве – в качестве внезапно или постепенно осознаваемой ценности / установки. Это состояние выхода из автоматизма обыденности отнюдь не является комфортным. А учитывая интравертивный тип личности Катерины – невыносимым. И гроза не могла не прийти.

Примечание. Рефлексирующие персонажи крайне редко встречаются в пьесах Островского, что, по-видимому, естественно: существование-в-обыденности запрещает выход за свои пределы, препятствует установлению, говоря словами В. С. Соловьева, сизигических отношений (см.: Соловьев 1991: 138), оставляя человека наедине с самим собой. Правда, выход все же возможен: Аристарх, мастеровой-самоучка из “Горячего сердца”, находит его, “исправляя” реальность ирреальностью, пытаясь внести в сценарий пьесы обыденности элементы игры (см. действие четвертое в “Горячем сердце”; Островский, 1935: 259-268).

Конечно, стократ благороднее тот,
Кто не скажет при блеске молнии:
“Вот она, жизнь!” (Басё. Бусон. Исса... 1993: 91),

но если приходит гроза, то не до слов. Да их и не успевают найти. И не до раздумий о благородстве в условиях пограничной – экзистенциально неустойчивой – ситуации.

Именно в этих условиях совершаются деструктивные – вплоть до самоубийства – поступки, ибо, выламываясь из нахождения-в-обыденности, можно или опуститься ниже нуля существования, или подняться выше его. Словом, возможно или осознание того, что “... исключительно духовная любовь есть, очевидно, такая же аномалия, как и любовь исключительно физическая и исключительно житейский союз” (Соловьев 1991: 139), или самоуничтожение. Катерина выбирает второе. И иного выбора у нее не было, ибо жить, принимая неизбежность этой аномалии, можно лишь в том случае, если и окружающие соглашаются быть аномальными: “Смысл и достоинство любви как чувства состоит в том, что она заставляет нас действительно, всем нашим существом признать за другим то безусловное центральное значение, которое в силу эгоизма мы ощущаем только в самих себе” (Соловьев 1991: 119).

В “Грозе” вдоволь “своего” эгоизма, не признающего “чужого”, споров и конфликтов одного эгоизма с другим, вдоволь обыденности, исчерпавшей свои возможности. “Гроза” – это обещание времени, в котором не будут признавать то **центральное безусловное значение**, о котором говорил В. С. Соловьев, времени, когда “женщины перестают быть женщинами. Они покидают дом и уходят на форум. Мужчины перестают быть мужчинами. Они покидают форум и возвращаются домой. Женщины хотят быть социально полноценными. Мужчины возвращаются к очагу, к дому, чтобы не быть пустыми. Нет больше ни мужчин, ни женщин; ни общества, ни дома” (Гиренок 1995: 99). Словом, время “Грозы” – это антисизигическое время.

Предугадав наступление этого времени, А. Н. Островский намекнул – в манере, свойственной лишь художнику, – и на глубинные причины деформации межличностных / семейных отношений.

Если “Гроза” – один из видов “бытовой” сказки, а это так, то стоит приглядеться к ее архетипическим составляющим (см. в связи с этим: Франц 1998: 6-68, 97-101, 116-138, 176-188, 257-260), “распределенным” за персонажами пьесы.

Вот семья Кабановых: Марфа Игнатьевна Кабанова (вдова), ее сын Тихон Ильич, Катерина, жена Тихона, Варвара, его сестра. Классический четырехугольник.

Для рассмотрения этого четырехугольника особенно важным, на мой взгляд, оказываются понятия **анима** и **анимус** (см. в связи с этим: Юнг 1994): “Анима в качестве категории женского рода есть фигура, компенсирующая исключительно мужское сознание. У женщин же такая компенсирующая фигура носит мужской характер, поэтому ей подойдет такое обозначение, как **анимус**” (Юнг 1999: 135, прим. № 1). Иными словами, и мужчина, и женщина есть совокупность / целостность и анимы, и анимуса, точнее говоря, анимус есть **женское представление** о мужчине, а анима — **мужское представление** о женщине.

Так как в нашем четырехугольнике соотношение женщин и мужчин равно 3 : 1, то оказывается, что семья Кабановых – это семья-анимус, семья, преимущественно ориентирующаяся на женские представления о мужчинах. Мужские представления о женщинах (Тихон) или осуждаются (см. диалоги Марфы Игнатьевны и Тихона, Тихона и Катерины), или оцениваются как предосудительные (упреки адресуются и Борису Григорьевичу, и Ване Кудряшу).

Катерина пытается даже не уравновесить, а лишь усомниться в целесообразности / комфортности таких непаритетных отношений. И проигрывает: она не нужна подступающему феминистическому будущему.

Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. — М.: МАКС Пресс, 2001. — Вып. 16. — 116 с.
ISBN 5-317-00177-3

Л и т е р а т у р а

Басё. Бусон. Исса. Летние травы. Японские трехстишия. М., 1993.
Гиренок Ф. И. Метафизика пата (косноязычие усталого человека). М., 1995.
Островский А. Н. Сочинения. М., 1935.
Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991.
фон Франц Мария-Луиза Психология сказки. Толкование волшебных сказок. Психологический смысл мотива искупления в волшебной сказке. СПб., 1998.
Юнг К. Г. Психология бессознательного. М., 1994.