

И. ЗОХРАБ
**Переоценка
 «Грозы»
 А. Н. Островского
 в контексте
 философской
 критики**

Высказывания полусумасшедшей барыни также символизируют силы, которые препятствуют

во имя авторитарных норм поведения свободному выражению или осуществлению желания Катерины и высвобождению сексуальной энергии, особенно если рассматривать это в постмодернистском контексте «машины желаний» («desiring machine») по терминологии Делеза (Deleuze) и Гваттари (Guattari)¹. С точки зрения критиков, придерживающихся феминистических взглядов, акцент на то, что полусумасшедшая барыня говорит о красоте Катерины и ее теле, что

материально, а не духовно (corporeality), вообще дает основание на прочтение, при котором внима-

ние с основной черты характера Катерины, ее психики, внутреннего мира или сознания/подсознания частично смещается на ее тело. Согласно феминистической критике, либидо «исходит от структуры чувствительности, функции и эффекта преднамеренности, интегрированного союза эмоциональности, подвижности и восприятия»². Мерло-Понти (Merleau-Ponty) в «Феноменологии восприятия» (Phenomenology of Perception) обращает внимание на то, что «чувства взаи-

Окончание. Начало в №3 за 2006 г.

Впервые на английском языке статья опубликована в *New Zealand Slavonic Journal. Festschrift in honour of Arnold McMillin*, volume 36, 2002, pages 303-321. Перевод на русский язык осуществлен Н. В. Захаровым и печатается впервые.

модействуют с друг с другом... Цвет звуков и музыка цветов возникают таким же образом как единство созерцания через оба глаза: в том насколько мое тело — не собрание смежных органов, а синергетическая система, все функции которой осуществляются и связаны вместе в общем потоке существования в мире со всеми его трудностями и недостатками...»³

У Катерины, такой какой она представлена Островским, чувства взаимодействуют с друг с другом. Речь Катерины эмоциональна. Она не только живет во власти чувств, но и ее память и воображение состоят почти исключительно из сохранных переживаний. Она постоянно слышит или представляет себе, что слышит, голоса или пение, шепот, шум в голове, воркование голубей, пение незримых голосов, ангелов, птиц. Она чувствительна к аромату цветов, запаху кипариса. Она представляет себе и реагирует на цветы, будь то окраска цветов («цветочки расцветут: желтенькие, красненькие, голубенькие... всякие (*задумывается*), всякие...»); великолепные сады, золотые купола церквей или огни. Она достаточно чувствительна, чтобы соприкоснуться с природой — будь это тепло солнца, влага дождя или мягкость травы — ее воображение помогает ей представить себе, что она находится в «горячих объятьях», она чувствует, что ее сердце «изорвалось», оно «болит» и так далее. Многие из этих переживаний связаны с ее прежней жизнью дома и с церковью:

«...В солнечный день из купола такой светлый столб вниз идет, и в этом столбе ходит дым, точно облако, и вижу я, бывало, будто ангелы в этом столбе летают и поют. [...] А какие сны мне снились, Варенька, какие сны! Или храмы золотые, или сады какие-то необыкновенные, и все поют невидимые голоса, и кипарисом пахнет, и горы и деревья будто не такие, как обыкновенно, а как на образах пишутся. А то, будто я летаю, так и летаю по воздуху» (335–336; 221–222).

Катерина также восприимчива к кинетическим ощущениям, т. е. к движению, к скорости передвижения, к жесту. Она представ-

ляет себя летящей, подобно птице или бабочке, или желает быть унесенной сильными ветрами. Она не забывает, как плавала вниз по течению быстроводной Волги в лодке, и желает совершить это снова или помчаться на тройке. Она мечтает о полете и в моменты особого психического подъема представляет, что все так и было.

Островский также уделяет Катерину интуицией. В современных исследованиях выявлено, что интуиция участвует в творческом процессе и связана с мечтаниями и подсознательным восприятием. Лица, обладающие интуицией, находятся в состоянии «сильной тревоги и возбуждения» и склонны к «рискованным действиям»; подобно творческим людям, они тяготеют к социальной и персональной эксцентричности⁴. Они демонстрируют то, что принято называть «глобальным восприятием», большим, более целостным охватом специфической области знания, чем у тех, кто не имеет интуиции и у кого есть привычка мыслить, «сопротивляясь переменам», и воспринимать мир с точки зрения «правил большинства»⁵. В то же самое время, благодаря интуиции, мыслители способны прийти к выводу «на основе небольшого объема информации, который обычно получается из значительно большего количества информации»⁶. С другой стороны, исследователи обнаружили, что интуитивное размышление, как и с творческий процесс, обладает «терпимостью к двусмысленности» и т. д.⁷

В «Грозе» эти особенности характера Катерины представлены как признак ее женственности и указание на ее «инакость», которая выглядит подозрительной в пределах ее социального круга. Она обладает интуицией, креативна, чувствительна; кроме того, у нее есть превосходство, что традиционно оценивается как отрицательная черта для женщины, т. е. она «эмоциональна» и «нерациональна», она непредсказуема и изменчива, она «непоследовательна», поэтому «ненадежна» и т. д.

В конечном счете, Катерина воспринимает свою особость и телесность как нечто гре-

ховное, грязное и поэтому отталкивающее. Это похоже на то, что Юлия Кристева (Julia Kristeva) назвала «актом унижения», который проявляется в акте публичного признания Катерины в своем грехе в четвертом действии⁸. Это «толкает ее в пропасть», поскольку окончательно разрушено ее самосознание. Самоубийство Катерины (в некотором смысле похожее на изгнание «фармакоса» в греческой традиции) предназначено для того, чтобы передать пафос, вызвать жалость и страх у публики. Духовный кризис Катерины выражен в ее речах и монологах, которые становятся все более и более бессвязными, полны многочисленных пауз, незаконченных предложений и деталей ремарок, включающих кинетическую, в противоположность лингвистической, связь действий. (Ср. ремарки: «*Катерина (вбегая)*»; «*она хватается за руку (Варвары) и держит крепко.*»); «*(Приклоняясь к Варваре, рыдает.)*»; «*(подходит к стене и опускается на колени, потом быстро вскакивает)*»; «*(С противоположной стороны выходит Катерина и тихо идет по сцене. Весь монолог и все следующие сцены говорит, растягивая и повторяя слова, задумчиво и как будто в забытьи.)*»; «*(Подходит к берегу и громко, во весь голос.)*»; «*(подбегает к нему и падает на шею.)*»; «*(Плачет на груди у него.)*»; «*(провожает его глазами и стоит несколько времени задумавшись.)*»; «*(Подходит к берегу. Громко.)*»

Чувственное восприятие Катерины религиозно. Хотя она и воспитана в тех же церковных традициях, как, например, Кабаниха, странница Феклуша и полусумасшедшая барыня с двумя лакеями, отношение Катерины к религии и ее понимание церкви кардинально отличаются от их воззрений.

Островский типичен в создании альтернативных перспектив и в выражении различных точек зрения (полифонии), благодаря которым формируется художественный мир пьесы. Возможно, что Островский намеренно представил религию с различных точек зрения, т. е. реальным источником «Грозы»

послужила Литературная экспедиция по Волге организованная морским министерством в 1856 г., в которой Островский встречался и со старообрядцами, и с реформаторами, например И. С. Белястиным (1819–1890), Калязинским либеральным священником⁹.

Итак, Катерина воспринимает религию и церковь как выражение свободы и любви, которые она связывает с идиллическими воспоминаниями невинного детства и пробуждения чувств. В семье Кабановых религия используется как средство наказания и усиления угнетения. Катерина воспринимает религию как широкое открытое пространство, как ощущение движения и свободы. Кулигин связывает религию с миром природы и красотой. Религия в доме Кабановых и в представлениях Феклуши ассоциируется с неволей, тюремным заключением, замками, скрежетом железа и звоном кандалов. Сцены, представляющие разные точки зрения, следуют одна за другой, чтобы вынудить публику стать более сознательной, — так сказать, отвлечь ее внимание от действия переднего плана и обратить его на то, что скрывается за ним, — когда различные перспективы открываются перед взором зрителя.

Подобное амбивалентное отношение проявляется в главном рефрене пьесы Островского — грозы. Мы уже рассматривали, как некоторые персонажи трагедии воспринимают грозу и реагируют на нее. У многих она вызывает чувство страха и предвещает наказание, возмездие или божественное вмешательство вне времени и пространства. Кулигин понимает грозу и молнию позитивно, как электричество и как знак божественной милости: «Каждая теперь травка, каждый цветок радуется, а мы прячемся, боимся, точно напасти какой! ... Не гроза это, а благодать! Да, благодать! [...] красота! [...] Я вот не боюсь ...».

В четвертом действии главные герои пьесы и горожане Калинова предстают в реакции на назревающую грозу и признание Катериной своей вины. Следует ли рассматри-

вать ее грех как грозу, начинающуюся внутри нее? Понимать ли стихию природы в контексте восприятия грозы Кулигиным — как знак не гнева, а Господней благодати и красоты? Расценивать ли грозу, которая назревает и буквально, и метафорически как предзнаменование наказания, как рок или как знамение освобождения и радости? Стоит ли этому радоваться или этого следует страшиться?

Неоднозначна в пьесе символическая функция Волги. Ее образ сопровождает как самые радостные минуты, так и самые ужасные страдания Катерины. Она — источник красоты, спасения, свободы и перерождения, но ее темные воды несут в себе смерть Катерины.

Основное драматическое развитие действия в «Грозе» Островского несет в себе категория свободы (воли). Катерина одна из тех, кто остро ощущает смысл волеизъявления или «воли». В первом действии она вспоминает свою идиллическую свободную жизнь в доме родителей и сравнивает ее с ограниченной новой жизнью в доме свекрови. Когда ее золовка Варвара замечает, что жизнь, как она ее видит, одинакова в обоих домах, бессвязный ответ Катерины таков: «Да здесь все как будто из-под неволи». Она чувствует «удушьё» в своем новом доме: «Сделается мне так душно, так душно дома, что бежала бы. И такая мысль придет на меня, что, кабы моя воля, каталась бы я теперь по Волге, на лодке, с песнями, либо на тройке на хорошей, обнявшись...» (337; 223). В ходе ее монолога в третьем действии она три раза называет брак «горькой неволей» (352–353; 235). В это время она держит украденный ключ, чтобы открыть ворота сада и обрести мнимую свободу при встрече с Борисом. Как один из многочисленных примеров проявления символического плана, пронизывающего пьесу, можно привести замок и ключ — традиционная метафора для обозначения мужских и женских гениталий¹⁰. Катерина намеревается бросить ключ в реку, но кладет его в карман, когда ей кажется, что она слышит, что кто-то идет: «Видно, сама судьба того

хочет!» (353; 235). Врожденная честность заставляет ее признать, что она не хочет выбросить ключ, желая увидеть Бориса.

Свои понятия о воле, долге и обязанностях имеют другие герои «Грозы». Так, муж Катерины Тихон подчиняет свои желания воле своей матери, которая является главой семьи. Его поведение обусловлено религиозными обычаями и семейными традициями. Он постоянно заверяет мать, что все делает по ее воле, но ищет утешение и забвение от столь гнетущей жизни в пьянстве. Борис, «приезжий» из Москвы, оправдывается тем, что материально зависит от дяди Дикого, в чьем доме он живет и на кого он работает. Он знает, что он не имеет никакой свободы выбора при решении вопросов, касающихся его собственной жизни. Как только о его отношениях с Катериной становятся всем известно, Дикой отсылает его по делам в Сибирь.

Как это ни парадоксально, только смерть дает Катерине свободу, которую она так желала обрести в жизни.

Аристотель определил трагедию как «воспроизведение действия законченного и целого, имеющего определенный объем; [...] воспроизведение не только законченного действия, но также вызывающего страх и сострадание, а это бывает чаще всего в том случае, когда что-нибудь происходит неожиданно, и еще более, когда происходит [неожиданно] вследствие взаимодействия событий»¹¹ (10). Последний из перечисленных признаков трагедии очевиден в «Грозе». Муки и унижение Катерины, с одной стороны, и беспомощность Тихона и Бориса, с другой, предвосхищают катарсис зрителя. Аристотель выделяет страдание как третий наиболее важный компонент фабулы, первые два — «перипетия» и «узнавание». «Страдание — это действие, производящее гибель или боль» (19), в то время как в запутанном сюжете, в котором перемена совершается с «перипетией», или «узнаванием», или с тем и другим — включает «страх и сострадание». Вид трагического героя, претерпевающего изменение от состояния счастья к несчастью

(20–21), не должен быть абсолютно хорошим или порядочным, ни полностью развращенным или злым: «Итак, остается тот, кто стоит между ними. А таков тот, кто, не отличаясь ни доблестью, ни справедливостью, подвергается несчастью не вследствие своей порочности и низости, а вследствие какой-нибудь ошибки, между тем как раньше он пользовался большой славой и счастьем...» (21). О Катерине можно сказать, что она соответствует требованиям Аристотеля относительно морального характера трагического героя. Моральное падение Катерины и реакция зрителей на ее трагическую судьбу намечены в судьбах Тихона и Бориса. Последний безнадежно бранит свою судьбу: «Злодеи вы! Изверги! Эх, кабы сила!» (389; 263). Его слова отдаются эхом в причитаниях Тихона немного погодя, когда он глубоко сокрушается над усопшей Катериной: «Хорошо тебе, Катя! А я-то зачем остался жить на свете да мучиться!» (392; 265). Некоторые исследователи высказывали мысль о том, что судьбы этих героев еще более трагичны, чем судьба самой Катерины. Хотя все трое попали в западню, именно Катерина не выдерживает и гибнет. Можно сказать, что гнев богов, которые требуют исполнения их воли, или слепота судьбы-злодейки (в более ранних трагедиях) в пьесе реализуется в стихии грозы, которая ищет возмездия и несет темноту и хаос.

Катерина предстает перед публикой одиноким существом, попавшим в нескончаемый шторм. Неразрешимый конфликт между стремлением Катерины к идеалу и ограничениями, наложенными на нее действительностью, приводит к ее страданиям и смерти. Гроза, которая проявляется в пьесе и как предвестница надвигающейся гибели, и как символ свободы и возрождения, находит свое выражение во внутреннем смятении Катерины. Катерина способна противостоять своим гонителям до того, как она начинает чувствовать себя виноватой и сурово порицаемой из-за совершенного ею страшного греха. Она не может примирить свои высокие идеалы и грех. Совесть мучает ее.

Абсолют, которого она так жаждет, уничтожает ее, когда она не может его достичь. В символической форме это выражает гроза, сверхсила, подобная Богу. Страдание героини, сопровождаемое громом и молнией, вызывает жалость и страх зрителя. Именно наличие у нее таких качеств, как благородство, прямота и великодушие, способствует ее падению — это «фатальный недостаток» ее характера, который делает ее неспособной соответствовать правилам ханжеского поведения и «двойной морали». Ее гибель в водах Волги, в реке Жизни, которая является символом свободы и возрождения, выступает как еще один признак двойственности, присутствующей на всех уровнях пьесы, поскольку в своей смерти она сливается с природой и окружающей средой, как она представляла ранее в своих грезах, и обретает свободу, достигая абсолютной величины, чего она так желала. И не случайно именно Кулигин кладет ее выловленное в Волге тело и укоряет собравшуюся толпу: «Вот вам ваша Катерина. Делайте с ней, что хотите! Тело ее здесь, возьмите его; а душа теперь не ваша: она теперь перед судьей, который милосерднее вас! (*Кладет на землю и убегает*)» (392; 265).

На культурном фоне, трагедия Катерины, погибшей в результате неразрешимого конфликта между потребностью и свободой, действительностью и идеалом, отображает более широкий конфликт внутри русской культуры с ее религиозно-общественной идеей Святой Руси (что изложено во вступлении выше) и ограничениями, наложенными потребностями мирской власти.

¹ Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, translated by Robert Hurley et al., Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983; *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, translated by Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993. См. также: Jean-Francois Lyotard, *Libidinal Economy*, 1974. Мишель Фуко (Michel Foucault) также много писал о сексуальном влечении и его ограничении и контроле в со-

временном мире, как то гетеросексуальность в браке.

² Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Australia, Allen and Unwin, 1994, 109. (First published by Indiana University Press, 1994.)

³ M. Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception*, London, 1962, 232-3.

⁴ Tony Bastick, *Intuition. How We Think and Act*, Chichester, New York, 1982, 27, 168–170.

⁵ *Ibid*, 349-350.

⁶ M. R. Westcott and J. H. Ranzoni, 'Correlates of intuitive thinking', *Psychological Reports*, no 12, 1963.

⁷ *Ibid*, Bastick, 595-613.

⁸ Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay in Abjection*, New York, Columbia University Press, 1982.

⁹ Ревякин А. «Гроза» А. Н. Островского, М.: Учпедгиз, 1955. С. 31.

¹⁰ Sander L. Gilman, *Disease and Representation. Images of Illness from Madness to AIDS*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1988., 54–55.

¹¹ Aristotle, *Poetics*. Translated with an introduction and notes by Malcolm Heath, Penguin books, 1996, 12; XVIII, 10–11. Здесь и далее в тексте при цитировании «Поэтики» в скобках указаны номера страниц по этому изданию.