

Г. В. МОСАЛЁВА¹

РУССКАЯ ИСТОРИЯ В СТРУКТУРЕ ХРАМОВО-ЛИТУРГИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ А. Н. ОСТРОВСКОГО («КОЗЬМА ЗАХАРЬИЧ МИНИН, СУХОРУК»)

В статье на материале исторической пьесы Островского рассмотрены особенности его храмово-литургической поэтики, обусловленной феноменом православной культуры. К числу особенностей сакральной архитектурной модели в пьесе Островского отнесены сюжет обретения веры, литургическая структура текста, мотивы церковной гимнографии, нарративы, связанные с религиозной интенциональностью (религиозные экфрасисы). Автор установил влияние ортодоксально-мистического комплекса на формирование национально-поэтического эпоса в творчестве Островского, что позволило обосновать концепцию об Островском как поэте иконной России. Исследование показало сознательную установку Островского на воплощение в творчестве народных идеалов, связанных с православной духовностью. Например, таких, как Козьма Минин и патриарх Ермоген (Гермоген), мистически сообщающихся с преп. Сергием Радонежским. Таким образом, Островский транслировал в пьесе непрерывность святоотеческой традиции, восприемниками которой являлись лучшие представители народа.

Ключевые слова: поэтизация исторического события, храмовая модель, народные идеалы.

Русская история в пьесах Островского отображается двояко: в ракурсах комического и трагического. В первом случае русская история осмысливается в контексте народной смеховой культуры, свидетельствуя об удивительной способности русского народа по прошествии времени смотреть на серьёзное историческое событие с весёлой стороны.

Приведём примечательный диалог героев Островского из его пьесы-шутки «Праздничный сон – до обеда»:

«Н и ч к и н а. Вы читаете газеты?
Б а л ь з а м и н о в. Читаю-с.

¹ Галина Владимировна Мосалёва – доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы и теории литературы, ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет» (Российская Федерация, Удмуртская Республика, Ижевск); mosalevagv@yandex.ru

<...>

Н и ч к и н а. А мы не читаем... ничего не знаем... что там делается. Вот я у вас хотела спросить, не читали ли вы чего про Наполеона? Говорят, опять на Москву идти хочет.

Б а л ь з а м и н о в. Где же ему теперь-с! Он ещё внове, не успел ещё у себя устроиться. Пишут, что все дворцы да комнаты отделявает.

Н и ч к и н а. А как отделает, так, чай, пойдёт на Москву-то с двенадцать языков?

Б а л ь з а м и н о в. Не знаю-с. В газетах как-то глухо про это пишут-с»¹.

Изначально заданный автором юмористический модус пьесы-шутки определяет и её речевую сферу, сотканную из мира слухов, фантастических рассказов о чужих землях, находящихся вдали от России. Представление комических героев пьесы о пространственной протяженности, об «удалённости» своего мира от чужого подчиняется всё тому же пафосу комического.

«Н и ч к и н а. Да вот ещё, скажите вы мне: говорят, царь Фараон стал по ночам с войском из моря выходить.

Б а л ь з а м и н о в. Очень может быть-с.

Н и ч к и н а. А где это море?

Б а л ь з а м и н о в. Должно быть, недалеко от Палестины.

Н и ч к и н а. А большая Палестина?

Б а л ь з а м и н о в. Большая-с.

Н и ч к и н а. Далеко от Царьграда?

Б а л ь з а м и н о в. Не очень далеко-с.

Н и ч к и н а. Должно быть, шестьдесят верст... Ото всех от таких мест шестьдесят верст, говорят... только Киев дальше.

Ю ш а. Царьград, тётенька, это – пуп земли?

Н и ч к и н а. Да, миленький...» (2, 135).

В комедиографии Островского передача невероятных слухов и небылиц – один из существенных приёмов создания комического.

Однако помимо этого весёлого взгляда на русскую историю Островский ведёт серьёзный разговор о ней, продолжая пушкинскую традицию отображения русской истории как народной драмы. Обращение к истории настолько увлекало Островского, что он думал оставить драматургию и сосредоточиться на создании исторического эпоса, способствующего развитию народного самосознания. Островский стремился отразить в своих пьесах ясные эстетические и этические идеалы русской национальной жизни. Обращение Островского к историческим событиям, имеющим экзистенциальное значение для России, способствовало, на наш взгляд, окончательному оформлению его драматургии как национально-поэтического эпоса.

В основе драматургии Островского лежит идея о России как Господнем Царстве (Царстве веры). Восприятие России как христианского царства было характерно для всей русской культуры, начиная от Крещения Руси. В работе над трилогией о Смуте, по свидетельству Н. П. Кашина, Островский обращается к «Актам Археографической экспедиции», к Никоновской летописи, сказаниям, грамотам, дневникам [1].

¹ *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений: в 12 т. / Под общей ред. Г. И. Владыкина, И. В. Ильинского, В. Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1973–1980. Т. 2. С. 134. Цитаты из произведений А. Н. Островского далее даются по этому изданию с указанием тома и страницы.

Событием универсально-библейского масштаба, проясняющим историческую идентичность России, по мысли Островского, был 1612 год и, собственно, вся связанная с ним эпоха Смутного времени. Именно в связи с попыткой осмыслить это грандиозное событие Островский обращается в пьесе «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» (закончена 9 декабря 1861 г.) к стихотворной драматургии. Вслед за «Мининым» последовали «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (закончена 1 мая 1866 г.) и «Тушино» (закончена 5 ноября 1866 г.), все вместе составившие его историческую стихотворную трилогию о Смуте. Островский остаётся верен стихотворной форме в пьесе «Воевода (Сон на Волге)» (1865) и в «Василисе Мелентьевой» (написана в соавторстве с Гедеоновым в 1868), связанной с эпохой Иоанна Грозного. Наконец, поэтический метатекст Островского увенчивается «Снегурочкой» (1873) – «весенней сказкой» из «доисторических времен» царя Берендея, содержащей, на наш взгляд, совершенно явные пасхальные мотивы. Как видим, в целом ряде пьес, так или иначе связанных с изображением русской истории, Островский обращается к стихотворной форме, способствующей превращению его драматургии в национально-поэтический эпос.

Литературным прото-образцом изображения народной драмы для Островского служил пушкинский «Борис Годунов». Однако если в «Борисе Годунове» Пушкин останавливается на изображении причин исторического пессимизма народа, то в «Минине» Островский указывает на духовный источник и силу проявления созидательно-творческого духа, делающего народ онтологическим субъектом истории. Отобразив в «Минине» способность народа к соборному единению на почве защиты высшей ценности – отеческой веры, в двух последующих хрониках Островский сосредоточился на изображении причин, приводящих к разрушению государства, народа и культуры.

В основе эпоса, как известно, лежит судьба нации, народа, с которой соединяется или, точнее говоря, которую символизирует главный герой. В каждой из трёх пьес трилогии есть эпические герои, воплощающие собой национальный Идеал, связанный с Православием. Все три пьесы заключают в себе эпическое содержание: им является судьба нации и государства в переломный момент исторического и экзистенциального самоопределения.

В пьесе «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» эпическими героями являются народный герой Минин и патриарх Ермоген (Гермоген), причисленный за свой исповеднический и мученический подвиг к лику всероссийских святых. В этих героях приглушено «личное», оба они относятся к полюсу «святости», и оба являются реальными историческими лицами. Островскому в изображении *героизма* Минина важно показать духовный источник подвига, осознанное самим героем божественное произволение, согласно которому он действует:

Нет, прочь сомненья! Перст твой вижу ясно.
Со всех сторон мне шепчут голоса:
«Восстань за Русь, на то есть воля Божья» (6, 34–35).

В своей эпической трилогии, трагедийно-просветляющей по мироотношению, Островский включался в создание утверждающей концепции русского характера, основными свойствами которого были боголюбие, храбрость, честность, открытость, весёлость, добродушие. Корни такого представления о русском характере отыскиваются в древнерусской словесности.

Примечательно, что именно в 1860-е годы появляется и «Война и мир» Л. Н. Толстого, где писатель останавливается на 1812-м годе тоже как необыкновенном, проясняющем, всемирно-значимом событии. Русская литература Нового времени ко второй половине XIX века нашла возможность художественного выражения эпического потенциала, ранее присущего древнерусской словесности в рамках уже светской литературы. Ведь многие жанры древнерусской словесности были эпичны по своей внутренней сути: это и агиография, и хождения, и летописи. Трилогия Островского имеет черты и летописи, и жития [2; 3].

Пьеса «Козьма Захарьич Минин, Сухорук», первая по времени создания в трилогии о Смуте, является, на наш взгляд, вершинной. Её сюжет – соби́рание сил народа на «святое дело» – защиту православной веры от польской интервенции на краю духовно-исторической катастрофы. Без неё нет нации, государства, культуры. Это *святое дело* изображается у Островского как *сакральное событие*.

В письме к А. А. Григорьеву Островский выразил эту мысль так:

«Подняло Россию в то время не земство, а боязнь костела, и Минин видел в земстве не цель, а средство. Он собирал деньги на великое дело, как собирают их на церковное строение» (11, 165).

Преодоление Смуты и освобождение Москвы от иноземных захватчиков Островский сравнивает с возведением храма. Эта мысль драматурга находит своё яркое символично-образное воплощение в поэтике пьесы, указывающей на связь экзистенциального выбора России с её жизнеспособностью: или она с Богом, или её ожидает гибель.

Православная вера осознаётся героями пьесы как идея «света и чистоты» («ясносиятельная и непорочная»), имеющая абсолютную *ценность*:

Нам вера православная да церковь
Дороже всех сокровищ на земле (6, 69).

Крепость веры и чистосердие народа рожают «чудеса» и «чудотворения». Вообще, область «чудесного» и «таинственного», «мистически-религиозного» связана у Островского именно с верой, и изображается она с позиции христианского реализма. Истинная Россия осмысливается Островским совсем не так, как воспринимал её Н. А. Добролюбов в ракурсе созданного им произвольного конструкта о России как «тёмном царстве». Подлинная народная Россия изображается Островским как «Царство веры», как «Господне Царство», с народом которого «хоть в монастырь честной, хоть на небо» (6, 78):

Возможно ли, чтоб попустил погибнуть
Такому царству праведный Господь! (6, 33).

«Твёрдость» и «непорочность» героев-нижегородцев – качества «вымышленные», «благодатные», они проявляются в героях как результат их личного покаяния и как следствие «чудесного дара».

Минину по вере является в видении преподобный Сергей Радонежский. *Видение святого* – область непосредственного благодатного религиозно-мистического опыта человека, передаваемого Островским как факт чудесного и реального богообщения, свидетельством которого является ощущаемое героем «благоуханье». В эпилоге пьесы весь народ предстаёт как единое

тело, единая Церковь. Сюжет обретения веры является сверхсюжетом пьесы: именно православная вера объединяет нижегородцев, нацию, Россию, она дороже «красоты земной», материального богатства, даже «риз золотых» «святых икон», наконец, дороже земной жизни. Сюжет веры, как видим, сотериологичен: в его основе лежит идея спасения души человека, нации и государства в целом.

Пьеса в такой степени пронизана «молитвенными мотивами», что её можно назвать *пьесой-молитвой*, имеющей храмово-литургическую структуру. В центре её – нижегородский Кремль как пространство спасения, сакральный пространственный символ, указывающий на дорогу к московскому Кремлю как крепости-ограде православной веры. Нижегородский Кремль является композиционным стержнем пьесы. С него начинается и им заканчивается фабульная линия «Минина». Однако сюжет пьесы не завершается одновременно с фабулой, что является классической приметой романной композиции и свидетельствует об эпичности «Минина», проявляющейся на всех его уровнях. Самые важные действия в пьесе происходят в пространстве нижегородского Кремля. На время «плена» он «замещает» московский Кремль, служа оградой всему православному Царству как таковому. В ремарке к первому действию Островский конкретизирует пространство нижегородского Кремля, выделяя «часть Нижнего посада близ Кремля», «стены Кремля», «башню и ворота в Кремле». Все эти топологические маркеры образуют мотив защиты и крепости православного Царства.

Конфликт в пьесе, как и сюжет, указывает на «предельно пограничную ситуацию», в которую попадают человек, государство, народ. Четыре действия пьесы начинаются с указания на Кремль, а последнее, пятое завершается в нём. Трагизм экзистенциальной ситуации сюжета удерживается вплоть до конца пьесы. В начале пятого действия Минин, оценивая историческую ситуацию, в которой оказалась Россия, прибегает к храмовой символике:

Великое святое начинанье,
Как сельный цвет в сухое лето, вянет.
Выводим стены, крышу крыть хотим,
А храмина не крытая валится... (6, 94).

Дело спасения отеческой веры уподобляется *созиданию храма*, а «церковное строение» – «храмина» – созданию ополчения. Переживая разорение Москвы, нижегородцы постоянно возвращаются в своих разговорах о глумлении над святынями:

Что терпят! Враг внезапно набегаёт,
Дома разграбит, да сожжёт и церковь (6, 70).

Боязнь утраты веры и разрушения церковью становится причиной всенародного объединения:

...если нашим нерадёньем
Московскому крещёному народу
Конечная погибель учинится,
Иссякнет корень христианской веры,
И благолепие церковей господних
В Московском государстве упразднится (6, 68).

В результате сам сюжет пьесы становится сюжетом храмово-литургического события. Пять действий пьесы словно символизируют пятиглавый купольный храм, защищённый Кремлём-оградой с его башнями и стенами. Собор Кремля – главный топос пьесы, из него выходят и в него уходят все сюжетные нити. Прежде чем начать действовать и говорить, Минин пребывает в соборе, его личный сюжет тоже начинается и заканчивается собором. Появление Минина (он выходит из Кремля) в конце пятого явления первого действия предваряется внезапным появлением юродивого Гриши в четвёртом явлении: он «вбегает» и просит подаянья «на дорогу». Юродивый говорит о «длинной дороге» до неба, ведущей к «честным обителям» и дороге к храмам «без богомольцев, без пения», намекая на разорённые московские храмы. И юродивый, и Минин присутствуют на обедне (литургии), а затем на панихиде по Прокопию Ляпунову, казанную Мининим. В беседе с Марфой Борисовной (восьмое явление) Минин сообщает ей, что каждый день «бывает» у обедни.

Эти сообщения в соответствии с авторской стратегией призваны «встроить» экзистенциальное событие отечественной истории России в Священную историю, в литургический контекст времени-вечности. Упоминание о Прокопии Ляпунове – народном герое-исповеднике, положившем свою жизнь за веру, является проявлением мотива Высшей Жертвы, ежедневно приносящейся за Литургией. Минин, а затем и «весь народ нижегородский», собираются в храме на Божественную Трапезу Любви. Это главный символ у А. Н. Островского в его поэтической хронике. Все пространство пьесы выстраивается Островским как сакральное, но её герои в зависимости от ревности по вере имеют в нём разное местоположение. Минин, как правило, находится в центре его, в соборе. Минин всегда рядом с юродивым, со священником, наконец, он устаивается в своем доме мистического посещения преподобного Сергия Радонежского. Юродивый во время храмовой службы смотрит то на икону, то на лицо Минина.

Начало же пьесы Островский развёртывает в Нижнем посаде, в Гостином дворе. Герой-народ движется из Нижнего посада к собору, и кульминацией этого сюжетно-композиционного движения становится четвёртое действие, уже в первом явлении которого народ изображается как один человек, о чём свидетельствуют ремарка Островского: «Народ выходит из собора» и реплики персонажей: «Эко рыдание во всем соборе!» (6, 77). Народ превращается в «кроткого ребёнка», «плачет как дитя». Сравнение народа с ребёнком символизирует обратное временное движение народа: от взрослого состояния к детскому, к моменту своего крещения. «Общие слезы» становятся знаком искупления и спасения. Происходит зримое осуществление надежды Минина на то, что «сердца в народе / Затеплятся, как свечи пред иконой» (6, 45). Покаяние происходит во время литургии, после которой, как узнаем из ремарки, «заря занимается» (6, 77). Чуть позже Минин с Лобного места называет народ «детьми матери одной», «братьями от одной купели». В соборе происходит усыновление нижегородцев Матери Церкви. И только единицы из них, неспособные к любви-жертве, так и остаются «в притворе» храма вместе со «слепыми», на что также указывает Островский в одной из ремарок.

Минин же совершает несколько иную траекторию своего сюжетного пути. Из собора он спускается к нижегородцам в Нижнюю часть посада, в

Гостиный двор. В этом смысле он совершенно оправдывает название его нижегородцами «апостолом веры», выходящим на проповедь (Лобное место), чтобы уже вместе с крещёными детьми подняться в храм. После Литургии народ «становится стенами, образуя улицы для выходящих из собора» (6, 78). Иными словами, нижегородцы своими телами и сердцами становятся духовным кремлём-крепостью России. Лобное место оказывается местом священным, жертвенным, сюда нижегородцы приносят все свои драгоценности, даже снимают золотые ризы с икон, готовы отдать и свои жизни – исполнить заповедь Любви.

Как видим, художественный космос Островского здесь – храмовый. Он выстраивает свою поэтическую вселенную совершенно сотериологически, по принципу православной храмовой архитектуры, где земная церковь входит в Небесную, причём граница между ними является весьма условной: «Ангелы-то с небеси, чай, смотрят да радуются» (6, 78). Вместе с нижегородцами действуют «полк ангелов и божья благодать». Островский сближает слово «ополчение» со словом «полк ангелов», указывая на него как на метафору.

Возникает ощущение, что «небесное пространство» для нижегородцев «одомашнено» и «обжито». Островский создаёт ощущение «ожившего иконостаса», когда «духовным очам» открывается красота домостроительства Церкви: Минин видит преподобного Сергия не на иконе, он ощущает реальное присутствие Святого в своей комнате и мистические знаки этого присутствия: особое излияние света, благоухание, соборный благовест.

В тексте пьесы аксиологически значимыми оказываются и другие церковные службы: вечерни, молебны, панихиды. В пьесе упоминаются благодарственные молебны (ангелу-хранителю, св. бессребреннику Косме, в соответствии с житием которого выстраивает свою жизнь Минин), напутственный молебен в финале пьесы, благословляющий нижегородцев на дело спасения веры и Отечества.

Юродивый Гриша говорит только тогда, когда вспоминает «про красоту обителей святых». На протяжении пьесы юродивый сообщает о двух своих видениях, первое – в начале пьесы, а второе – в финале четвёртого действия. Это видение-экфрасис выступает иконическим символом Святой Руси:

Обители, соборы, много храмов,
 Стена высокая, дворцы, палаты,
 Кругом стены посады протянулись,
 Далёко в поле слободы легли,
 Все по горам сады, на церквах главы
 Все золотые. Вот одна всех выше
 На солнышке играет голова,
 Река, как лента, вьётся... Кремль!.. Москва!.. (6, 92).

В символах природного мира Нижний оказывается зарёй, а Москва – солнцем, в символах храмовой символики топос нижегородского Кремля, где разворачивается действие пьесы, – нижней границей московского Кремля, в пространство которого входят все храмы России, и все вместе они устремляются к единому Небесному Граду. Нижегородцы провожают князя Дмитрия Михайловича и выборного всея Руси Кузьму Захарыча «хлебом с солью», что знаменует собой завершающий момент литургии – раздачу просфор. Движение войска нижегородцев, идущего из Кремля через сцену, сопровождается

колокольным звоном, являющимся музыкальным обрамлением церковной службы и свидетельствующим о её божественной космологии.

Борьба добра и зла, православной веры и её разорителей сопоставляется Островским и с помощью символично-образного ряда: святой Руси противопоставит «огнедыхательный злодей», «поядатель душ человеческих», «злохитрый змей». Образ святой Руси (Господне Царство, Царство веры) у Островского не связан со сложными метафорами. Жители этого царства сравниваются с «непоборными орлами», а лютый враг с «зияющим» львом, вооружаемым «бесом», «волком-губителем». Зло у Островского сравнивается с бездной, зевом, поглощением.

За нас молитвы целого народа,
Детей и жен, и старцев многолетних,
И пенье иноков, и клир церковный,
Елей лампад, курение кадил!
За нас угодники и чудотворцы,
И легионы сил небесных.
Полк ангелов и Божья благодать! (6, 91).

Как видим, храмово-литургическая символика в пьесе Островского «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» проявляется на всех её уровнях, что обнаруживает глубинную связь поэтики Островского с православной традицией.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Кашин Н. П.* Исторические пьесы Островского // Творчество А. Н. Островского: Юбилейный сборник / Под ред. С. К. Шамбинаго. М.–Пг., 1923. С. 241–284.
2. *Кашин Н. П.* Этюды об Островском: в 2 т. М., 1912.
3. *Холодов Е. Г.* Мастерство Островского. М.: Искусство, 1963.