



АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Н.А. НИКОЛИНА

Москва

Художественное пространство драмы А.Н. Островского «Гроза»

В статье рассматриваются языковые средства выражения пространственных отношений в драме А.Н. Островского «Гроза», определяется связь художественного пространства пьесы с системой ее образов и мотивов, анализируется семантика ключевого топонима и наименований основных локусов драмы.

Ключевые слова: *художественное пространство; типы пространства; мотив; оппозиция; топоним; локутивы; символические смыслы.*

Художественное пространство драмы создается языковыми средствами, используемыми как в авторских ремарках, так и в репликах персонажей, при этом для интерпретации текста особенно значимы название места действия пьесы и каждого ее акта, обозначения основных локусов произведения, текстовые оппозиции 'верх–низ', 'открытость–закрытость' и др., глаголы со значением перемещения, фиксирующие движения героев, их положение на сцене и ориентацию в пространстве.

«Гроза» А.Н. Островского имеет сложную пространственную структуру. Место действия драмы – город Калинов (напомним, что в этом же городе происходит действие и пьесы «Горячее сердце», написанной через десять лет после «Грозы»). *Калинов* – вымышленное название, созданное Островским по модели, которая регулярно используется для образования русских урбанонимов. *Калинов* – слово, выражающее сложный комплекс

символических смыслов и вызывающее у читателя ряд ассоциаций.

Во-первых, этот топоним связан с фольклорным образом *Калинова моста*, повторяющимся в русских сказках, легендах и былинах. Устойчивый эпитет *Калинов* соотносится с глаголом *калить* ('разогревать твердый материал на огне докрасна или добела'), его прямое значение – 'раскаленный'.

Калинов мост связан с семантикой границы, рубежа. Он перекинут над рекой Смородиной, разделяющей в русском фольклоре мир живых и мир мертвых, и служит местом столкновения и беспощадной борьбы добра и зла, света и тьмы. В народной речи использовались хорошо известные Островскому фразеологические обороты *перейти Калинов мост* и *встретиться с кем-либо на калиновом мосту*. Первый имел амбивалентную семантику и выступал в значениях 'умереть', 'выйти замуж' (в обрядовом фольклоре), второй – в значении 'любить' [Вакуров 1990]. Таким образом, слово *Калинов* связано с двумя ключевыми мотивами драмы «Гроза» – мотивами любви и гибели.

*Николина Наталья Анатольевна, кандидат филол. наук, профессор МПГУ.
E-mail: admin@riash.ru*

Во-вторых, топоним *Калинов* вызывает ассоциации со словом *калина*, также наделенным в народной культуре символическими смыслами. *Калина* в русском фольклоре – амбивалентный образ: с одной стороны, это символ девичьей красоты, счастья и молодости [Потебня 1860: 44–47], с другой – знак несчастной, трагической любви, приводящей к гибели [Славянские древности 1999: 446–448]. Так, почерневшая калина, например, связывалась с образом глубоко тоскующей женщины. Калина, посаженная на могиле, служила знаком того, что здесь погребен человек, умевший беззаветно любить. Одновременно калина воспринималась как символ избавления от прошлого, преодоления его и перерождения или очищения. Символические смыслы, присутствующие слову *калина*, непосредственно связаны с образом главной героини «Грозы» – Катерины.

Наконец, необходимо учитывать и этимологию слова *калина* – «вероятно, производного от **kal*... первоначально сырого места» [Толковый словарь русского языка 2008: 317]. Ср. *калина* – из праслав. ‘растущая в грязи, в сыром месте’ [Этимологический словарь 2010, I: 373].

Итак, исходя из семантики топонима и его этимологии *Калинов* – небольшой грязный городишко, где разворачивается напряженная борьба добра и зла, где совершается переход в мир мертвых, где обречены на гибель любовь и красота.

Символические смыслы слова *Калинов* неоднократно актуализируются в тексте драмы. См., например, реплики Барыни:

– Красота-то ваша вас радует? Вот красота-то куда ведет. (*Показывает на Волгу.*) Вот, вот, в самый омут... Что смеетесь? Не радуйтесь. (*Стучит палкой.*) Все в огне гореть будете неугасимом. Все в смоле будете кипеть неуголимой¹.

Образ сумасшедшей барыни имеет мифологические корни: в архаическом сознании безумие служило метафорой смерти; кроме того, Барыня, пророчащая гибель красоте, ассоциируется с Бабой-Ягой,

¹ Текст цит. по изд.: Островский А.Н. Драматургия. – М., 1997.

живущей, согласно фольклорным представлениям, у Калинова моста.

«Геенна огненная» упоминается также в одной из сильных позиций текста – начале кульминационного IV действия. Городские обыватели пытаются разглядеть полустертую роспись на разрушающейся постройке:

– Это геенна огненная... И едут туда всякого звания люди.

Детали, выделенные в лаконичной ремарке и репликах прохожих, не случайны: идея Страшного суда уже почти так же стерлась в сознании калиновцев, как и пострадавшая от пожара фреска.

Христианская модель мира взаимодействует в тексте драмы с мифопоэтической, обрядово-ритуальный культурный код – с обиходно-бытовым. В репликах странницы Феклуши, считающей город землей обетованной, Калинов, например, рисуется как место, лишенное динамики, где время остановилось. Таким образом, в значении топонима актуализируется ассоциативный семантический компонент «статика». Калинов противопоставляется в тексте драмы другим городам, прежде всего Москве, где, по словам Феклуши, царит «суета»:

Еще у вас в городе рай и тишина, а по другим городам так просто Содом, матушка: шум, беготня, езда беспрестанная!

«Рай» и «тишина» Калинова, в свою очередь, разоблачаются в монологе Кулигина, рассказывающего о «жестоких нравах» города, при этом в репликах этого персонажа концентрируются лексические единицы с семой ‘закрытость’:

У всех давно *ворота*, сударь, *заперты* и собаки спущены... И не от воров они *запираются*, а чтоб люди не видали, как они своих домашних едят поедом да семью тираният. И что слез льется за этими *запорами*, невидимых и неслышимых!.. И что, сударь, за этими *замками* разврату темного да пьянства! И все *што да крыто* – никто ничего не видит и не знает...

Лексические единицы, обозначающие закрытое пространство, используются и в репликах других персонажей драмы. Ср.:

Пойдешь погулять, а очутишься здесь у ворот; Как запрут на замок, вот смерть!; Мучает меня, запирает.

Пространство Калинова, таким образом, изображается как предельно замкнутое и одновременно тяготеющее к пустоте. Характерно замечание Кулигина:

Пойдемте, сударь, на бульвар, ни души там нет... Вот какой, сударь, у нас городишко! Бульвар сделали, а не гуляют.

В пространстве Калинова, где многое *впусте оставлено, развалилось, заросло*, доминирует такой топос, как дом, обладающий максимальной закрытостью. В тексте драмы дом уподобляется гробу. В репликах персонажей развивается сквозная образная параллель «город – дом – гроб (могила)»:

Здесь, что вышла замуж, что схоронили, все равно; А ведь здесь какой народ! Сами знаете. Съедят, в гроб вколотят; Нет, мне что домой, что в могилу – все равно. Да, что домой, что в могилу!..

«Загнанный сперва в “чулан”, а затем в “гроб”, калиновец лишен “горизонталей”. Он живет в мире без движения “вперед” или “назад”, “вправо” или “влево”» [Свердлов 2002: 13]. В то же время для художественного мира драмы «Гроза» характерна оппозиция «открытое пространство» – «закрытое пространство», что подчеркивается в ремарках пьесы и отражается в репликах персонажей. Так, закрытый дом Кабановых, стены которого «ненавистны» Катерине, противопоставляется открытому пространству, где встречаются Катерина и Борис, см. ремарку к сцене 2-й третьего действия:

Ночь. Овраг, покрытый кустами; наверху забор сада Кабановых и калитка; сверху тропинка.

«Вы не были еще на представлении, но вы знаете этот великолепный по своей смелой поэзии момент, – писал А. Григорьев, – эту небывалую доселе ночь свидания в овраге, всю дышащую близостью Волги, всю благоухающую запахами трав широких ее лугов, всю звучащую вольными песнями... Это ведь создано так, как будто не художник, а целый народ создавал тут!» [Григорьев 1997: 569–570].

Первое действие «Грозы» также характеризуется открытым пространством – это *общественный сад на высоком берегу Волги*. Интересно, что первоначально, по замыслу драматурга, действие должно было происходить в *комнате дома Дикого*. Однако Островский изменил первую ремарку, решение его «начать действие драмы сценой в общественном саду на берегу Волги было продиктовано стремлением сразу же ввести зрителей в атмосферу жизни городка, создать тот активный общественный фон, без которого нельзя понять драму Катерины» [Холодов 1963: 365].

Пространственная организация драмы имеет кольцевое построение: последнее действие «Грозы» открывается ремаркой: *Декорация первого действия*. Волга, таким образом, включена в действие в самых сильных позициях текста – в его начале и конце. Замкнутое, узкое городское пространство в результате вписано в природный топос, см. ремарку: *За Волгой сельский вид*. Природный топос оказывается интегративным пространством, придающим произведению художественную целостность и устанавливающим отношения изоморфизма и контраста между персонажами, образами и мотивами драмы. Характеры ее героев во многом определяются их связью с миром природы, их пространственной позицией по отношению к «верху» или «низу».

На этом основании в системе персонажей Кулигин и Катерина противопоставляются другим героям драмы. В монологах и Катерины, и Кулигина неоднократно упоминается Волга, развиваются мотивы красоты и связи с миром природы, употребляется лексика, называющая природные реалии. Ср., например:

Кулигин. Вид необыкновенный! Красота. Душа радуется... Пригляделись вы либо не понимаете, какая красота в природе разлита.

Кулигин постигает природу в ее целостности и бесконечности. Не случайно именно этот персонаж цитирует Ломоносова:

Кулигин. Тишина, воздух отличный, из-за Волги с лугов цветами пахнет, небо чистое...

Открылась бездна, звезд полна,
Звездам числа нет, бездне — дна.

Повторяющиеся в репликах Кулигина лексические единицы *небо, звезды, комета* актуализируют связь личного пространства Кулигина с космосом. «Сверх-далекое» (метеорологическое и астрономическое) ощущается им как «близкое» и родное» [Свердлов 2002: 6]; ср.:

Комета ли идет, — не отвел бы глаз! Красота! Звезды-то уж пригляделись, все одни и те же, а это обновка; ну, смотрел бы да любовался! А вы боитесь и взглянуть-то на небо...

Пространство Катерины организовано более сложно. С одной стороны, в ее монологах представлены обозначения различных преобразованных элементов мироздания в его целостности и статике:

А какие сны мне снились, Варенька, какие сны! Или храмы золотые, или сады какие-то необыкновенные, и все поют невидимыми голосами, и кипарисом пахнет, и горы и деревья будто не такие, как обыкновенно, а как на образах пишутся.

Сравнение *как на образах пишутся* «ображает» характер отбора деталей и раскрывает особенности восприятия пространства, присущие героине. Характерно замечание Островского на полях рукописи: «рай в суздальском вкусе».

С другой стороны, именно с Катериной связывается динамика пространственных отношений в драме. Именно в ее репликах концентрируются глаголы с семантикой перемещения, языковые средства, развивающие мотивы стремления к воле, бегства, преодоления замкнутого пространства. В тексте драмы разворачивается образная параллель *Катерина-птица*, которая дополняется образной параллелью *Катерина-бабочка*; ср.:

Катерина. Я говорю, отчего люди не летают так, как птицы? Знаешь, мне иногда кажется, что я птица. Когда стоишь на горе, так тебя и тянет лететь. Вот так бы разбежалась, подняла руки и полетела. Попробовать нешто теперь? (*Хочет бежать.*)

Образ птицы актуализирует в тексте мотив полета. Не случайно в репликах Катерины повторяются наречия *скорей*,

поскорей. Героиня, которая торопит время, постоянно изображается в движении. Однако глаголы движения в репликах Катерины преимущественно употребляются в сослагательном наклонении и выражают ирреальную модальность:

...Кабы моя воля, каталась бы я теперь по Волге, на лодке, с песнями, либо на тройке на хорошей, обнявшись...; А то полетела бы невидимо, куда захотела. Вылетела бы в поле и летала бы с василька на василек по ветру, как бабочка; Сделается мне так душно, так душно дома, что бежала бы; ...Иди ты хоть на край света, я бы все шла за тобой и не оглянулась бы.

Страстная мечта о бегстве и освобождении, таким образом, заключена в сфере сознания Катерины. Мотив полета имеет в тексте драмы разные направления, которые обозначаются как противопоставленные друг другу «верх» и «низ». Так, стремление к полету трансформируется в тексте в движение вниз, а высота сближается с «пропастью»:

В окно выброшусь, в Волгу кинусь!; Точно я стою над пропастью и меня кто-то туды толкает, а держаться мне не за что...

Жизненный путь Катерины в драме Островского явно мифологизирован. Локативы, используемые в монологах героини и связанных с нею репликах и ремарках (*рай, геенна огненная, дом, пропасть, овраг, омут, могила*), наделены символическими смыслами и образуют оппозиции, определяющие развитие сюжета: «рай» (детство и девичья жизнь в доме родителей) — замужество как «переход через Калинов мост» и ад неволи; уход из дома и «грех» — спуск в овраг, «пропасть»; падение — гибель в омуте и обретение «высоты» и небесной дали; ср.:

Кабанов. Жива?

Другой. Где уж жива! Высоко бросилась-то: тут обрыв, да, должно быть, на якорь попала...

Кулигин. Вот вам ваша Катерина... Тело ее здесь, возьмите его; а душа теперь не ваша; она теперь перед судьей, который милосерднее вас!

Таким образом, пространственные отношения в драме «Гроза» строятся на основе оппозиций и тесно связаны с си-

стеймой мотивов пьесы. Языковые средства, моделирующие художественное пространство, приобретают в тексте образные «приращения» смысла и образуют микросистему лексических единиц, противопоставляющих «верх» и «низ», «ширь» и «даль», замкнутый и открытый топоры, город и мир природы. Взаимодействие пространственных образов способствует выражению идейно-эстетического содержания драмы.

ЛИТЕРАТУРА

Вакуров В.Н. Калина жаркая // Русский язык за рубежом. – 1990. – № 4.

Григорьев А. После «Грозы» Островского // А.Н. Островский. Драматургия. – М., 1997.

Островский А.Н. Драматургия. – М., 1997.

Потебня А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. – Харьков, 1860.

Свердлов М. Самоубийство Катерины – сила или слабость? // Я иду на урок литературы. – М., 2002.

Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. – М., 1999. – Т. 2.

Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов. – М., 2008.

Холодов Е. Мастерство Островского – М., 1963.

Этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. – М., 2010. – Т. 1.

**И.И. ЧУМАК-ЖУНЬ,
Ж.А. ЩЕРБАК**

Белгород

Специфика метафорического постижения мира «особенным человеком»

(На материале повести В.Г. Короленко «Слепой музыкант»)

В статье речь идет о специфике познания мира слепым человеком. На материале повести В.Г. Короленко «Слепой музыкант» рассматриваются этапы постижения мира через преодоление тьмы — от перцептивно-сенсорного восприятия до сложной аналитической метафорической деятельности.

Ключевые слова: *восприятие мира; художественный текст; когнитивная метафора.*

От наших представлений о сознании зависит наша концепция мира, а она в свою очередь предопределяет нашу мораль, наше искусство.

Получается, что все огромное здание Вселенной, неисполненное жизни, покоится на крохотном и воздушном тельце метафоры. (Ортега-и-Гассет).

Главная интрига повести В.Г. Короленко «Слепой музыкант» — преодоление темноты мира, напрямую связанной с тем-

Чумак-Жунь Ирина Ивановна, доктор филол. наук, профессор НИУ «БелГУ».

E-mail: chumak@bsu.edu.ru

Щербак Жанна Анатольевна, учитель русского языка и литературы МОУ «Красноярская СОШ № 2». E-mail: j.scherbak@yandex.ru

нотой сознания слепого героя. Автор начинает повествование о формировании личности персонажа с детских лет, т.е. с возраста познания, которое происходит у мальчика особенным образом — через преодоление тьмы.

Текст повести позволяет наблюдать, как шаг за шагом слепой Петрусь проходит