

ОСТРОВСКИЙ: ДРАМА КАК МИР И ДРАМА КАК ПОВОД: К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ДРАМАТУРГА

И. Н. Сухих

Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская набережная, д. 7–9, 199034, г. Санкт-Петербург, Россия, igorlit50@mail.ru

В статье рассматривается история литературной и критики о драматургии А. Н. Островского. Приводится полемика вокруг его творчества между критиками Н. Добролюбовым и А. Григорьевым. Актуализируется значение творчества А. Н. Островского в контексте русской и мировой культуры, его роль в зарождении и становлении русского национального театра.

Ключевые слова: А. Н. Островский; русская драматургия; жанр; театр; репертуар; литературная критика.

OSTROVSKY: DRAMA AS WORLD AND DRAMA AS AN OCCASION: TO THE 200TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF THE PLAYWRIGHT

I. N. Sukhikh

*St. Petersburg State University, Universitetskaya embankment, 7–9, 199034,
St. Petersburg, Russia, igorlit50@mail.ru*

The article examines the history of literary and criticism about the dramaturgy of A. N. Ostrovsky. The controversy surrounding his work between critics N. Dobrolyubov and A. Grigoriev is presented. The significance of A. N. Ostrovsky's creativity in the context of Russian and world culture, his role in the origin and development of the Russian national theater are updated.

Key words: A. N. Ostrovsky; Russian dramaturgy; genre; theater; repertoire; literary criticism.

Литературе Вы принесли в дар целую библиотеку художественных произведений, для сцены создали свой особый мир. Вы один достроили здание, в основание которого положили краеугольные камни Фон-Визин, Грибоедов, Гоголь. Но только после Вас мы, русские, можем с гордостью сказать: «У нас есть свой русский, национальный театр. Он, по справедливости, должен называться:

„Театр Островского“.

Гончаров – Островскому, 12 февраля 1882

«Он не первый, он, к сожалению, единственный».

Сказанное прозаиком о поэте в двадцатом веке можно было бы полтора века назад повторить о нынешнем юбиляре. Русская проза и поэзия XIX века все-таки представляют некую историческую цепь, культурное поле, многослойную структуру. С драматургией не так. В середине века В. Ф. Одоевский, услышав чтение автором «Банкрота» («Свои люди, сочтемся»), присвоил ему номер четвертый¹. Если говорить о персоналиях, автора пятого номера, «Чайки», пришлось ждать еще полвека. Грибоедов, Гоголь, а позже Булгаков или Эрдман, писали замечательные пьесы. Однако о театре Чехова тоже можно говорить лишь метафорически. Четыре (ну, пусть, семь) драм плюс примерно столько же водевилей, не могут стать основой театрального репертуара. Чайка на занавесе МХТ, конечно, символ. Славу этого театра создала не только она.

Почти полсотни написанных одной рукой, пронизанных единой интенцией драм, комедий, исторических хроник и даже сказка – уже новое качество, уже *театр*. Конечно, нашему драматургу далеко до Лопе де Веги с его двумя тысячами сочиненных и четырьмястами сохранившихся пьес, но в нашей литературе с ним не может сравниться никто. «До сих пор можно сказать, что русская драматургия – это почти один Островский» (А. В. Луначарский) [11].

Однако в исторической перспективе драматург имеет преимущество перед собратьями/соперниками по словесному ремеслу. Пьеса, как правило, умирает в спектакле, особенно в «послечеховском» режиссерском театре. Память о ней сохраняют как читатели, так и зрители. *Текст* на бумаге и *спектакль* на сцене относительно автономны и создают две линии интерпретаций – в литературной и театральной критике. В *случае Островского* литераторы побеждают за явным преимуществом. Большинство театральных рецензий привязаны к месту и времени. Они подтверждают опасения чеховского драматурга: «и когда мне приходилось ставить свою новую пьесу, то мне казалось всякий раз, что брюнеты враждебно настроены, а блондины холодно равнодушны». Этот брюнет сыграл хорошо, а эта блондинка – плохо» – эссенция большинства театральных рецензий об Островском.

¹ «Читал ли ты комедию или, лучше, трагедию Островского “Свои люди — сочтемся!” и которой настоящее название “Банкрот”? Пора бы вывести на свежую воду самый развращенный духом класс людей. Если это не минутная вспышка, не гриб, выдавившийся сам собою из земли, просеченный всякой гнилью, то этот человек есть талант огромный. Я считаю на Руси три трагедии: “Недоросль”, “Торе от ума”, “Ревизор”. На “Банкруте” я поставил номер 4-й» [12].

Откликами на постановки *единственного драматурга* можно заполнить несколько томов, да такие тома и существуют, правда, охватывая-

щие лишь XIX век (собрания В. Зелинского и Н. Денисюка). Однако наиболее примечательные отзывы примерно за семь десятилетий, принадлежат людям, которые *читали* Островского и рассуждали о нем как о замечательном *драматическом писателе*.

Первая публикация Островского «Картины московской жизни. Картина семейного счастья» (позднее просто «Семейная картина») состоялась в 1847 году. Через три года (1850) появился тот самый «номер четвертый» («Свои люди – сочтемся»). Еще через три года (1853) начался многолетний роман с Малым театром («Не в свои сани не садись»). Островского замечает критика, его почитателем и пропагандистом становится Ап. Григорьев.

Но главные события, определившие репутацию драматурга на десятилетия, происходят в 1859–1860 гг. В русской культуре словно разыгрывается критико-драматическая партия.

В 1859 г. выходит двухтомное собрание сочинений Островского.

Прочитав (!) его молодой Добролюбов (ему 23 года) пишет «Темное царство».

Сразу же Островский сочиняет, ставит и публикует «Грозу».

Следующим ходом Добролюбова оказывается «Луч счета в темном царстве».

В «критической буре» (Н. Павлов), возникшей вокруг Островского и по поводу «Грозы», приняли участие А. Григорьев, П. Анненков, П. Мельников-Печерский, старший (М. М.) Достоевский и два Писарева (Модест и Дмитрий) и еще довольно много рецензентов².

Но, конечно, полюсами и центрами притяжения других критических мнений оказались статьи Добролюбова и Ап. Григорьева.

В размышлениях об Островском Добролюбов решал несколько задач. В «Темном царстве» была четко сформулирована концепция *реальной критики*, одного из ключевых принципов, не только критики 1860-х годов, но и семиотического анализа литературного произведения³.

Кроме того, критическая диалогия Добролюбова казалась/оказалась подробным *социологическим анализом* состояния русского общества

² Подробнее см.: Драма А. Н. Островского «Гроза» в русской критике / Сост. И. Н. Сухих. Л., 1990; Русская трагедия. Пьеса А. Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении / Сост. И. Н. Сухих. СПб., 2002.

³ О типологии критики 1860-х гг. см подробнее: Сухих И. Н. Сказавшие «Э!». Современники читают Чехова // А. П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002. С. 16 – 20.

накануне решающих перемен (хотя Добролюбов преувеличил протестный потенциал Катерин).

Однако в начале первой статьи, после определения метода, Добролюбов сжато говорит и о поэтике. «Но, чтобы покончить с прежними

критиками Островского, соберем теперь те замечания, в которых почти все они были согласны и которые могут заслуживать внимания».

На фоне тематических характеристик («верная картина быта», «обыденность характеров»), Добролюбов выделяет и собственно поэтические принципы, причем иногда данные с отрицательными коннотациями: «драматическое действие не развивается в них <пьесах> последовательно и непрерывно, интрига пьесы не сливается органически с идеей пьесы и является ей как бы несколько посторонней»; «слишком крутая, случайная, развязка»; «меткость и верность народного языка».

Мысль о неестественности драматического действия, посторонности интриги и случайности развязки, представлена цитатами из статей «хвалителей» Островского – А. Григорьева и Е. Эдельсона. В «Луче света...» Добролюбов возвращается к ней, однако придавая ей положительный смысл и, в сущности, формулируя один из ключевых принципов сюжетостроения драматургии Островского: «Уже и в прежних пьесах Островского мы замечали, что это не комедии интриг и не комедии характеров собственно, а нечто новое, чему мы дали бы название *«пьес жизни»*, если бы это не было слишком обширно и потому не совсем определено. Мы хотим сказать, что у него *на первом плане является всегда общая, не зависящая ни от кого из действующих лиц, обстановка жизни*»⁴.

Представленная таким образом драматургия Островского не только выделяется на фоне предшествующих *комедий интриги*, но оказывается очевидным предварением будущей чеховской драмы. Не случайно через восемьдесят лет замечательный исследователь и Островского, и Чехова сходным образом будет характеризовать поэтику чеховской драмы: «Драматически-конфликтные положения у Чехова состоят не в противопоставлении волевой направленности разных сторон, а в объективно вызванных противоречиях, перед которыми индивидуальная воля бессильна. <...> Виновато сложение обстоятельств, находящихся как бы вне сферы воздействия данных людей. Печальная ситуация складывается вне их воли, и страдание приходит само собой» [13]²

⁴ Здесь и далее выделения в цитатах, кроме специально обозначенных, мои. – И. С. ² Хотя сам исследователь противопоставлял драматургию Островского и Чехова, да она, действительно, противоположна в иных отношениях: характеристике персонажей, структуре диалога, типе развязки.

Григорьев, как уже сказано, представляет противоположный полюс во взгляде на Островского.

Добролюбов-критик экономит эпитеты. Признавая талант драматурга, он сосредотачивается на аналитике.

Григорьев же, начиная со времени общения с драматургом в молодой редакции «Москвитянина», поставил Островского на самое высокое

место в современной литературе, временами говоря о нем почти в тех же выражениях, что и о Пушкине.

«Это слово так многозначительно в своей комической простоте, что только у *великого писателя, каков Островский*, могло оно вырваться...» [2].

«Островский – столь же мало обличитель (шпилька Добролюбову – *И. С.*), как он мало идеализатор. Оставим его быть тем, что он есть, – *великим народным поэтом, первым и единственным выразителем нашей народной сущности в ее многообразных проявлениях...*» [5] ⁵

Однако своеобразие как критического существования Григорьева, так и формы его статей вела к парадоксу: Григорьев замечательно *формулировал*, но часто не мог/не успевал договорить, *аргументировать*.

Проблема «После “Грозы” Островского» (1860), во-первых, в том, что статья, как в живописи, написана по грунтовке более ранней «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене» (1855), во-вторых, она, в сущности, мало что говорит о «Грозе».

Начиная с описания московской постановки «Грозы», уже прочитав «Темное царство», Григорьев вроде бы начинает с принципиальной полемики, обнаруживая в новой драме не прозу «темного царства», а вечную поэзию русской жизни и природы. «Вы не были еще на представлении, но вы знаете этот великолепный по своей смелой поэзии момент – эту небывалую доселе ночь свидания в овраге, всю дышащую близостью Волги, всю благоухающую запахом трав широких ее лугов, всю звучащую вольными песнями, *«забавными»* (выделено автором – *И. С.*), тайными речами, всю полную обаяния страсти веселой и разгульной и не меньшего обаяния страсти глубокой и трагически-роковой. Это ведь создано так, как будто не художник, а целый народ создавал тут!»

Но этот пассаж оказывается повисшим в воздухе. Далее критик подробно реферировал раннюю драматургию Островского, уточняет понятие народности («Ясно, например, что, говоря о народности по отношению к Островскому или об Островском как о народном писателе, я употребляю слова: народность, народный - в смысле слов: национальность, национальный»), на трех страницах цитирует «оригинальную шутку»

⁵ Ср. знаменитое «А Пушкин – наше все. <...> Пушкин – пока *единственный полный очерк нашей народной личности...*» [2].

Эраста Благоднарова <Б. Алмазова>, – но к анализу «Грозы» больше не возвращается.

Полемика с Добролюбовым заявлена, но не реализована: «Появление “Грозы” в особенности обличило всю несостоятельность теории. Одними сторонами своими эта драма как будто и подтверждает остроумные идеи автора “Темного царства”, но зато с другими сторонами ее теория

решительно не знает, что делать; они выбиваются из ее узкой рамки, они говорят совершенно не то, что говорит теория. <...> Имя для этого писателя, для такого большого, несмотря на его недостатки, писателя - не сатирик, а народный поэт. Слово для разгадки его деятельности не “самодурство”, а “народность”. Только это слово может быть ключом к пониманию его произведений».

Однако за оставшиеся ему четыре года ключ так и не был предъявлен. Хотя какие-то замечания *по поводу* (обычный жанр реальной критики) вдруг сближают Григорьева с постоянным оппонентом.

«Тина, тина – в которой все глохнет без развития или развивается нескладно и дико!.. <...> А ведь за другое за что-либо, согласитесь, стоять в «Грозе» нашей нравственности не за что! Дело поставлено художником так честно, что всякое журу <жюри> – даже не задаст тут себе вопроса: кто виноват? Уж, разумеется, кто виноват. Тина виновата... И едва ли не тина поднимала в последнее время вопли за оскорбления нравственности» [4].

Согласитесь, эта метафора – даже фонетически – не так уж далека от «темного царства».

А в одной из поздних статей есть прямое признание: «Если по отношению к какой-либо из драм поэта вполне приложим умнейший *кунитик* (выделено автором – И. С.) формулы “темного царства”, изобретенный покойным Добролюбовым, – так это исключительно к “Воспитаннице”, да к “Доходному месту” <...> Что это за страшный мир, который в них взят в подкладку, и с какой суровой трагической беспощадностью изображен он» [1].

Несколькими страницами позднее почти добролюбовскими словами описан конфликт «Грозы»: «Не ночь и не ее чары главное в третьем акте “Грозы” – быт там главное, вольный молодой быт приволжского города, прорывающийся своими могучими побегами сквозь *окаменелые формы мрачных преданий, протестующий* против них из начал столь же, как они, эти мрачные предания, если не более еще коренных <...> *Две жизни, равно исторически сложившиеся, две системы понятий там борются...*» [1, с. 321–322].

Добролюбов в «Луче света...» тоже – мимоходом – откликнулся на претензии оппонента. «Нужно заметить, что г. А. Григорьев один из восторженных почитателей таланта Островского; но – должно быть, от

избытка восторга – ему никогда не удастся высказать с некоторой ясностью, за что же именно он ценит Островского. Мы читали его статьи и никак не могли добиться толку. Между тем, разбирая “Грозу”, г. Григорьев посвящает нам несколько страничек и обвиняет нас в том, что мы прицепили ярлычки к лицам комедий Островского, разделили все их на два разряда: самодуров и забытых личностей, и в развитии отношений между ними, обычных в купеческом быту, заключили все дело нашего комика. Высказав это обвинение, г. Григорьев восклицает, что нет, не в этом состоит особенность и заслуга Островского, а в народности. Но в чем же состоит народность, г. Григорьев не объясняет, и потому его реплика показалась нам очень забавною. Как будто мы не признавали народности у Островского! Да мы именно с нее и начали, ею продолжали и кончили».

Судя по косвенным свидетельствам, статьи Добролюбова заметил и оценил сам драматург [9; 10; 15]. Позднее у него появлялись и совсем неожиданные соратники. Когда поклонник и последователь Григорьева Н. Н. Страхов в брошюре «Бедность нашей литературы» (1868) попытался в очередной раз поправить Добролюбова⁶, Достоевский в письме критику возразил: «Знаете ли, я убежден, что Добролюбов правее Григорьева в своем взгляде на Островского. Может быть, Островскому и действительно не приходило в ум всей идеи насчет темного царства, но Добролюбов *подсказал* (выделено автором – И. С.) хорошо и попал на хорошую почву» [6].

На короткой исторической дистанции, в границах эпохи, Григорьев явно проиграл. Он казался «последним романтиком», маргиналом, мало кем услышанным и понятым. Но в перспективе дальнейших размышлений о драматургии Островского о нем вспомнили А. Кугель, В. Мейерхольд.

Не упоминая имени Григорьева, в сущности, сходно с ним воспринимал и даже описывал мир Островского А. И. Южин- Сумбатов. «Как сказочный герой, Островский подошел к русской жизни, обнял и поцеловал ее, и от его поцелуя распустились и заблагоухали цветы на твердой почве родной земли». «Как в своих чисто бытовых произведениях Островский неизбежно доходил до той грани, когда бытовые черты реального творчества естественно переходят в романтизм, как естественно река непременно

⁶ «В самом деле, вообще говоря, нельзя не согласиться с Добролюбовым, что мир драм г. Островского есть *темное царство* (здесь и далее выделено автором – И. С.), изобилующее *уродствами быта и речи*. Нельзя не согласиться и с тем, что не думал г. Островский обличать это царство, как полагал Добролюбов, а именно хотел, некоторым образом, возвести его в перл создания. По выражению Ап. Григорьева, это был *культ* изображаемого быта, попытка схватить все его живые и поэтические моменты» [14].

впадает в море, так в чисто романтических произведениях это море всегда питалось светлой водой неподдельной бытовой правды».

По-григорьевски часто ставят «Грозу» и современные режиссеры.

Островский – трезвый бытописатель и Островский – поэт национального предания. Между полюсами, обозначенными критиками современниками драматурга и двигалась/металась критика/театроведение/история литературы.

Лучшие интерпретаторы Островского ушли из жизни уже в начале 1860-х годов (Добролюбов – 1861, Григорьев – 1864). Каждая новая его пьеса вызывала привычные отзывы театральных рецензентов, но ни борьбы, подобной буре вокруг «Грозы», ни оригинальных наблюдений критики не предлагали.

«Во всяком случае, новая комедия г. Островского, которая стоит ниже его прежних комедий «Свои люди – сочтемся», «Бедная невеста», «Гроза», выше, по моему мнению, его исторических хроник. Г. Островский не потерял еще чутья действительности, еще умеет подмечать типические ее черты и прежними мастером явился в некоторых диалогах. Комедия его имела успех заслуженный и оставляет далеко позади себя толпу драматических изделий других российских авторов» – заканчивает газетный пересказ комедии «Свои люди сочтемся» *Незнакомец*, еще либеральный журналист А. С. Суворин [8].

Хула это или похвала?

«Вообще, мы должны сознаться, что в этой комедии мы встречаем такие недостатки, которые не привыкли видеть в бытовых комедиях Островского, – тоже измеряет меркой прежних пьес новую комедию «На всякого мудреца довольно простоты» либеральный публицист Е. И. Утин в большой журнальной статье. «В последней своей комедии Островский, решившись даже пожертвовать цельностью характера, его правдою, прибегнул к одному из таких фальшивых драматических положений, которые могут надобиться тем только, у которых фабула комедии занимает самое важное место, а никак не тем, у которых на первом плане стоят живые люди и общественные нравы. Вся басня комедии, вся интрига ее довольно неудачно построена на дневнике Глумова, являющемся как бы *deus ex machina*, и на что так падки некоторые из современных французских драматургов, как напр., Сарду» [8, с. 163].

«Эта безобидная полунемая дура выходит, однако, до такой степени живою и местами так неподдельно комична, что только одна из целой комедии и напоминает о таланте нашего уважаемого автора», – заканчивает свой пересказ «Волков и овец» – уже явно *за упокой* – сын историка и брат философа В. С. Соловьев [7].

Однако уже в семидесятые годы наряду с кислыми отзывами об упадке, исчерпанности, повторении себя и других появляются работы, в которых творчество Островского рассматривается несколько со стороны, с позиций вненаходимости, включается не в актуальный, а в *историколитературный контекст*. Важными этапами такого перехода от критики к истории литературы оказываются работы П. Д. Боборыкина и – неожиданно – А. М. Скабичевского.

Параллельно с Н. В. Шелгуновым, толкующим о «Бессилии творческой мысли» у г. Островского («Мы объясняем это простым бессилием творческой мысли, привычкой вращаться в одностороннем кружочке известных понятий и идей и отсутствием более широкого мировоззрения, следов которого в таланте г. Островского совсем нет»), Скабичевский, опираясь (правда не упоминая об этом) на мысль о связи пьес Островского с историей тысячелетней патриархальной раскольнической дореформенной Руси (П. Мельников-Печерский, И. Гончаров и пр.), переводит ее в эстетический контекст, связывает с особенностями русской национальной комедии и предсказывает путь, по которому, действительно, пошел драматург.

«Являясь представителем одной неизменной школы комедии ведущей свое начало со времени Фонвизина, г. Островский представляет в то же время в своих комедиях высшую точку развития этой школы и ее последнее слово, направленное против такого слоя общества, какого до него русская комедия почти не касалась еще, а если и касалась, то мельком. Своими комедиями г. Островский вполне и всесторонне исчерпал все содержание своей школы, довел до наибольшей полноты и резкости все ее характеристические особенности, подчеркнул, так сказать, каждое ее слово. <...> Что касается г. Островского, то мне кажется, он мог бы достойным и блистательным образом довершить свое почтенное литературное поприще, если бы написал ряд комедий, в которых свел бы Васильковых с Титами Титычами и показал бы нам, какими, с одной стороны, жалкими тряпицами представляются перед Васильковыми Титы Титычи при всей своей мнимой грозности и с другой стороны – при всем их невежестве и при всей пьяной необузданности сколько сохраняется еще в них человеческих сторон, которых вы тщетно будете отыскивать в Васильковых, как бы ни казались просвещенно-гуманными последние с первого взгляда».

П. Д. Боборыкин расширяет культурный контекст и резко меняет оценку драматической техники Островского. Он вписывает Островского в историю европейской комедии, намечает два этапа его творчества (новаторский и «инерционный»), но, главное, превращает привычный упрек Островскому в его художественное преимущество. «Возьмите на выдержку любую страницу из любой пьесы Островского, будет ли это драма, комедия или картина; вы сейчас же почувствуете и сознаете, что тут *главный интерес*

автора сосредоточен именно на диалоге, а не на действии. <...> Возьмите вы совокупность его творчества и взгляните вы на него, как на бытового писателя вообще, и вы должны будете признать в нем одно из самых сильных и оригинальных русских дарований, отразившее в своих творческих созданиях почти все *эпическое течение русской жизни*».

Опять-таки сходную коллизию (*пьеса-роман*) будут отмечать и разрешать критики Чехова.

Критика и эстетика серебряного века (о чем мы часто забываем) пересмотрела и утвердила репутации большинства русских классиков – от поэта сверхчеловечества Лермонтова и мистика Гоголя, до Тютчева и Некрасова как двух тайн русской поэзии. Исключением из этой тенденции были, пожалуй, лишь Тургенев⁷ и Островский.

Его практически не заметили символисты, тем более, – поздние, более радикальные, модернисты. Его творчество аккуратно обошел почти обо всех написавший К. Чуковский

Кратко и брюзгливо отозвался о нем Ю. Айхенвальд (один из немногих отрицательных портретов в «Силуэтах русских писателей»). «В общем, он глубоко некультурен, Островский, внешний, элементарный, в наивности своих приемов, на плоскости своих комедий-пословиц, со своей прописной назидательностью и поразительным непониманием человеческой души».

Выдуманность персонажей и устарелость конфликта – даже при изумительной игре актеров МХТ – только и заметил в «На всякого мудреца довольно простоты» неумоимо писавший обо всем и обо всех В. В. Розанов.

«*Ни одного лица* (выделено автором – *И. С.*) из тех, каких я видел на сцене, я уже не видал ни разу в жизни. Пьеса написана в эпоху преобразований Александра II-го, и я думал не без великого смущения: неужели через пятьдесят лет наши теперешние физиономии, теперешние наши души, наши волнения, страхи и надежды также совершенно исчезнут с лица земли, превратятся в такой же невозможный гардероб старых париков и изношенных костюмов, и глупых-преглупых разговоров, какой я видел перед собою на сцене?!...»

Ситуацию отчасти исправляют театральные люди (Южин-Сумбатов, Мейерхольд), о чем уже говорилось выше. Но они не столько открывают, сколько *напоминают* – в духе А. Григорьева: об Островском-романтике, мистике, поэте народной жизни.

В юбилейный, уже послереволюционный год, эту позицию четко формулирует М. Кузмин: «Дело ближайшего будущего разорвать внешнюю, хотя и традиционную, связь театра Островского с определенным

⁷ См. об этом: *Сухих И. Н.* Тургеневское: путь и поиск // *И. С. Тургенев: pro et contra.* Антология. СПб., 2018. С. 23–24.

театральным направлением и вернуть эту *сокровищницу драматической поэзии* в настоящую ее область – область свободного, полного, многообразного театрального искусства, а не направления. Там место Островскому и его произведениям, только там обнаружат они свою неуязвимость и живучесть, сделавшись подлинно всенародными и всеатеатральными».

Противовесом скептикам в серебряном веке оказывается, как ни странно, русский марксист Плеханов, переводя и Островского, и Добролюбова с языка реальной критики на язык современной социологии. «Но Добролюбов еще не стоял на *классовой* (здесь и далее выделено автором – И. С.) точке зрения. Он любил народ и глубоко верил в него. Он был убежден, что из народной среды выйдут наиболее надежные борцы с самодурством. Но в своих статьях он обращался, – как это и не могло быть иначе при тогдашних наших общественных условиях, – не к народу, а к интеллигенции. Он часто изображал борьбу сил в нашем обществе, как борьбу *произвола*, с одной стороны, и *образования* – с другой. Тут наш *материалист* опять переходил на *идеалистическую* точку зрения...»

Столетие Островского пришлось на время послереволюционной разрухи. Но о нем, как и о Тургеневе четырьмя годами ранее, вспомнили: четыре юбилейных сборника появилось в Москве, Петрограде, Одессе и Москве-Петрограде. В них приняли участие авторитетные исследователи (Н. П. Кашин, Б. В. Варнеке) и начинающие, но – с большой научной судьбой (будущие академики М. П. Алексеев и А. И. Белецкий).

Спокойные историко-литературные темы (мотив «увлечения женщины мужскими чарами», роль пословицы, связь с традициями русской живописи) сочетались с боевым лозунгом советского наркома «Назад к Островскому».

Но в той вьедливости, с какой П. П. Гнедич сравнивает записи иностранцев о Руси XVII–XVIII вв. с миром Островского, тоже можно усмотреть полемическую установку: и сегодня (*СПб, 1922 г.* – стоит под статьей) в новом государстве мало что изменилось. *Темное царство* Островского/Добролюбова, на самом деле, – поэтическое преображение. Реальность того (и этого?) мира ужаснее.

«Островский был скромный бытописатель, отражавший в своем литературном творчестве московскую действительность. Он продолжал ту историческую роль летописца, в которой за 200–150 лет до него появились Олеарий и Корб, описывавшие нравы Московии при царе Алексее и его сыне Петре. <...> Грубость, невежество и жестокость славянской природы ясно проступали для всех, кто немного присмотрелся к другому обиходу иноземной жизни. <> Петр пробуждал его <<зародыш добродетелей>> к жизни палкой, Островский – измышлением идеальных образов» («Олеарий, Корб и Островский»).

Одну из лучших юбилейных работ о гении Малого театра в московско-петроградском издании опубликовал будущий многолетний завлит чеховского МХТ П. А. Марков.

«Островский-поэт в своем утешительном таланте несет яд – яд разлагающий и разрушающий; потому так двойственно впечатление от его пьес – радостных по форме и горьких по сути; так и приемы морализации входят в общий круг тех художественных приемов, при помощи которых рисовал поэт свои внешне примитивные схемы и строил свои на первый взгляд примитивные сцены. Художественные эти приемы говорят о сложном, а отнюдь не строго бытовом строении его произведений. Суровую правду о жизни, требующей ограничения и жертв для достижения скромных радостей и пророчащей гибель за стихийный прорыв установленных ценностей, рисует Островский в образах густых и сконцентрированных; свою мораль делает житейским утешением, помогающим нести тяжкую ношу суровой жизни, верным и спасительным покровом, позволяющим строить жизнь, забывая о ее темных безднах. Такова мораль пьес Островского – мораль житейского счастья и утешения. Читатель вправе или покорно принять ее, или мужественно отвергнуть».

Здесь, в отличие, скажем, от Луначарского, нет прямых, навязчивых параллелей с современностью. Но, кажется, размышляя о «морализме Островского», критик поглядывал за окно.

Библиографические ссылки

1. Григорьев А. «Воспитанница» Островского на петербургской сцене (1863) // Григорьев А. Театральная критика. Л., 1985. С. 316.
2. Григорьев А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина (1859) // Григорьев А. Литературная критика. М., 1967. С. 166.
3. Григорьев А. Западничество в русской литературе. Причины происхождения его и силы (1861) // Григорьев А. Эстетика и критика. М., 1980. С. 224
4. Григорьев А. Искусство и нравственность (1861) // Григорьев А. Литературная критика. М., 1967. С. 419 – 420.
5. Григорьев А. По поводу спектакля 10 мая «Бедность не порок» Островского (1863) // Григорьев А. Эстетика и критика. М., 1980. С. 385.
6. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 29. Кн. 1. Л., 1986. С. 36. (письмо Н. Н. Страхову, 6/18 апреля 1869).
7. Критическая литература о произведениях А. Н. Островского / Сост. Н. Денисюк. Вып. 4 (1868 – 1873). М., 1907. С. 78 (Русский мир. 1875. № 237).
8. Критическая литература о произведениях А. Н. Островского / Сост. Н. Денисюк. Вып. 3 (1868 – 1873). М., 1906. С. 118 (Санкт-Петербургские ведомости. 1868. № 301).
9. Лакин В. Я. Новые материалы об А. Н. Островском // Русская литература. 1960. № 1. С. 151–155.

10. *Лакшин В. Я.* Об отношении Добролюбова к Островскому (по новым материалам) // Вопросы литературы. 1959. № 2. С. 192–195.
11. *Луначарский А. В.* Островский // Луначарский А. В. Очерки по истории русской литературы. М., 1976. С. 258.
12. Письмо князя В.Ф. Одоевского к приятелю-помещику, 20 августа 1850 г. // Русский архив. 1879. № 4. С. 525.
13. *Скафтымов А. П.* К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова (1946) // Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. М., 2005. С. 387 – 388.
14. *Страхов Н. Н.* Литературная критика. М., 2000. С. 52.
15. *Холодов Е. Г.* Островский читает «Темное царство» // Вопросы литературы. 1962. № 12. С. 95–100.