

СОЗДАТЕЛЬ НАРОДНОГО ТЕАТРА: АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ОСТРОВСКИЙ¹

«**В** какое время мы живем, когда нельзя даже хвалить своей русской славой, — горестно сказал в связи с раздумьями об исключительности русского драматического искусства XIX века, об Островском А. Дружинин. — А попробуй это написать — возопиют и, пожалуй, цензура подыметя»².

Творчество Островского действительно исключительно по своеобразию во всем европейском искусстве Нового времени.

Массовое читательское восприятие связывает, как правило, представление о писателе, несмотря на обильную обычно иконографию, с одним, много что с двумя изображениями: Пушкин — Кипренского, Гоголь — Моллера; бразовский портрет Чехова считается не очень удачным, тем не менее именно с ним закрепилось наше впечатление внешнего облика Чехова. Образ Островского почти всегда обращает нашу память к портрету Перова.

Что-то очень коренное, устойчивое, бытовое, даже до домашности, есть и в спокойной позе, и в покойном халате создателя нашего национального театра. Что-то совсем вроде не театральное. Скорее — эпическое: мудрый повествователь, рассказчик, может быть, сказочник — таков Островский у Перова.

Островский и начал с повествования, с рассказа, почти с летописания — «Записки замоскворецкого жителя», а первая собственно драма «Семейная картина» — не драма в том смысле, что она лишена драматического действия, сконцентрированности его. Аристотель писал, что целое — это то, что имеет начало, середину и конец. В «Семейной картине» у Островского — только середина. От плутней Пузатова или Ширялова уже недалеко до затей хоть бы и с ложным

банкротством, о котором «Свои люди — сочтемся». Коллизия с «благородными» искателями богатых купеческих дочек составит основу пьесы «Не в свои сани не садись», а история сватовства богатого старика к молодой девушке перейдет в пьесу «Бедность не порок». Но драматург как будто нарочно стремится к тому, чтобы вывести все возможные драматические положения за пределы своей драмы. Они возникали *до* или совершались *после*, но не *сейчас*. Над всем царит *слово*.

Недаром этот, по выражению Иннокентия Анненского, «поэт-слуховик» заявлял: для него достаточно, чтобы его пьесу только хорошо прочитали. И если Гегель полагал, что герои по-настоящему раскрываются не в том, что они говорят, а в том, как они действуют, то для Островского герои важны, может быть, прежде всего тем, что они говорят или, точнее, как они говорят. А Гоголю-драматургу, так сжимавшему своего «Ревизора», так стремившемуся «обнять вдруг» всю жизнь, — Островский казался растянутым. Драма Островского вступала здесь в противоречие как с традиционной теорией Гегеля, так и с нетрадиционной практикой Гоголя. Естественно, что, видя в Гоголе гения, являющегося один раз в тысячу лет, и преклоняясь перед ним, Островский влияние Гоголя на себя тем не менее отрицал.

С Островским в известной мере завершилось становление русского классического национального искусства XIX века. «Драма, — говорил Гегель, — есть продукт уже внутри себя развившейся национальной жизни»³. В понимании этого наш драматург вполне сходил с великим теоретиком, когда писал: «Национальный театр есть признак совершеннолетия нации»⁴.

Каков же оказался этот русский национальный народный театр, созданный Островским?

Его можно обозначить одним словом, одним определением, которое, отделяя от всякого другого театра и схватывая самую его общую суть, позволяет в то же время увидеть, как пронизывает она всю художественную ткань, или, как теперь любят говорить, структуру, — до мельчайших клеточек.

Театр Островского — театр **эпический**. Правда, одно это слово должно быть пояснено словами многими. Собственно

слово-то давно уже было сказано, еще в XIX веке, хотя с ним связывали скорее лишь тягу к повествовательности, чуть ли не выражение особенностей личной психики драматурга. «...Коренной недостаток всего театра Островского, — писал Боборыкин, — распространяющийся и на драматические сюжеты, объясняется гораздо больше присутствием в произведениях Островского *эпического* склада, чем особенностями изображаемого им мира»⁵. А все дело именно в особенностях изображаемого мира. Создатель «национального русского театра» в XIX веке — веке «Капитанской дочери», «Мертвых душ» и «Войны и мира», веке русского эпоса — должен был в самой драме стать эпиком.

Когда в конце 60-х годов Островский будет думать над тем, чтобы оставить занятия драмой, и в исторических хрониках увидит что-то вроде переходного этапа, то сам он даст этому объяснения скорее внешние: неудовлетворенность материальным положением, цензурные тяготы; но по сути здесь проявится основная коллизия его творчества — тяга к эпосу от драмы и в самой драме. Однако от драмы ни в эту пору, ни позднее он не уйдет.

Островского часто называли бытописателем купечества, даже певцом его. И хотя справедливо уточнялось, что он же писал и о дворянах, и о чиновниках, и о всяком разночинном люде, или, как заметил Гончаров, исписал всю московскую Русь, до сих пор трудно отделаться от впечатления, что мир его драмы прежде всего мир купеческий. И в то же время — создатель национального театра. Да, создавая этот-то «купеческий» мир, Островский и оказался национальным и народным. Недаром первая пьеса из купеческого быта «Свои люди — сочтемся» была поставлена современниками сразу же за грибоедовским «Горем от ума» и «Ревизором» Гоголя. Проявились здесь некоторые общие особенности национальной жизни, были тому и социальные посылки.

В пору своего западничества Герцен полагал, что в России «городская жизнь не восходит далее Петра, она вовсе не продолжение прежней, от былого остались только имена... Если что-нибудь осталось прежнего, так это у купцов, они по праву могут назваться представителями городской жизни допетровских времен, и пока они сохранят хоть бледную тень

прежних нравов, реформа Петра будет оправдана, лучшего обвинения старому быту не нужно»⁶.

Итак, по Герцену, «прежнее» осталось только у купцов, но достойно оно лишь обвинения.

Островский думал об этом иначе: шире и, если можно так сказать, социологичнее: «Этот класс, постепенно развиваясь, составляет теперь главную основу населения Москвы... Богатеющее купечество было по своему образу жизни и по своим нравам еще близко к тому сословию, из которого оно вышло... Сами крестьяне или дети крестьян, одаренные сильными характерами и железной волей, эти люди неуклонно шли к достижению своей цели, то есть к обогащению, но вместе с тем также неуклонно держались они и патриархальных обычаев своих предков... В сороковых и пятидесятых годах патриархальные порядки в купечестве, со смертью стариков — собирателей капиталов, стали исчезать. Дети и внуки их всей душой пожелали вкусить плодов цивилизации... Не все же, освободившиеся из-под гнета родительского и хозяйского деспотизма, бросились в трактиры; большинство унаследовало от отцов и дедов бойкую практическую сметливость и отвращение от нравственной распущенности»⁷.

Позволю себе еще одну цитату, уже из критика: «Мы ни мало не расположены считать купеческий, или мещанский, или крестьянский быт идеалом русской жизни, мы совершенно признаем верность тех красок, какими рисуются купцы в “Ревизоре” и “Женитьбе” Гоголя, в комедии г. Островского “Свои люди — сочтемся”... Но беспристрастие обязывает нас сказать, что люди, подобные Подхалюзину (в комедии г. Островского), принадлежат к исключениям, довольно малочисленным. Все те добрые качества, которыми любит гордиться русский народ, принадлежат также огромному большинству наших купцов. Каковы бы ни были их нравы и привычки, но вообще они люди не только доброжелательные, но положительно добрые. Готовность помочь и услужить сильна почти в каждом из них. Дай бог, чтобы в других классах нашего народа и в людях разных земель было так сильно развито сознание обязанности...»⁸

Критик, так писавший, — Николай Гаврилович Чернышевский.

Недаром Островский так упорно подчеркивал простонародные, крестьянские черты этой становящейся буржуазии. Характерно и стремление драматурга увидеть, какие традиции и принципы народной жизни еще сохранил, а может быть, и оживил этот новый класс или в какие отношения к ним он встает.

Купечество, торгово-промышленные слои, особенно на первых порах своего становления, являли сложный комплекс, оказывались как бы фокусом, в котором некоторые общие особенности русской жизни той поры ярко били в глаза. Особенности общие — хотя колоритность нравов, быта, языка заставляла многих смотреть на мир Островского, а как следствие, подчас и на самого драматурга, со стороны и обычно — сверху вниз.

«Мир Островского — не наш мир, и до известной степени мы, люди другой культуры, посещаем его как чужестранцы... Он дал некоторое отражение известной среды, определенных кварталов русского города; но он не поднялся над уровнем специфического быта, и человека заслонил для него купец. Это царство хозяев и приказчиков, свах и ворожей, эта область нелепицы и самодурства, пьяного разгула и мелочной расчетливости, эти странные фигуры, исковерканные слова и уродливые мысли — все это цепко держало автора в своей притупляющей власти»⁹. Это говорилось Ю. Айхенвальдом уже в начале XX века. А то, что массовая, расхожая критика на протяжении десятков лет писала о якобы устарелости, нежизненности, бездарности Островского, даже сейчас перечитывать страшно.

Итак, — особенности общие! Купечество и в наибольшей степени сохранило традицию, силу и инерцию патриархальных начал, и в нем же эти начала в наикратчайшие сроки и в наибольшей мере подвергались ударам и испытаниям. Русское купечество в эту пору оказалось силой одновременно и самой патриархальной («эпической»), и самой динамичной. Уже в силу этого положение его было чрезвычайно драматичным. Старое и новое столкнулись, но это не значит, что такое новое было перед лицом старого всегда и безусловно право.

Патриархальный тип жизни и отношений несет в сравнении с чисто буржуазным важнейший принцип — начала

человеческого единения. Не потому ли с такой любовью и надеждой обращались к нему великие утописты и мечтатели. Как правило, с идеализацией, но не беспочвенно. Островский не идеализирует патриархальности как таковой, а лишь в той мере, в какой он видит в ней и провидит за ней начала человеческой общности и принципов, ее обеспечивающих, уходящие корнями глубоко в толщу народной, в частности русской крестьянской, жизни, начала жизни «миром». Они объединяют его с Толстым («Война и мир»), с Некрасовым («Пир на весь мир»). И для Толстого Островский — «гениальный драматический писатель»; для Некрасова — «наш богатырь» (какая народная, былинная формула!).

Вот почему театр Островского прежде всего — театр эпический. Но сам этот эпический принцип жизни «миром» подвергался испытаниям драматическим. Сами жизненные начала, его питавшие, будут драматически взрываться. Театр Островского — эпический. Но это эпическая драма.

С точки зрения этого принципа собственно написаны и «Свои люди — сочтемся». Он, этот принцип, обеспечил Островскому возможность нанести удар страшной силы. «Свои люди — сочтемся», конечно, пьеса обличительная. Но обличительность эта особая. Вряд ли можно толковать ее лишь в духе более ранней «натуральной школы» середины 1840-х годов или более поздней «обличительной» литературы конца 1850-х. Сам Островский тогда же не только хорошо это пояснил, но и придал своему пояснению смысл очень широкий, возводя его к основным особенностям всей русской литературы: «...в иностранных литературах (как нам кажется) произведения, узаконивающие оригинальность типа, то есть личность, стоят всегда на первом плане, а карающие личность — на втором плане и часто в тени; а у нас в России наоборот. Отличительная черта русского народа, *отвлечение от всего резко определившегося, от всего специального, личного, эгоистически отторгшегося от общечеловеческого*, кладет и на искусство особенный характер; назовем его характером обличительным. Чем произведение изящнее, чем оно народнее, тем больше в нем *этого обличительного элемента*»¹⁰ (курсив мой. — Н. С.). Вот каков для Островского этот обличительный элемент.

С такой точки зрения особое значение приобретает и тип самодура и само самодурство, столь связанное с миром пьес Островского, Островским по сути открытое и исследованное во многих вариантах, проявлениях и в эволюции.

Само по себе самодурство — явление постоянное: а уж в условиях абсолютной власти — хозяйской, семейной или иной — для него всегда есть почва. Оно было до пьес Островского и не исчезло после. Важно понять, почему в середине века эта тема вдруг приобрела такое значение, почему так ярко заявила себя в пьесах Островского и какие общественные процессы выразила.

Самодурство в пьесах Островского обычно трактуется как выражение старых патриархальных устоев жизни. В то время как оно стало прежде всего следствием их потери. Самодурство — это выражение «личного, эгоистически отторгнутого от общечеловеческого». Это следствие разрыва и хаоса. Оттого так легко идет, вернее, ведется Самсон Большов в ту или другую сторону: подвигается ли на злостное банкротство (буквально от нечего делать), провоцируется ли на устройство брака-сделки Подхалюзина и Липочки, просто ли из желания поставить «на своем», под вопли жены сбривает бороду. Но «своего» ничего нет. Самодур Большов — растерянный человек, ни на чем и ни в чем не укрепленный, менее всего в самом себе. И положение его в своем роде действительно драматическое — личности, потерявшей себя в одном и не нашедшей в другом. Человек потерял себя как часть целого, общего, но отнюдь не нашел себя как личность.

В начале 1850-х годов Островский пишет ряд пьес («Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется»), иногда называемых славянофильскими, да и весь этот период часто характеризуют как период колебаний, хотя и кратковременных, время увлечений, опять-таки славянофильских. А это пора, решусь сказать, одна из центральных и решающих в становлении Островского — народного драматурга.

Добролюбов в своей знаменитой статье «Темное царство» сразу как бы и сузил и расширил мир пьес Островского. Расширил — придав (и справедливо) картине «темного царства» значение широчайших обобщений, даже символов. Сузил — сведя мир самих этих пьес до «темного царства».

Иной раз мы склонны исходить в наших оценках не из самих произведений, а из тех критическо-журнальных полемики и оценок, которые рождались в свое время, которые, конечно, заслуживают внимания, четких социальных и художественных квалификаций, но на основе которых не всегда можно строить наши сегодняшние суждения. Да, пьесы Островского начала 1850-х годов хвалялись славянофилами и почвенниками. Далеко не всеми и не абсолютно. Да, критиковались демократическими критиками. И тоже не абсолютно и не всеми.

Чернышевский в 1854 году написал о «Бедности не порок» отзыв, уничтожающий пьесу за отступления от художественной правды. Добролюбов несколько позднее ту же пьесу за художественную правду решительно хвалил. И дело не в том, что Островский к этому времени, к 1856 году, «исправился» и стал «хорошим». Писал-то Добролюбов о самой пьесе, кстати, с позиций «реальной» критики, демонстративно отстранившись от оценки субъективных намерений писателя.

Для Добролюбова эти новые пьесы не что иное, как вариации старых.

Для Чернышевского пьесы Островского начала 1850-х годов — новые, но вступившие в противоречие со старыми (собственно с пьесой «Свои люди — сочтемся»).

Для Островского — эти пьесы новые, но в противоречие со старыми не вступившие. «Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее; этим-то я теперь и занимаюсь, соединяя высокое с комическим. Первым образцом были “Сани”, второй (“Бедность не порок”. — Н. С.) оканчиваю», — писал драматург в письме М. Погодину в 1853 году. Опять речь идет здесь не о купцах, а о народе, о купцах же в той мере, в какой они еще народ, который, конечно, к купцам не сводится.

«Несостоятельный должник» — «Банкрот» — «Свои люди — сочтемся». Само последовательное изменение названия уже первой пьесы выразило это движение в глубь народного сознания, желание стать на точку зрения народного принципа и прямо закрепить его в народной формуле — пословице. Здесь принцип предстал нарушенным и извращенным, а сама пословица комически вывернутой, но принцип сохраняется,

держится в уме и в своем прямом значении. Последующие пьесы, соединяющие «высокое с комическим», это подтвердили. Опять-таки и то и другое писатель стремится выразить более всего в слове, часто в конечном итоговом определении, в афоризме, в пословице.

Островский — не обличитель патриархальности как таковой в пьесе «Свои люди — сочтемся», но он и не просто защитник и не охранитель ее в пьесах начала 1850-х годов. Главное по-прежнему — «отвращение от всего специального, эгоистически отторгнутого от общечеловеческого». В этом смысле «Бедность не порок», «Сани» и так далее не менее, если не более, обличительны. Добролюбов совсем не без оснований, хотя и не совсем в духе самого Островского, поставил все его пьесы в один ряд.

Однако наряду с этим в пьесах есть и прямое выражение народных принципов, вековых, выработанных народным сознанием истин, непреходящих «общечеловеческих» ценностей: добра, нравственности, любви, человеческого общежития, житейского опыта и высокой мудрости. Патриархальное сознание в той мере, в какой оно их сохранило, вызывает симпатии Островского. Но важны для него эти принципы, а не патриархальность сама по себе, которая для Островского не есть нечто единое и неизблемое. И от социальных оценок он здесь совсем не уходит: вспомним того же Африкана Коршунова или кавалериста Вихорева — дворянчика — вот уж кого Островский не любил.

В пьесах Островского этой поры есть и прямые носители положительных принципов и начал. Добролюбов в своем «Темном царстве» нарисовал выразительнейшую картину самодурства. Подчас писали даже, что это «темное царство» принадлежит критику, а не драматургу. Это, конечно, не так, но «темное царство» Добролюбова и «темное царство» Островского действительно не совсем одно и то же: они совмещаются, однако границы их не абсолютно совпадают. Писатель стремится соединить «высокое с комическим». Критик видит одно «комическое», так как всякая традиционность, старина и самодурство для него синонимы, и потому в один ряд стали Большой, Торцов и Русаков. Например, вся разница между Большовым и Русаковым в их отношении к дочерям заклю-

чается — для критика — лишь в том, что это отношение человека не очень доброго и человека доброго. Но в обоих случаях это носители семейного деспотизма и самодурства.

Деспотизм как абсолютное право решать судьбу своей дочери действительно есть и там и там. Однако в случае с Большовым это самодурство, в случае с Русаковым — нет. Абсолютное право, не опирающееся ни на что, кроме силы материальной власти, ведет к самодурству — «я так хочу». Однако абсолютное право может опираться и на принцип. И в этом случае оно оказывается, по сути, деспотичным. Но это не самодурство. Самодуры — люди без принципов, без традиций и без опор. Таков Большов. Русаков — человек традиции, до конца доведенного принципа родительской опеки. Потому-то здесь могут призываться на помощь и здравый смысл, и житейский опыт, да и социальное чутье тоже. И потому же отцу приходится переступать не только через желания дочери, но и через свое «я», через свое к ней чувство. Один из критиков (А. Скабичевский) заметил, что в Русакове есть даже героизм, «что-то брутовское». Здесь черта между Русаковым и Большовым или Гордеем Торцовым опять-таки в его самодурстве, так точно растолкованном Добролюбовым.

Вера в ограниченность пьес Островского начала 1850-х годов славянофильскими доктринами иногда столь велика, что и по сию пору в качестве одного из подтверждений этого привлекают некрасовские оценки пьесы «Не так живи, как хочется», якобы за такую тенденциозность ее осуждающие: «Нам остается желать, чтобы г. Островский шел вперед своею дорогою, не стесняя и не задерживая самого себя, и он, быть может, удивится, что произведут его силы, когда он им даст полный простор и свободу»¹¹. Некрасов, предупреждающий Островского от славянофильства, — так это понимается.

Надо сказать, что в той же пьесе «Не так живи, как хочется» одним из самых «славянофильских» неизменно считается образ старика Агафона (кстати, его влияние испытал Лев Толстой, создавая во «Власти тьмы» своего Акима). А вот что писал Некрасов: «Из остальных лиц нам больше всех понравился отец Петровой жены, Агафон, тихий и кроткий человек»¹².

Одно из выражений все того же «славянофильства» неизменно видят в нравственных потрясениях и просветлениях

героев, особенно разгульного и потерянного Петра, который возвращается к семье другим человеком и рассказывает, как он очнулся, услышав колокольный звон, у края полыньи на Москве-реке. А вот что писал Некрасов, если прочитать его оценку этой сцены до конца: «Внутреннее чувство зрителя не может не смутиться при внезапной перемене возвращающегося Петра, и никакая игра актера тут помочь не может. Отчего г. Островский не захотел показать нам самую эту ночную сцену на Москве-реке со всей ее фантастической и грозной обстановкой. Сценические условия этому препятствовали: да Бог с ними, с этими сценическими условиями»¹³. И понятно: Некрасов к этому времени уже написал своего Власа — потрясенного и переродившегося. А каков совет? Великого — великому: «Бог с ними, с этими сценическими условиями». И это когда иные критики только за отступления от «сценических правил» Островского и упрекали.

Пьесы начала 1850-х годов значимы не просто сами по себе. Потому-то Островский не только никогда от них не отказывался, но и ничему в своем творчестве их не противопоставлял. Уже здесь Островский — народный драматург. «Я создал народный театр», — уверенно заявил он сам. И дело не в количестве пьес, а в овладении принципом народности. К 1855 году Островский написал всего девять произведений, и только четыре из них давались на сцене, но «эти четыре, — как заметил Ап. Григорьев, — без церемонии говоря, *создали народный театр*»¹⁴.

Пьесы начала 1850-х годов непосредственно, хотя и от противного, связаны и с пьесами конца 1850-х, даже с такими, как «Доходное место», в котором Островский явился драматургом необычайно злободневным, общественным, даже политическим. «Доходное место» не случайно написано в 1856 году, в пору, когда ставился и решался вопрос о российской государственной системе. Об этом тогда говорили и писали все. А осталось: «Губернские очерки» Щедрина, «Доходное место»... Либеральные обличители верили в возможность обновления бюрократической системы. Они не видели ее всеисильности, так как не понимали ее бессилия, ее несоотнесенности ни с чем, кроме себя самой. Они мыслили в ее рамках и ее категориями. «Почва народная», если воспользоваться

определением Щедрина, для художника есть позиция человека, знающего и еще нечто. Тут меняются точки отсчета. Потому так трезв Островский и так лишен иллюзий в пору, когда такие иллюзии, кажется, питали чуть ли не все; потому так решительно снимает он всякий мистицизм, которым, по словам Маркса, обычно окутывает себя бюрократия. И потому же столь точную характеристику получает у него интеллигент Жадов, довольно честный и искренний, довольно обычный. Дело ведь не в том (давний спор критиков) согрешить ему должно или раскаяться в конце. Его раскаяние — не зарок (хотя сам Жадов так не думает — и даже ведь его Полина не думает так) от новых падений. Он может и еще согрешить, и еще раскаяться. Сути характера Жадова это не меняет. Пьесу можно было бы кончить и *так* и *этак*. Конечно, Островский недаром кончает *так*. В конце 1850-х годов Жадовы часто кончали так. В другие годы они будут кончать иначе.

Для Островского — национального народного драматурга — все уже соотнесено со всем. Купеческая жизнь — с общенародной, крестьянской прежде всего. Хотя в пьесе такого народа может и не быть, соотнесенность эта все меняет в самом изображении купечества, и пьеса перестает быть просто пьесой о купцах: такие писали до Островского и после него. Чиновничья жизнь, как и жизнь какого-нибудь Жадова, соотнесена с жизнью всех слоев и классов национальной жизни — это уже не просто пьеса о чиновниках, интеллигентах и т. п. И главное — все время держится в уме принцип «общечеловеческого» как эпическое начало, как идея человеческой общности на почве народной жизни. Потому-то принцип народности и в пору создания «Доходного места» для Островского остается основным, находит опору в уже написанном до этого и ищет новых опор, все более углубляясь и расширяясь.

В 1857 году Островский, совершив путешествие по Волге, сообщает Некрасову о замысле большого цикла — «Ночи на Волге». Цикл закончен не был, но факт работы над ним, быть может, оказался существеннее конечных своих результатов. «Волга, — писал большой знаток русской жизни С. Максимов, — дала Островскому обильную пищу, указала ему новые темы для драм и комедий...»¹⁵

Вековая тема лириков, песенников, эпиков — Волга — тема поэзии Некрасова — и вдруг — драма! Но Волга не случайно вошла в творчество нашего национального драматурга-эпика. «Да, Волга, — воскликнул когда-то Андрей Белый, — великая река русской истории. Недаром два беспокойных вольнолюбивых очага нашей родины связаны с ней: разбой и раскол»¹⁶. На Волге Островский нашел народный тип, его пленивший: «С Переяславля начинается... земля, обильная горами и водами, и народ и рослый, и красивый, и умный, и откровенный, и обязательный, и вольный ум и душа нараспашку. Это земляки мои возлюбленные, с которыми я, кажется, сойдуь хорошо. Здесь уже не увидишь маленького согнутого мужика или бабу в костюме совы, которая поминутно кланяется и приговаривает: “А батюшка, а батюшка”...»¹⁷

Без Волги не была бы написана «Гроза» — великая русская драма, собственно, не драма — трагедия, единственная в своем роде русская трагедия. Почему же это трагедия и чем она обусловлена? Почему же даже в трагедии своей Островский остался драматургом-эпиком и в чем это проявилось?

«Гроза» крепкими корнями сцеплена с предшествующими пьесами Островского. И здесь есть самодуры. Главный, конечно, Дикой. Хотелось бы обратить внимание только на одну деталь. Она не отменяет все привычные определения Дикого, но образ все же очень усложняет. Станиславский заметил однажды: ищите злого там, где он добр. Правда, сейчас здесь речь не о доброте просто. Дикой — самодур и хам, ругатель и выжига. Не о таком ли писал Некрасов в своем «Власе»:

...В мужике

Бога не было: побоями
В гроб жену свою вогнал;
Промышляющих разбоями,
Конокрадов укрывал;

У всего соседства бедного
Скупит хлеб, а в черный год
Не поверит гроша медного,
Втрое с нищего сдерет!

Брал с родного, брал с убогого,
Слыл кащеем-мужиком;
Нрава был крутого, строгого...
Наконец и грянул гром!

Дикой рассказывает, как он изругал мужичонку, «так изругал, что лучше требовать нельзя! Чуть не прибил. Вот оно, какое сердце-то у меня. После прощения просил, в ноги кланялся. Вот до чего меня сердце доводит: тут на дворе в грязи ему и кланялся; при всех ему кланялся».

От этих поклонов Дикой, конечно, не стал Власом. Но благостный Влас-то в свое время был куда как похуже Дикого, хотя вроде хуже некуда.

В «Грозе» есть еще только одна сцена публичного, на площади, так сказать, всенародного покаяния — Катерины. Состояния, конечно, полюсно противоположные, как и сами характеры, да, видно, ось-то одна.

К самодурам обычно относят и Кабаниху. Я уже сказал, что люди так называемого «темного царства», сильные мира сего, у Островского к самодурам не сводятся. Добролюбов в характеристиках старой Кабановой проговорился точным словом: он сказал о ее «рыцарском жаре». Рыцарь — человек служения. Дикой, как всякий самодур, по сути, человек не очень уверенный, ни в чем и никак не укрепленный. В отличие от расхристанного Дикого, Кабанова — носитель принципов, хранитель и блюститель их. В них она укреплена, в них уверена и ими сильна. Она одна в целом городе, кто может «разговорить» Дикого. Она видит дурь и самодурство Дикого, ничуть их, конечно, не одобряя. «Нашей бы хозяйке за ним быть, она б его скоро прекратила», — замечает Глаша. Она и на самом деле «прекращает» Дикого решительно и быстро. Марфа Кабанова, конечно, самый сильный герой в драме, и есть только один человек, силу которого старшая Кабанова чувствует с самого начала и отпор со стороны которого она с самого начала получает — Кабанова-младшая, Катерина.

Кабаниха — носитель принципа патриархальности, всего мертвого и худшего в нем. Тем более она блюдет форму, чем более из этой формы уходит жизнь. Для Кабанихи не важно, чтобы сноха любила своего мужа, — важно, чтобы она боялась его. Не важно, чтобы она тосковала в разлуке, — важно,

чтобы выла при прощанье. Кстати, опять она получает здесь от Катерины отпор, спокойный и решительный.

Уже в самом начале драматург сопроводил список действующих лиц примечанием: «Все лица, кроме Бориса, одеты по-русски». Это указание на особый характер изображаемого мира, который в себе замкнут. Русский Борис — не русский в этом русском патриархальном мире. Но, может быть, я преувеличиваю, и речь идет лишь о рекомендации костюмерам насчет сапог и сарафанов? Нет. Сам Борис скажет почти сразу же: «Все на меня как-то дико смотрят, точно я здесь лишний, точно мешаю им. Обычаев я здешних не знаю. Я понимаю, что все это наше русское, родное, а все-таки не привыкну никак». Ни к Дикому Борис не привыкнет, ни Катерины не поймет. Катерина — в *этом* мире и человек *этого* мира, а Борис — нет.

В свое время в оценке Катерины решительно разошлись два ведущих критика-шестидесятника: Добролюбов и Писарев. Во многом был прав Добролюбов, но и Писарев в критике Добролюбова не во всем оказался неправ.

Добролюбов увидел в Катерине светлое явление и многое в ее характере объяснил с поразительным ощущением этого характера. Однако для того, чтобы признать Катерину «лучом света», Добролюбову пришлось решительно отделить героиню от мира, в котором она живет. «...Воспитание и молодая жизнь ничего не дали ей», — пишет критик. Все в этой жизни, по Добролюбову, предрассудок, дикость, суеверие. Он лишь свидетельствует, что «грубые суеверные рассказы и бессмысленные бредни странниц превращаются у ней в золотые, поэтические сны воображения, в разговорах странниц, в земных поклонах и причитаниях она видит не мертвую форму, а что-то другое, к чему постоянно стремилось ее сердце. На основании их она строила себе свой идеальный мир, без страстей, без нужды, без горя, мир, весь посвященный добру и наслаждению»¹⁸. Но почему же так произошло и из чего она строит этот свой мир?

Добролюбов точно понял и разъяснил, что все в Катерине очень органично, что она движется не отвлеченностями и теориями, а всем существом своим, натурою. Но самую натуру критик-просветитель, естественно, растолковывал совершенно по-просветительски, в антропологическом духе, безот-

носительно к истории; натура — из самой природы, из естественных требований ее.

Любопытно, что, как правило, менее исторично, чем Добролюбов, мысливший критик — Писарев все же именно в этом увидел главный, как он полагал, просчет Добролюбова, который, по мнению Писарева, должен был бы спросить себя: «Как мог сложиться этот светлый образ? Чтобы ответить себе на этот вопрос, он проследил бы жизнь Катерины с самого детства, тем более что Островский дает на это некоторые материалы; он увидел бы, что воспитание и жизнь не могли дать Катерине ни твердого характера, ни развитого ума; тогда он еще раз взглянул бы на те факты, в которых ему бросилась в глаза одна привлекательная сторона, и тут вся личность Катерины представилась бы ему в совершенно другом свете»¹⁹. Писарев вообще уверен, что «русская жизнь, в самых глубоких своих недрах, не заключает решительно никаких задатков самостоятельного обновления»²⁰.

Итак, Добролюбов, чтобы увидеть в Катерине светлое явление, отделил ее от мира, в котором она живет («луч света в темном царстве»). Писарев поставил Катерину в прямую связь с этим миром, чтобы отказать ей в этом светлом начале. Добролюбов, конечно, прав, что Катерина — светлое явление; Писарев, конечно, прав, что Катерина — человек мира, в котором она живет.

Правда пьесы Островского заключается в том, что Катерина — светлое явление и потому, что она живет в этом мире и этим миром она определена. Традиционна странница Феклуша, и Катерина традиционна. Катерина даже более традиционна, чем кто-либо в пьесе. Всмотритесь в образы, которыми она живет, вживитесь в ее речь, которая часто звучит прямо песней. Кстати, наблюдения над работой Островского показывают, как речь Катерины из обычной бытовой речи (в объяснениях с Борисом, например, в сцене прощания с мужем) становится заклиниванием, переливается в старозаветные идеальные формулы, вековым опытом народной поэзии созданные.

Патриархальный мир сложен, многообразен, многослоен. Этот мир рождает и Дикого, и Кабаниху, и Феклушу, и Катерину. Это не только купеческий мир, но и собственно народный,

крестьянский. Он несет и поэзию, и дикость, и приверженность определенным нравственным устоям, и деспотизм. Маркс когда-то, характеризуя эту двойственную природу уходящих и разрушающихся патриархальных отношений, писал: «...как бы прискорбно для нас лично ни было зрелище разрушения древнего мира, с точки зрения исторической перспективы мы имеем право воскликнуть вместе с Гёте:

Если мука — ключ отрады,
Кто б терзаться ею стал.
Разве жизнью мириады
Тамерлан не растоптал?»²¹

Даже позиция Маркса — позиция безусловной веры в прогресс — не исключила чувств скорби и возможности «сокрушаться при виде дезорганизации и разложения... трудолюбивых, патриархальных и мирных социальных групп», хотя он и видит в них же прочную основу «восточного деспотизма».

В Диком сошлись и Самсон Силыч Большов, и Гордей Торцов, и знаменитый Тит Титыч Брусков. Без Русакова, без Любима Торцова, без Авдотьи Максимовны, без Агафона не было бы Катерины.

Катерина несет всю любовь и всю поэзию мира, в котором она жила, одну из важнейших сторон которого она выражала, и это не просто обстановка тесной купеческой семьи. Добролюбов удивительно точно сказал о Катерине, что это «характер по преимуществу созидающий, любящий, идеальный». Поэзию любви, единения, общности, открытости людям — вот что несет она.

Вспомните, с чего начинается «партия» Катерины. С объяснения в любви. Кому? Кабанихе. «Для меня, маменька, все одно, что родная мать, что ты, да и Тихон тоже тебя любит», — это первые слова Катерины в пьесе и ответ на придирки свекрови. А Катерина никогда не лжет. Заметим: Катерина говорит — *ты* (ср. у Тихона здесь же в обращении к матери — *вы*), она хочет и должна быть на «ты» со всем миром. И вскоре второе объяснение Катерины: «Я сама тебя до смерти люблю». Кому? Варваре. Катерина любит всех. В этом сила ее образа, его бесконечное обаяние. Характер «созидающий» — какое слово Добролюбов сказал! Кстати, когда, не называя Катери-

ны, Борис говорит: «Как она молится, кабы ты посмотрел, какая у нее на лице улыбка ангельская, а от лица-то как будто светится», — то совсем не бог знает как духовно чуткий Кудряш узнал сразу: «Так это молодая Кабанова, что ль?»

«Ну, бери меня с собой, бери! <...> Да неужели же ты разлюбил меня?.. Тиша, голубчик, кабы ты остался либо взял ты меня с собой, как бы я тебя любила, как бы я тебя голубила, моего милого!» А вот авторские ремарки: «кидаешь на шею мужу»; «плачет»; «подходит к мужу и прижимается к нему»; «ласкает его».

Тихон: «Нельзя, Катя. <...> Да нельзя! <...> Так до жены ли мне». «А то так сама лезешь». Ремарка: «освобождаясь от объятий». Не Катерина уходит от нелюбимого мужа, а муж уходит от любящей жены, от хотевшей любить. «Куда мне, бедной, деться? За кого мне ухватиться?» Катерина хватается за клятву, ей нужен зарок: она вся на принципе, на законе, на крепи.

Есть и еще одно. Любовь, которую несет Катерина, не бесплотное чувство, не отвлеченная фантазия, не художочная экзальтация. Она действенная, могучая, жизненная. Это любовь глубоко народная, вольная: «...каталась бы я теперь по Волге на лодке с песнями, либо на тройке хорошей, обнявшись...» А *Ночи на Волге* — они в «Грозе» состоялись: такой в них разгул, такая в них первобытная страсть, такая почти языческая, природная сила. Драматург действительно как бы сказал: «Да Бог с ними, с этими сценическими условиями», создавая, по словам Аполлона Григорьева, «небывалую досель ночь свидания в овраге, всю дышащую близостью Волги, всю благоухающую запахом трав широких ее лугов, всю звучащую вольными песнями, «забавными» тайными речками, всю полную обаяния страсти веселой и разгульной, но не меньшего обаяния страсти глубокой и трагически-роковой. Это ведь создано так, как будто не художник, а целый народ создавал тут!»²² Да, это все живет в Катерине и жило до этого, всегда жило. Это все для Бориса только внове: «Эта ночь, песни, свидания. Ходят обнявшись! Это так ново для меня».

Но любовь Катерины и высшая духовная — вселюбовь. И для такой любви (не к Борису просто — он скорее повод, предлог), любви человеческой в высшем смысле, ко всем

и для всех, в этом мире места нет. Куда ни кинься, нет отклика: ни в Кабанихе, ни в Варваре, ни в Тихоне. «Куда мне, бедной, деться? За кого мне ухватиться?» Ни в Борисе.

Ее вопрос при первом свидании, ее запев можно записать стихами:

Зачем ты пришел?
Зачем ты пришел, погубитель мой?
Ведь я замужем,
Ведь мне с мужем жить до гробовой доски.

И вежливо-недоуменный ответ Бориса Григорьевича: «Вы сами велели мне прийти». В своем роде это стоит Тихонова «А то так сама лезешь». Даже Кудряш все понимает лучше: «Ведь это значит вы ее совсем загубить хотите, Борис Григорьич!»

За Катериной сила и обаяние целого народного мира. Это не индивидуальная только любовь *этой* Катерины. За нею общее, народное, вековечное. Вслушайтесь в ее песни, в ее заклинания, в ее плачи. В пьесе, как часто у Островского, много поют. Поют, перебивая обычную бытовую речь, Кудряш, Кулигин, Варвара. Эти люди живут в двух мирах: поэзии и прозы. У Катерины нет бытовой речи. Она говорит-поет всегда. Ей нечего перебивать — она живет в одном мире. Она сама песня.

Но если для песни в жизни еще есть место, то для жизни-песни уже нет. Нет места для такой любви, как любовь Катерины. Дело не во внешних стеснениях только. *Так* любить — некого. Бориса? Уже в конце, перебивая все любовные излияния, Катерина скажет о самом благополучном исходе, о жизни с Борисом: «Еще кабы с ним жить, может быть, радость какую-нибудь я и видела». «Кабы... может быть... какую-нибудь» — немного. Борису такой любви не понять и не вынести.

Итак, для любви места не нашлось. Катерина говорит о душе загубленной: и неразделенность осталась, и нераздельность нарушилась. Борьба в общем оказалась ни из чего, хотя и не могла не совершиться. И тогда ее цельный и могучий характер, в этом мире возникший и не нашедший в нем исхода и трагически расколовшийся, попытается вновь обрести цель-

ность и гармонию и обратиться к принципам и началам этого же мира за наказанием и прощением. Но за наказанием и прощением в свою собственную меру — не меньше. Принципы эти для Катерины несут муж (не в том дело — какой, а в том, что — законный) и мать мужа — блюстительница патриархального закона — старая Марфа Кабанова.

Для любви в этом мире места не нашлось, но и принципы этого мира испытания не выдерживают. Они мертвы, они уже не несут никакого содержания. Катерина каялась открыто. Она отдавалась страданию высокому, а встретила недоверие, гаденькие подозрения и подглядывания. Писарев, у которого любой из поступков Катерины вызывал презрение или недоумение своей якобы несообразностью, посоветовал: «...Борис живет в том же городе, все идет по-старому, и, прибегая к маленьким хитростям и предосторожностям, можно было бы кое-когда видеться и наслаждаться жизнью»²³. Совет «реалиста», конечно. Кстати, как раз в таких «хитростях» Кабаниха Катерину и подозревает: «Мучает меня, запирает. Всем говорит и мужу говорит: “Не верьте ей, она хитрая”. Катерина — хитрая! Ни наказать не сумели, ни простить не смогли. Людской суд не состоялся.

И Катерина ищет суда строжайшего и высшего. Для нее может существовать лишь один знак такого суда — Бог. И не только для Катерины. Кулигин в финале с телом Катерины на руках: «Вот вам ваша (ваша! — *Н. С.*) Катерина. Делайте с ней, что хотите! Тело ее здесь, возьмите его; а душа теперь не ваша: она теперь перед судьей, который милосерднее вас!» Свершилось: «Мне отмщенье, и аз воздам».

Да, этот мир погубил Катерину, но не прямо, не непосредственно, не своими просто нападками и преследованиями. Преувеличивать силу кабаних значит недооценивать Катерину. Она знает суд и казнит себя судом, какой и не снился Кабанихе — этой мертвой хранительнице мертвых форм, из которых уходит жизнь.

«Человек, — писал Гегель, уясняя сущность трагического, — по-настоящему боится не внешнего насилия и его гнета, а силы нравственной, представляющей определение своего собственного свободного разума... Подлинно трагическое страдание предопределяется для действующих лиц лишь как

следствие их собственного одновременно оправданного и преисполненного вины благодаря коллизии деяния, за которое им приходится отвечать всем своим «я»²⁴. Это Борис в конце обличает и кричит: «Злодеи вы, изверги! Эх, кабы сила!» Это и понятно — в нем-то силы нет. Катерина, в общем, никого не обвиняет и отвечает сама *всем своим «я»*.

Катерина — героиня подлинно трагическая, за ней гибель целого миропорядка, патриархальных связей и отношений, того лучшего, что было в них, в той мере, в какой несли они начала человеческой общности. Раскаты грозы — это и отраженный грохот, с которым рушится целый мир. Потому-то история незаконной любви купеческой жены из захолустного города выросла в историческое действие общенационального масштаба.

Давно отмечено, что великие исторические события совершаются дважды: первый раз — как трагедия, второй раз — как фарс. В пьесе Островского эта коллизия предстала одновременно. Гибель патриархального мира оказалась трагической в Катерине и комической в диких и кабанихах — смешного здесь, конечно, не очень много, но они комичны в том смысле, что лишены содержания (всякого уже содержания — самодур Дикой, внутренне оправданного — формалистка Кабаниха).

Блок когда-то называл «Грозу» великой символической драмой. К собственно символизму символика «Грозы», конечно, отношения не имеет. Символика в ней то, что далеко выводит пьесу за рамки бытовой драмы (а быт здесь, как обычно у Островского, ярк и колоритен), вовлекает силы природы (гроза), стихии общественного бытия и национальной жизни (Волга).

Впервые в русском драматическом искусстве природа стала героем драмы. И это тоже определило эпичность самой драмы. Великие народные женские характеры, созданные русским искусством середины XIX века, в трагических своих судьбах и концах не просто умирают. Они как бы приобщаются к силам самой природы. Так входит в мир природы застывшая, как сказочная скульптура, героиня некрасовской поэмы «Мороз, Красный нос». С природой соотнесена и любовь Катерины. Она в меру этой волжской шири и величия; и мерой самой природы — *гроза* — мерит героиня наказание

себе. Ведь Волга в пьесе не пейзаж только, не фон — это важнейшая в ней *тема*, неизменно возникающая в самых ударных ее моментах, проходящая через все ее действие. На Волгу уже убежала Катерина в детстве; на Волгу уходила любить; сказала, что в Волгу кинется, так уж не удержат, — в Волгу и кинулась. Добролюбов уподобил Катерину большой многоводной реке. Сравнение вряд ли у критика случайное. Наверное, оно оттого, что в пьесе есть такой образ-параллель — большая многоводная Волга.

Хронологически пьеса написана почти на пике того, что связывают в русской истории с понятием «60-е годы». Потому так часто здесь возникают слова: неволя-воля. Нигде в пьесе — свобода. Всегда — воля. Воля перекликается с Волгой. К. Н. Бугаева вспоминает, как воспринял когда-то такой чуткий к звуку Андрей Белый созвучие «Волга — воля»: «Вольная Волга, воля на Волге, Волга и воля, — повторял Б. Н. по-разному»²⁵. Волга у Островского — это то, что дает пьесе бесконечную эпическую ширь и эпическую жизнь.

Все лучшее в Катерине связано с прошлым, патриархальным миром, но оно возникает на такой широкой национальной народной основе, что перерастает рамки этой патриархальности, переливается через них. Добролюбов не увидел в Катерине связи с прошлым — его можно понять. Но он увидел залогом на будущее. Катерина гибнет как тип патриархальной жизни. Катерина остается как символ национальной народной жизни. Такая обращенность в будущее есть в пьесе. Самое лучшее из старого мира — Катерина — вызвано уже миром новым. Воля — обозначение этого нового мира, не очень ясное, но очень широкое. Катерина воспитана не только в узком мире купеческой семьи, она рождена не только патриархальным миром, а всем миром национальной народной жизни, уже выплескивающейся за границы патриархальности, уже ищущей новых горизонтов.

После «Грозы» творчество Островского явило некое двуединство. С одной стороны, Островский — автор десятков пьес из современной жизни. Во второй половине 1860-х годов мы все чаще встречаемся с Островским-сатириком, как бы Щедриным в драме. Недаром Островский перед Щедриным буквально преклонялся и даже видел в нем нечто про-

роческое. В свою очередь вспомним, что, скажем, Щедрин авторизовал Глумова. А Николай Страхов, обвиняя Островского в шарже и преувеличениях, — обвинение довольно частое в критике конца 1860–1870-х годов — прямо называл комизм Островского щедринским.

И все же Островский оставался эпиком. Дело не в том даже, что конструктивные принципы эпического письма проявились и во многих его пьесах из современной жизни: аналитическая разработка характеров, особое значение *слова* во всех его проявлениях, широта и достоверность бытовых интерьеров, — Блок даже говорил о передвижнической растрянутости полотен Островского. Такая эпичность, конечно, уже не обязательно выражение эпического состояния жизни. Но Островский оставался эпиком в принципе, в основе своего мирозерцания. Щедрин говорил, что единственно плодотворная почва для сатиры есть почва народная, ибо ее только и можно назвать общественной в истинном и действительном значении этого слова. Чем дальше проникает сатирик в глубины этой жизни, тем весче становится его слово. Потому-то так остро реагирует Островский на те отпадения от «общечеловеческого», которые все более являло русское общество, особенно подгнившее и слабеющее дворянство, сильная, но все более обезчеловечивающаяся буржуазия. Кнуров, конечно, уже так, как Дикой, мужика в сердцах не обругает, то есть и разговаривать-то не станет, но и на колени перед мужиком не падет.

Тем более, с другой стороны, Островский ищет человеческих единств, и в период, когда Толстой движется к своему 1812 году, Островский обращается к своему году — 1612-му. Так называемые исторические пьесы Островского как будто бы не очень сценичны и ставились нечасто. Но для творчества Островского, для современных его пьес они имели значение громадное. В них желание проникнуть в глубины народной жизни. Они были эпичны. В них, по сути, получал прямое выражение эпос. И потому же опять столь большое место заняла в них Волга — река, с которой в громадной мере связано национальное чувство русского народа, откуда шел Минин. Но в поисках национальных единств Островский и дифференцирует. Для него подлинное единство людей возникает

на почве народной демократической жизни. Неизменно антидворянская суть его пьес из современной жизни находила соответствие в откровенно антиболярской тенденции его исторических пьес, в том же «Минине». Драматургу приходилось привинчивать благостное окончание в монархическом духе, и даже в переработанном виде она оказывалась для власти не бесспорной.

Названия пьес Островского, как правило, символичны. Страшным символом звучит — «Бесприданница». Лучшая из лучших — бесприданница. Катерину бесприданницей не назовешь. Она богата: за нею мощь традиции, сила народного мировосприятия и народной поэзии. Лариса прекрасна, но она — сама по себе. Не потому ли вырос и герой? Ведь в Паратове есть действительное обаяние. Это не просто обаяние красоты, ума, ловкости, богатства (впрочем, эфемерного). Оно от способности на карту поставить жизнь, чужую, но и свою тоже. Вспомним: «Проезжал здесь один кавказский офицер, знакомый Сергей Сергеича, отличный стрелок; были они у нас, Сергей Сергеич и говорит: “Я слышал, вы хорошо стреляете”. — “Да, недурно”, — говорит офицер. Сергей Сергеич дает ему пистолет, ставит себе на голову стакан и отходит в другую комнату, шагов на двенадцать. “Стреляйте”, — говорит». А потом: «Дает мне держать какую-то монету, равнодушно, с улыбкой стреляет на таком же расстоянии и выбивает ее». Или: «Стреляйте в меня с пяти шагов, я позволяю». Вот ведь чем обманулась Лариса, когда все ставила на карту. Да только таким она и могла обмануться. Паратов, конечно, жизнь свою продать готов, но он ее ведь и отдать может. Отдать так — ни за что, потому что ведь и не за что отдавать. «Бесприданница», более чем какая-либо другая пьеса Островского, выражает этот распад человеческих связей, незащитность человека, одиночество его.

Но Островский не только рисует распад, но и ищет единств. Я думаю, что возможность создания, например, «На всякого мудреца довольно простоты» прямо связана с тем, что Островский был и эпиком, историком народной жизни. К «Бесприданнице» можно было идти опять-таки только от эпоса, создав «Снегурочку», в ней, так сказать, укрепившись. Нужны

были самые высокие, самые идеальные определения народной жизни, человеческой общности. И снова их Островскому дала жизнь, творчество народа. «Это сказка, — говорил о «Снегурочке» Станиславский, — мечта, национальное предание»²⁶. В 1900 году Горький писал Чехову о «Снегурочке» в Художественном театре: ««Снегурочка» — это событие! Огромное событие...» Ее герои, «как ангелы, посланные с неба рассказывать людям глубины красоты и поэзии»²⁷.

В театре Островского есть и еще одно могучее эпическое начало. Все это писалось *для народа*. Не для зрителей просто, не для так называемой публики. Для народа. «Драматическая поэзия, — заявлял драматург, — ближе к народу, чем все другие отрасли литературы. Всякие другие произведения — пишутся для образованных людей, а драма и комедия — для всего народа; драматические писатели должны всегда это помнить, они должны быть ясны и сильны. Эта близость к народу нисколько не унижает драматической поэзии, а напротив, удваивает ее силы и не дает ей опошлиться и измельчать»²⁸.

Уверенно, ответственно и — вслушаемся — прямо богатырски звучит слово Островского: «Я... создал целый народный театр»²⁹.