

А. Н. ОСТРОВСКИЙ

КРАТКАЯ ЛЕТОПИСЬ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА А. Н. ОСТРОВСКОГО

1823, 31 марта. У чиновника московского департамента Сената коллежского секретаря Николая Федоровича Островского и его жены Любови Ивановны родился сын Александр.

1831, 27 декабря. Смерть матери.

1836. Женитьба отца на баронессе Эмилии Андреевне фон Тессин, дочери обрусевшего шведского дворянина.

1840, 11 августа. Окончание гимназии.

31 августа. Зачислен студентом юридического факультета Московского университета

1840—1843. Учеба в университете, лекции профессора Т. Н. Грановского, М. П. Погодина, С. П. Шевырева, П. М. Терновского; дружба с К. Д. Ушинским, Я. П. Полонским, посещение спектаклей московского Малого театра. Первые литературные опыты — очерки и драматические наброски в духе натуральной школы.

1843, 22 мая. Уволен по собственному прошению из числа студентов Московского университета из-за стремления посвятить себя литературной деятельности.

19 сентября. По настоянию отца поступает на службу в Московский совестный суд канцелярским служителем.

1845, декабрь. Переходит на внештатную службу в канцелярию Московского коммерческого суда.

1847, 9 января. В «Московском городском листке» (№ 7) — сцена из комедии «Несостоятельный должник» («Ожидание жениха») за подписями А. О. (А. Островский) и Д. Г. (Д. Горев-Тарасенков — актер, принимавший участие в работе над этой сценой).

Январь. Знакомство в редакции «Московского городского листка» с Аполлоном Григорьевым.

14 февраля. Окончена пьеса «Картина семейного счастья» — «самый памятный» день, по мнению Островского. Вечером читает ее у С. П. Шевырева — огромный успех.

Июнь. В «Московском городском листке» (№ 119—121) напечатана без подписи повесть «Записки замоскворецкого жителя».

Июль. Отец Островского купил поместье Щелыково в Кинешемском уезде Костромской губернии.

28 августа. Театральная цензура запретила постановку комедии «Картина семейного счастья».

1849, лето. Гражданский брак с Агафьей Ивановной, девицей из мещан, фамилия неизвестна. Гнев отца из-за женитьбы, отказ в материальной поддержке.

Ноябрь. Театральная цензура запретила постановку комедии «Банкрот» (первоначальное название «Несостоятельный должник»),

3 декабря. Островский и актер П. М. Садовский читают у М. П. Погодина пьесу «Банкрот». На чтении присутствовал Гоголь.

1850, 14 марта. В журнале М. П. Погодина «Москвитянин» (№6)— «Банкрот» под названием «Свои люди — сочтемся». 20 марта. Погодин записал в дневнике: «В городе фурор от «Банкрота».

1851, 10 января. Уволен в отставку, согласно его прошению.

Февраль. Образование «молодой редакции» «Москвитянина», в которую вошли, кроме Островского, А. Григорьев, Б. Алмазов, Т. Филиппов, Е. Эдельсон, Н. Берг.

1852, 19 февраля. В журнале «Москвитянин» (№ 4) — комедия «Бедная невеста».

25 февраля. Похороны Н. В. Гоголя.

1853, 14 января. Комедия «Не в свои сани не садись» (первая из пьес Островского, попавшая на сцену) представлена в бенефис Л. П. Косицкой-Никулиной в московском Малом театре.

22 февраля. Смерть отца.

1854, 25 января. Огромный успех премьеры комедии «Бедность не порок» в московском Малом театре.

Ноябрь. Закончена драма « Не так живи, как хочется».

5 декабря. Закончена комедия «В чужом пиру похмелье».

1856, 26 января. Знакомство с Л. Н. Толстым.

Февраль. Договоренность с Н. А. Некрасовым и И. И. Панаевым о постоянном сотрудничестве в «Современнике».

18 апреля. «Литературная экспедиция» по Волге.

30 августа Возвращение в Москву из экспедиции по Волге.

1857, 31 января. В журнале «Современник» (№ 2)— комедия «Праздничный сон до обеда».

16 декабря. Театральная цензура запретила постановку комедии «Доходное место».

1859, 16 ноября. С огромным успехом прошла премьера драмы «Гроза» в московском Малом театре.

1860, январь. В журнале «Библиотека для чтения» (№ 1) — драма «Гроза».

Май. Поездка на юг вместе с актером Александрийского театра А. Е. Мартыновым (Воронеж, Харьков, Одесса, Крым).

16 августа. В Харькове, на обратном пути в Москву, на руках Островского скончался А. Е. Мартынов.

25 апреля. Присуждена большая Уваровская премия за «Грозу».

Декабрь. Комедия «Свои люди — сочтемся» разрешена театральной цензурой к постановке (через 10 лет после опубликования).

1862, январь. В журнале «Современник» (№ 1) — драма «Козьма Захарыч Минин-Сухорук».

2 апреля. Поездка за границу вместе с артистом Александрийского театра И. Ф. Горбуновым и заведующим освещением петербургских театров М. Ф. Шишко (Кенигсберг, Берлин, Магдебург, Франкфурт-на-Майне, Дрезден, Лейпциг, Прага, Вена, Триест, Венеция, Милан, Рим, Париж, Лондон).

28 мая. Возвращение в Россию.

1863, 27 сентября. Премьера комедии «Доходное место» в Петербурге в Александрийском театре в бенефис Е. Левкеевой.

7 декабря. Избрание членом-корреспондентом Академии наук.

29 декабря. Присуждение Уваровской премии за пьесу «Грех да беда на кого не живет».

1865, январь. В журнале «Современник» (№ 1) — комедия «Воевода».

Апрель. Утвержден устав Московского артистического кружка, организаторами которого были А. Н. Островский, В. Ф. Одоевский, Н. Г. Рубинштейн и др.

Июнь. Поездка вместе с И. Ф. Горбуновым по Волге, они посещают Нижний Новгород, Казань, Симбирск, Самару, Саратов.

Октябрь. В журнале «Современник» (№ 9) — комедия «На бойком месте».

Декабрь. Островский избран старшиной Московского артистического кружка.

1866, январь. В «Санкт-Петербургских ведомостях» (№ 1, 4, 5, 6, 8) — пьеса «Пучина».

1867, январь. В журнале «Всемирный труд» (№ 1) — драматическая хроника «Тушино».

6 марта Смерть жены. От этого брака был сын Алексей, который пережил мать только на семь лет.

Март. В журнале «Вестник Европы» (№ 1) — драматическая хроника «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский».

Ноябрь. Островский с братом Михаилом купили у мачехи Эмилии Андреевны имение Щелыково.

1868, февраль. В журнале «Вестник Европы» (№ 2) — драма «Василиса Мелентьевна».

Октябрь. П. И. Чайковский окончил оперу «Воевода», в написании либретто принимал участие Островский.

Ноябрь. В журнале «Отечественные записки» (№ 11) — комедия «На всякого мудреца довольно простоты».

Небывалый успех премьеры комедии «На всякого мудреца довольно простоты» в московском Малом театре, публика вызывала автора посреди действия.

1869, январь. В журнале «Отечественные записки» (№ 1) — комедия «Горячее сердце».

12 февраля Островский венчается с Марией Васильевной Васильевой (Бахметьевой), актрисой Малого театра. От этого брака у Островского было четыре сына и две дочери.

1870, ноябрь. По инициативе Островского в Москве учреждено Собрание русских драматических писателей. Оно впоследствии преобразовано в Общество, русских драматических писателей и композиторов.

1871, январь. В журнале «Отечественные записки» (№ 1) — комедия «Лес». 26 ноября Большой успех премьеры комедии «Лес» в московском Малом театре. 1872, январь. В журнале «Отечественные записки» (№ 1) — комедия «Не было ни гроша, да вдруг алтын».

Январь. В журнале «Современник» (№ 1) — драма «Козьма Захарыч Минин-Сухорук».

1 апреля. Поездка за границу вместе с артистом Александрийского театра И. Ф. Горбуновым и заведующим освещением петербургских театров М. Ф. Шишко (Кенигсберг, Берлин, Магдебург, Франкфурт-на-Майне, Дрезден, Лейпциг, Прага, Вена, Триест, Венеция, Милан, Рим, Париж Лондон).

28 мая. Возвращение в Россию.

1873, апрель. П. И. Чайковский пишет оперу «Снегурочка».

Сентябрь. В журнале «Вестник Европы» № 9 опубликована пьеса «Снегурочка».

1874, 21 октября. Избран председателем Общества русских драматических писателей. 1875, ноябрь. В журнале «Отечественные записки» (№ 11) — комедия «Волки и овцы».

1877, январь. В журнале «Отечественные записки» (№ 1) — комедия «Правда хорошо, а счастье лучше».

1878, январь. В журнале «Отечественные записки» (№ 1) — драма «Последняя жертва»

1879, январь. В журнале «Отечественные записки» (№ 1) — драма «Бесприданница»

1880, 6—8 июня. Участие в пушкинских торжествах, «Застольное слово о Пушкине» во время обеда, устроенного Московским обществом любителей российской словесности для участников пушкинского праздника.

1882, январь. В журнале «Отечественные записки» (№ 1) — комедия «Таланты и поклонники».

14 февраля Торжества по случаю 35-летия писательской деятельности.

1883, 28 сентября Поездка на Кавказ с братом Михаилом, министром государственных имуществ. 4 ноября Возвращение в Москву из поездки на Кавказ.

1884, январь. В журнале «Отечественные записки» (№ 1) — драма «Без вины виноватые».

1886, январь. Назначен заведующим репертуарной частью московских императорских театров.

2 июня. Смерть драматурга в своём кабинете в Щелыково.

5 июня. Погребение на кладбище села Бережки около Щелыкова рядом с могилой отца.

«Национальный театр есть признак
совершеннолетия нации, так же как
и академии, университеты, музеи».
Островский.

ТВОРЧЕСТВО А.Н.ОСТРОВСКОГО (1843 – 1886).

Александр Николаевич "Островский – "гигант театральной литературы" (Луначарский), он создал русский театр, целый репертуар, на котором воспитывались многие поколения актёров, укреплялись и развивались традиции сценического искусства. Его роль в истории развития русской драматургии и всей отечественной культуры трудно переоценить. Для развития русской драматургии он сделал столь же много, как Шекспир в Англии, Лопе де Вега в Испании, Мольер во Франции, Гольдони в Италии и Шиллер в Германии.

"История оставила название великих и гениальных только за теми писателями, которые умели писать для всего народа, и только те произведения пережили века, которые были истинно народными у себя дома; такие произведения со временем делаются понятными и ценными и для других народов, а наконец, и для всего света". Эти слова великого драматурга Александра Николаевича Островского вполне можно отнести к его собственному творчеству.

Несмотря на притеснения, чинимые цензурой, театрально-литературным комитетом и дирекцией императорских театров, вопреки критике реакционных кругов, драматургия Островского приобретала с каждым годом все большие симпатии и среди демократических зрителей, и в кругу артистов.

Развивая лучшие традиции русского драматического искусства, используя опыт прогрессивной зарубежной драматургии, неустанно познавая жизнь родной страны, непрерывно общаясь с народом, тесно связываясь с наиболее прогрессивной современной ему общественностью, Островский стал выдающимся изобразителем жизни своего времени, воплотившим мечты Гоголя, Белинского и других прогрессивных деятелей литературы о появлении и торжестве на отечественной сцене русских характеров.

Творческая деятельность Островского оказала большое влияние на все дальнейшее развитие прогрессивной русской драматургии. Именно от него шли, у него учились лучшие наши драматурги. Именно к нему тянулись в свое время начинающие драматические писатели.

О силе воздействия Островского на современную ему писательскую молодежь может свидетельствовать письмо к драматургу поэтессы А. Д. Мысовской. "А знаете ли, как велико было Ваше влияние на меня? Не

любовь к искусству заставила меня понять и оценить Вас: а наоборот, Вы научили меня и любить, и уважать искусство. Вам одному обязана я тем, что устояла от искушения попасть на арену жалких литературных посредственностей, не погналась за дешевыми лаврами, бросаемыми руками кисло-сладких недоучек. Вы и Некрасов заставили меня полюбить мысль и труд, но Некрасов дал мне только первый толчок, Вы же — направление. Читая Ваши произведения, я поняла, что рифмоплетство — не поэзия, а набор фраз — не литература, и что, только обработав разум и технику, художник будет настоящим художником”.

Островский оказал мощное воздействие не только на развитие отечественной драматургии, а и на развитие русского театра. Колоссальное значение Островского в развитии русского театра хорошо подчеркнуто в стихотворении, посвященном Островскому и прочтенном в 1903 году М. Н. Ермоловой со сцены Малого театра:

На сцене жизнь сама, со сцены правдой веет,
И солнце яркое ласкает нас и греет...
Звучит живая речь простых, живых людей,
На сцене не “герой”, не ангел, не злодей,
А просто человек... Счастливым лицедей
Спешит скорей разбить тяжелые оковы
Условности и лжи. Слова и чувства новы,
Но в тайниках души на них звучит ответ,—
И шепчут все уста: благословен поэт,
Сорвавший ветхие, мишурные покровы
И в царство темное проливший яркий свет

О том же знаменитая артистка писала в 1924 году в своих воспоминаниях: “Вместе с Островским на сцену явилась сама правда и сама жизнь... Начался рост оригинальной драматургии, полный откликами на современность... Заговорили о бедных, униженных и оскорбленных”.

Реалистическое направление, приглушаемое театральной политикой самодержавия, продолжаемое и углубляемое Островским, поворачивало театр на путь тесной связи с действительностью. Лишь оно давало театру жизнь как национальному, русскому, народному театру.

“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 Фонвизин, Грибоедов, Гоголь”. Это замечательное письмо получил среди прочих поздравлений в год тридцатипятилетия литературно-театральной деятельности Александр Николаевич Островский от другого большого русского писателя – Гончарова.

Но намного раньше о первом же произведении юного еще Островского, напечатанном в “Москвитянине”, тонкий ценитель изящного и чуткий наблюдатель В. Ф. Одоевский написал: “Если это не минутная вспышка, не

гриб, выдавившийся сам собою из земли, просеченной всякой гнилью, то этот человек есть талант огромный. Я считаю на Руси три трагедии: “Недоросль”, “Горе от ума”, “Ревизор”. На “Банкроте” я поставил номер четвертый”.

От столь многообещающей первой оценки до юбилейного письма Гончарова — полная, насыщенная трудом жизнь; трудом, и приведшим к столь логической взаимосвязи оценок, ибо талант требует, прежде всего, великого труда над собою, а драматург не погрешил перед богом — не зарыл свой талант в землю. Опубликовав первое произведение в 1847 году, Островский с тех пор написал 47 пьес, да более двадцати пьес перевел с европейских языков. А всего в созданном им народном театре — около тысячи действующих лиц.

Незадолго до смерти, в 1886 году, Александр Николаевич получил письмо от Л. Н. Толстого, в котором гениальный прозаик признавался: “Я по опыту знаю, как читаются, слушаются и запоминаются твои вещи народом, и потому мне хотелось бы содействовать тому, чтобы ты стал теперь поскорее в действительности тем, что ты есть, несомненно, — общенародным в самом широком смысле писателем”.

И до Островского прогрессивная русская драматургия обладала великолепными пьесами. Вспомним «Недоросля» Фонвизина, «Горе от ума» Грибоедова, «Бориса Годунова» Пушкина, «Ревизор» Гоголя и «Маскарад» Лермонтова. Каждая из этих пьес могла бы обогатить и украсить, о чем справедливо писал Белинский, литературу любой западноевропейской страны.

Но этих пьес было слишком мало. И не они определяли состояние театрального репертуара. Образно говоря, они возвышались над уровнем массовой драматургии как одинокие, редкие горы в бескрайней пустынной равнине. Подавляющую часть пьес, заполонивших тогдашнюю театральную сцену, составляли переводы пустых, легкомысленных водевилей и душещипательных мелодрам, сотканных из ужасов и преступлений. И водевили, и мелодрамы, страшно далекие от жизни, не были даже ее тенью.

В развитии русской драматургии и отечественного театра появление пьес А.Н.Островского составило целую эпоху. Они круто повернули драматургию и театр к жизни, к ее правде, к тому, что истинно трогало и волновало людей непривилегированного слоя населения, людей труда. Создавая «пьесы жизни», как их называл Добролюбов, Островский выступил бесстрашным рыцарем правды, неутомимым борцом против темного царства самодержавия, беспощадным обличителем господствующих сословий — дворянства, буржуазии и преданно им служившего чиновничества.

Но Островский не ограничивался ролью сатирического обличителя. Он ярко, сочувственно изображал жертвы социально-политического и семейно-бытового деспотизма, тружеников, правдолюбцев, просветителей, горячих сердцем протестантов против произвола и насилия.

Драматург не только сделал положительными героями своих пьес людей труда и прогресса, носителей народной правды и мудрости, но и писал во имя народа и для народа.

Островский изображал в своих пьесах прозу жизни, обычных людей в повседневных обстоятельствах. Беря содержанием своих пьес общечеловеческие проблемы зла и добра, правды и несправедливости, красоты и безобразия, Островский пережил свое время и вошел в нашу эпоху как ее современник.

Творческий путь А.Н.Островского продолжался четыре десятилетия. Первые свои произведения он написал в 1846 году, а последние – в 1886.

За это время он написал 47 оригинальных пьес и несколько пьес в соавторстве с Соловьевым («Женитьба Бальзаминова», «Дикарка», «Светит да не греет» и др.); сделал множество переводов с итальянского, испанского, французского, английского, индийского (Шекспир, Гольдони, Лопе де Вега – 22 пьесы). В его пьесах 728 ролей, 180 актов; представлена вся Русь. Многообразие жанров: комедии, драмы, драматические хроники, семейные сцены, трагедии, драматические этюды представлены в его драматургии. Он выступает в своем творчестве как романтик, бытовик, трагик и комедиограф.

Конечно, всякая периодизация в какой-то мере условна, но для того, чтобы лучше ориентироваться во всем многообразии творчества Островского, разделим его творчество на несколько этапов.

1846 – 1852 гг. – первоначальный этап творчества. Важнейшие произведения, написанные в этот период: «Записки замоскворецкого жителя», пьесы «Картина семейного счастья», «Свои люди – сочтемся», «Бедная невеста».

1853 – 1856 гг. – так называемый «славянофильский» период: «Не в свои сани не садись». «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется».

1856 – 1859 гг. – сближение с кругом «Современника», возвращение на реалистические позиции. Важнейшие пьесы этого периода: «Доходное место», «Воспитанница», «В чужом пиру похмелье», «Трилогия о Бальзаминове», и, наконец, созданная в период революционной ситуации, «Гроза».

1861 – 1867 гг. – углубление в изучении отечественной истории, результат – драматические хроники Козьма Захарыч Минин-Сухорук», «Дмитрий Самозванец» и «Василий Шуйский», «Тушино», драма «Василиса Мелентьевна», комедия «Воевода или Сон на Волге».

1869 – 1884 гг. – пьесы, созданные в этот период творчества посвящены социально-бытовым отношениям, которые складывались в русской жизни после реформы 1861 года. Важнейшие пьесы этого периода: «На всякого мудреца довольно простоты», «Горячее сердце», «Бешеные деньги», «Лес», «Волки и овцы», «Последняя жертва», «Поздняя любовь», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые».

Пьесы Островского появились не на пустом месте. Появление их непосредственно связано с пьесами Грибоедова и Гоголя, вобравшими все ценное, чего достигла предшествовавшая им русская комедия. Островский

хорошо знал старую русскую комедию 18 века, специально изучал произведения Капниста, Фонвизина, Плавильщикова. С другой стороны - влияние прозы «натуральной школы».

Островский пришел в литературу в конце 40-х годов, когда драматургия Гоголя была осознана как величайшее литературное и общественное явление. Тургенев писал: «Гоголь указал дорогу, как со временем пойдет наша драматическая литература». Островский с первых шагов своей деятельности осознавал себя как продолжателя традиций Гоголя, «натуральной школы», он причислял себя к авторам «нового направления в нашей литературе».

Годы 1846 – 1859, когда Островский работал над своей первой большой комедией «Свои люди – сочтемся», были годами становления его как писателя-реалиста.

Идейно-художественная программа Островского – драматурга ясно изложена в его критических статьях и рецензиях. Статья «Ошибка», повесть госпожи Тур» («Москвитянин», 1850), незаконченная статья о романе Диккенса «Домби и сын» (1848), отзыв о комедии Меншикова «Причуды», («Москвитянин» 1850), «Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время» (1881), «Застольное слово о Пушкине» (1880).

Для общественно-литературных взглядов Островского характерны такие основные положения:

Во-первых, он считает, что драма должна быть отражением народной жизни, народного сознания.

Народ для Островского – это, прежде всего, демократическая масса, низшие сословия, простые люди.

Островский требовал от писателя изучения народной жизни, тех проблем, которые волнуют народ.

«Для того, чтобы быть народным писателем», – пишет он, – мало одной любви к родине... надобно знать хорошо свой народ, сойтись с ним покороче, сродниться. Самая лучшая школа для таланта есть изучение своей народности».

Во-вторых, Островский говорит о необходимости национальной самобытности для драматургии.

Национальность литературы и искусства понимается Островским как неотъемлемое следствие их народности и демократичности. «Национально только то искусство, которое является народным, ибо истинным носителем национальности является народная, демократическая масса».

В «Застольном слове о Пушкине» - примером такого поэта является Пушкин. Пушкин – народный поэт, Пушкин – национальный поэт. Пушкин сыграл огромную роль в развитии русской литературы потому, что он «дал смелость русскому писателю быть русским».

И, наконец, третье положение – о социально-обличительном характере литературы. «Чем произведение народнее, тем больше в нем обличительного элемента, потому, что «отличительная черта русского народа» - «отвращение

от всего резко определившегося», нежелание возвращаться к «старым, уже осужденным формам» жизни, стремление «искать лучших».

Публика ждет от искусства обличения пороков и недостатков общества, суда над жизнью.

Осуждая эти пороки в своих художественных образах писатель вызывает к ним отвращение в публике, заставляет ее быть лучше, нравственнее. Поэтому «социальное, обличительное направление можно назвать нравственно-общественным» - подчёркивает Островский. Говоря о социально-обличительном или нравственно-общественном направлении, он имеет в виду:

обличительную критику господствующего уклада жизни; защиту положительных нравственных начал, т.е. защиту чаяний простых людей и их стремления к социальной справедливости.

Таким образом, термин «нравственно-обличительного направления» в своем объективном значении приближается к понятию критического реализма.

Произведения Островского, написанные им в конце 40-х и начале 50-х годов, «Картина семейного счастья», «Записки замоскворецкого жителя», «Свои люди – сочтемся», «Бедная невеста – органически связаны с литературой натуральной школы.

«Картина семейного счастья» носит в значительной степени характер драматизированного очерка: не разделена на явления, нет завершения сюжета. Островский ставил перед собой задачу изображать быт купечества. Герой интересует Островского исключительно как представитель своего сословия, его образа жизни, его образа мыслей. Идёт дальше натуральной школы. Островский раскрывает тесную связь морали своих героев с их социальным бытием.

Семейную жизнь купечества он ставит в непосредственную связь с денежными и материальными отношениями этой среды.

Островский полностью осуждает своих героев. Герои его высказывают свои взгляды на семью, брак, образование, как бы демонстрируя дикость этих взглядов.

Этот прием был распространен в сатирической литературе 40-х годов – прием саморазоблачения.

Наиболее значительным произведением Островского 40-х гг. – явилась комедия «Свои люди – сочтемся» (1849), которая была воспринята современниками как крупное завоевание натуральной школы в драматургии.

«Он начал необыкновенно», - пишет Тургенев об Островском.

Комедия сразу же привлекла внимание властей. Когда цензура представила пьесу на рассмотрение царю, Николай I написал: «Напрасно печатано! Играть же запретить, во всяком случае».

Имя Островского было занесено в списки неблагонадежных лиц, и драматург на пять лет был отдан под негласный надзор полиции. Было заведено «Дело о литераторе Островском».

Островский, как и Гоголь, критикует самые основы отношений, господствующие в обществе. Он критически относится к современной ему общественной жизни и в этом смысле он – последователь Гоголя. И вместе с тем, Островский сразу же определился как писатель – новатор. Сопоставляя произведения раннего этапа его творчества (1846 -1852) с традициями Гоголя, проследим, что новое внёс Островский в литературу.

Действие «высокой комедии» Гоголя протекает как бы в мире неразумной действительности – «Ревизор».

Гоголь проверял человека в его отношении к обществу, к гражданскому долгу – и показал – вот каковы эти люди. Это средоточие пороков. Они совсем не думают об обществе. Они руководствуются в своём поведении узкокорыстными расчётами, эгоистическими интересами.

Гоголь не сосредотачивает внимание на быте – смех сквозь слёзы. Чиновничество у него выступает не как социальный слой, а как политическая сила, которая определяет жизнь общества в целом.

У Островского – совершенно другое – тщательный анализ общественного быта.

Как и герои очерков натуральной школы, герои Островского – рядовые, типичные представители своей социальной среды, которую разделяют и их обычная повседневная жизнь, все её предрассудки.

а) В пьесе «Свои люди – сочтёмся» Островский создает типичную биографию купца, рассказывает о том, как сколачиваются капиталы.

Большов в детстве торговал пирогами с лотка, а потом стал одним из первых богачей в Замоскворечье.

Подхалюзин – составил себе капитал ограблением хозяина, и, наконец – Тишка – мальчик на побегушках, а, однако, уже умеет угодить новому хозяину.

Тут даны как бы три ступени купеческой карьеры. Через их судьбу Островский показал, как составляются капиталы.

б) Особенность драматургии Островского состояла в том, что этот вопрос – как составляются капиталы в купеческой среде – он показал через рассмотрение внутрисемейных, ежедневных, обычных отношений.

Именно Островский первый в русской драматургии рассмотрел нить за нитью паутину ежедневных, бытовых отношений. Он первый ввел в сферу искусства все эти мелочи жизни, семейные тайны, мелкие хозяйственные дела. Огромное место занимают, казалось бы, ничего не значащие бытовые сцены. Большое внимание уделено позам, жестам героев, их манерам разговаривать, самой их речи.

Первые пьесы Островского казались читателю необычными, не сценичными, более похожими на повествовательные, а не на драматические произведения.

Круг произведений Островского, непосредственно связанных натуральной школой 40-х гг., замыкается пьесой «Бедная невеста» (1852).

В ней Островский показывает ту же зависимость человека от экономических, денежных отношений. Несколько женихов добивается руки

Марьи Андреевны, но тому, кому достается она, не надо прилагать никаких усилий для достижения цели. За него работает известный экономический закон капиталистического общества, где всё решают деньги. Образ Марьи Андреевны начинает в творчестве Островского новую для него тему положения бедной девушки в обществе, где всё определяет коммерческий расчет. («Лес», «Воспитанница», «Бесприданница»).

Так, впервые у Островского (в отличие от Гоголя) появляется не только порок, но и жертва порока. Помимо хозяев современного общества появляются те, кто им противостоит, - стремления, потребности которой находятся в противоречии с законами, обычаями этой среды. Это повлекло за собой новые краски. Островский обнаружил новые стороны своего дарования – драматический сатиризм. «Свои люди – сочтёмся» - сатиричность.

Художественная манера Островского в этой пьесе ещё более отличается от драматургии Гоголя. Сюжет здесь теряет всякую остроту. В основе его лежит рядовой случай. Тема, которая прозвучала в «Женитьбе» Гоголя и получила сатирическое освещение – превращение брака в куплю-продажу, здесь приобрела трагическое звучание.

Но вместе с тем – это комедия по обрисовке персонажей, по положениям. Но если герои Гоголя вызывают смех и осуждение публики, то у Островского зритель видел свою повседневную жизнь, испытывал глубокое сочувствие к одним – осуждал других.

Второй этап в деятельности Островского (1853 – 1855) отмечен печатью славянофильских воздействий.

Прежде всего, этот переход Островского на славянофильские позиции следует объяснить усилением атмосферы, реакции, которая устанавливается в «мрачное семилетие» 1848 – 1855 гг.

В чем конкретно это влияние появилось, какие идеи славянофилов оказались близкими Островскому? Прежде всего, сближение Островского с так называемой «молодой редакцией» «Москвитянина», поведение которой следует объяснить характерным для них интересом к русскому национальному быту, народному творчеству, историческому прошлому народа, что было очень близко Островскому.

Но Островский не сумел различить в этом интересе основного консервативного начала, которое проявилось в сложившихся социальных противоречиях, во враждебном отношении к понятию исторического прогресса, в преклонении перед всем патриархальным.

Фактически славянофилы выступали как идеологи социально-отсталых элементов мелкой и средней буржуазии.

Один из наиболее ярких идеологов «Молодой редакции» «Москвитянина» Аполлон Григорьев утверждал, что существует единый «национальный дух», который составляет органическую основу народной жизни. Уловить этот национальный дух и есть самое важное для писателя.

Социальные противоречия, борьба классов – это исторические наслоения, которые будут преодолены и которые не нарушают единства нации.

Писатель должен показать вечные моральные начала народного характера. Носителем же этих вечных моральных начал, духа народа является класс «средний, промышленный, купеческий», потому что именно этот класс сохранил патриархат традиции старой Руси, сохранил веру, нравы, язык отцов. Этот класс не затронула фальшь цивилизации.

Официальным признанием этой доктрины Островского является его письмо в сентябре 1853 года к Погодину (редактору «Москвитянина»), в котором Островский пишет, что он стал теперь сторонником «нового направления», суть которого состоит в обращении к положительным началам быта и народного характера.

Прежний взгляд на вещи теперь кажется ему «молодым и слишком жестоким». Обличение общественных пороков не представляется главной задачей.

«Исправители найдутся и без нас. Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее» (сентябрь 1853 г.), - пишет Островский.

Отличительной чертой русского народа Островского представляется на этом этапе не его готовность отречься от устаревших норм жизни, а патриархальность, приверженность к неизменным, коренным условиям быта. Островский хочет теперь в своих пьесах соединить «высокое с комическим», понимая под высоким положительные черты купеческого быта, а под «комическим» - всё то, что лежит за пределами купеческого круга, но оказывающего на него своё влияние.

Эти новые взгляды Островского нашли свое выражение в трех так называемых «славянофильских» пьесах Островского: «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется».

Все три славянофильские пьесы Островского имеют одно определяющее начало – попытку идеализации патриархальных устоев жизни и семейной морали купечества.

И в этих пьесах Островский обращается к семейно-бытовым сюжетам. Но за ними уже не стоят экономические, социальные отношения.

Семейные, бытовые отношения трактуются в чисто моральном плане – всё зависит от моральных качеств людей, за этим не стоят материальные, денежные интересы. Островский пытается найти возможность разрешения противоречий в моральном плане, в нравственном перерождении героев. (Нравственное просветление Гордея Торцова, благородность души Бородинки и Русакова). Самодурство обосновывается не столько существованием капитала, экономическим отношением, сколько личными свойствами человека..

Островский изображает те стороны купеческого быта, в котором, как ему кажется, сосредоточено общенациональное, так называемый «национальный дух». Поэтому он акцентирует внимание на поэтических,

светлых сторонах купеческого быта, вводит обрядовые, фольклорные мотивы, показывая «народно-эпическое» начало жизни героев в ущерб их социальной определенности.

Островский подчеркивал в пьесах этого периода близость своих героев-купцов к народу, их социальные и бытовые связи с крестьянством. Они о себе говорят, что они люди «простые», «невоспитанные», что отцы их были крестьянами.

С художественной стороны эти пьесы явно слабее прежних. Композиция их нарочито упрощена, характеры оказались менее четкими, а развязки менее оправданными.

Для пьес этого периода характерен дидактизм, в них открыто противопоставлены светлое и темное начала, герои резко разделены на «добрых» и «злых», порок наказан при развязке. Пьесам «славянофильского периода» свойственны открытая нравоучительность, сентиментальность, назидательность.

Вместе с тем, следует сказать, что и этот период Островский, в общем, оставался на реалистических позициях. По словам Добролюбова, «сила непосредственного художественного чувства не могла и тут оставить автора, и поэтому частные положения и отдельные характеры отличаются неподдельной истиной».

Значение пьес Островского, написанных в этот период, заключается прежде всего в том, что в них продолжается осмеяние и осуждение самодурства в каких бы формах оно не проявлялось /Любим Торцов/. (Если Большов – грубо и прямолинейно – тип самодура, то Русаков – смягченный и кроткий).

Добролюбов: «В Большове мы видели ядреную натуру, подвергнутую влиянию купеческого быта, в Русакове нам представляется: а вот какими выходят при нем даже честные и мягкие натуры».

Большов: «На что ж я и отец, коли не приказывать?»

Русаков: «Я не за того отдам, кого она полюбит, а за того, кого я люблю».

Восхваление патриархального быта противоречиво сочетается в этих пьесах с постановкой острых социальных вопросов, а стремление создать образы, в которых бы воплощались общенациональные идеалы (Русаков, Бородин), с симпатией к молодым людям, которые несут новые стремления, противостояние всему патриархальному, старому. (Митя, Любовь Гордеевна).

В этих пьесах нашло выражение стремление Островского найти светлое, положительное начало в простых людях.

Так возникает тема народного гуманизма, широты натуры простого человека, которая выражается в способности смело и самостоятельно взглянуть на окружающее и в умении порою поступиться собственными интересами ради других.

Эта тема прозвучала затем в таких центральных пьесах Островского как «Гроза», «Лес», «Бесприданница».

Мысль о создании народного спектакля – спектакля дидактического – не была чужда Островскому, когда он создавал «Бедность не порок» и «Не так живи, как хочется».

Островский стремился передать этические принципы народа, эстетическую основу его жизни, вызвать отклик демократического зрителя на поэзию родного быта, национальной старины.

Островский руководствовался при этом благородным стремлением «сделать демократическому зрителю первоначальную культурную прививку». Другое дело – идеализация смирения, покорности, консерватизма.

Любопытна оценка славянофильских пьес в статьях Чернышевского «Бедность не порок» и Добролюбова «Темное царство».

Чернышевский со своей статьей выступил в 1854 году, когда Островский был близок к славянофилам, и существовала опасность отхода Островского от реалистических позиций. Чернышевский называет пьесы Островского «Бедность не порок» и «Не в свои сани не садись» «фальшивыми», но, далее продолжает: «Островский не погубил еще своего прекрасного дарования, ему необходимо возвратиться к реалистическому направлению». «В правде сила таланта, ошибочное направление губит даже самый сильный талант», – делает вывод Чернышевский.

Статья Добролюбова написана в 1859 году, когда Островский освободился от славянофильских влияний. Вспоминать о прежних заблуждениях было бессмысленно, и Добролюбов, ограничившись на этот счет глухим намеком, делает упор на раскрытии реалистического начала этих же пьес.

Оценки Чернышевского и Добролюбова взаимно дополняют друг друга и являются примером принципиальности революционно-демократической критики.

В начале 1856 года начинается новый этап в творчестве Островского.

Драматург сближается с редакцией «Современника». Это сближение совпадает с периодом подъема прогрессивных общественных сил, с назреванием революционной ситуации.

Он, как бы следуя совету Некрасова, возвращается на путь изучения социальной действительности, путь создания аналитических пьес, в которых даются картины современного быта.

(В рецензии на пьесу «Не так живи, как хочется» Некрасов советовал ему, отказавшись от всех предвзятых идей, идти по пути, по которому поведет его собственный талант: «дать свободное развитие своему таланту» – пути изображения реальной жизни).

Чернышевский подчёркивает «прекрасное дарование, сильный талант Островского. Добролюбов – «силу художественного чутья» драматурга.

В этот период Островский создает такие значительные пьесы, как «Воспитанница», «Доходное место», трилогию о Бальзаминове и, наконец, в период революционной ситуации – «Грозу».

Для этого периода творчества Островского характерно, прежде всего, расширение охвата жизненных явлений, расширение тематики.

Во-первых, в поле его исследования, в которое попадает помещицья, крепостническая среда, Островский показал, что помещица Уланбекова («Воспитанница») издевается так же жестоко над своими жертвами, как и неграмотные, темные купцы.

Островский показывает, что и в помещицье-дворянской среде, как и в купеческой, идет та же борьба богатых и бедных, старших и младших.

Кроме того, в этот же период Островский поднимает тему мещанства. Островский был первым русским писателем, который заметил и художественно открыл мещанство как социальную группу.

Драматург обнаружил в мещанстве преобладающий и затмевающий все другие интересы интерес к материальному, то, что Горький впоследствии определил как «уродливо развитое чувство собственности».

В трилогии о Бальзаминове («Праздничный сон – до обеда», «Свои собаки грызутся, чужая не приставай», «За чем пойдешь, то и найдешь») /1857-1861/, Островский обличает мещанский способ существования, с его умственностью, ограниченностью, пошлостью, жадной наживой, нелепыми мечтаниями.

В трилогии о Бальзаминове выявлено не просто невежество или ограниченность, но какая-то интеллектуальная убогость, ущербность мещанина. Образ строится на противопоставлении этой умственной неполноценности, морального ничтожества – и самодовольства, уверенности в своем праве.

В этой трилогии есть элементы водевильности, буффонады, черты внешнего комизма. Но преобладает в ней комизм внутренний, так как внутренне комична фигура Бальзаминова.

Островский показал, что царство мещан, это то же темное царство непроходимой пошлости, дикости, которая направлена к одной цели – наживе.

Следующая пьеса – «Доходное место» - свидетельствует о возвращении Островского на путь «нравственно-обличительной» драматургии. В этот же период Островский явился первооткрывателем еще одного темного царства – царства чиновников, царской бюрократии.

В годы отмены крепостного права обличение бюрократических порядков имело особый политический смысл. Бюрократия являлась наиболее законченным выражением самодержавно-крепостнического строя. В ней воплотилась эксплуататорско-хищническая сущность самодержавия. Это был уже не просто бытовой произвол, но нарушение общих интересов именем закона. Именно в связи с этой пьесой Добролюбов расширяет понятие «самодурство», понимая под ним самовластие вообще.

«Доходное место» напоминает по проблематике комедию Н.Гоголя «Ревизор». Но если в «Ревизоре» чиновники, творящие беззаконие, чувствуют вину, боятся возмездия, то чиновники Островского проникнуты

сознанием своей правоты и безнаказанности. Взятничество, злоупотребления, кажутся и им, и окружающим нормой.

Островский подчеркивал, что искажение всех моральных норм в обществе – это закон, а сам закон – нечто иллюзорное. И чиновники, и зависимые от них люди знают, что законы всегда на стороне того, кто имеет власть.

Таким образом, чиновники – впервые в литературе – у Островского показаны как своеобразные торговцы законом. (Чиновник может повернуть закон так, как хочет).

В пьесе Островского пришел и новый герой – только что окончивший университет молодой чиновник Жадов. Конфликт между представителями старой формации и Жадовым приобретает силу непримиримого противоречия:

а/ Островский сумел показать несостоятельность иллюзий о честном чиновнике как силе, способной пресечь злоупотребления администрации.

б/ борьба с «юсовщиной» или компромисс, измена идеалам – иного выбора Жадову не дано.

Островский обличал ту систему, те условия жизни, которые порождают взяточников. Прогрессивное значение комедии заключается в том, что в ней непримиримое отрицание старого мира и «юсовщины» слилось с поисками новой морали.

Жадов – слабый человек, он не выдерживает борьбы, он тоже идет просить «доходного места».

Чернышевский считал, что пьеса была бы еще сильнее, если бы заканчивалась четвертым актом, т.е., криком отчаяния Жадова: «Идем к дядюшке просить доходного места!» В пятом – перед Жадовым предстает та бездна, которая чуть не погубила его нравственно. И, хотя конец Вышмирского не типичен, в спасении Жадова есть элемент случайности, его слова, его вера в то, что «где-то есть другие, более стойкие, достойные люди», которые не пойдут на компромисс, не смирятся, не уступят, говорят о перспективе дальнейшего развития новых общественных отношений. Островский предчувствовал грядущий общественный подъем.

Бурное развитие психологического реализма, которое мы наблюдаем во второй половине XIX века, проявилось и в драматургии. Секрет драматургического письма Островского заключается не в одноплановых характеристиках человеческих типов, а в стремлении создать полнокровные человеческие характеры, внутренние противоречия и борения которых служат мощным импульсом драматического движения. Об этой особенности творческой манеры Островского хорошо сказал Г.А.Товстоногов, имея в виду, в частности Глумова из комедии "На всякого мудреца довольно простоты", персонажа далеко не идеального: "Почему Глумов обаятелен, хотя он совершает ряд гнусных поступков? Ведь если он несимпатичен нам, то спектакля нет. Обаятельным его делает ненависть к этому миру, и мы внутренне оправдываем его способ расплаты с ним".

Интерес к человеческой личности во всех её состояниях заставил писателей искать средства для их выражения. В драме основным таким средством явилась стилистическая индивидуализация языка персонажей, и ведущая роль в развитии этого метода принадлежит именно Островскому. Кроме того, Островский в психологизме предпринял попытку пойти дальше, по пути предоставления своим героям максимально возможной свободы в рамках авторского замысла – результатом такого эксперимента явился образ Катерины в «Грозе».

В «Грозе» Островский поднялся до изображения трагического столкновения живых человеческих чувств с мертвящим домостроевским бытом.

Несмотря на разнообразие типов драматических конфликтов, представленных в ранних произведениях Островского, их поэтика, их общая атмосфера определялись, прежде всего, тем, что самодурство давалось в них как закономерное и неотвратимое явление жизни. Даже так называемые «славянофильские» пьесы, с их поисками светлых и добрых начал, не разрушали и не нарушали гнетущей атмосферы самодурства. Этим общим колоритом характеризуется и пьеса «Гроза». И вместе с тем в ней есть сила, которая решительно противостоит страшному, мертвящему распорядку, — это народная стихия, выраженная и в народных характерах (Катерина, прежде всего, Кулигин и даже Кудряш), и в русской природе, которая становится существенным элементом драматического действия.

Пьеса «Гроза», поставившая сложные вопросы современной жизни и появившаяся в печати и на сцене как раз накануне так называемого «освобождения» крестьян, свидетельствовала о том, что Островский свободен от каких-либо иллюзий относительно путей общественного развития России.

Ещё до публикации "Гроза" появилась на русской сцене. Премьера состоялась 16 ноября 1859 года в Малом театре. В пьесе были заняты великолепные актёры: С.Васильев (Тихон), П.Садовский (Дикой), Н.Рыкалова (Кабанова), Л. Никулина-Косицкая (Катерина), В.Ленский (Кудряш) и другие. Постановкой руководил сам Н.Островский. Премьера имела огромный успех, с триумфом проходили и последующие спектакли. Через год после блистательной премьеры "Грозы" пьеса была удостоена самой высокой академической награды – Большой Уваровской премии.

В «Грозе» резко обличается общественный строй России, и гибель главной героини показана драматургом как прямое следствие ее безвыходного положения в «темном царстве». Конфликт в «Грозе» построен на непримиримом столкновении свободолюбивой Катерины со страшным миром диких и кабановых, со звериными законами, основанными на "жестокости, лжи, издевательствах, на унижении человеческой личности. Катерина пошла против самодурства и мракобесия, вооруженная только силой своего чувства, сознанием права на жизнь, на счастье и любовь. По справедливому замечанию Добролюбова, она «чувствует возможность удовлетворить естественной жажде своей души и не может далее оставаться

неподвижною: она рвется к новой жизни, хотя бы пришлось умереть в этом порыве».

Катерина с детства воспитывалась в своеобразной обстановке, выработавшей в ней романтическую мечтательность, религиозность и жажду свободы. Эти черты характера и обусловили в дальнейшем трагичность ее положения. Воспитанная в религиозном духе, она понимает всю «греховность» своего чувства к Борису, но не может противиться естественному влечению и целиком отдается этому порыву.

Катерина выступает не только против «кабановских понятий о нравственности». Она открыто протестует против непреложных религиозных догматов, утверждавших категорическую незыблемость церковного брака и осуждавших самоубийство, как противоречащее христианскому учению. Имея в виду эту наполненность протеста Катерины, Добролюбов писал: «Вот истинная сила характера, на которую во всяком случае можно положиться! Вот высота, до которой доходит наша народная жизнь в своем развитии, но до которой в литературе нашей умели подниматься весьма немногие, и никто не умел на ней так хорошо держаться как Островский».

Катерина не хочет мириться с окружающей мертвящей обстановкой. «Не хочу здесь жить, так не стану, хоть ты меня режь!» – говорит она Варваре. И она кончает жизнь самоубийством. «Грустно, горько такое освобождение, — замечал Добролюбов, — но что же делать, - когда другого выхода нет». Характер Катерины – сложный и многогранный. Об этой сложности его красноречивее всего свидетельствует, пожалуй, то, что многие выдающиеся исполнительницы, отталкиваясь, казалось бы, от совершенно противоположных доминант характера главной героини, так до конца и не смогли исчерпать его. Все эти различные трактовки не выявляли до конца главного в характере Катерины: ее любви, которой она отдается со всей непосредственностью юной натуры. Ее жизненный опыт ничтожен, больше всего в ее натуре развито чувство красоты, поэтического восприятия природы. Однако ее характер дан в движении, в развитии. Одного созерцания природы, как мы знаем из пьесы, для нее оказывается недостаточно. Нужны иные сферы приложения духовных сил. Молитва, служба, мифы - это тоже средства утолнения поэтического чувства главной героини.

Добролюбов писал: «Не обряды занимают ее в церкви: она совсем и не слышит, что там поют и читают; у ней в душе иная музыка, иные видения, для нее служба кончается неприметно, как будто в одну секунду. Ее занимают деревья, странно нарисованные на образах, и она воображает себе целую страну садов, где все такие деревья, и все это цветет, благоухает, все полно райского пения. А то увидит она в солнечный день, как «из купола светлый такой столб вниз идет, и в этом столбе ходит дым, точно облака», - и вот она уже видит, «будто ангелы в этом столбе летают и поют». Иногда представится ей - отчего бы и ей не летать? И когда на горе стоит, то так ее и тянет лететь: вот так бы, разбежалась, подняла руки, да и полетела... ».

Новой, еще не изведанной сферой проявления ее духовных сил и явилась ее любовь к Борису, ставшая, в конечном счете, причиной ее

трагедии. «Увлечение нервной страстной женщины и борьба с долгом, падение, раскаяние и тяжелое искупление вины — все это исполнено живейшего драматического интереса, и ведено с необычайным искусством и знанием сердца», — справедливо замечал И. А. Гончаров.

Как часто еще страстность, непосредственность натуры Катерины подвергаются осуждению, а ее глубокая душевная борьба воспринимается как проявление слабости. А между тем, в воспоминаниях артистки Е. Б. Пиуновой-Шмидтгоф находим любопытный рассказ Островского о своей героине: «Катерина, — говорил мне Александр Николаевич, — женщина с страстной натурой и сильным характером. Она доказала это своей любовью к Борису и самоубийством. Катерина, хотя и забитая средой, при первой же возможности отдается своей страсти, говоря перед этим: «Будь что будет, а я Бориса увижу!» Перед картиной ада Катерина не беснуется и кликушествует, а только лицом и всей фигурой должна изобразить смертельный страх. В сцене прощания с Борисом Катерина говорит тихо, как больная, и только последние слова: «Друг мой! Радость моя! Прощай!» — произносит как можно громче. Положение Катерины стало безвыходным. Жить в доме мужа, нельзя... Уйти некуда. К родителям? Да ее по тому времени связали бы и привели к мужу. Катерина пришла к убеждению, что жить, как жила она раньше, нельзя, и, имея сильную волю, утопилась...».

«Не опасаясь обвинения в преувеличении, — писал И. А. Гончаров, — могу сказать по совести, что подобного произведения, как драмы, в нашей литературе не было. Она, бесспорно, занимает и, вероятно, долго будет занимать первое место по высоким классическим красотам. С какой бы стороны она ни была взята, — со стороны ли плана создания, или драматического движения, или, наконец, характеров, всюду запечатлена она силой творчества, тонкостью наблюдательности и изяществом отделки». В «Грозе», по словам Гончарова, «улеглась широкая картина национального быта и нравов».

Островский задумал «Грозу» как комедию, а затем назвал ее драмой. Очень осторожно говорил о жанровой природе «Грозы» Н. А. Добролюбов. Он писал, что «взаимные отношения самодурства и безгласности доведены в ней до самых трагических последствий».

К середине XIX века добролюбовское определение «пьесы жизни» оказалось более емким, нежели традиционное подразделение драматического искусства, все еще испытывавшего на себе груз классицистических норм. В русской драматургии шел процесс сближения драматической поэзии с повседневной действительностью, что, естественно, сказывалось на их жанровой природе. Островский, например, писал: «История русской литературы имеет две ветви, которые, наконец, слились: одна ветвь прививная и есть отпрыск иностранного, но хорошо укоренившегося семени; она идет от Ломоносова через Сумарокова, Карамзина, Батюшкова, Жуковского и проч. до Пушкина, где начинает сходиться с другою; другая — от Кантемира, через комедии того же Сумарокова, Фонвизина, Капниста,

Грибоедова до Гоголя; в нем совершенно слились обе; дуализм кончился. С одной стороны: похвальные оды, французские трагедии, подражания древним, чувствительность конца XVIII столетия, немецкий романтизм, неистовая юная словесность; а с другой: сатиры, комедии, комедии и «Мертвые души», Россия как будто в одно и то же время в лице лучших своих писателей проживала период за периодом жизнь иностранных литератур и воспитывала свою до общечеловеческого значения».

Комедия, таким образом, оказалась ближе всего к повседневным явлениям русской жизни, она чутко отзывалась на все, что волновало русскую публику, воспроизводила жизнь в её драматических и трагических проявлениях. Именно поэтому так упорно держался Добролюбов за определение «пьесы жизни», усматривая в нем не столько условно-жанровое значение, сколько сам принцип воспроизведения современной жизни в драме. Собственно, об этом же принципе говорил и Островский: «Многие условные правила исчезли, исчезнут и еще некоторые. Теперь драматические произведения есть не что иное, как драматизированная жизнь». Этот принцип определил развитие драматических жанров на протяжении всех последующих десятилетий XIX века. По своему жанру «Гроза» — социально-бытовая трагедия.

А. И. Ревякин справедливо отмечает, что основной признак трагедии — «изображение непримиримых жизненных противоречий, обуславливающих гибель главного героя, являющегося лицом выдающимся», — в «Грозе» налицо. Изображение народной трагедии, разумеется, повлекло за собой и новые, оригинальные конструктивные формы ее воплощения. Островский неоднократно выступал против косной, традиционной манеры построения драматических произведений. Новаторской в этом смысле явилась и «Гроза». Об этом он не без иронии говорил в письме к Тургеневу от 14 июня 1874 года в ответ на предложение напечатать «Грозу» в переводе на французский язык: «Напечатать «Грозу» в хорошем французском переводе не мешает, она может произвести впечатление своей оригинальностью; но следует ли ее ставить на сцену — над этим можно задуматься. Я очень высоко ценю умение французов делать пьесы и боюсь оскорбить их тонкий вкус своей ужасной неумелостью. С французской точки зрения постройка «Грозы» безобразна, да надо признаться, что она и вообще не очень складна. Когда я писал «Грозу», я увлекся отделкой главных ролей и с непростительным легкомыслием «отнесся к форме, да и при том же торопился, чтобы поспеть к бенефису покойного Васильева».

Любопытны рассуждения А.И.Журавлёвой по поводу жанрового своеобразия «Грозы»: «Проблема жанровой интерпретации – важнейшая при анализе этой пьесы. Если обратиться к научно-критической и театральной традициям истолкования этой пьесы, можно выделить две преобладающие тенденции. Одна из них диктуется пониманием «Грозы» как социально-бытовой драмы, в ней особое значение придаётся быту. Внимание постановщиков и соответственно зрителей как бы поровну распределяется между всеми участниками действия, каждое лицо получает равное значение».

Другая трактовка определяется пониманием «Грозы» как трагедии. Журавлёва считает, что такая трактовка более глубока и имеет «большую опору в тексте», несмотря на то, что толкование «Грозы» как драмы опирается на жанровое определение самого Островского. Исследователь справедливо отмечает, что «это определение – дань традиции». Действительно, вся предшествующая история русской драматургии не давала образцов трагедии, в которой героями были бы частные лица, а не исторические деятели, хотя бы и легендарные. «Гроза» в этом отношении осталась уникальным явлением. Ключевым моментом для понимания жанра драматического произведения в данном случае является не «социальный статус» героев, а, прежде всего, характер конфликта. Если понимать гибель Катерины как результат столкновения со свекровью, видеть в ней жертву семейного гнёта, то масштаб героев, действительно, выглядит мелковато для трагедии. Но если увидеть, что судьбу Катерины определило столкновение двух исторических эпох, то трагедийный характер конфликта представляется вполне закономерным.

Типичным признаком трагедийной структуры является и чувство катарсиса, переживаемое зрителями во время развязки. Смертью героиня освобождается и от гнёта, и от терзающих её внутренних противоречий.

Таким образом, социально-бытовая драма из жизни купеческого сословия перерастает в трагедию. Через любовно-бытовую коллизию Островский сумел показать эпохальный перелом, происходящий в простонародном сознании. Просыпающееся чувство личности и новое отношение к миру, основанное не индивидуальном волеизъявлении, оказались в непримиримом антагонизме не только с реальным, житейски достоверным состоянием современного Островскому патриархального уклада, но и с идеальным представлением о нравственности, присущим высокой героине.

Это превращение драмы в трагедию произошло и благодаря торжеству лирической стихии в "Грозе".

Важна символика названия пьесы. Прежде всего, слово " гроза " имеет в её тексте прямое значение. Заглавный образ включён драматургом в развитие действия, непосредственно участвует в нём как явление природы. Мотив грозы развивается в пьесе от первого до четвёртого акта. При этом образ грозы воссоздан Островским и как пейзаж: налитые влагой тёмные облака ("точно клубком туча-то вьётся"), ощущаем в воздухе духоту, слышим раскаты грома, замираем перед светом молний.

Заглавие пьесы имеет и переносный смысл. Гроза бушует в душе Катерины, сказывается в борении созидательных и разрушительных начал, коллизии светлых и мрачных предчувствий, добрых и греховных чувств. Сцены с Грохой как бы толкают вперёд драматическое действие пьесы.

Гроза в пьесе обретает и символический смысл, выражая идею всего произведения в целом. Появление в тёмном царстве таких людей, как Катерина и Кулигин, -- это гроза над Калиновым. Гроза в пьесе передаёт катастрофичность бытия, состояние расколотого надвое мира. Многоликость

и многогранность названия пьесы становится своеобразным ключом к более глубокому пониманию её сути.

«В пьесе г. Островского, носящей имя «Гроза», — писал А. Д. Галахов, — действие и атмосфера трагические, хотя многие места и возбуждают смех». В «Грозе» соединяется не только трагическое и комическое, но — что особенно важно эпическое и лирическое. Все это и обуславливает своеобразие композиции пьесы. Об этом превосходно писал В.Э.Мейерхольд: «Своеобразие постройки «Грозы» в том, что высшую точку напряжения дает Островский в четвертом акте (а не во второй картине второго действия), и усиление отмечено в сценарии не постепенное (от, второго действия через третье к четвертому), а толчком, вернее — двумя толчками; первый подъем указан во втором действии, в сцене прощания Катерины с Тихоном (подъем сильный, но еще не очень), а второй подъем (очень сильный — это самый чувствительный толчок) в четвертом действии, в момент покаяния Катерины.

Между этими двумя актами (поставленными, будто на вершинах двух неравных, но остро устремляющихся вверх холмов) — третье действие (с обеими картинками) лежит как бы в долине».

Нетрудно заметить, что тонко вскрытая режиссером внутренняя схема постройки «Грозы» определяется этапами развития характера Катерины, этапами развития ее, чувства к Борису.

А. Анастасьев отмечает, что у пьесы Островского своя, особая судьба. На протяжении многих десятилетий «Гроза» не сходит со сцены русских театров, исполнением главных ролей прославились Н. А. Никулина-Косицкая, С. В. Васильев, Н. В. Рыкалова, Г. Н. Федотова, М. Н. Ермолова, П. А. Стрепетова, О. О. Садовская, А. Коонен, В. Н. Пашенная. И в то же время «историки театра не засвидетельствовали цельных, гармонических, выдающихся спектаклей». Неразгаданная тайна этой великой трагедии заключается, по мнению исследователя, "в ее многоидейности, в крепчайшем сплаве неоспоримой, безусловной, конкретно-исторической правды и поэтической символики, в органическом соединении реального действия и глубоко скрытого лирического начала».

Обычно, когда говорят о лиризме «Грозы», имеют в виду, прежде всего, лирическую по своей природе систему мироощущения главной героини пьесы, говорят и о Волге, которая противопоставлена в своем самом общем виде «амбарному» укладу жизни и которая вызывает лирические излияния Кулигина. Но драматург не мог — в силу законов жанра — включить Волгу, прекрасные волжские пейзажи, вообще, природу в систему драматургического действия. Он показал лишь путь, при помощи которого природа становится неотъемлемым элементом сценического действия. Природа здесь не только объект любования и восхищения, но и главный критерий оценки всего сущего, позволяющий увидеть алогизм, противоестественность современной жизни. «Разве «Грозу» Островский написал? «Грозу» Волга написала!» — восклицал известный театровед и критик С. А. Юрьев.

«Каждый истинный бытовик есть в то же время и истинный романтик», — скажет впоследствии, имея в виду Островского, известный театральный деятель А. И. Южин-Сумбатов. Романтик в широком смысле слова, удивленный правильностью и строгостью законов природы и нарушением этих законов в общественной жизни. Именно об этом рассуждал Островский в одной из своих ранних дневниковых записей после приезда в костромские места: «А на той стороне Волги, прямо против города, два села; особенно живописно одно, от которого вплоть до Волги тянется самая кудрявая рощица, солнце при закате забралось в нее как-то чудно, с корня, и наделало много чудес».

Оттолкнувшись от этой пейзажной зарисовки, Островский рассуждал: «Я измучился, глядя на это. Природа — ты любовница верная, только страшно похотливая; как ни люби, тебя, ты все недовольна; неудовлетворенная страсть кипит в твоих взорах, и как ни клянись тебе, что не в силах удовлетворить твоих желаний,— ты не сердишься, не отходишь прочь, а все смотришь своими страстными очами, и эти полные ожидания взоры — казнь и мука для человека».

Лиризм «Грозы», столь специфичный по форме (Ап. Григорьев тонко заметил о нём: «...как будто не поэт, а целый народ создавал тут...»), возник именно на почве близости мира героя и автора.

Ориентация на здоровое естественное начало становится в 50 - 60-е годы социально-этическим принципом не одного Островского, а всей русской литературы: от Толстого и Некрасова до Чехова и Куприна. Без этого своеобразного проявления «авторского» голоса в драматических произведениях мы не можем до конца уяснить и психологизма «Бедной невесты», и природу лирического в «Грозе» и «Бесприданнице», и поэтику новой драмы конца XIX века.

К концу шестидесятых годов творчество Островского тематически чрезвычайно расширяется. Он показывает, как новое перемешивается со старым: в привычных образах его купцов мы видим лоск и светскость, образованность и «приятные» манеры. Они уже не тупые деспоты, а хищники-приобретатели, держащие в своём кулаке не только семью или город, а целые губернии. В конфликте с ними оказываются самые разнообразные люди, круг их беспредельно широк. И обличительный пафос пьес сильнее. Лучшие из них: «Горячее сердце», «Бешеные деньги», «Лес», «Волки и овцы», «Последняя жертва», «Бесприданница», «Таланты и поклонники».

Очень хорошо видны сдвиги в творчестве Островского последнего периода, если сравнить, например, «Горячее сердце» с «Грозой». Купец Курослепов — именитый купец в городе, но уже не такой грозный, как Дикой, он скорее чудака, жизни не понимает и занят своими сновидениями. Его вторая жена, Матрёна, явно ведёт роман с приказчиком Наркисом. Они оба обворовывают хозяина, и Наркис хочет сам стать купцом. Нет, не монолитно теперь «тёмное царство». Домостроевский уклад уже не спасёт своеволие городничего Градобоева. Безудержные кутежи богатого купца

Хлынова — символы прожигания жизни, распада, бессмыслицы: Хлынов велит улицы поливать шампанским.

Параша — девица «горячего сердца». Но если Катерина в «Грозе» оказывается жертвой безответного мужа и безвольного любовника, то Параша сознаёт свою могучую душевную силу. Ей тоже «взлететь» хочется. Она любит и клянёт слабохарактерность, нерешительность возлюбленного: «Что ж это за парень, что за плакса на меня навязался... Видно, мне самой об своей голове думать».

С огромным напряжением показано развитие любви Юлии Павловны Тугиной к недостойному её молодому кутиле Дульчину в «Последней жертве». В поздних драмах Островского наблюдается сочетание остросюжетных положений с детальной психологической характеристикой главных героев. Делается большой упор на перипетии переживаемой ими муки, в которых большое место начинает занимать борьба героя или героини с самим собой, со своими собственными чувствами, ошибками, предположениями.

В этом отношении характерна «Бесприданница». Здесь, может быть, впервые в центре внимания автора само чувство героини, вырвавшейся из-под опеки матери и старинного уклада жизни. В этой пьесе не борьба света с тьмой, а борьба самой любви за свои права и свободу. Лариса сама Паратова предпочла Карандышеву. Цинично надругались над чувствами Ларисы окружающие её люди. Надругалась мать, которая хотела «продать» дочь-«бесприданницу» за денежного человека, тщеславившегося тем, что будет обладателем такого сокровища. Надругался над ней Паратов, обманувший её лучшие надежды и считавший любовь Ларисы одной из мимолётных утех. Надругались и Кнуров и Вожеватов, разыгравшие между собой Ларису в орлянку.

В каких циников, готовых идти на подлоги, шантаж, подкупы ради корыстных целей, превратились помещики в пореформенной России, мы узнаем из пьесы «Волки и овцы». «Волки» — это помещица Мурзавецкая, помещик Беркутов, а «овцы» — молодая богатая вдова Купавина, безвольный пожилой барин Лыняев. Мурзавецкая хочет женить беспутного племянника на Купавиной, «попугав» её старыми векселями её покойного мужа. На самом же деле векселя подделаны доверенным, стряпчим Чугуновым, который равно служит и Купавиной. Нагрянул из Петербурга Беркутов, помещик — и делец, е более подлый, чем местные подлецы. Он вмиг смекнул, в чём дело. Купавину с её огромными капиталами прибрал к рукам, не распространяясь о чувствах. Ловко «попугав» Мурзавецкую разоблачением подлога, он тут же заключил с ней союз: ему важно выиграть баллотировку на выборах в предводители дворянства. Он-то настоящий «волк» и есть, все остальные рядом с ним «овцы». Вместе с тем, в пьесе нет резкого разделения на подлецов и невинных. Между «волками» и «овцами» словно существует какой-то подлый сговор. Все играют в войну друг с другом и в то же время легко мирятся и находят общую выгоду.

Одной из лучших пьесой всего репертуара Островского, по-видимому, является пьеса «Без вины виноватые». В ней объединены мотивы многих прежних произведений. Артистка Кручинина, главное действующее лицо,— женщина высокой духовной культуры пережила большую жизненную трагедию. Она добра и великодушна сердечна и мудра. На вершине добра и страданий стоит Кручинина. Если угодно, она и «луч света» в «тёмном царстве», она и «последняя жертва», она и «горячее сердце», она и «бесприданница», вокруг неё «поклонники», то есть хищные «волки», стяжатели и циники. Кручинина, ещё не предполагая, что Незнамов её сын, наставляет его в жизни, раскрывает своё незачерстневшее сердце: «Я опытнее вас и больше жила на свете; я знаю, что в людях есть много благородства, много любви, самоотвержения, особенно в женщинах».

Эта пьеса является панегириком русской женщине, апофеозом её благородства, самопожертвенности. Это и апофеоз русского актёра, настоящую душу которого Островский хорошо знал.

Островский писал для театра. В этом особенность его дарования. Созданные им образы и картины жизни предназначены для сцены. Поэтому так важна речь героев у Островского, поэтому его произведения так ярко звучат. Недаром Иннокентий Анненский назвал его "реалистом-слуховиком". Без постановки на сцене его произведения были словно бы не завершены, поэтому так тяжело Островский воспринимал запрещение его пьес театральной цензурой. (Комедию "Свои люди - сочтемся" разрешили поставить в театре только через десять лет после того, как Погодину удалось ее напечатать в журнале.)

С чувством нескрываемого удовлетворения А. Н. Островский писал 3 ноября 1878 года своему другу, артисту Александринского театра А. Ф. Бурдину: "Пьесу свою я уже читал в Москве пять раз, в числе слушателей были лица и враждебно настроенные ко мне, и все единогласно признали "Бесприданницу" лучшим из всех моих произведений".

Островский жил "Бесприданницей", временами только на неё, свою сороковую по счету вещь, устремлял "своё внимание и силы", желая "отделать" её самым тщательным образом. В сентябре 1878 года он писал одному из своих знакомых: "я работаю над своей пьесой изо всех сил; кажется, выйдет не дурно".

Уже через день после премьеры, 12 ноября, Островский мог узнать, и несомненно узнал, из "Русских ведомостей", как ему удалось "утомить всю публику вплоть до самых наивных зрителей". Ибо она - публика - явно "переросла" те зрелища, какие он предлагает ей.

В семидесятые годы отношения Островского с критикой, театрами и зрителем становились всё более сложными. Период, когда он пользовался всеобщим признанием, завоёванным им в конце пятидесятых - начале шестидесятых годов, сменился другим, всё более нараставшим в разных кругах охлаждения к драматургу.

Театральная цензура была более жёсткой, чем литературная. Это не случайно. По сути своей театральное искусство демократично, оно более

прямо, чем литература, обращено к широкой публике. Островский в "Записке о положении драматического искусства в России в настоящее время" (1881) писал, что "драматическая поэзия ближе к народу, чем другие отрасли литературы. Всякие другие произведения пишутся для образованных людей, а драмы и комедии - для всего народа; драматические писатели должны всегда это помнить, они должны быть ясны и сильны. Эта близость к народу несколько не унижает драматической поэзии, а напротив, удваивает ее силы и не дает ей опошлиться и измельчать". Островский говорит в своей "Записке" о том, как расширяется театральная аудитория в России после 1861 года. О новом, не искушенном в искусстве зрителе Островский пишет: "Изящная литература еще скучна для него и непонятна, музыка тоже, только театр даёт ему полное удовольствие, там он по-детски переживает все, что происходит на сцене, сочувствует добру и узнает зло, ясно представленное". Для "свежей публики", – писал Островский, – "требуется сильный драматизм, крупный комизм, вызывающий, откровенный, громкий смех, горячие, искренние чувства". Именно театр, по мнению Островского, уходящий своими корнями в народный балаган, обладает возможностью прямо и сильно воздействовать на души людей. Через два с половиной десятилетия Александр Блок, говоря о поэзии, напишет, что суть ее – в главных, "ходячих" истинах, в способности донести их до сердца читателя.

Тащитесь, траурные клячи!
Актеры, правьте ремесло,
Чтобы от истины ходячей
Всем стало больно и светло!
("Балаган"; 1906)

Огромное значение, которое Островский придавал театру, его мысли о театральном искусстве, о положении театра в России, о судьбе актеров – все это нашло отражение в его пьесах.

В жизни самого Островского театр играл огромную роль. Он принимал участие в постановке своих пьес, работал с актерами, со многими из них дружил, переписывался. Немало сил он положил, защищая права актеров, добиваясь создания в России театральной школы, собственного репертуара.

Островский хорошо знал внутреннюю, скрытую от глаз зрителей, закулисную жизнь театра. Начиная с "Леса" (1871), Островский разрабатывает тему театра, создает образы актеров, изображает их судьбы - за этой пьесой следуют "Комик XVII столетия" (1873), "Таланты и поклонники" (1881), "Без вины виноватые" (1883).

Театр в изображении Островского живет по законам того мира, который знаком читателю и зрителю по другим его пьесам. То, как складываются судьбы артистов, определено нравами, отношениями, обстоятельствами "общей" жизни. Умение Островского воссоздавать точную, живую картину времени в полной мере проявляется и в пьесах об актерах. Это Москва эпохи царя Алексея Михайловича ("Комик XVII

столетия"), провинциальный город, современный Островскому ("Таланты и поклонники", "Без вины виноватые"), дворянское поместье ("Лес").

В жизни российского театра, который Островский так хорошо знал, актер был лицом подневольным, находившимся в многократной зависимости. "Тогда было время любимцев, и вся начальническая распорядительность инспектора репертуара заключалась в инструкции главному режиссеру всемерно озабочиваться при составлении репертуара, чтобы любимцы, получающие большую перспективную оплату, играли каждый день и по возможности на двух театрах", - писал Островский в "Записке по поводу проекта правил о императорских театрах за драматические произведения" (1883).

В изображении Островского актеры могли оказаться почти нищими, как Несчастливцев и Счастливец в "Лесу", униженными, теряющими облик человеческий из-за пьянства, как Робинзон в "Бесприданнице", как Шмага в "Без вины виноватые", как Ераст Громилов в "Талантах и поклонниках", "Мы, артисты, наше место в буфете", - с вызовом и злой иронией говорит Шмага.

Театр, жизнь провинциальных актрис в конце 70-х годов, примерно в то время, когда Островский пишет пьесы об актерах, показывает и М.Е. Салтыков-Щедрин в романе "Господа Головлёвы". Племянницы Иудушки Любинька и Аннинька идут в актрисы, спасаясь от головлевской жизни, но попадают в вертеп. У них не было ни таланта, ни подготовки, они не обучались актерскому мастерству, но всего этого не требовалось на провинциальной сцене. Жизнь актеров предстает в воспоминаниях Анниньки как ад, как кошмар: "Вот сцена с закопченными, захватанными и скользкими от сырости декорациями; вот и она сама вертится на сцене, именно только вертится, воображая, что играет... Пьяные и драчливые ночи; проезжие помещики, торопливо вынимающие из тощих бумажников зелененькую; хваты-купцы, подбадривающие "актерок" чуть не с нагайкой в руках". И жизнь закулисная безобразна, и то, что разыгрывается на сцене, безобразно: "...И герцогиня Герольштейнская, потрясающая гусарским ментиком, и Клеретта Анго, в подвенечном платье, с разрезом впереди до самого пояса, и Прекрасная Елена, с разрезом спереди, сзади и со всех боков... Ничего, кроме бесстыдства и наготы... вот в чем прошла жизнь!" Эта жизнь доводит Любиньку до самоубийства.

Совпадения у Щедрина и Островского в изображении провинциального театра естественны – оба они пишут о том, что хорошо знали, пишут правду. Но Щедрин – беспощадный сатирик, он настолько сгущает краски, в изображение становится гротескным, Островский же дает объективную картину жизни, его "темное царство" не беспросветно – не зря Н. Добролюбов писал о "луче света".

Эта особенность Островского была отмечена критиками еще при появлении первых его пьес. "...Умение изображать действительность как она есть - "математическая верность действительности", отсутствие всякой утрировки... Все это не есть отличительные черты поэзии Гоголя; все это

отличительные черты новой комедии", - писал Б. Алмазов в статье "Сон по случаю одной комедии". Уже в наше время литературовед А. Скафтымов в работе "Белинский и драматургия А.Н. Островского" отметил, что "самое разительное отличие между пьесами Гоголя и Островского состоит в том, что у Гоголя нет жертвы порока, а у Островского всегда присутствует страдающая жертва порока... Изображая порок, Островский что-то защищает от него, кого-то ограждает... Тем самым меняется все наполнение пьесы. Пьеса окрашивается страдающим лиризмом, входит в разработку свежих, морально чистых или поэтических чувств; усилия автора направляются к тому, чтобы резко выдвинуть внутреннюю законность, правду и поэзию подлинной человечности, угнетаемой и изгоняемой в обстановке господствующей корысти и обмана". Иной, чем у Гоголя, подход Островского к изображению действительности объясняется, конечно, своеобразием его таланта, "природными" свойствами художника, но и (это тоже нельзя упускать) изменившимся временем: возросшим вниманием к личности, к ее правам, признанием ее ценности.

В.И. Немирович-Данченко в книге "Рождение театра" пишет о том, что делает пьесы Островского особенно сценичными: "атмосфера добра", "ясная, твердая симпатия на стороне обиженных, на что театральный зал всегда чрезвычайно чуток".

В пьесах о театре и актерах у Островского непременно присутствует образ подлинного артиста и прекрасного человека. В реальной жизни Островский знал много превосходных людей в театральном мире, высоко ценил их, уважал. Большую роль в его жизни сыграла Л. Никулина-Косицкая, блестяще исполнявшая Катерину в "Грозе". Островский дружил с артистом А. Мартыновым, необычайно высоко ценил Н. Рыбакова, в его пьесах играли Г. Федотова, М. Ермолова; П. Стрепетова.

В пьесе "Без вины виноватые" актриса Елена Кручинина говорит: "Я знаю, что в людях есть много благородства, много любви, самоотверженности". И сама Отрадина-Кручинина принадлежит к таким прекрасным, благородным людям, она замечательная артистка, умная, значительная, искренняя.

"О, не плачьте; они не стоят ваших слез. Вы белый голубь в черной стае грачей, вот они и клюют вас. Белизна, чистота ваша им обидна", - говорит в "Талантах и поклонниках" Нароков Саше Негиной.

Самый яркий образ благородного актера, созданный Островским, - трагик Несчастливцев в "Лесу". Островский изображает "живого" человека, с тяжелой судьбой, с грустной жизненной историей. Сильно пьющего Несчастливцева никак нельзя назвать "белым голубем". Но он меняется на протяжении пьесы, сюжетная ситуация дает ему возможность полностью раскрыть лучшие черты его натуры. Если вначале в поведении Несчастливцева проступают присущие провинциальному трагику позёрство, пристрастие к напыщенной декламации (в эти моменты он смешон); если, разыгрывая барина, он попадает в нелепые ситуации, то, поняв, что происходит в имении Гурмыжской, какая дрянь его хозяйка, он принимает

горячее участие в судьбе Аксюши, проявляет прекрасные человеческие качества. Обнаруживается, что роль благородного героя для него органична, это действительно его роль - и не только на сцене, но и в жизни.

В его представлении искусство и жизнь неразрывно связаны, актер не лицедей, не притворщик, его искусство основано на подлинных чувствах, подлинных переживаниях, оно не должно иметь ничего общего с притворством и ложью в жизни. В этом смысл реплики, которую бросает Гурмыжской и всей ее компании Несчастливцев: "...Мы артисты, благородные артисты, а комедианты – вы".

Главной комедианткой в том жизненном спектакле, который разыгрывается в "Лесу", оказывается Гурмыжская. Она выбирает для себя привлекательную, симпатичную роль женщины строгих нравственных правил, щедрой благотворительницы, посвятившей себя добрым делам ("Господа, разве я для себя живу? Все, что я имею, все мои деньги принадлежат бедным. Я только конторщица у своих денег, а хозяин им всякий бедный, всякий несчастный" – внушает она окружающим). Но всё это – лицедейство, маска, скрывающая ее подлинное лицо. Гурмыжская обманывает, прикидываясь добросердечной, она и не думала что-то делать для других, кому-нибудь помогать: "С чего это я расчувствовалась! Играешь-играешь роль, ну и заиграешься". Гурмыжская не только сама играет совершенно чуждую ей роль, она и других заставляет подыгрывать ей, навязывает им роли, которые должны ее представить в самом выгодном свете: Несчастливцеву назначено сыграть роль благодарного, любящего её племянника. Аксюше – роль невесты, Буланову – жениха Аксюши. Но Аксюша отказывается ломать для нее комедию: "Я ведь не пойду за него; так к чему эта комедия?" Гурмыжская же, уже не скрывая, что она режиссер разыгрываемого спектакля, грубо ставит Аксюшу на место: "Комедия! Как ты смеешь? а хоть бы и комедия; я тебя кормлю и одеваю, и заставляю играть комедию".

Комик Счастливцев, который оказался пронительнее трагика Несчастливцева, принявшего сначала на веру спектакль Гурмыжской, раньше его разобрался в реальной ситуации, говорит Несчастливцеву: "Гимназист-то, видно, умнее; он здесь получше вашего роль-то играет... Он-то любовника играет, а вы-то... простака".

Перед зрителем предстает настоящая, без защитной фарисейской маски Гурмыжская – жадная, эгоистичная, лживая, развратная барыня. Спектакль, который она разыгрывала, преследовал низкие, подлые, грязные цели.

Во многих пьесах Островского представлен такой лживый "театр" жизни. Подхалюзин в первой пьесе Островского "Свои люди - сочтемся" разыгрывает роль самого преданного и верного хозяину человека и таким образом добивается своей цели - обманув Большова, сам становится хозяином. Глумов в комедии "На всякого мудреца довольно простоты" строит себе карьеру на сложной игре, надевая то одну, то другую маски. Только случай помешал ему добиться цели в затейной им интриге. В "Бесприданнице" не только Робинзон, развлекая Вожеватова и Паратова,

представляется лордом. Стараются выглядеть важным смешной и жалкий Карандышев. Став женихом Ларисы, он "...голову так высоко поднял, что, того и гляди, наткнется на кого-нибудь. Да еще очки надел зачем-то, а никогда их не носил. Кланяется - едва кивает", - рассказывает Вожеватов. Все, что делает Карандышев, - искусственно, все - напоказ: и жалкая лошадь, которую он завел, и ковер с дешевым оружием на стене, и обед, который он устраивает. Паратов человек - расчётливый и бездушный - играет роль горячей, безудержно широкой натуры.

Театр в жизни, импозантные маски рождены стремлением замаскировать, скрыть что-то безнравственное, постыдное, выдать черное за белое. За таким спектаклем обычно - расчет, лицемерие, своекорыстие.

Незнамов в пьесе "Без вины виноватые", оказавшись жертвой интриги, которую затеяла Коринкина, и поверив, что Кручинина только притворялась доброй и благородной женщиной, с горечью говорит: "Актриса! актриса! так и играй на сцене. Там за хорошее притворство деньги платят. А играть в жизни над простыми, доверчивыми сердцами, которым игра не нужна, которые правды просят... за это казнить надо... нам обмана не нужно! Нам подавай правду, чистую правду!" Герой пьесы тут высказывает очень важную для Островского мысль о театре, о его роли в жизни, о природе и цели актерского искусства. Комедиантству и лицемерию в жизни Островский противопоставляет исполненное правды и искренности искусство на сцене. Настоящий театр, вдохновенная игра артиста всегда нравственны, несут добро, просветляют человека.

Пьесы Островского об актерам и театре, точно отражавшие обстоятельства русской действительности 70 – 80-х годов прошлого века, содержат мысли об искусстве, которые живы и сегодня. Это мысли о трудной, порой трагической судьбе подлинного художника, который, реализуясь, тратит, сжигает себя, об обретаемом им счастье творчества, полной самоотдаче, о высокой миссии искусства, утверждающего добро и человечность. Сам Островский выразил себя, раскрыл свою душу в созданных им пьесах, быть может, особенно откровенно в пьесах о театре и актерам. Многие в них созвучно тому, что пишет в замечательных стихах поэт нашего века:

*Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену идет раба,
И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба.*

(Б. Пастернак "О, знал бы я,
что так бывает...").

На постановках пьес Островского выросли целые поколения русских замечательных артистов. Кроме Садовских ещё и Мартынов, Васильева, Стрепетова, Ермолова, Массалитинова, Гоголева. Стены Малого театра

видели живого великого драматурга, на сцене до сих пор приумножаются его традиции.

Драматургическое мастерство Островского является достоянием современного театра, предметом пристального изучения. Оно нисколько не устарело, несмотря на некоторую старомодность многих приёмов. Но эта старомодность точно такая же, как у театра Шекспира, Мольера, Гоголя. Это старые, неподдельные бриллианты. В пьесах Островского заложены безграничные возможности сценического воплощения и актёрского роста.

Главная сила драматурга — всепокоряющая правда, глубина типизации. Ещё Добролюбов отмечал, что Островский изображает не просто типы купцов, помещиков, но и общечеловеческие типы. Перед нами все признаки высочайшего искусства, которое бессмертно.

Своеобразие драматургии Островского, ее новаторство особенно отчетливо проявляется в типизации. Если идеи, темы и сюжеты раскрывают оригинальность и новаторство содержания драматургии Островского, то принципы типизации характеров касаются уже и ее художественной изобразительности, ее формы.

А. Н. Островского, продолжавшего и развивавшего реалистические традиции западноевропейской и отечественной драматургии, привлекали, как правило, не исключительные личности, а обычные, рядовые социальные характеры большей или меньшей типичности.

Почти любой персонаж Островского своеобразен. При этом индивидуальное в его пьесах не противоречит социальному.

Индивидуализируя своих персонажей, драматург обнаруживает дар глубочайшего проникновения в их психологический мир. Многие эпизоды пьес Островского являются шедеврами реалистического изображения человеческой психологии.

“Островский, — справедливо писал Добролюбов, — умеет заглядывать в глубь души человека, умеет отличать натуру от всех извне принятых уродств и наростов; оттого внешний гнет, тяжесть всей обстановки, давящей человека, чувствуются в его произведениях гораздо сильнее, чем во многих рассказах, страшно возмутительных по содержанию, но внешнею, официальною стороною дела совершенно заслоняющих внутреннюю, человеческую сторону”. В умении “подмечать натуру, проникать в глубь души человека, уловлять его чувства, независимо от изображения его внешних официальных отношений” Добролюбов признавал одно из главных и лучших свойств таланта Островского.

В работе над характерами Островский непрестанно совершенствовал приемы своего психологического мастерства, расширяя круг используемых красок, усложняя расцветку образов. В самом первом его произведении перед нами яркие, но более или менее однолинейные характеры действующих лиц. Дальнейшие произведения представляют примеры более углубленного и усложненного раскрытия человеческих образов.

В отечественной драматургии совершенно закономерно обозначается школа Островского. В нее входят И. Ф. Горбунов, А. Красовский, А. Ф.

Писемский, А. А. Потехин, И. Е. Чернышев, М. П. Садовский, Н. Я. Соловьев, П. М. Невежин, И. А. Купчинский. Учась у Островского, И. Ф. Горбунов создал замечательные сцены из мещанско-купеческого и ремесленного быта. Следуя за Островским, А. А. Потехин раскрывал в своих пьесах оскудение дворянства (“Новейший оракул”), хищническую сущность богатейшей буржуазии (“Виноватая”), взяточничество, карьеризм чиновничества (“Мишура”), душевную красоту крестьянства (“Шуба овечья — душа человечья”), появление новых людей демократического склада (“Отрезанный ломоть”). Первая драма Потехина “Суд людской не божий”, появившаяся в 1854 году, напоминает пьесы Островского, написанные под влиянием славянофильства. В конце 50-х и в самом начале 60-х годов в Москве, Петербурге и провинции пользовались большой популярностью пьесы И. Е. Чернышева, артиста Александринского театра, постоянного сотрудника журнала “Искра”. Эти пьесы, написанные в либерально-демократическом духе, явно подражающие художественной манере Островского, производили впечатление исключительностью основных героев, острой постановкой морально-бытовых вопросов. Например, в комедии “Жених из долгового отделения” (1858) рассказывалось о бедняке, пытавшемся жениться на состоятельной помещице, в комедии “Не в деньгах счастье” (1859) обрисован бездушный хищник-купец, в драме “Отец семейства” (1860) выведен самодур-помещик, а в комедии “Испорченная жизнь” (1862) изображены на редкость честный, добрый чиновник, его наивная жена и бесчестно-вероломный фат, нарушивший их счастье.

Под влиянием Островского формировались позднее, в конце XIX и начале XX века, такие драматурги, как А. И. Сумбатов-Южин, Вл.И. Немирович-Данченко, С. А. Найденов, Е. П. Карпов, П. П. Гнедич и многие другие.

Непререкаемый авторитет Островского в качестве первого драматурга страны признавали все прогрессивные деятели литературы. Высоко ценя драматургию Островского как “общенародную”, прислушиваясь к его советам, Л. Н. Толстой прислал ему в 1886 году пьесу “Первый винокур”. Называя Островского “отцом русской драматургии”, автор “Войны и мира” просил его в сопроводительном письме прочитать пьесу и высказать о ней свой “отеческий приговор”.

Пьесы Островского, самые прогрессивные в драматургии второй половины XIX века, составляют в развитии мирового драматического искусства шаг вперед, самостоятельную и важную главу.

Огромное влияние Островского на драматургию отечественную, славянских и других народов бесспорно. Но его творчество связано не только с прошлым. Оно активно живет и в настоящем. По своему вкладу в театральный репертуар, являющийся выражением текущей жизни, великий драматург — наш современник. Внимание к его творчеству не уменьшается, а увеличивается.

Островский еще долго будет привлекать умы и сердца отечественных и зарубежных зрителей гуманистическим и оптимистическим пафосом своих

идей, глубокой и широкой обобщенностью своих героев, добрых и злых, их общечеловеческими свойствами, неповторимостью своего оригинального драматургического мастерства.

ИСТОЧНИКИ

Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12т. М., 1973. – 1980.

ЛИТЕРАТУРА

- Алмазов Б. И. Сон по случаю одной комедии / / Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX в. М., 1982.
- Анастасьев А. Н. «Гроза» Островского. М., 1975.
- Андреев М. Л. Метасюжет в театре Островского. М., 1995.
- Ашукин Н. С. Ожегов С. И., Филиппов В. А. Словарь к пьесам А. Н. Островского. М., 1993.
- Гончаров И. А. Отзыв о драме «Гроза» Островского // Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 8.
- Григорьев А. А. «Доходное место» Островского и его сценическое представление // Там же.
- Добролюбов Н. А. Темное царство // Собр. соч.: В 9т. М.; Л., 1962. Т.
- Добролюбов Н. А. Луч света в темном царстве // Собр. соч.: В 9 т. М.; Л., 1963. Т. 6.
- Долгов Н. Н. А. Н. Островский. М.; Пг., 1923.
- Дружинин А. В. Сочинения А. Островского // Литературная критика. М., 1983.
- Журавлева А. И. Драматургия Островского. М., 1974.
- Журавлева А. И. Некрасов В. Н. Театр Островского. М., 1986.
- Журавлёва А.И. Макеев М.С. Александр Николаевич Островский. М. .1997.
- Костелянец Б. О. «Бесприданница» А. Н. Островского. М.,1982.
- Костелянец Б. О. Драма и действия: Лекции по теории драмы. СПб., 1994.
- Лакшин В. Я. А. Н. Островский. М., 1982.
- Лакшин В.Я. Театр Островского. М., 1985.
- Лебедев А. А. Драматург перед лицом критики. М., 1974.
- Лотман Л. М. Островский и русская драматургия его времени. М., 1961.
- Лотман Л. М. Весенняя сказка Островского «Снегурочка» // Островский А. Н. Снегурочка. Л., 1989. (Б-ка поэта, малая серия).
- А. Н. Островский. Новые материалы и исследования // Лит. наследство. Т. 88. В 2 кн. М., 1974.
- Писарев Д. И. Мотивы русской драмы // Собр. соч.: В 4 т. М.,1956. Т. 3.
- Писарев Д. И. Посмотрим //-Собр. соч.: В 4 т. М., 1956. Т. 3.
- Ревякин А. И. «Гроза» Островского. М., 1937.
- Ревякин А. И. Искусство драматургии Островского. М., 1967.
- Сахновский В. Г. Театр А. Н. Островского, М., 1919.

Скабичевский А. Н. Женщины в пьесах Островского // Соч. СПб., 1903.

Скафтымов. Белинский и драматургия Островского // Нравственные искания русских писателей. М., 1972.

Страхов Н. Н. «Лес» // Критическая литература о произведениях А. Н. Островского. М., 1906.

Холодов Е. Г. Мастерство Островского. М., 1963.

Шамбинаго С. К. А. Н. Островский. М., 1937.

Штейн А. Л. Мастер русской драмы. М., 1973.

Эфрос Н. Е. А.Н.Островский М., 1937

