

Из заглавия статьи и цит. в журнале "Театр и драматургия" № 10. 1935. стр. 20. По рукописи Островского "С. Фурманов"

скоростью: пятого марта он окончил первое действие, а четвертого апреля была сделана вся *Снегурочка*, написанная стихами различных размеров.

Еще быстрее нашла свою литературную форму комедия в четырех действиях *Не все коту масленица* (1871 год). Задумав эту пьесу восьмого марта и начав писать девятого, Островский окончил ее ровно в месяц — девятого апреля.

Жанровые картины из московской жизни пишутся еще скорее: *В чужом пиру похмелые* написано в восемь дней (задумано 23 июля 1855 года, начато 28, окончено 7 августа); *Праздничный сон до обеда* — в десять дней (начато 8, окончено 18 января 1857 года); *Не сошлись характерами* — в шестнадцать дней (13—29 ноября 1857 года).

Быстрота работы требовала от Островского крайнего напряжения сил: в пылу творчества он не нормировал свой писательский труд.

Осенью 1877 года Островский работал над комедией *Последняя жертва*. «Я принялся за пьесу, — писал он 27 августа Бурдину, — и от умственного напряжения так расстроил нервы, что потерял сон и аппетит и дошел до отчаяния... Свою пьесу я кончил в сентябре непременно, если не умру до тех пор».

3 сентября Островский пишет: «Над своей пьесой я работаю день и ночь, до истощения сил, и скоро ее кончу». 6 сентября он признается: «Нервы разбиты, пишу пьесу, собираю последние силы, чтобы ее кончить. Трогательно-драматический сюжет пьесы, в который я погружаюсь всей душой, еще более расстраивает меня».

24 сентября в словах Островского слышен некоторый вздох облегчения: «Пьеса моя подвигается к концу, вещь выходит большая и, кажется, сценическая». Наконец 12 октября Островский может подвести итог: «Свою пьесу я кончил. Теперь занимаюсь отделкой, дня через два начнем переписывать»¹.

Скупой на всякие признания Островский в немногих приведенных словах раскрывает великую затрату мысли, воли, физических сил, которую потребовал его сосредоточеннейший писательский труд в осенние месяцы; в этих же словах сквозит глубокое нравственное удовлетворение.

Взыскательный художник, Островский приходил в отчаяние, работая из последних сил над своей последней пьесой *Не от мира сего* (1885). Прося П. А. Стрепетову, для бенефиса которой готовилась пьеса, отложить спектакль, Островский писал: «Тщательно работать нет сил, а сделать работу кое-как я не решусь ни за что на свете». В другом письме к Стрепетовой драматург повторяет: «Торопиться я не могу, я привык тщательно работать». Эта тщательная работа граничила с самоистязанием. Тяжело читать сообщения Островского о ходе этой работы, сопровождаемые краткими отметками: «бююсь слезь», «поспеет к сроку, если я не умру». Свою предсмертную пьесу Островский переделывал трижды².

Работоспособность Островского была так велика, что в иные счастливые осени он был способен работать одновременно над двумя пьесами. В 1868 году в теснейшем временном соседстве он пишет две пятиактные комедии — *На всякого мудреца довольно простоты* и *Горячее сердце*; в 1875 году параллельно пишутся в осенние месяцы *Волки и овцы* и *Богатые невесты*. В эту же пору усиленной драматургической страды Островский ухитрялся вметать работу над пьесами молодых драматургов, искавших его помощи. Осенью 1879 года он одновременно работал над своей комедией *Сердце не камень* и над комедией Н. Я. Соловьева *Дикарка*³.

Осеннему периоду реализации драматургических замыслов у Островского предшествовал период внутреннего выращивания зерна пьесы.

Как долго продолжался этот период у Островского? Большею частью, как в приведенных примерах (*В чужом пиру похмелые*, *Бедность не порок*), замысел пьесы отделялся от приступа к непрерывной работе над нею всего несколькими днями. В иных случаях (*Снегурочка*, *Воспитанница*, *Бесприданница*) между замыслом пьесы и его осуществлением протекали годы. В двух

случаях (*Минин* и *Воевода*) Островский заново перерабатывал прежде написанные пьесы.

Сам Островский признавался Н. Я. Соловьеву, автору *Дикарки*, поступившей в коренную переработку к знаменитому драматургу: «Я над *Дикаркой* работал все лето, а думал два года, а у меня нет не только ни одного характера или положения, но нет и ни одной фразы, которая бы строго не вытекала из идеи»⁴.

Если Островский так тщательно вынашивал замысел, больше чем наполовину чужой, то нет сомнения, что в вынашивании собственного замысла он был еще более последователен и строг.

Это вынашивание оставалось изустным и не опиралось, как у большинства писателей, на блокноты и записные книжки. Вот что рассказывает брат драматурга П. Н. Островский, тонкий знаток драматического искусства, к суждениям которого прислушивался Чехов: «У брата ничего не было, никакой записной книжки, никаких заметок... Сюжет, сценарий, действующие лица, их язык, все сидело полностью внутри до самого написания пьесы... Весь этот важнейший подготовительный процесс задуманной пьесы протекал обыкновенно у А. Н. Островского во время летнего отдыха в его любимом Щелькове. Там, пока А. Н. часами сидел на берегу реки, с удочкой в руках, пьеса вынашивалась, тщательно обдумывалась и передумывалась ее мельчайшие подробности... Сидю я как-то раз возле него на траве, читаю что-то, — вижу, сильно хмурится мой Александр Николаевич:

— Ну что, — спрашиваю, — как пьеса?

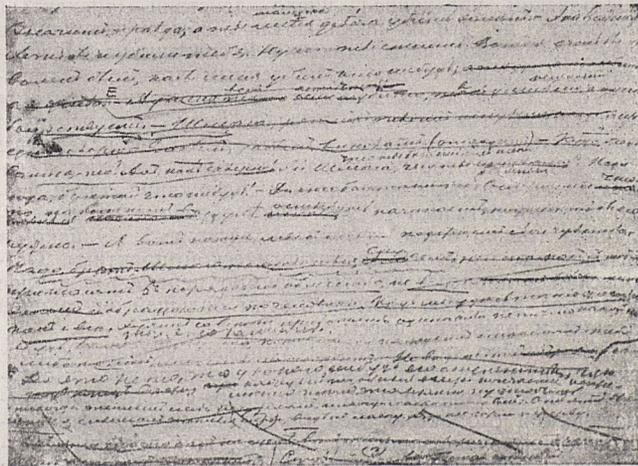
— Да что, пьеса почти готова... да вот концы не сходятся! — отвечает он вздыхая.

Развязка пьесы, разумеется, — труднейшая вещь, и она, между нами говоря, не легко давалась и не всегда удавалась брату. Собственно к писанию пьесы брат приступал уже осенью: писалась пьеса, что называется, запоем и с некоторым практическим расчетом, чтобы поспеть с ней к ноябрю месяцу»⁵.

Даже отыскивание «концов» трудно дававшихся Островскому финалов пьес происходило почти исключительно в стадии обдумывания. Как показывают рукописи, знаменитые финалы *Своих людей* и *Грозы* дались Островскому без поисков их на бумаге, точно так же, как и финалы других его пьес. С пером Островский работает не над сценарием пьесы; он занят детальной лепкой характеров, уточнением психологических характеристик и социальных контуров действующих лиц, ясной и точной кристаллизацией их языка. Признавая язык пьесы сильнейшим орудием драматургического воздействия, Островский в работе над языком достигал окончательной драматизации жизненного материала, который он разрабатывал.

Предпоследним этапом работы Островского над новой пьесой было прочтение ее слушателям, суду которых он доверял ответственнейшую в его глазах, слухо-

¹ Переписка А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева. Редакция Д. И. Малинина. «Литературный сборник», Кострома, 1928, стр. 63.
² И в. Щеглов. Островский и Теляковский. «Слово», 1907, № 48.



Рукопись А. Н. Островского. Отрывок из комедии „Без вины виноватые“ (акт IV, явление 9-е). Институт русской литературы. Ленинград. Воспроизводится впервые

Воспроизводится впервые

¹ Островский и Бурдин, стр. 221—229.

² Письма А. Н. Островского к П. А. Стрепетовой. «Ежегодник Петербургских гос. театров» 1918—1919. П. 1922, стр. 87—105.

³ Данные из области хронологии творчества Островского извлечены из следующих работ: Г. Т. Синюхаев, «Труды и дни Островского»; «Островский». Сборник Пушкинского дома, под ред. М. Д. Беляева. М. 1924. А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Переписка; Н. П. Кашиин, Этюды об Островском, т. II. М. 1913, и др.

вую корректуру пьесы со стороны ее жизненного правдоподобия и речевого звучания.

Последним этапом работы над новой пьесой была передача актерам ее изустной, сценически-звучащей редакции. Получив от актера Бурдина замечания по поводу *Дикарки*, Островский писал ему: «Ты не понял *Дикарку*: твои замечания о 3-м и 4-м актах, извини, заставили меня улыбнуться. Но это ничего, после моего чтения ты совершенно поймешь и сам внутренне посмеешься над своей критикой. При моем чтении в прошлую субботу именно последние акты и произвели самый большой эффект, и особенно 3-й»¹.

С установлением изустной редакции новой пьесы для актеров и режиссеров Островский считал свою работу законченной. Пьеса начинала самостоятельную театральную жизнь.

2

По собственному признанию Островского, он «в течение 1847, 1848 и в половине 1849 года писал свою комедию *Свои люди, сочтемся* отдельными сценами на глазах своих друзей, постоянно читал им каждую сцену, советовался с ними о каждом выражении, исправлял, переделывал, некоторые сцены оставлял вовсе, другие заменял новыми, во время болезни, не будучи в состоянии писать, диктовал четвертый акт»².

Работа над этой комедией, составившей эпоху в истории русского театра, отлично вскрывает этапы творческого процесса великого драматурга.

Список действующих лиц комедии не подвергся ни малейшему изменению: восемь персонажей, поровну распределенных между обоими полами, остались неизменны в течение работы. Это характерно для Островского: как правило, он приступает к писанию пьесы уже с твердо установившимся списком действующих лиц; список этот чрезвычайно редко пополняется в процессе работы, чаще он сокращается.

Островский — тоже как правило — избегает большого количества действующих лиц, стараясь сосредоточить действие среди немногих участников. В то время как у Грибоедова в *Горе от ума* 28 действующих лиц, а у Гоголя в *Ревизоре* — 27, самые большие пьесы Островского поражают малочисленностью персонажей: *Горячее сердце* — 18, *Гроза* — 15, *На всякого мудреца довольно простоты* — 14, *Лес*, *Не было ни гроша, да вдруг алтын*, *Не так живи, как хочется* — по 12, *Бешеные деньги*, *Бесприданница*, *Без вины виноватые*, *Не в свои сани не садись*, *Грех да беда на кого не живет*, *На бойком месте* — по 10, *Воспитанница* — 9, *Поздняя любовь*, *Невольницы* — по 7, *Не все коту масленица* — 6.

Всего в 48 оригинальных пьесах Островского насчитывается 547 действующих лиц (кроме бессловесных). В среднем на пьесу приходится 11 человек; если откинуть «густо населенные» исторические хроники, число это значительно понизится. Эта «экономия» свидетельствует об умении драматурга дать действующим лицам полноценную драматургическую нагрузку; она же делает пьесы Островского доступными для самых небольших театральных коллективов.

В «дочерний период» создавалось у Островского обычно и деление пьесы на действия. Очень редко Островский увеличивал число действий (трехактная *Бедность не порок* первоначально была задумана в двух действиях, четырехактная *Воспитанница* также в двух). Сокращать было излюбленным приемом Островского. Относительно комедии *Свои люди, сочтемся* Островский говорит: «Я имел в виду первоначально разделить свою комедию на пять актов, но вследствие замечаний некоторых слушателей моей комедии я сократил ее в четыре акта, но как содержание, так и число явлений осталось то же: таким образом комедия получила только более длинные действия»³. Однако, в исключение из своей драматургической практики, Островский в процессе работы взаимно переместил первое и второе действия, достигнув этим большей внутренней логики и развития пьесы.

Чрезвычайно показательны упрямые усилия Островского добиться того, чтобы кровообращение в организме пьесы совершалось правильно, со здоровой драматической скоростью, без болезненных эпических застоев. При очень простом сюжете, при восьми действующих лицах, Островский стремится насытить пьесу

богатством драматических мотивов. План организации сюжетной оси пьесы, первоначально принадлежал всецело купцу Большову. В окончательной обработке автор оставил Большову только хищную мысль, а организационный план ее осуществления вручил стряпчему Располюженскому, связав его с Большовым в крепкий драматический узел. Свадьба Липочки с благородным женихом первоначально расстраивалась из-за подколесинской медлительности жениха, в окончательной редакции эта медлительность оказывается измышлением свахи, подкупленного Подхалюзина: вместо неактивного, засценного мотива действия введен действенный мотив, связанный с психологией главного действующего лица — Подхалюзина. Первоначально Большов в четвертом действии не появлялся: появление «банкрота» (таково было и первоначальное название пьесы), переживавшего бытовую и моральную катастрофу, придало комедии трагический налет. Этот налет увеличивается тем, что в этом действии Большов хмелеет с горя; чтобы этот хмель получил силу яркого драматического мазка, Островский считил со своего полотна черты бытового пьянства, которыми первоначально был наделен Большов.

Островский требовательно выскивал точных линий и верных красок для своих героев. Центральный монолог Подхалюзина (третье явление второго действия) он переделывал пять раз. В первом наброске можно найти лишь глухой намек на тот подвох, каким плут-приказчик хочет выйти в люди: монолог бледен и краток. Наоборот, второй набросок монолога слишком многоречив: Подхалюзин превращается в бытописателя купеческого житья-бытья, в портретиста, чьи зарисовки не нужны, потому что их оригиналы бродят по сцене. При всей велеречивости Подхалюзин лишь обмолвливается о самом существенном, о проекте женитьбы на Липочке.

В третьем варианте монолога, наоборот, этот проект детально обсуждается; драматург вводит прямой хищнический мотив: «А мне что его (Большова) жалеть, вышла линия, ну и не плошай». Как бы испугавшись этой слишком открытой ястребиной хватки, Островский придумывает четвертый вариант монолога, в котором Подхалюзин елейничает сам перед собой: «Если я пользуюсь чем-нибудь лишним — все для них же, все-таки с добрым намерением. Сделавши все это добрым порядком, как следует, могу тогда сказать: дескать, Самсон Силыч, я для вашего спокойствия по-та, крови не жалел, и не столько, мол, для вас, сколько для семейства вашего... В испорченном этой елейностью монологе сверкали, однако, верные наброски самодурства Большова. Окончательная — пятая по счету — редакция монолога вобрала в себя все ценное и отбросила все спорное из предшествовавших редакций; любопытно, что теперь монолог начинается и кончается фразами, перешедшими еще из первой редакции: «Вот беда-то! Вот она где беда-то пришла на нас! Что теперь делать-то?» — «Да от эдакого удовольствия с Ивана Великого прыгнуть можно!» В этих ярко эмоциональных начале и концовке отражено сильное драматическое движение Подхалюзина от уныния к торжеству; в это движение сжато и прочно включен весь богатый психо-бытовой материал, с упорством отысканный в предшествующих редакциях монолога¹.

Работа над монологом Подхалюзина показывает всю тщательность заботы Островского о внутренней и внешней достоверности образа, при каждом развороте его перед зрителем.

В результате герои *Своих людей* наделены таким твердым социальным костюмом, что пьеса оказалась злым зеркалом для целого класса. Купечество пожаловалось на драматурга, и пьеса была запрещена для театра Николаем I, согласившимся с мнением «комитета 2 апреля 1848 года», диктаторствовавшего над цензурой: «Если комедия г. Островского производит такое впечатление при одном чтении, то эффект ее при представлении был бы еще разительнее и мог бы внушить прискорбные мысли и чувства тем из нашего купеческого сословия, которые дорожат своею честью и доброю славою».

Островский имел мужество отвечать начальству: «Согласно понятиям моим об изящном, считая комедию лучшей формой к достижению нравственных целей и признавая в себе способность воспроизводить жизнь преимущественно в этой форме, я должен был

¹ Островский и Бурдин, стр. 287—288.

² Сочинения А. Н. Островского, под редакцией М. И. Писарева, Изд. «Просвещение», том X, стр. XXXIX.

³ «Русская старина», 1891. Кн. 4. стр. 220.

¹ Тексты разных редакций монолога Подхалюзина см. Н. П. Кашин, Этюды об А. Н. Островском, т. II, М. 1913, стр. 17—24.

написать комедию или ничего не написать. Твердо убежденный, что всякий талант дается богом для известного служения, что всякий талант налагает обязанности, которые честно и прилежно должен исполнять человек, я не смел оставаться в бездействии¹.

Это официальное признание драматурга было звоеобразным аттестатом, выданным своей работе: я написал то, что нужно; о тех, о ком нужно, и так, как нужно.

3

В работе над комедией *Бедность не порок* (1853) главное внимание Островского было устремлено на четкое уяснение характеров действующих лиц и на их речь. Для этого Островский не боится прибегнуть даже к столько раз осмеянному приему старой комедии — давать персонажам имена и прозвания, отражающие их характеры, свойства и занятия. Хищник пьесы Коршунов был прежде Сычевым — новая фамилия еще подчеркнула его хищность. Из двух братьев Торцовых, один чванный дураком — назван Гордеем, другой — нищий с любящим сердцем — Любимом. Дочь Гордея не в отца, а в дядю — ей и имя дано, как ее тезке — Любовь. Из двух веселых приятелей Мити одному дана веселая фамилия Гуслин, другому — Разлюляев: один, как оказывается в пьесе, — бедняк, но музыкант по дарованию, другой — купеческий сынок, просто гуляка.

Не боясь этого сжатия характеристики до объема имени и фамилии, Островский строго сохраняет архитектурную и живописную целостность характеров. Первоначально не только Яша Гуслин, но и Гриша Разлюляев подбирает голос к песне, написанной Митей; в окончательном тексте Островский оставил это искусство за одним Гуслиным; сын богатея Разлюляев мастер лишь на гульбу, а не на песню. Этой вымаркой Островский еще сильнее отвел социальную линию Разлюляева в сторону от Гуслина и особенно от Мити.

По первоначальному замыслу Островского, Митя не был приказчиком у Торцова. Он жил с матерью, бедной вдовой, и в ее горнице должно было происходить первое действие. Островский вывел мать за сцену, а сына поселил в приказчицкую к Гордею Торцову; увеличилось правдоподобие романа Мити с Любовью Гордеевной и зависимость приказчика Митьки от хозяина Гордея Карповича — этим сгустилась напряженность драматического положения.

Драматург писал комедию через десять с небольшим лет после смерти Кольцова, в самый расцвет деятельности Никитина; в Мите он видел образ народного поэта. Митя ощущал себя, как поэта: «Да что любовь моя! Ей ли, белой голубушке, думать обо мне! За кого-то ее бедную выдадут? Но да дай ей бог счастья, за кого б ни выдали. А про любовь никто и не узнает, — только разве сложу две-три песенки, и те без меня пропадут. Разве кому понравится, так запоет русский человек и пойдет песня по русскому царству и станут ее петь, кому жить на свете горько. (Садится, пишет)».

Из этого исключительного образа будущего второго Кольцова или Никитина у Островского выкристаллизовался правдивый образ одного из перенцов разночинной интеллигенции. Митя прочел несколько книг, его влечет к тайной тетрадке со стихами, но он не выйдет в Никитины; он только зражен первой тревогой мысли, первой тягой к умственному труду и творчеству. Кольцовы и Никитины — единицы, Мити — растущие тысячи; одного представителя из этих тысяч Островский и типизировал в своем молодом приказчике.

В первом наброске комедии Митя обращался к Любови Гордеевне: «Да как же-с, мне очень приятно-с. Вот уже другой раз вы ко мне заходите. Опомнясь зашли, посидите-с... А, нет, не уходите-с. Я вам хотел почитать». В окончательном тексте эта реплика звучит иначе: «Да как же-с. Мне очень приятно-с видеть с вашей стороны такое внимание, сверх моих для вас заслуг. Вот уж как другой раз я имею счастье-с... Ах, нет, не уходите-с. Для чего же-с? Позвольте мне презентовать вам мой труд... как умею, от души». В первом варианте слова Мити просты, как речь не книжного человека; между тем Митя уже прикоснулся к книге, полюбил книгу, многое у нее перенял, еще не овладев ею. В окончательной редакции Островский, сохраняя эмоциональность речи Мити, наложил на нее



Арт. Н. В. Рыкалова в роли Кабанихи в пьесе „Гроза“ А. Н. Островского. 70-е годы XIX столетия. Малый театр Гос. театральный музей им. Бахрушина

первую, еще корявую, трогательно-смешноватую на- слоюку интеллигентности.

Сжав в образе Мити поэта, Островский расширил в нем одного из представителей разночинства, рвущегося к культуре. Митя не бывал в театре, но он уже рвется к нему и прерывает рассказ Любима Торцова о Москве живым вопросом: «А ведь это должно быть, Любим Карпыч, очень хорошо в театре представляют». В первой редакции рассказ Любима был сплошным. Вопрос Мити дал новую, нужную черту для его характеристики и в то же время разрушил условную монотонность длинного монолога Любима Торцова.

Об М. П. Садовском, любимом актере Островского, известно, что он был таким знатоком живой речи, что с закрытыми глазами мог определить, к какому классу и профессии принадлежит говорящий и из какого угла Москвы он родом. Островский добивался, чтоб его зритель, как Садовский, с закрытыми глазами не мог бы ошибиться в социальном облике и психо-бытовых приметах его действующих лиц.

Одному начинающему драматургу Островский писал: «Мы теперь стараемся все наши идеалы и типы, взятые из жизни, как можно реальнее и правдивее изобразить до самых мельчайших бытовых подробностей, а главное, мы считаем первым условием художественности в изображении данного типа верную передачу его образа выражения, т. е. языка и даже склада речи, которым определяется самый тон речи».

Вот отчего Островский зорко выискивал речевое «я» каждого действующего лица в *Бедности не порок*. Создавая Любима Торцова, Островский озабочен мотивацией его волевых движений и поступков. В монолог первого действия он вводит признание: «Деньжонки я все ухнул: что осталось, поверял приятелю Африкану Коршунову на божбу да на честное слово». Это введенное в текст признание отлично мотивирует страстность нападения Любима на Коршунова в третьем действии: Коршунов для него не только грабитель, но и предатель, нарушитель честного слова, которое много значит в глазах прямого и благородного Любима.

Но не меньше заботится Островский об укладе речи Любима. Он стремится придать ей сочные краски народной речи, вводя в нее живые вставки («Приятелей, друзей завелось хоть пруд пруди», «Жил я в просторной квартире, между небом и землей, ни с боков, ни сверху — нет ничего»). Эти вставки, пропитанные горькой иронией, характерны для отношения Любима к самому себе.

¹ Письмо к А. Д. Мысовской 19 июня 1885 г. — Н. М. Мендельсон. А. Н. Островский в воспоминаниях современников и его письмах. М. 1923, стр. 129.



Акт. О. О. Садовская в роли Кабанихи
пьесе „Гроза“ А. Н. Островского.
1910 г. Малый театр
Гос. театральный музей им. Бахрушина



М. П. Садовский в роли Тихона в пьесе
„Гроза“ А. Н. Островского. 70-е годы
XIX столетия. Малый театр
Гос. театральный музей им. Бахрушина

Встреча Любима с Коршуновым в третьем действии выбивает его из колеи: в нем вспыхивают и старая обида и новый гнев за племянницу. Островский стремится найти верные речевые формы для этой своеобразной взволнованности.

Первоначально Любим встречал Коршунова простыми словами: «Насилу я его нашел»; драматург заменил их вычурным выкриком: «Гур, гур, гур... буль, буль, буль! С пальцем девять, с огурцом пятнадцать!» Этот словесный выверт, заимствованный из обихода московских цирюльников¹, сразу показывает глубокий душевный вывих с подневольным шутством, на которое толкнул Любима ограбивший его Коршунов. Теперь это шутство служит Любиму отличным оружием нападения на Коршунова. Исходя из этого, Островский заново переключает речь Любима. На вопрос Коршунова: «А, это ты Любим?»—он отвечал прежде: «Да, я»; теперь он издевательски балагурит: «Я не я, и лошадь не моя, и я не извозчик». «Что ты хочешь у меня племянницу за деньги купить? Хватит ли твоего капитала-то?» Этот простой вопрос в ногай редакции насыщен выстраданной едкостью и негодованием: «Тсс... тут не целковым пахнет! Отдай старый долг и за племянницу миллион триста тысяч,—дешевле не отдам». Все эти вставки не только обогащают язык, но и драматизируют облик Торцова, в то же время наполняя его психологически.

Подобно речи Мити и Любима, типизирована речь всех остальных действующих лиц комедии, от няньки Арины, говорящей языком глухой крепостной деревни, и до мягкостелюющей речи столичного хищника Коршунова.

Перед приступом к работе над комедией *Бедность не порок* у Островского уже было начертано распределение ролей между актерами Малого театра. Островский зачинал своих героев в театральной плоти и крови актеров своего любимого театра.

Драматизируя жизненный материал, Островский упорно боролся с его статичностью: он сжимал диалог, делая его более подвижным, перемежал монологи репликами и т. д. В то же время драматург боролся и с шаблонными приемами условной драматизации. 3-е яв-

ление III действия начиналось сперва сценой, где Митя, «не замечая Пелагеи Егоровны», по ремарке автора, предавался своему горю. Этот шаблонный прием сценического «неузнавания» и «незамечания» Островский отменил в последней редакции.

Оценивая по поручению Академии Наук драму Островского *Гроза*, И. А. Гончаров писал: «С какой бы стороны ни была взята, со стороны ли плана создания, или драматического движения, или, наконец, характера,—всюду запечатлена она силою творчества, тонкостью наблюдательности и изяществом отделки. Она поражает смелостью создания плана: увлечение нервной страстной женщины и борьба с долгом, падение, раскаяние и тяжкое искушение вины,—все это исполнено живейшего драматического интереса и введено с необычайным искусством и знанием сердца.. Мастерское сопоставление двух главных лиц в драме (Катерина и Варвара), развитие их натур, законченность характеров—одни давали бы произведению Островского первое место в драматической литературе. Но сила таланта новела автора дальше. В той же драме улеглась широкая картина национального быта и нравов с беспримерной художественной полнотой и верностью. Всякое лицо в драме есть типический характер, прямо выхваченный из среды народной жизни»¹. Этот отзыв Гончарова, учитывающий драматургические достоинства *Грозы*, надо дополнить указанием на общественную значительность разработки сюжета, которая была так высоко оценена Добролюбовым.

Известно, что замысел *Грозы* подсказан Островскому его наблюдениями над бытом и нравами приволжского города Торжка. Доказано, что образ Кулигина навеян личностью и биографией нижегородского механика И. П. Кулибина (1735—1818)². Установлено, что многое для образа и переживаний Катерины Островский почерпнул из рассказов артистки Л. П. Никулиной-Косицкой.

¹ «Отчет о четвертом присуждении наград графа Уварова» СПб. 1860.

² Н. К. Гудзий, Прототип Кулибина. «Ист.-литер. сборник, посвящ. В. И. Серезневскому». Л. 1924, стр. 182—190. Следует отметить, что Островский хорошо понял трагедию Кулибина: «непосильную борьбу титана технической мысли с неумолимой машиной крепостничества, искалечившей его гениальное дарование» (Е. Цейтлин, И. П. Кулибин. «Известия СССР», 1935, № 132). В борьбе Кулибина Островский дал достаточно яркое ощущение этой трагедии, в то время как старые жизнеописатели Кулибина умели только умалчивать этой трате творческих сил ученого саморобка на измышление занятых механических игрушек для царей и вельмож.

¹ При бритье цирюльник спрашивал клиента, как он желает бриться: с огурцом за щекой для большого удобства бритья щек, или с пальцем цирюльника там же. «С пальцем» стоило дешевле—9 копеек, «с огурцом» дороже—15 копеек: клиент имел право съесть огурец.

Драматург в совершенстве овладел всем этим жизненным и книжным материалом и творчески преобразил его прежде, чем приступил к писанию драмы. Только в самом начале работы у Островского еще заметно некоторое «шатание» сценария: то Шапкин, выведенный приятелем Бориса, ведет с ним «в доме Дикого» беседу, являющуюся экспозицией сюжета, то, — уже на берегу Волги, — появляются «две старухи, одна прохожая, другая городская», с «рассказом о городе, о семействе Кабановой».

Островский как бы отдается течению пьесы, ни в чем не меняет его направления. Он устраняет лишь то, что мешает его стремительности, и наоборот, усиливает то, что содействует его быстроте и мощности. Так, в пятом действии предполагалось сперва новое, третье по счету, появление сумасшедшей барыни, которую Островский первоначально окрестил именем Ксантиппы. Вслед за ее появлением предположена была сцена, в которой сталкивались Тихон, Кабаниха, Дикий и Борис. Островский устранил все это, так как этим без нужды замедлялась развязка. Наоборот, он усложнял четвертое действие, подготовляющее к развязке, обогащая его большим числом драматических мотивов: введен начинающий действие разговор толпы, застигнутой грозой; вставлены слова Тихона к Кабанихе в защиту Катерины, добавлена его, столь роковая, шутка: «Катя, кайся, брат, лучше, коли в чем грешна», усилен драматизм момента появлением Бориса, прибавлен монолог Кулигина о грозе, на минуту замедляющий действие,

чтобы тем ярче выставить катастрофу, которой она кончается.

Насыщая четвертое действие драматическим напряжением, Островский ищет богатства оттенков, повышающих надвигающуюся тревогу, и в то же время увеличивает психологическую достоверность каждого образа. Первоначально Варвара просто сообщала Борису: «Муж приехал, ты ведь знаешь, ну, просто сама не своя сделалась». Эта спокойная, не к месту, реплика в окончательной редакции ярко драматизируется: Варвара не повествует, а тревожно спрашивает Бориса: «Муж приехал, ты знаешь ли это? И не ждали его, а он приехал». В ее тревогу включается Борис: «Нет, я не знал». Варвара усиливает беспокойство новой репликой: «Она просто сама не своя сделалась».

В. П. Боткин в письме к Островскому отлично уяснил всю сложность и успешность драматургической работы над *Грозой*: «Несмотря на всю внутреннюю силу сюжета, его драматическое раскрытие подвергалось величайшей опасности. Он так внутренне правдив сам по себе, что малейшая непродуманная и не прочувствованная фраза могла расстроить впечатление всего характера и погубить его правдивость. Но этого не случилось, и *Гроза* всю свою стихийной силой ложится на душу читателя»¹.

Окончание следует

¹ «Островский». Юбилейный сборник РГО. М. 1923, стр. 17.