

Вестник Костромского государственного университета. 2025. Т. 31, № 4. С. 109–115. ISSN 1998-0817
Vestnik of Kostroma State University, 2025, vol. 31, no. 4, pp. 109–115. ISSN 1998-0817
Научная статья
5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации
УДК 821.161.1.09”19”
EDN NPXJOM
<https://doi.org/10.34216/1998-0817-2025-31-4-109-115>

АЛЕКСАНДР ОСТРОВСКИЙ: ГЕНЕЗИС ДРАМАТИЧЕСКОЙ ФОРМЫ («Картина семейного счастья» / «Семейная картина»)

Едошина Ирина Анатольевна, доктор культурологии, профессор, Костромской государственный университет, Россия,
Кострома, tettixgreek@yandex.ru, <http://orcid.org/0000-0002-4265-3611>

Аннотация. В статье автором на основе обобщения, аналитических процедур исследуется сценическая природа ранних пьес А.Н. Островского. Традиционно, с советских времен, произведения Островского 1840–1850-х гг. относятся к так называемому «москвитянинскому периоду», определяемому, по мнению целого ряда ученых, почвеннической идеологией. Автором данной статьи раннее творчество А.Н. Островского рассматривается прежде всего как художественно-театральный феномен. Выявляются возможные источники формирования в Островском интереса к театральной культуре. Далее устанавливается, какую роль в становлении драматургического дара Островского сыграли встреча и творческое общение с Дмитрием Горевым (Тарасенковым) в 1840-е гг., до событий, связанных с публикацией пьесы «Свои люди – сочтемся!». Затем определяются сценические параметры пьесы «Картина семейного счастья», их специфика. В итоге автор статьи приходит к выводу, что в пьесе «Картина семейного счастья» Островский предстает как сложившийся драматург, перед которым стоит задача создания русского репертуара.

Ключевые слова: театр, драматургия, сценическая природа, интрига и ее функции, микроконфликты, неоднозначность действующих лиц, открытый финал.

Для цитирования: Едошина И.А. Александр Островский: генезис драматической формы («Картина семейного счастья» / «Семейная картина») // Вестник Костромского государственного университета. 2025. Т. 31, № 4. С. 109–115. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2025-31-4-109-115>

Research Article

ALEXANDER OSTROVSKY: THE GENESIS OF DRAMATIC FORM (“The Tableau of Family Happiness” / “The Family Tableau”)

Irena A. Edoshina, Doctor in Cultural Studies, Professor, Kostroma State University, Russia, Kostroma, tettixgreek@yandex.ru, <http://orcid.org/0000-0002-4265-3611>

Abstract. In the article, author, on the basis of generalisation, analytical procedures, examines the stage nature of the early plays by Alexander Ostrovsky. Traditionally, since Soviet times, Ostrovsky's works of the 1840s and 1850s belong to the so-called “Muscovite period”, determined, according to a number of scientists, by the soil-orientated ideology. The author of this article considers early works by Alexander Ostrovsky primarily as an artistic and theatrical phenomenon. Possible sources of Ostrovsky's interest in the theatrical culture are revealed. Further, it is established what role the meeting and creative communication with Dmitriy Gorev (Tarasenkov) in the formation of Ostrovsky's dramatic gift in the 1840s, before the events related to the publication of the play “It's a Family Affair – We'll Settle It Ourselves!”. Then the stage parameters (and their specific) of the play “The Tableau of Family Happiness” are determined. As a result, the author of article comes to the conclusion that in the play “The Tableau of Family Happiness”, Ostrovsky appears as an established playwright, who faced the task of creating a Russian repertoire.

Keywords: theatre, dramaturgy, stage nature, intrigue and its functions, micro-conflicts, ambiguity of characters, open ending.

For citation: Edoshina I.A. Alexander Ostrovsky: the genesis of dramatic form (“The Tableau of Family Happiness” / “The Family Tableau”). Vestnik of Kostroma State University, 2025, vol. 31, no. 4, pp. 109–115. (In Russ.) <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2025-31-4-109-115>

Уже в первых пьесах А.Н. Островский явился оригинальным драматургом, пишущим для сцены, став в результате создателем русского репертуара в отечественном театре. Свойственная его таланту опора на зрительное восприятие мира проявилась уже в его прозаических опытах, которые по этой причине остались.

С другой стороны, многое в нем самом, в его творчестве обусловлено жизнью в родительском доме. Получивший хорошее домашнее образование, продолженное в лучшей по тем временам московской гимназии, Александр Островский в юном возрасте приобщился к чтению, чему в немалой степени способствовала домашняя библиотека.

Отец будущего драматурга, Н.Ф. Островский, собрал солидную библиотеку по самым разным отраслям знаний. В ее состав входило многотомное (было выпущено 43 части) увеличенного формата собрание книг под общим названием: «Российский театр», или «Полное собрание всех Российских Театральных сочинений» (1786–1794). Собственно оригинальных русских сочинений в этом многотомнике было немного, гораздо больше – анонимных переделок в основном французских авторов, чьи фамилии также не указывались. Те из такого рода пьес, что подписывались русскими фамилиями, могли настолько отличаться от оригинала, что воспринимались уже как самостоятельные произведения. Один из ярких примеров – «Гамлет» Александра Сумарокова, помещенный в первой части в завершение публикации оригинальных пьес самого драматурга. Позднее Сумароков поясняет: «Гамлет мой... на Шекспирову трагедию едва-едва походит» [Сумароков: 117]. Причина заключается в том, что перед Сумароковым стояла проблема не перевода, а создания русской классицистической трагедии, которая соответствовала бы европейским образцам или к этим образцам отсылала.

Так что будущее обращение Островского к переводам, с одной стороны, лежало в русле развития отечественной драматургии, а с другой – формировало в нем (пока подспудно) осознание в надобности оригинального репертуара. Указанный многотомник сохранится в библиотеке Островского, а следы чтения обнаруживаются в его пьесах. Например, под впечатлением одной из пьес Николая Николева в будущую трилогию о Бальзинове войдут рассуждения о том, что лучше – зима или лето.

Увлечению театром юный Островский в немалой степени был обязан жившей до замужества в их семье тете – Татьяне Федоровне Островской (позже Гиляровой). Будучи сама большой поклонницей театра, она водила племянника на спектакли, что вкупе с прочитанными Островским пьесами навсегда поселили в нем любовь к этому виду искусства. А к тете

Островский был очень привязан, сохранив общение после ее замужества.

Затем уже на первом курсе университета, в 1840–1841 гг., благодаря профессору Д.Л. Крюкову Островский приобщается к античному театру, читая и переводя пьесы Плавта, Теренция. А заодно начинает более активно посещать не только спектакли, но и приходить туда, где собиралась артистическая богема – в кофейню Печкина. Здесь он познакомится с Провом Садовским, тогда только начинающим актером.

Далее Островский оставляет университет, но по требованию отца подвизается в судебных учреждениях, втайне связывая свою судьбу с творчеством. И тут в жизни Островского появляется Дмитрий Горев (Тарасенков), старше его на пять лет, актер трагического амплуа, выходец из купеческой среды, с университетским образованием¹, автор идущей на Александринской сцене пьесы².

Хотя их общение не было постоянным, поскольку Горев играл в провинции (в том числе в Казани, Нижнем Новгороде), но всякий раз, приезжая в Москву, где жили его родственники, он посещал Островского, который позднее будет вспоминать о приходе Горева к нему домой осенью 1846 г. как о вполне обыденном случае [Островский 10: 59]. В то время их отношения носили самый дружеский характер. «Вы тогда были другой человек», – напишет Островский в разгар несправедливых обвинений в plagiatе со стороны Горева [Островский 10: 60].

Во время активного общения с Горевым у Островского не было знакомых подобного рода, как не было опыта в написании пьес. Азы этого искусства – вопросы жанровой природы пьесы, ее построения, исполнения на сцене – он постигал на практике в работе над их с Горевым совместной пьесой «Исковое прошение», оставшейся незавершенной. Видимо, в знак благодарности, а также учитывая весь комплекс усвоенных им знаний и умений в процессе работы над этой пьесой, легшей в основу уже его собственного произведения, Островским указываются два автора: А. О. и Д. Г. Никаких претензий со стороны Горева публикация Островским пьесы «Картина семейного счастья» не вызвала. Потому вполне закономерно позднее Островский напишет: «Осенью 1846 г. пришел ко мне Горев; и я прочел ему написанные мною “Семейные картины” и рассказал сюжет новой пьесы. Он предложил начать обделку сюжета вместе – я согласился...» [Островский 10: 29]. Вряд ли подобное было возможным, если бы Островский тогда не видел в Гореве человека творческого, понимающего толк в сценическом искусстве, но, увы, безалаберного и богемного³.

Обратимся непосредственно к первой пьесе Островского «Картины московской жизни (“Картина семейного счастья”)», опубликованной за двумя

подписями под таким названием 14 и 15 марта 1847 г. в газете «Московский городской листок» за 1847 г.

Пьеса была начата Островским 26 января, к 14 февраля – завершена и прочитана в доме у С.П. Шевырёва. Летом этого же года он отдает пьесу в театральную цензуру на предмет разрешения ее постановки и... получает отказ. Когда через несколько лет Ф.А. Бурдин попробует вновь получить разрешение на представление этой пьесы Островского – результат будет таким же и причина все той же – безнравственность содержание.

Пройдет еще долгих семь лет, прежде чем Островский получит разрешение на постановку пьесы «Картина семейного счастья», осуществленную благодаря усилиям все того же Бурдина на сцене Александринского (1855), а вслед, но позднее (1857) – Малого театров. В перерыве между этими постановками Островский опубликует пьесу в апрельском номере журнала «Современник» за 1856 г. под названием «Семейная картина», подвергнув авторской правке [Островский 10: 665]. Однако и Александринский, и Малый театры ставят первый вариант пьесы под названием «Картина семейного счастья. Сцены в 1 д.» [История: 336].

Конечно, после публичных обидных и несправедливых обвинений в plagiatе в связи с пьесой «Свои люди – сочтемся!» со стороны Горева, уже мало владеющего собой и подогреваемого недругами драматурга, при последующих публикациях Островский переименует пьесу «Картину семейного счастья» в «Семейную картину», снимет вторую фамилию из авторов.

К 1857 г., времени постановки пьесы на сцене в Малом театре, были уже сыграны все пьесы, написанные Островским в 1840–1850-е гг. (за исключением пьес «Неожиданный случай», не поставленной при жизни драматурга, и «Свои люди – сочтемся!» по цензурному недопущению). Но именно с пьесы «Картина семейного счастья» Островский «без колебаний и сомнений поверил в свое призвание», определяя самую пьесу как «цельное и законченное произведение» [Островский 10: 462].

Из современников драматурга только Ап. Григорьев (и то через почти пять лет) обнаружил в пьесе «самобытный талант» ее автора, а самую пьесу определил «относительно оконченности отделки» как «совершеннейшее произведение», прошедшее почти что незамеченным [Григорьев: 8]. Ап. Григорьев указывает на четыре «новости» в пьесе: быта, отношения автора к изображаемому, манеры изображения, языка «в его цветистости» [Григорьев: 8]. Как видим, Ап. Григорьев подчеркивает самобытность драматургического письма Островского, явившегося уже в первой пьесе не просто сложившимся, но вполне оригинальным автором. Если «но-

вость быта» и «новость языка» лежат, что называется, на поверхности, отсылая к «миру купецкому», каков он есть, и его разговорному языку, то «новость отношения» автора и «новость манеры» связаны со спецификой собственно драматургической. Здесь речь идет о фабуле, интриге, характерах действующих лиц – о том, что Островский позднее назовет «сценариумом», видя в нем своеобразный остов пьесы [Островский 12: 362–363].

Пьеса начинается с сидящей у окна [Чернец] за пяльцами Марьи Антиповны, сестры Пузатова, которого зовут Антип Антипыч – этакий Пузатов в квадрате. Незамужняя сестра его тоже Пузатова, а с братом – удвоенная Пузатова. Антип Антипыч женат, потому и жена его – Пузатова. А еще есть мать – Степанида Пузатова, с детьми она уже трижды Пузатова. Семейство Пузатовых разрастается прямо на глазах, кажется, они везде, кругом одни Пузатовы, в pendant к которым добавляется Брюхов.

По Вл. Далю, ‘брюх’ и ‘пузо’ однокоренные слова, отсылающие к той части туловища, где располагается весь ‘кливер’ деятельности человеческого организма, но это и место зарождения человеческого бытия, отсюда именование беременной женщины – ‘брюхатая’, ‘пузатая’ [Даль 1: стлб. 327] вне какой бы то ни было оценки, но только в качестве констатации самого факта беременности. Это своеобразная «встреча» бытия (зарождения) и небытия (отходы от жизнедеятельности организма), данная в пьесе на уровне фамилий действующих лиц, имплицитно отсылает к исконному пониманию живота как именованию человеческого бытия. Отсюда, например, устойчивое выражение «не на живот, а на смерть». В приводимых Далем в словаре пристатейных пословицах слова ‘пузо’, ‘брюх’ имеют достаточно широкий диапазон значений, чем и воспользовался Островский. Отсюда – своеобразный мерцающий смысл этих «говорящих» фамилий, позволяющих видеть в купцах и «темное царство», и бытийствование определенной общественной страты с присущими ей особенностями, и мир людей вообще с его нестроениями.

Думается, одна из характеристик «новости отношений» может быть отнесена к смысловой подвижности именования главного действующего лица – Пузатов, который, как уже было отмечено, ‘умножается’ в несколько раз за счет родных. Он словно олицетворяет образ новой, быстро увеличивающейся в численности страты купцов и ее растущего влияния на экономическое развитие России. Островский понял это одним из первых (чуть ранее М.П. Погодин) и первым (Колумб Замоскворечья) вывел купечество на сцену, показав его с разных сторон, в разных ипостасях.

Все иные именования действующих лиц вплоть до укладываятся в традиционные «говорящие» фа-

милии. Ширялов – носитель фамилии, отсылающей к тому, кто ширяет, то есть перемешивает, переворачивает [Даль 4: 1440]. В итоге он «ширнет» – и окажется женихом вместо сына. А в качестве возможных женихов для Мары Антиповны в пьесе являются Косолапов, по словарю Вл. Даля – «криворукий» [Даль 2: 447] и Перепяткин, могущий только «попятить лишку» [Даль 3: 197]. Еще мелькнет Остоловов, по словарю Вл. Даля – «глупый верзила» [Даль 2: 1826].

Напомню, что Даль собирал слова *живого великорусского языка*, которым пользовались современники Островского и он сам. Давая действующим лицам говорящие не в их пользу фамилии, собирая их вместе, драматург маркирует мир тем самым черным цветом, о котором поет у окна Марья Антиповна в самом начале пьесы⁴.

Иную функцию выполняют бесфамильные персонажи из упоминаний и рассказов Дарьи: это прохаживающиеся под окнами молодые люди Иван Петрович и Василий Гаврилыч, которым симпатизируют Марья Антиповна, девица, и Матрена Савищна, дама замужня. История их отношений дается через пересказ, но пересказ особенный – в «лицах» благодаря снующей туда-сюда в исполнение поручений служанке Дарье, которая со знанием дела, почти по-режиссерски, умело подыгрывает своим поручителям. Причем отношения эти изначально не предполагают ничего серьезного (что подчеркнуто мотивом мадеры и мимолетностью встреч под видом посещения церковных служб). В результате драматургом уточняются характеристики Матрены Савищны и Мары Антиповны, а через них – выстраивается скрытая, связанная с обманом интрига в общем развитии действия.

Позднее Островский будет утверждать, что мотив обмана в пьесе, а следом в публике «самая лучшая комбинация» для комедии, ссылаясь при этом на Лопе де Вегу [Островский 10: 282], интермедию которого он активно в те годы переводил. Но Островский с детских лет (благодаря мачехе) хорошо знал французский язык, читал пьесы в оригинале, высоко ценил драматургию Ж.-Б. Мольера, пьесы которого входили в репертуар московских театров. В библиотеке Островского сохранилось многотомное собрание сочинений Мольера на французском языке,данное в конце XVIII в. Известно намерение драматурга перевести все прозаические пьесы Мольера на русский язык.

Среди пьес Мольера есть особый жанр, именуемый «леве де ридо» (*lever de rideau*) – одноактная пьеса, иногда – фарс. Ярким примером такой пьесы может служить написанная в прозе «Ревность Барбулье», где главные действующие лица – муж, жена и служанка – наперсница жены, а интригу определяет мотив обмана (не в последнюю очередь носящий

автобиографический характер). Мольер мастерски закручивает интригу, наказывая в результате не гулливую жену, а ее ревнивого мужа. Такого рода неожиданная развязка характерна для одноактных пьес Мольера [см.: Ермоленко].

Островский стремился понять, как выстраивается интрига обмана, и Мольер оказался прекрасным учителем, а начинающий русский драматург – талантливым учеником, навсегда оставшимся, по замечанию А.Н. Веселовского, верным заветам французского драматурга. Думается, следы этой «верности» просматриваются в построении скрытой интриги в «Картине семейного счастья».

Явная интрига в пьесе связана с хозяином дома – 35-летним купцом Антипой Пузатовым. Он – хозяин здесь всему, делает, что хочет. Например, на глазах у всех начинает обнимать и целовать жену, потом ее пугает грозным окриком и веселится, видя ее испуг. При этом он даже не догадывается, что подобными поступками способствует развитию интриги обмана. Это столкновение явного и скрытого заложено Островским уже в первоначальном именовании пьесы, которое не совпадает со всем, что в ней происходит.

Особую роль в пьесе играет мать Пузатова – Степанида Трофимовна, женщина в возрасте, волевая, ловко управляющаяся с домашними делами и родней. Ей бы хотелось, чтобы все жили по-старому, как она сама, но мир изменился. Неприятие Степанидой Трофимовной изменений становится одним из источников микроконфликтов, которые подобно мелким судам пронизывают драматургическую ткань фабулы. Появившись на сцене в первый раз, она успевает сразу задеть служанку (слишком быстро идет), сына (его все обманывают), Матрену Савищну (мелко плавает, чтобы быть хозяйкой). Ей возражает только Матрена Савищна, которая не собирается «переделываться» ради свекрови, о чем вслух (при муже) ей заявляет. Этот и подобного рода выстроенные микроконфликты делают пьесу и динамичной, и острой, и полноценной, несмотря на малую форму – сцена.

Внутри обозначенной в названии сцены находится (помимо уже названных) ряд микросцен: это и полный драматизма эпизод выдачи замуж купеческой дочери за благородного, и эпизод обмана немца. Эту особенность пьесы Островского его современник А.В. Дружинин обозначил как отсутствие «того, что называется обыкновенно сюжетом» (цит. по: [Зубков: 671]).

В событийной круговорти микросцен и микроконфликтов, кажется, невзначай, словно между делом рождается мотив выдачи замуж Мары Антиповны. Мотив этот умело направляет в сторону развития Степанида Трофимовна, которая наверняка догадывается о тех шашнях, которые ведут ее дочь

и жена сына. Она бы про Матрену давно сыну рассказала, но тут дочь рядом, а ей плохого Степанида Трофимовна не хочет, потому выход один – замужество. Она как бы между делом, в проброс, упоминает Ширялова, ищущего жену и имеющего много денег. Антип Антипович задумывается – и тут появляется Ширялов. Следует роскошная сцена их диалога, где сначала Ширялов через цепь эпизодов-сцен рассказывает о своем непутевом сыне. Вершиной этого рассказа становится признание, что его сын ходит в театр каждый день, правда, и к нему «всякая сволочь таскается» из театра, да еще роман с «актрисой» завел. Пузатов в утешение приводит целый ряд гнусных эпизодов из своей юности и предлагает Ширялову сына женить.

Но тут неожиданно все резко меняется. Оказывается, Ширялов не хочет, чтобы беспутный сын после смерти отца ему наследовал⁵, а потому хочет жениться сам. В итоге Пузатов предлагает ему, 60-летнему старику, в жены свою 20-летнюю сестру с одним условием: чтобы не бил. Они, что называется, бьют по рукам и договариваются о продолжении общения дома у Ширялова.

Оставшись один, Пузатов оценивает решение Ширялова жениться как блажь и добавляет: «Что ж, мы с нашим удовольствием! Ничего, можно-с!», полагая, что с приданым он Ширялова обведет: «Мы тоже с матушкой-то на свою руку охулки не положим...» Во всей этой истории сестра оказывается всего лишь вещью, предметом торга, не более⁶.

А завершается пьеса найденным и навсегда усвоенным Островским финалом, когда судьба уже свершилась, а те, чья судьба свершилась, этого либо не знают, либо от них скрыты последствия случившегося. В finale мы видим Марью Антиповну и Матрену Савишину, собравшихся ехать на свидание в Симонов монастырь и весело хохочущих, полагая, что сумели обмануть своих близких и хотя бы вот так, пусть недолго, но изменить свои судьбы. Меж тем как судьба одной из них уж решена. Так рождается драматизм финала, понятный зрителям, но не той, кого он напрямую касается.

Самое построение этой пьесы наполнено динамизмом, сценки-события буквально теснят друг друга, их обилие в небольшом драматическом пространстве просто зашкаливает. Драматург нигде не дает своих оценок, кажется, он просто наблюдает за тем, как живут и действуют его создания на сцене. В этой пьесе он овладевает мастерством драмы в ее исходном значении как «действия»: выстроенного событийного ряда, стремительно развивающегося к финалу.

Попробуем подвести некоторые итоги, вытекающие из особенностей пьесы Островского «Картина семейного счастья» («Семейная картина»).

Прежде всего, Островский получает первый опыт драматургического письма в совместной работе с тем, кто играет на сцене, кто разбирается в существе сценического текста⁷. Он навсегда усваивает, что пьеса, написанная для ее исполнения на сцене, должна обладать «воздухом» для актерской игры. Потому «театральные копии», как традиционно указывают в сборниках сочинений, «Картины семейного счастья» содержат сокращения.

Возможно, определенную роль в выборе названия сыграло то, что в 1840-е гг. были популярны «живые» картины, устраиваемые в домашних условиях. В это же время пишет свои первые картины-сценки художник Павел Федотов. Островский дает название пьесе «Картина семейного счастья», а следом уточняет: «сцены в 1-м действии». Как видим, картина и сцена в данном случае объединяются, а не разъединяются драматургом⁸, выполняя разные функции. В картину закладываются визуальные характеристики, а в сцену – их действенная реализация.

Кроме того, уже в первой пьесе Островский в ее название закладывает конфликт с общим содержанием. В «Картине семейного счастья» раскрывается, что счастья никакого нет и в помине. Этот конфликт основной частью рецензентов был воспринят как критика купеческого сословия, получивши в итоге прозвище «темное царство» в известной статье Н.А. Добролюбова.

Если, забегая вперед, обратиться к именованию Островским следующей пьесы, то, конечно, «Банкрот» в событийном контексте полагает гораздо больше смыслов, нежели вынужденное «Свои люди – сочтесь!». Большов – банкрот не только в плане денежном, что лежит на поверхности и никоим образом автором не скрывается. В конце пьесы Большову (а зрителям много раньше) открывается, что он банкрот как отец (Липочка), как воспитатель (Подхалюзин). Но вот осознание Большовым своего человеческого банкротства происходит одновременно со зрителями. А принятое им в существе своем христианское решение выходит за рамки частной судьбы, указывая путь к исправлению человека в принципе.

Но вернемся к пьесе «Картина семейного счастья».

Явившиеся в первой пьесе купцы надолго станут главными действующими лицами в дальнейшем творчестве Островского, за что его будут не единожды укорять рецензенты. Но Островский просто фиксировал то, чего другие не замечали, воспринимая купечество, в своей массе состоящее из бывших крестьян, как нечто отсталое, а потому подлежащее критике. Островский же чутко уловил, что будущее России не за теми, кто привык тратить, не умея зарабатывать, а за теми, кто умеет производить, строить, создавать и не выходить из бюджета. Островский

купечество просто представил, приоткрыл завесу семейной жизни, нисколько эту жизнь не приукрашивая. Им создан всего лишь первый набросок будущего условного полотна о русском купечестве, его достоинствах и недостатках.

Уже в первой пьесе Островский является мастером интриги, пока создаваемой в малой форме «сцены». Мастерство проявляется в разнонаправленности интриги, создании внутренних микроконфликтов, разрешение которых обеспечивает динамику действия и открытость финала.

В своей первой пьесе Островский предстает одновременно творцом и созерцателем сцен купеческой бытийственности, которая явила ему в тех формах, в каких она сложилась. Он словно на время вдруг приоткрывает занавес, чтобы столь же вдруг его опустить, постигая законы жизни и делясь со зрителем или читателем тем, что ему открылось.

Создавая купеческие характеры, Островский не дает им однозначных характеристик. Пузатов при всей его расчетливости, фактически продавая сестру, в какую-то минуту внутри словно вздрагивает от понимания того, что он делает, и просит, чтобы ее не били. Конечно, это условное «вздрагивание» ничего не изменит, но оно все же есть. Подобного рода глубоко запрятанные, но неожиданно дающие о себе знать «вздрагивания» ведомы всем действующим лицам.

Первая пьеса Островского «Картина семейного счастья» явила драматурга новой формации, который в процессе освоения традиций европейской и отечественной драматургии осознал острую надобность «в родном репертуаре».

Примечания

¹ Позднее, стараясь защитить Островского от обвинений в плагиате, И.Ф. Горбунов напишет в воспоминаниях о Д. Гореве: «...это был человек необразованный, даже мало развитой» [А.Н. Островский 1966: 58]. См. иное: «Окончил курс в одном из университетов, что было тогда для актера явлением крайне редким. В юности начал писать стихи и драмы, поощряемый дядей Андреем Терентьевичем Тарасенковым, врачом и писателем, лечившим Н.В. Гоголя во времена последней его болезни и написавшем “Последние дни Гоголя”. С Островским познакомился в начале 1840-х гг., обоих связывала любовь к литературе и театру. Знакомство вскоре переросло в дружбу» (Деятели театра новгородской земли. URL: <https://teatrvn.ru/zemlya-novgorodskaya>; дата обращения 9.08.2025).

² В 1843 г. на сцене Александринского театра шла его пьеса «Государь-избавитель, или Бедный сирота» [История: 237].

³ В 1849 г. с Горевым произойдет один из его многочисленных конфузов: «Еще прибыл в Таганрог,

тоже известный в провинции, драматический актер Дмитрий Андреевич Горев. Дебюты его не состоялись потому, что его вскоре по приезде, ночью, схватила полиция и упрятала в холодную кутузку, где без пищи и питья продержали его двое суток. Беднягу, по ошибке сыщиков, приняли за какого-то заговорщика-француза или поляка. С большим трудом и сомнением отпустили его, да и то более потому, что он сильно заболел, да и труппа вся засвидетельствовала лично, что это не кто иной, как актер Горев. Из кутузки отвезли его прямо в больницу, где он едва не умер от горячки. По выздоровлению, дирекция... его не приняла для дебютов, как человека заподозренного. Сделали мы складчину и отправили Горева в Керчь с знакомым шкипером. А жаль! Говорили, что он актер умный и с большим дарованием, но только пропойца большой и всегда везде проживает без паспорта» [Лавров: 130].

⁴ Сентиментальный роман «Черный цвет, мрачный цвет» был популярен в городской среде, включался в песенники; автор неизвестен [Гозенпуд: 114].

⁵ В иной вариации позднее будет использован Островским в пьесе «Сердце не камень».

⁶ Этот мотив вновь зазвучит позднее в «Бедной невесте» и «Бесприданнице».

⁷ Напомню, что Дмитрий Горев был актером трагического амплуа. По тем временам трагик стоял вне всех остальных разрядов в театре, о чем позднее Островский напомнит в пьесе «Лес», наделив Несчастливцева отдельными чертами Горева.

⁸ См. положения, выносимые на защиту в автореферате диссертации Т.В. Чайкиной [Чайкина: 5–6].

Библиографический список

А.Н. Островский в воспоминаниях современников / публ. текста, вступ. статья, примеч. А.И. Ревякина. Москва: Худож. лит., 1966. 632 с.

Гозенпуд А. Достоевский и музыкально-театральное искусство. Ленинград: Советский композитор, 1981. 224 с.

Григорьев А.А. Собрание сочинений: в 14 вып. / под ред. В.Ф. Саводника. Москва: И.Н. Кушнерев и К°, 1915. Вып. 11. 61 с.

Даль В.И. Словарь живого великорусского языка: в 4 т. Репринт. изд. 1903–1909 гг. Москва: Прогресс; Универс, 1994.

Деятели театра новгородской земли. URL: <https://teatrvn.ru/zemlya-novgorodskaya> (дата обращения: 9.08.2025).

Ермоленко Г.Н. Эволюция системы актантов мольеровской комедии // Литературоведческий журнал. 2022. № 2. С. 9–29.

Зубков К.Ю. Примечания к пьесе А.Н. Островского «Семейная картина» // Островский А.Н. Полное собрание сочинений и писем: в 18 т. Т. 1 / ред.

тoma Ю.В. Лебедев и др. Кострома: Костромаиздат, 2018. С. 664-679.

История русского драматического театра: в 7 т. Т. 4 / гл. ред. Е.Г. Холодов. Москва: Искусство, 1977–1987. 431 с.

Лавров И.И. Сцена и жизнь в провинции и в столице. Москва, 1889. 235 с.

Островский А.Н. Полн. собр. соч.: в 12 т. / под ред. Г.И. Владыкина и др. Москва: Искусство, 1973–1980.

Сумароков А.П. Полн. собр. всех соч.: в 10 т. Т. 10. Москва: Унив. тип., 1781–1782. 248 с.

Чайкина Т.В. Жанр сцен и картин в творчестве А.Н. Островского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2011. 21 с.

Чернец Л.В. Мотив окна в произведениях А.Н. Островского // Щелыковские чтения 2017: сб. ст. / науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома: Костромаиздат, 2018. С. 19–34.

References

A.N. Ostrovskij v vospominanijah sovremenников [A.N. Ostrovsky in the memoirs of his contemporaries], publ. teksta, vstup. st., primech. A.I. Revjakin. Moscow, Hudozh. lit. Publ., 1966, 632 p. (In Russ.)

Chajkina T.V. Zhanr scen i kartin v tvorchestve A.N. Ostrovskogo [Genre of scenes and “paintings” in works by A.N. Ostrovsky]: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Ivanovo, 2011, 21 p. (In Russ.)

Chernec L.V. Motiv okna v proizvedenijah A.N. Ostrovskogo [The window motif in works by A.N. Ostrovsky]. Shchelykovskie chtenija 2017: sb. st. [Shchelykov Readings 2017: collection of articles], ed. by I.A. Edoshina. Kostroma, Kostromaizdat Publ., 2018, pp. 19–34. (In Russ.)

Gozenpud A. Dostoevskij i muzykal'no-teatral'noe iskusstvo [Dostoevsky and musical and theatrical art]. Leningrad, Sovetskij kompozitor Publ., 1981, 224 p. (In Russ.)

Grigor'ev A.A. Sobranie sochinenij: v 14 vyp. Vyp. 11 [Collected Works: in 14 vols. Vol. 11], ed. by

V.F. Savodnik. Moscow, I.N. Kushnerev i K° Publ., 61 s. (In Russ.)

Dal' V.I. Slovar' zhivogo velikorusskogo jazyka: v 4 t. [Dictionary of the living Great Russian language: in 4 vols.], reprint. izd., 1903–1909 gg. Moscow, Progress, Univers Publ., 1994. (In Russ.)

Dejateli teatra novgorodskoj zemli [Theatre figures of Novgorod land]. URL: <https://teatrvn.ru/zemlyanovgorodskaya> (access date: 9.08.2025). (In Russ.)

Ermolenko G.N. Jevoljucija sistemy aktantov mol'evskoj komedii [The evolution of the system of actants in Moliere's comedy]. Literaturovedcheskij zhurnal [Literary journal], 2022, no. 2, pp. 9–29. (In Russ.)

Istorija russkogo dramaticeskogo teatra: v 7 t. T. 4 [History of Russian drama theatre: in 7 vols. Vol. 4], ed. by E.G. Holodov. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977–1987, 431 p. (In Russ.)

Lavrov I.I. Scena i zhizn' v provincii i v stolice [Scene and life in the provinces and in the capital]. Moscow, 1889, 235 p. (In Russ.)

Ostrovskij A.N. Poln. sobr. soch.: v 12 t. [Complete works: in 12 vols.], ed. by G.I. Vladykina et al. Moscow, Iskusstvo Publ., 1973–1980. (In Russ.)

Sumarokov A.P. Poln. sobr. vseh soch.: v 10 vol. T. 10 [Complete collection of all works: in 10 vols. Vol. 10]. Moscow, Univ. tip. Publ., 1781–1782, 248 p. (In Russ.)

Zubkov K.Ju. Primechanija k p'ese A.N. Ostrovskogo «Semejnaja karta» [Notes to the play by A.N. Ostrovsky “Family Picture”]. Ostrovskij A.N. Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 18 t. Vol. 1 [Ostrovsky A.N. Complete Works and Letters: in 18 vols. Vol. 1], ed. by Ju.V. Lebedev et al. Kostroma, Kostromaizdat Publ., 2018, pp. 664–679. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 12.08.2025; одобрена после рецензирования 26.08.2025; принята к публикации 03.09.2025.

The article was submitted 12.08.2025; approved after reviewing 26.08.2025; accepted for publication 03.09.2025.