

◆ ВСЕМИРНАЯ  
ЛИТЕРАТУРА ◆



АЛЕКСАНДР  
ОСТРОВСКИЙ



Гроза



МОСКВА

УДК 821.161.1-2  
ББК 84(2Рос=Рус)1-6  
О-77

Оформление серии *Н. Ярусовой*

В оформлении обложки использованы фрагменты работы  
художника *Ильи Галкина*

**Островский, Александр Николаевич.**

О-77 Гроза / Александр Островский. — Москва: Эксмо, 2025. — 256 с. — (Всемирная литература (с картинкой)).

ISBN 978-5-04-119071-2

Александр Николаевич Островский родился и вырос в Москве, в самом центре Замоскворечья, которое в то время было совершенно особым миром. Живших там людей, их взаимоотношения, их быт, живой и красочный язык купцов, чиновников и дворян Островский впоследствии воспроизвел в своих пьесах и создал школу настоящего русского драматического искусства, простого и естественного, чуждого всякой вычурности и аффектации.

Пьеса «Гроза» была написана в пореформенное время во время путешествия Островского по Поволжью, пьеса раскрывала непримиримые противоречия старого и нового мышления, образа жизни, став предметом ожесточенных споров критиков.

В книгу включены пьеса А. Н. Островского «Гроза», а также статьи «Луч света в темном царстве» Н. Добролюбова и «После «Грозы» А. Григорьева.

УДК 821.161.1-2  
ББК 84(2Рос=Рус)1-6

ISBN 978-5-04-119071-2

© Оформление. ООО «Издательство  
«Эксмо», 2025

*Н. А. Добролюбов*

## ЛУЧ СВЕТА В ТЕМНОМ ЦАРСТВЕ<sup>1</sup>

*(«Гроза». Драма в пяти действиях*

*А. Н. Островского. СПб., 1860)*

**Н**езадолго до появления на сцене «Грозы» мы разбирали очень подробно все произведения Островского. Желая представить характеристику таланта автора, мы обратили тогда внимание на явления русской жизни, воспроизводимые в его пьесах, старались уловить их общий характер и допытаться, таков ли смысл этих явлений в действительности, каким он представляется нам в произведениях нашего драматурга. Если читатели не забыли — мы пришли тогда к тому результату, что Островский обладает глубоким пониманием русской жизни и великим умением изображать резко и живо самые существенные ее стороны. «Гроза» вскоре послужила новым доказательством справедливости нашего заключения. Мы хотели тогда же говорить о ней, но почувствовали, что нам необходимо пришлось бы при этом повторить многие из прежних наших соображений, и потому решили молчать о «Грозе», предоставив читателям, которые поинтересовались нашим мнением, поверить на ней те общие замечания, какие мы высказали об Островском еще за несколько

---

<sup>1</sup> См. статьи «Темное царство» в «Современнике» 1859 года, № VII, IX.

месяцев до появления этой пьесы. Наше решение утвердилось в нас еще более, когда мы увидели, что по поводу «Грозы» появляется во всех журналах и газетах целый ряд больших и маленьких рецензий, трактовавших дело с самых разнообразных точек зрения. Мы думали, что в этой массе статей скажется наконец об Островском и о значении его пьес что-нибудь побольше того, нежели что мы видели в критиках, о которых упоминали в начале первой статьи нашей о «Темном царстве»<sup>1</sup>. В этой надежде и сознании того, что наше собственное мнение о смысле и характере произведений Островского высказано уже довольно определенно, мы и сочли за лучшее оставить разбор «Грозы».

Но теперь, снова встречая пьесу Островского в отдельном издании и припоминая все, что было о ней писано, мы находим, что сказать о ней несколько слов с нашей стороны будет совсем не лишнее. Она дает нам повод дополнить кое-что в наших заметках о «Темном царстве», провести далее некоторые из мыслей, высказанных нами тогда, и — кстати — объясниться в коротких словах с некоторыми из критиков, удостоивших нас прямою или косвенною бранью.

Надо отдать справедливость некоторым из критиков: они умели понять различие, которое разделяет нас с ними. Они упрекают нас в том, что мы приняли дурную методу — рассматривать произведение автора и затем, как результат этого рассмотрения, говорить, что в нем содержится и каково это содержимое. У них совсем другая методика: они прежде говорят себе — что *должно* со-

---

<sup>1</sup> См. «Современник» 1859 года, № VII.

держаться в произведении (по их понятиям, разумеется) и в какой мере все *должное* действительно в нем находится (опять сообразно их понятиям). Понятно, что при таком различии воззрений они с негодованием смотрят на наши разборы, уподобляемые одним из них «приисканию морали к басне». Но мы очень рады тому, что наконец разница открыта, и готовы выдержать какие угодно сравнения. Да, если угодно, наш способ критики походит и на приискание нравственного вывода в басне: разница, например, в приложении к критике комедий Островского — и будет лишь настолько велика, насколько комедия отличается от басни и насколько человеческая жизнь, изображаемая в комедиях, важнее и ближе для нас, нежели жизнь ослов, лисиц, тростинки и прочих персонажей, изображаемых в баснях. Во всяком случае, гораздо лучше, по нашему мнению, разобрать басню и сказать: «вот такая мораль в ней содержится, и эта мораль кажется нам хороша или дурна, и вот почему», — нежели решить с самого начала: в этой басне должна быть такая-то мораль (например, почтение к родителям) и вот как должна она быть выражена (например, в виде птенца, ослушавшегося матери и выпавшего из гнезда); но эти условия не соблюдены, мораль не та (например, небрежность родителей о детях) или высказана не так (например, в примере кукушки, оставляющей свои яйца в чужих гнездах), — значит, басня не годится. Этот способ критики мы видели не раз в приложении к Островскому, хотя никто, разумеется, и не захочет в том признаться, а еще на нас же, с больной головы на здоровую, свалят обвинение, что мы приступаем к разбору литературных произведений с

заранее принятыми идеями и требованиями. А между тем чего же яснее, — разве не говорили славянофилы: следует изображать русского человека добродетельным и доказывать, что корень всякого добра — жизнь по старине; в первых пьесах своих Островский этого не соблюл, и потому «Семейная картина» и «Свои люди» недостойны его и объясняются только тем, что он еще подражал тогда Гоголю. А западники разве не кричали: следует научать в комедии, что суеверие вредно, а Островский колокольным звоном спасает от гибели одного из своих героев; следует вразумлять всех, что истинное благо состоит в образованности, а Островский в своей комедии позорит образованного Вихорева перед неучем Бородкиным; ясно, что «Не в свои сани не садись» и «Не так живи, как хочется» — плохие пьесы. А приверженцы художественности разве не провозглашали: искусство должно служить вечным и всеобщим требованиям эстетики, а Островский в «Доходном месте» низвел искусство до служения жалким интересам минуты; потому «Доходное место» недостойно искусства и должно быть причислено к обличительной литературе!.. А г. Некрасов из Москвы разве не утверждал: Большов не должен в нас возбуждать сочувствия, а между тем 4-й акт «Своих людей» написан для того, чтобы возбудить в нас сочувствие к Большову; стало быть, четвертый акт лишний!.. А г. Павлов (Н.Ф.) разве не извивался, давая разуметь такие положения: русская народная жизнь может дать материал только для балаганных представлений; в ней нет элементов для того, чтобы из нее построить что-нибудь сообразное «вечным» требованиям искусства; очевидно поэтому, что Остров-

ский, берущий сюжеты из простонародной жизни, есть не более как балаганный сочинитель... А еще один московский критик разве не строил таких заключений: драма должна представлять нам героя, проникнутого высокими идеями; героиня «Грозы», напротив, вся проникнута мистицизмом, следовательно, не годится для драмы, ибо не может возбуждать нашего сочувствия; следовательно, «Гроза» имеет только значение сатиры, да и то неважной, и проч. и проч...

Кто следил за тем, что писалось у нас по поводу «Грозы», тот легко припомнит и еще несколько подобных критик. Нельзя сказать, чтоб все они были написаны людьми совершенно убогими в умственном отношении; чем же объяснить то отсутствие прямого взгляда на вещи, которое во всех них поражает беспристрастного читателя? Без всякого сомнения, его надо приписать старой критической рутине, которая осталась во многих головах от изучения художественной схоластики в курсах Кошанского, Ивана Давыдова, Чистякова и Зеленецкого. Известно, что, по мнению сих почтенных теоретиков, критика есть приложение к известному произведению общих законов, излагаемых в курсах тех же теоретиков: подходит под законы — отлично; не подходит — плохо. Как видите, придумано недурно для отживающих стариков: покамест такое начало живет в критике, они могут быть уверены, что не будут считаться совсем отсталыми, что бы ни происходило в литературном мире. Ведь законы прекрасного установлены ими в их учебниках, на основании тех произведений, в красоту которых они веруют; пока всё новое будут судить на основании утвержденных ими законов, до тех пор изящным и бу-

дет признаваться только то, что с ними сообразно, ничто новое не посмеет предъявить своих прав; старички будут правы, веруя в Карамзина и не признавая Гоголя, как думали быть правыми почтенные люди, восхищавшиеся подражателями Расина и ругавшие Шекспира пьяным дикарем, вслед за Вольтером, или преклонявшиеся пред «Мессиадой» и на этом основании отвергавшие «Фауста». Рутинерам, даже самым бездарным, нечего бояться критики, служащей пассивною поверкою неподвижных правил тупых школяров, — и в то же время — нечего надеяться на нее самым даровитым писателям, если они вносят в искусство нечто новое и оригинальное. Они должны идти наперекор всем нареканиям «правильной» критики, назло ей составить себе имя, назло ей основать школу и добиться того, чтобы с ними стал соображаться какой-нибудь новый теоретик при составлении нового кодекса искусства. Тогда и критика смиренно признает их достоинства; а до тех пор она должна находиться в положении несчастных неаполитанцев в начале нынешнего сентября — которые хоть и знают, что не нынче, так завтра к ним Гарибальди придет, а все-таки должны признавать Франциска своим королем, пока его королевскому величеству не угодно будет оставить свою столицу.

Мы удивляемся, как почтенные люди решаются признавать за критикою такую ничтожную, такую унижительную роль. Ведь, ограничивая ее приложением «вечных и общих» законов искусства к частным и временным явлениям, через это самое осуждают искусство на неподвижность, а критике дают совершенно приказное и полицейское значение. И это делают многие от чистого

сердца! Один из авторов, о котором мы высказали свое мнение несколько непочтительно, напомнил нам, что неуважительное обращение судьи с подсудимым есть преступление. О, наивный автор! Как он преисполнен теориями Кошанского и Давыдова! Он совершенно серьезно принимает пошлую метафору, что критика есть трибунал, перед которым авторы являются в качестве подсудимых! Вероятно, он принимает также за чистую монету и мнение, что плохие стихи составляют грех перед Аполлоном и что плохих писателей в наказание топят в реке Лете!.. Иначе — как же не видеть разницы между критиком и судьей? В суд тянут людей по подозрению в проступке или преступлении, и дело судьи решить, прав или виноват обвиненный; а писатель разве обвиняется в чем-нибудь, когда подвергается критике? Кажется, те времена, когда занятие книжным делом считалось ересью и преступлением, давно уже прошли. Критик говорит свое мнение, нравится или не нравится ему вещь; и так как предполагается, что он не пустозвон, а человек рассудительный, то он и старается представить резоны, почему он считает одно хорошим, а другое дурным. Он не считает своего мнения решительным приговором, обязательным для всех; если уж брать сравнение из юридической сферы, то он скорее адвокат, нежели судья. Ставши на известную точку зрения, которая ему кажется наиболее справедливою, он излагает читателям подробности дела, как он его понимает, и старается им внушить свое убеждение в пользу или против разбираемого автора. Само собою разумеется, что он при этом может пользоваться всеми средствами, какие найдет пригодными, лишь бы они не

искажали сущности дела: он может вас приводить в ужас или в умиление, в смех или в слезы, заставляя автора делать невыгодные для него признания или доводить его до невозможности отвечать. Из критики, исполненной таким образом, может произойти вот какой результат: теоретики, справясь с своими учебниками, могут все-таки увидеть, согласуется ли разобранное произведение с их неподвижными законами, и, исполняя роль судей, порешат, прав или виноват автор. Но известно, что в гласном производстве нередко случаи, когда присутствующие в суде далеко не сочувствуют тому решению, какое произносится судьей сообразно с такими-то статьями кодекса: общественная совесть обнаруживает в этих случаях полный разлад со статьями закона. То же самое еще чаще может случаться и при обсуждении литературных произведений: когда критик-адвокат надлежащим образом поставит вопрос, сгруппирует факты и бросит на них свет известного убеждения — общественное мнение, не обращая внимания на кодексы пиитики, будет уже знать, чего ему держаться.

Если внимательно присмотреться к определению критики «судом» над авторами, то мы найдем, что оно очень напоминает то понятие, какое соединяют с словом «критика» наши провинциальные барыни и барышни и над которым так остроумно подсмеивались, бывало, наши романисты. Еще и ныне не редкость встретить такие семейства, которые с некоторым страхом смотрят на писателя, потому что он «на них критику напишет». Несчастные провинциалы, которым раз забрела в голову такая мысль, действительно представляют из себя жалкое зрелище подсуди-

мых, которых участь зависит от почерка пера литератора. Они смотрят ему в глаза, конфузятся, извиняются, оговариваются, как будто в самом деле виноватые, ожидающие казни или милости. Но надо сказать, что такие наивные люди начинают выводиться теперь и в самых далеких захолустьях. Вместе с тем как право «сметь свое суждение иметь» перестает быть достоянием только известного ранга или положения, а делается доступно всем и каждому, вместе с тем и в частной жизни появляется более солидности и самостоятельности и менее трепета пред всяким посторонним судом. Теперь уже высказывают свое мнение просто затем, что лучше его объявить, нежели скрывать, высказывают потому, что считают полезным обмен мыслей, признают за каждым право заявлять свой взгляд и свои требования, наконец, считают даже обязанностью каждого участвовать в общем движении, сообщая свои наблюдения и соображения, какие кому по силам. Отсюда далеко до роли судьи. Если я вам скажу, что вы по дороге платок потеряли или что вы идете не в ту сторону, куда вам нужно, и т. п., — это еще не значит, что вы мой подсудимый. Точно так же не буду я вашим подсудимым и в том случае, когда вы начнете описывать меня, желая дать обо мне понятие вашим знакомым. Входя в первый раз в новое общество, я очень хорошо знаю, что надо мною делают наблюдения и составляют мнения обо мне; но неужели мне поэтому следует воображать себя перед каким-то ареопагом — и заранее трепетать, ожидая приговора? Без всякого сомнения, замечания обо мне будут сделаны: один найдет, что у меня нос велик, другой — что борода рыжая, третий — что галстук дурно повязан, чет-

вертый — что я угрюм, и т. д. Ну и пусть их замечают, мне-то что за дело до этого? Ведь моя рыжая борода — не преступление, и никто не может спросить у меня отчета, как я смею иметь такой большой нос. Значит, тут мне и думать не о чем: нравится или нет моя фигура, это дело вкуса, и высказывать мнение о ней я никому запретить не могу; а с другой стороны, меня и не убедит от того, что заметят мою неразговорчивость, ежели я действительно молчалив. Таким образом, первая критическая работа (в нашем смысле) — подмечание и указание фактов — совершается совершенно свободно и безобидно. Затем другая работа — суждение на основании фактов — продолжает точно так же держать того, кто судит, совершенно в равных шансах с тем, о ком он судит. Это потому, что, высказывая свой вывод из известных данных, человек всегда и самого себя подвергает суду и проверке других относительно справедливости и основательности его мнения. Если, например, кто-нибудь на основании того, что мой галстук повязан не совсем изящно, решит, что я дурно воспитан, то такой судья рискует дать окружающим не совсем высокое понятие о его логике. Точно так если какой-нибудь критик упрекает Островского за то, что лицо Катерины в «Грозе» отвратительно и безнравственно, то он не внушает особенного доверия к чистоте собственного нравственного чувства. Таким образом, пока критик указывает факты, разбирает их и делает свои выводы, автор безопасен и самое дело безопасно. Тут можно претендовать только на то, когда критик искажает факты, лжет. А если он представляет дело верно, то, каким бы тоном он ни говорил, к каким бы выводам он ни прихо-

дил, от его критики, как от всякого свободного и фактами подтверждаемого рассуждения, всегда будет более пользы, нежели вреда, — для самого автора, если он хорош, и, во всяком случае, для литературы — даже если автор окажется и дурен. Критика не судейская, а обыкновенная, как мы ее понимаем, — хороша уже и тем, что людям, не привыкшим сосредоточивать своих мыслей на литературе, дает, так сказать, экстракт писателя и тем облегчает возможность понимать характер и значение его произведений. А как скоро писатель понят надлежащим образом, мнение о нем не замедлит составиться и справедливость будет ему отдана, без всяких разрешений со стороны почтенных составителей кодексов.

Правда, иногда, объясняя характер известного автора или произведения, критик сам может найти в произведении то, чего в нем вовсе нет. Но в этих случаях критик всегда сам выдает себя. Если он вздумает придать разбираемому творению мысль более живую и широкую, нежели какая действительно положена в основание его автором, — то, очевидно, он не в состоянии будет достаточно подтвердить свою мысль указаниями на самое сочинение, и, таким образом, критика, показавши, чем бы могло быть разбираемое произведение, чрез то самое только яснее выкажет бедность его замысла и недостаточность исполнения. В пример подобной критики можно указать, например, на разбор Белинским «Тарантаса»; написанный с самой злой и тонкой иронией, разбор этот многими принимался за чистую монету, но и эти многие находили, что смысл, приданный «Тарантасу» Белинским, очень хорошо проводится в его критике; но с самым сочинением графа

Соллогуба ладится плохо. Впрочем, такого рода критические утрировки встречаются очень редко. Гораздо чаще другой случай — что критик действительно не поймет разбираемого автора и выведет из его сочинения то, чего совсем и не следует. Так и тут беда не велика: способ рассуждений критика сейчас покажет читателю, с кем он имеет дело, и будь только факты налицо в критике — фальшивые умствования не надуют читателя. Например, один, г. П-ий, разбирая «Грозу», решился последовать той же методе, какой мы следовали в статьях о «Темном царстве», и, изложивши сущность содержания пьесы, принялся за выводы. Оказалось, по его соображениям, что Островский в «Грозе» вывел на смех Катерину, желая в ее лице опозорить русский мистицизм. Ну, разумеется, прочитавши такой вывод, сейчас и видишь, к какому разряду умов принадлежит г. П-ий и можно ли полагаться на его соображения. Никого такая критика не собьет с толку, никому она не опасна...

Совершенно другое дело та критика, которая приступает к авторам, точно к мужикам, приведенным в рекрутское присутствие, с форменною меркою, и кричит то «лоб!», то «затылок!», смотря по тому, подходит новобранец под меру или нет. Там расправа короткая и решительная; и если вы верите в вечные законы искусства, напечатанные в учебнике, то вы от такой критики не отвертитесь. Она по пальцам докажет вам, что то, чем вы восхищаетесь, никуда не годится, а от чего вы дремлете, зеваете или получаете мигрень, это-то и есть настоящее сокровище. Возьмите, например, хоть «Грозу»: это что такое? Дерзкое оскорбление искусства, ничего больше, — и это очень

легко доказать. Раскройте «Чтения о словесности» заслуженного профессора и академика Ивана Давыдова, составленные им с помощью перевода лекций Блэра, или загляните хоть в кадетский курс словесности г. Плаксина, — там ясно определены условия образцовой драмы. Предметом драмы непременно должно быть событие, где мы видим борьбу страсти и долга — с несчастными последствиями победы страсти или с счастливыми, когда побеждает долг. В развитии драмы должно быть соблюдаемо строгое единство и последовательность; развязка должна естественно и необходимо вытекать из завязки; каждая сцена должна непременно способствовать движению действия и подвигать его к развязке; поэтому в пьесе не должно быть ни одного лица, которое прямо и необходимо не участвовало бы в развитии драмы, не должно быть ни одного разговора, не относящегося к сущности пьесы. Характеры действующих лиц должны быть ярко обозначены, и в обнаружении их должна быть необходима постепенность, сообразно с развитием действия. Язык должен быть сообразен с положением каждого лица, но не удаляться от чистоты литературной и не переходить в вульгарность.

Вот, кажется, все главные правила драмы. Приложим их к «Грозе».

Предмет драмы действительно представляет борьбу в Катерине между чувством долга супружеской верности и страсти к молодому Борису Григорьевичу. Значит, первое требование найдено. Но затем, отправляясь от этого требования, мы находим, что другие условия образцовой драмы нарушены в «Грозе» самым жестоким образом.

И во-первых, «Гроза» не удовлетворяет самой существенной внутренней цели драмы — внушить уважение к нравственному долгу и показать пагубные последствия увлечения страстью. Катерина, эта безнравственная, бесстыжая (по меткому выражению Н. Ф. Павлова) женщина, убежавшая ночью к любовнику, как только муж уехал из дому, эта преступница, представляется нам в драме не только не в достаточно мрачном свете, но даже с каким-то сиянием мученичества вокруг чела. Она говорит так хорошо, страдает так жалобно, вокруг нее все так дурно, что против нее у вас нет негодования, вы ее сожалеете, вы вооружаетесь против ее притеснителей и, таким образом, в ее лице оправдываете порок. Следовательно, драма не выполняет своего высокого назначения и делается если не вредным примером, то по крайней мере праздною игрушкой.

Далее, с чисто художественной точки зрения находим также недостатки весьма важные. Развитие страсти представлено недостаточно: мы не видим, как началась и усилилась любовь Катерины к Борису и чем именно была она мотивирована; поэтому и самая борьба страсти и долга обозначается для нас не вполне ясно и сильно.

Единство впечатления также не соблюдено: ему вредит примесь постороннего элемента — отношений Катерины к свекрови. Вмешательство свекрови постоянно препятствует нам сосредоточивать наше внимание на той внутренней борьбе, которая должна происходить в душе Катерины.

Кроме того, в пьесе Островского замечаем ошибку против первых и основных правил всякого поэтического произведения, непростительную даже начинающему автору. Эта ошибка специ-

ально называется в драме — «двойственностью интриги»: здесь мы видим не одну любовь, а две — любовь Катерины к Борису и любовь Варвары к Кудряшу. Это хорошо только в легких французских водевилях, а не в серьезной драме, где внимание зрителей никак не должно быть развлекаемо по сторонам.

Завязка и развязка также грешат против требований искусства. Завязка заключается в простом случае — в отъезде мужа; развязка также совершенно случайна и произвольна: эта гроза, испугавшая Катерину и заставившая ее все рассказать мужу, есть не что иное, как *deus ex machina*<sup>1</sup>, не хуже водевильного дядюшки из Америки.

Все действие идет вяло и медленно, потому что загромождено сценами и лицами совершенно ненужными. Кудряш и Шапкин, Кулигин, Феклуша, барыня с двумя лакеями, сам Дикой — все это лица, существенно не связанные с основой пьесы. На сцену беспрестанно входят ненужные лица, говорят вещи, не идущие к делу, и уходят, опять неизвестно зачем и куда. Все декламации Кулигина, все выходы Кудряша и Дикого, не говоря уже о полусумасшедшей барыне и о разговорах городских жителей во время грозы, — могли бы быть выпущены без всякого ущерба для сущности дела.

Строго определенных и отделанных характеров в этой толпе ненужных лиц мы почти не находим, а о постепенности в их обнаружении нечего и спрашивать. Они являются нам прямо *ex abrupto*<sup>2</sup>, с ярлычками. Занавес открывается:

---

<sup>1</sup> Бог из машины (*лат.*).

<sup>2</sup> Неожиданно (*лат.*).

Кудряш с Кулигиным говорят о том, какой ругатель Дикой, вслед за тем является и Дикой и еще за кулисами ругается... То же и Кабанова. Так же точно и Кудряш с первого слова дает знать себя, что он «лих на девок»; и Кулигин при самом появлении рекомендуется как самоучка-механик, восхищающийся природою. Да так с этим они и остаются до самого конца: Дикой ругается, Кабанова ворчит, Кудряш гуляет ночью с Варварой... А полного, всестороннего развития их характеров мы не видим во всей пьесе. Сама героиня изображается весьма неудачно: как видно, сам автор не совсем определенно понимал этот характер, потому что, не выставляя Катерину лицемеркою, заставляет ее, однако же, произносить чувствительные монологи, а на деле показывает ее нам как женщину бесстыжую, увлекаемую одною чувственностью. О герое нечего и говорить — так он бесцветен. Сами Дикой и Кабанова, характеры наиболее в *genre'e*<sup>1</sup> Островского, представляют (по счастливому заключению г. Ахшарумова или кого-то другого в этом роде) намеренную утрировку, близкую к пасквилю, и дают нам не живые лица, а «квинтэссенцию уродств» русской жизни.

Наконец, и язык, каким говорят действующие лица, превосходит всякое терпение благовоспитанного человека. Конечно, купцы и мещане не могут говорить изящным литературным языком; но ведь нельзя же согласиться и на то, что драматический автор, ради верности, может вносить в литературу все площадные выражения, которыми так богат русский народ. Язык драматических персонажей, кто бы они ни были, может быть

---

<sup>1</sup> Манере (*фр.*). — *Ред.*