

ОСТРОВСКИЙ И МИРОВАЯ ДРАМАТУРГИЯ

Статья А. Л. Штейна

Тема «Островский и мировая культура» кажется гораздо менее обязательной, чем: Достоевский, Толстой, Тургенев, Чехов и мировая культура.

Создатель галереи образов нелепых купцов-самодуров и плутоватых стряпчих, тихих и кротких приказчиков и своенравных купеческих дочек, «Колумб российского Замоскворечья», Островский в сознании многих выступает как специфически национальная фигура, писатель, пишущий о России и для русских.

К тому же главная материя искусства Островского—язык, язык причудливый, живописный, красочный, неповторимый и почти непереводимый.

Оригинальная фигура Островского, художника России, кажется очень далекой от театрального искусства Парижа, Рима и Дели. Конечно, некая доля истины в таком утверждении есть. Но доля весьма небольшая.

Островский никогда не находился в изоляции от мировой культуры. Достаточно напомнить его заграничную поездку 1862 г. В своих письмах он характеризует не только нравы различных государств Европы, но и сокровища искусства Рима, дворцы Лувра и Тюильри, выступление Марио в Ковентгарденском театре.

Островский был драматургом, человеком театра. И его взаимоотношения с мировой культурой были прежде всего отношениями с западной драматургией и театром. Отношения эти нужно рассматривать двусторонне: Островский и мировая драматургия XVI—XIX вв., восприятие Островского последующей драматургией и театром.

1

Высокий расцвет драмы на Западе падает на период с XVI по XVIII в. И расцвет этот порожден был конкретной исторической ситуацией — столкновением уходящего феодально-патриархального мира с нарождающимся миром буржуазным, рождением новой индивидуальности и ее драматической борьбой против враждебных общественных условий. Особенность русского общественного развития проявилась в том, что период этот падает на XIX столетие. Отсюда возможность аналогии между Островским и корифеями западноевропейской драмы трех предыдущих веков. Островский вполне владел тем богатством, которое накопила эта драма, как владел он и богатством драмы античной.

«Прилежное изучение иностранных литератур» Островский считал необходимым каждому, кто избирает профессию драматурга. А сам он был вооружен для этой профессии, о чем свидетельствует даже беглое знакомство с его библиотекой. В ней имеются в нескольких изданиях, в оригинале и переводах сочинения корифеев мировой драмы — Шекспира и Шиллера, Лопе де Вега и Кальдерона, Корнеля и Расина, Мольера и Бомарше. В библиотеке Островского находятся и менее видные писатели — Лесаж и Мариво, есть в ней и совсем второстепенные драматурги — Данкур и Детуш, Аленваль и Бурсо, Брюйс и Палацца. У Островского были, например, и совсем неизвестные в то время в России пьесы Александра Мандзони.

О широте кругозора Островского говорит и та разносторонность, с которой отбирал он пьесы для перевода. Он переводил римских классиков — комедию Плавта «Ослы», «Свекровь» Теренция, отрывок из трагедии Сенеки. Переводил писателей Возрождения — Шекспира («Укрощение строптивой», «Антоний и Клеопатра»), Сервантеса

(интермедии), Макиавелли («Мандрагора»). Переводил он и французских, и итальянских драматургов XIX в.

Но Островский не только знал этих драматических писателей. Он воспринимал их опыт. Конечно, для Островского важен был прежде всего опыт русской драмы и в особенности Пушкина и Гоголя. Но и опыт мировой драмы был для него не пустым звуком. Он опирался на него и к нему апеллировал.

В письме к Бурдину Островский писал: «Ты еще находишь ошибку в том, что после окончания пьесы идет разговор о картах, да помилуй, ради бога,— это обыкновенный, вековой классический прием, ты его найдешь и у испанцев и у Шекспира» (XV, 24).

Островский сознательно применяет те или иные приемы мировой драматургии. Изучение того, как он это делает,— труд не бесполезный. Но близость Островского к корифеям мировой драмы не только в этом. Драма отражает особого типа конфликты, происходящие в обществе. И существуют объективные законы драмы.

Поэтому независимо от Шекспира и Мольера Островский вводит мотивы и приемы, обусловленные сходством жизненного материала, легшего в основу драмы, и объективными законами драматического.

Эстетические взгляды Островского и отношение его к великим мастерам европейской драмы в существенных моментах отмечены влиянием Белинского. Это влияние испытала вся передовая мысль России.

Но Островский художник, а не теоретик. И в своих суждениях о корифеях мировой драмы он исходит прежде всего из того, что ему самому близко. Он отбирает из мировой драмы то, что может ему помочь в создании собственной драматургической теории.

Западноевропейская драма прошла в XVI—XVIII столетиях два этапа: первый — Возрождение и XVII век, второй — Просвещение. Оба эти этапа связаны между собой преемственностью, но они принципиально отличаются друг от друга.

Как и Белинский, Островский называл Шекспира величайшим драматургом мира: «...самые совершенные произведения драматические написаны англичанином», — сказал он (XII, 96). Величие Шекспира в его общечеловечности. Один из вспоминавших об Островском рассказывает: «Самой глубокой из трагедий Шекспира он тогда считал «Короля Лира». Анализируя по этому поводу человеческие страсти как материал для драматического произведения, он находил, что каждая из них имеет своего представителя в отдельных образах, разработанных Шекспиром, и что судьба каждого из них есть изображение неизбежного конца, которым роковым образом завершается развитие той или другой страсти»¹.

Островский высоко ценил поэтический стиль Шекспира: «У Шекспира высок строй всех лиц...» (XII, 241).

Очень важный, хотя и косвенный материал об отношении Островского к Шекспиру дают его переводы из великого английского драматурга. Свою переводческую деятельность он начал с «Укрощения строптивой». Смерть застала его за переводом «Антония и Клеопатры». Между этими двумя полюсами проходит вся переводческая деятельность Островского.

Как указывает старый исследователь творчества Островского Н. П. Кашин, выбор для перевода «Укрощения строптивой» нельзя считать случайностью. В этой комедии есть то, что можно назвать жанровой, бытовой окраской и что было близко самому Островскому. В год работы над переводом Островский написал «Бешеные деньги». В этой комедии делец Васильков, опираясь на свое экономическое превосходство, тоже укрощает женщину.

Не только в своей оригинальной пьесе, но и в переводе Островский не во всем следует за Шекспиром.

В статье, посвященной переводу «Укрощения строптивой», М. М. Морозов пишет: «При жизни Шекспира его не считали «темным»—и даже трудным писателем с точки зрения языка его никто не называл. Шекспир писал для театра, куда широко был открыт вход зрителям из народа». Вся сложность и трудность возникли позднее, когда многое, понятное людям того времени, стало непонятным: «...для Островского

Н. П. ХМЕЛЕВ В РОЛИ СИЛАНА

«ГОРЯЧЕЕ СЕРДЦЕ»

Московский Художественный
театр

Саратов, 27 марта 1942 г.

Фотография

Центральный театральный музей,

Москва



Шекспир — широко доступный писатель. И эту доступность, эту доходчивость Островский великолепно передал в своем переводе»².

Ориентация на народного зрителя, стремление к тому, чтобы пьеса была общедоступной и общепонятной, побуждали Островского отступать от буквы Шекспира ради духа его. Вот один пример. «Не угодно ли вашей чести выпить кружку сэка?» (сэком назывался род сладкого заграничного хереса). «Вам не угодно ли сладкого вина?», — переводит Островский.

Отступая от буквальной передачи, Островский сохраняет доходчивость текста. Однако некоторые элементы шекспировского стиля оказываются для Островского неприемлемыми. Мы имеем в виду пышную ренессансную образность Шекспира, его блестательную риторику, гиперболы и эвфуизмы. Островский убирает их.

Многое отделяет Островского от Шекспира. Шекспир велик прежде всего как мастер трагедии, рисующей гибель больших и ярких людей в столкновении с эгоистической и бесчеловечной стихией буржуазного мира.

Островский писал преимущественно комедии. Добролюбов показал разницу между героем трагедии королем Лиром, в котором все величественно и грандиозно, и купцом Большовым, героем комедии, в котором все мелочно, пошло, рассчитано на мелкие деньги. Поэтический реализм Шекспира, его титанические характеры и пафос его искусства, направленный на определение человеческих возможностей, были во многом далеки от Островского, художника XIX в., проникнутого пафосом социальной критики.

И все же деятели русского театра были правы, когда ставили в один ряд Островского и Шекспира.

Интерес и тяготение Островского к Шекспиру объясняются тем, что язык драматической формы был для Шекспира органическим языком. Оба они — и Шекспир и Островский — были представителями этой драматической формы.

«Весь мир играет комедию» — было написано при входе в шекспировский театр «Глобус». «Мир — театр, в нем женщины, мужчины — все актеры», — говорит один из персонажей его комедии. Параллель между жизнью и театром часто выступает у Шекспира. В театре в наглядных картинах изображается, как люди борются друг с другом, завоевывают друг друга, а порой и играют друг перед другом комедию. Аналогию между жизнью и театром встречаем мы и у Островского. Именуя себя артистом, Несчастливцев называет Гурмыжскую и окружающих ее людей комедиантами.

Больше того, можно сказать, что Островский принадлежит к шекспировской школе развития драмы. У истоков русской драматургии, как и у истоков всей русской литературы нового времени, стоял Пушкин. «...я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедий Расина...»³ Здесь Пушкин противопоставляет Шекспиру Расина. Главной мыслью эстетики Пушкина-драматурга было противопоставление Шекспира Мольеру. «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы какой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры»⁴, — писал Пушкин.

Этому принципу разнообразия и многосторонности характеров неукоснительно следовал и Островский. Ближе всего к пьесам Шекспира стоят исторические хроники Островского. Через Пушкина, который был как бы посредником между русской драмой и Шекспиром, они соотносятся с хрониками Шекспира.

Известно, что Пушкин расположил своего «Бориса Годунова» «по системе Отца нашего Шекспира»⁵.

«Я беру форму «Бориса Годунова», — писал Островский по поводу своей хроники «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». Пьеса эта и по своим мотивам, и по охвату и расстановке действующих лиц близка к шекспировским хроникам. В ней действуют народные низы, играющие большую роль в развитии событий, показана борьба за власть ярких и сильных индивидуальностей. Все это в духе шекспировских хроник.

И в обрисовке характеров, показанных разносторонне, и в их развитии намечается близость к шекспировской манере.

Политический интриган Василий Шуйский льстив, коварен, но умен, изворотлив, может держаться смело и с достоинством, презрительно оценивать своих единомышленников — бояр. Обстоятельства раскрывают перед зрителем разные стороны его характера. То же относится и к Дмитрию Самозванцу. Он рыцарствен, страстен, легко мыслен, щедр и милосерден. Но он видит свою миссию в служении Руси и потому может быть и объективен и даже грозен, как его названный отец.

Принцип многосторонней обрисовки и сложного развития характера вполне проведен в этой хронике Островским. Но этот принцип он проводит и в своих пьесах, посвященных современности. Как мы отмечали, сюжет «Бешеных денег» мог быть навеян «Укрощением строптивой». Нам важнее другое. При всей оригинальности комедии Островского он и в ней проводит шекспировский принцип обрисовки характеров.

Так, легкомысленный и пустой Теляев в определенных обстоятельствах обнаруживает и доброту, и отзывчивость, и участие к Василькову. Сам Васильков фигура достаточно сложная. Он, безусловно, искренне и сильно любит Лидию, но он делец и твердо решил составить себе состояние. Поэтому Лидия нужна ему и в качестве красивой и элегантной жены, которая будет представлять и помогать ему производить впечатление на своих клиентов. Васильков сам меняется в ходе пьесы, обретает жизненный опыт, учится самообладанию. Подобная обрисовка характеров была достоинством реализма XIX в., и, конечно, не восходит прямо к Шекспиру. Но Шекспир был одним из учителей этого реализма, и игнорировать это его значение невозможно.

Близость Островского к Шекспиру выступает при выяснении его отношения к другому корифею мировой драмы — Мольеру. Отношение Островского к Мольеру имеет нечто общее с его отношением к Шекспиру. Мы имеем в виду безоговорочно высокую

оценку его как признанного классика мировой литературы, вершины в развитии драмы.

В 1885 г. Островский писал поэссе Мысовской: «Мы с вами переведем все пьесы Мольера, вы стихотворные, а я прозаические, и издадим роскошнейшим образом. Это будет драгоценнейший подарок публике, и мы с вами поставим себе памятник навеки» (XV, 187). Перевести Мольера на русский язык значило, по мнению Островского, поставить себе памятник навеки. Мольер был для Островского единственным французским драматургом XVII в., сохраняющим живое значение.

Высокое искусство классицизма и творчество величайших его представителей Корнеля и Расина были для Островского и его современников давно отжившим, вчерашним днем искусства, воспринимались им как далекие от жизни.

Однако, опираясь на законы драматической формы, Островский вне всякой связи с классицизмом стремился к концентрации действия, к тому, чтобы сосредоточить его в одном месте и провести в максимально краткое время. И действительно в таких пьесах, как «Бесприданница» и «Поздняя любовь», он достигал концентрации, близкой к принципу «трех единств».

Между Островским и Мольером можно провести известную аналогию — оба великих драматурга были комедиографами. Комедия изображает борьбу старого и нового. Поэтому комедиографу надо отыскать в жизни социально-психологический тип, в котором в нелепом и смешном виде воплотились бы отжившие и тормозящие развитие человечества принципы уходящего общества. Мольер нашел подобный тип в лице ста-ромодного буржуа, недалекого и упрямого, имеющего какую-нибудь странность или причуду. Буржуа этот носит в его комедиях имя Сганарель, Арнольф, Жеронт, Оргон, Жорж Данден, Арган. Обычно он представлен как глава и отец семейства, командующий своими близкими.

Как ни далек от подобного буржуа тип купца-самодура, главы и властелина в семье, выведенных Островским в комедиях первого периода, между этими двумя вариантами патриархальных буржуа есть нечто общее.

В «Мещанине во дворянстве» изображено, как буржуа Журден хочет приобщиться к светской жизни, стать аристократом.

Как было отмечено в нашей критике, в пьесе «Бедность не порок» изображено нечто аналогичное⁶. Гордей Торцов тоже мещанин во дворянстве, тоже хочет быть на старости лет похожим на благородного и «всякую моду подражать». В России со времен Сумарокова и Фонвизина мотив моды и приобщения к светской жизни приобрел характер приобщения к иностранной моде, чаще всего — галломании.

И у Островского Гордей Торцов, приобщаясь к моде и образованию, отказывается от форм национального быта. Это совпадение между Островским и Мольером объясняется совпадением исторических ситуаций, которые отражают оба комедиографа. Оба они выводят людей, недавно вышедших из народа, уже потерявших здравый народный смысл, но еще не приобщившихся к глубокому и верному суждению о жизни просвещенных людей своего времени, а потому занимающих промежуточное положение, живущих как бы без царя в голове.

Мольер, безусловно, помог Островскому в уяснении этой проблемы. Островский разрабатывает ее не только в пьесах. В прозаическом отрывке «Кузьма Самсоныч» он рассказывает о купеческом сыне Саве Титыче, который «образовался», то есть надел новый фрак, отучился от вульгарных слов и стал не человеком, а модной картинкой.

«Так вот каков Сава Титыч, ни больше, ни меньше, а посмотрите, как он горд; он считает себя представителем молодого купеческого поколения. И, к несчастью, это почти правда: «Bourgeois gentilhomme» Мольера у нас современная пьеса. Только мольеров мещанин перед нашими очень миниатюрен; русский человек меры не знает» (XIII, 48).

Но при этом совпадении мотивов метод Островского очень далек и во многом просто полярен методу Мольера. Островский идет тем же путем, которым шла русская драма.

Близость Островского к шекспировским принципам построения характера выступает при анализе характера Крутицкого («Не было ни гроша, да вдруг алтын»), который

мог быть прямо подсказан Мольером. На это указывает Н. П. Кашин в статье «Островский и Мольер», где проводится аналогия между Крутицким и Гарпагоном⁷.

При этом надо напомнить, что сам Мольер не оригинален. Тип скুпца был до него уже выведен Плавтом в комедии «Кубышка». Но это так же не снижает значения Мольера и Островского, как тот факт, что басня о вороне и лисице существовала уже у Эзопа, не снижает значения ни Лафонтена, ни Крылова.

Между Крутицким и Гарпагоном есть действительно много общего. Оба скупцы и ростовщики, оба боятся прослыть богатыми, оба угнетают своей скупостью близких и родных, оба теряют свои деньги. Оба тяжело переживают потерю денег, Гарпагон хотел повеситься, Крутицкий повесился на самом деле.

Различие заключается в том, что Мольер отодвигает быт на задний план и раскрывает преимущественно психологию. Персонаж Мольера обрисован графически четкой линией. У Островского тоже есть психологическая линия, но его скупец дан в окружении конкретных бытовых примет.

Однако главное отличие заключается в обрисовке характеров. У Мольера характер скупого постоянно равен сам себе. В его обрисовке нет второстепенных черт, он воплощение скупости, и только. Мольер подчеркивает эту скупость, преувеличивает ее, доводит до гиперболы.

Слуга говорит Гарпагону: «...вы чуть не подали жалобу на кота одного из своих соседей за то, что кот съел у вас жаркое из баранины (...) вас застали один раз ночью, как вы крали овес у ваших собственных лошадей, и (...) кучер, служивший прежде меня, задал вам, в темноте жестокую потасовку, о которой, впрочем, вы никому не сказали ни слова».

Но этот человек, обесчеловеченный скупостью до того, что изгоняет собственного сына, оказался уязвим — он поражен любовью и при этом любовью к бедной девушке. И все же Гарпагон любит деньги больше, чем Марианну. И найдя их — утешается. Пьеса Мольера, хотя и соприкасается с серьезным и трагическим, остается в рамках комедии.

Несмотря на определенность и законченность типа Крутицкого, характер его дан в развитии. Из рассказов действующих лиц мы узнаем о его прошлом. Он был секретарем в каком-то суде, важным и респектабельным барином и при этом безжалостным взяточником. Взятки — источник его богатства. За взятки он был отрешен от места, постепенно деградировал и превратился в жалкого скупца.

С другой стороны, смерть Крутицкого примиряет нас с его личностью. Страшная тоска, охватившая скупца накануне смерти, свидетельствует о сдвиге, произошедшем в его сознании, говорит о том, что и он принадлежит к породе людей.

Это умение показать в развитии характер и переломы, которые происходят в нем под влиянием новых обстоятельств, отделяют Островского от Мольера, приближают к шекспировской манере.

Эстетическая позиция Островского выступает и в его отношении к испанской драме «золотого века».

Он отдает решительное предпочтение Сервантесу, как автору интермедий, перед создателем испанского национального театра Лопе де Вега.

Свое отношение к Лопе де Вега Островский выразил в рецензии на постановку его комедии «Лучший алькальд — король». Островский хвалит эту пьесу за ее народность, патриотизм, верность истории, но замечает, что ее сюжет Лопе де Вега эксплуатировал «...с исключительно национальной точки зрения и сделал пьесу интересную и даже трогательную для (...) испанцев XVII столетия» (XIII, 160).

«В этой комедии Лопе де Вега дает испанцам те идеалы, к которым испанцы всей душой стремились, все возвышенные чувства, которые они желали иметь, ту изящную речь, посредством которой они желали бы выражать свое благородство» (там же).

Островский видит в пьесе Лопе де Вега такие недостатки: первый — национальная узость и ограниченность. По мнению Островского, пьеса Лопе де Вега не возвышается до постановки общечеловеческих проблем, остается в кругу вопросов, занимающих только испанцев. Интересно, что подобный же упрек делал испанской драме Бе-

лиицкий: «Испанская драма мало известна, хотя и гордится не одним славным драматическим именем, каковы Лопе де Вега и Кальдерон. Кажется, причина этому — национальность ее драмы, еще не возвысившейся до общего мирового содержания»⁸.

Но в критике Островского есть и другой оттенок. Реалист-бытовик, он упрекает Лопе де Вега за изображение «возвышенных чувств» и «изящную речь» его персонажей, которые не существуют на самом деле, но которые испанцы хотели бы иметь.

Островский недооценивает поэтические стороны испанской действительности, порожденной героическим периодом испанской истории, патриотической борьбой против мавров. А именно они питали поэтический пафос Лопе де Вега.

Островский был противником идеальничанья, стоял за бытовое реалистическое искусство. Он считал, что идеальничанье портит русского актера. Мария Николаевна Ермолова вспоминает, что Островский был противником ее шиллеровских спектаклей.

В поисках близких ему явлений в драматургии Возрождения Островский обращался к Сервантесу. Он перевел его интермеди, характеризуя их так: «Я думаю, довольно будет сказать, что эти небольшие произведения представляют истинные перлы искусства по неподражаемому юмору и по яркости и силе изображения самой обыденной жизни. Вот настоящие образцы того, что в живописи называется жанром! Вот настоящее высокое реальное искусство!» (XVI, 91).

Те же жанровые, бытовые, конкретно-реалистические явления близки ему и в драматургии последующих эпох.

В XVIII в. в период буржуазно-демократического подъема и борьбы против отживших феодальных порядков, в Европе появилась целая плеяда комедиографов. Ди-дро и Бомарше во Франции, Фильдинг и Шеридан в Англии, Лессинг в Германии, Гольдони в Италии, Гольберг в Дании — при всех различиях, существующих между ними, представляли одну ступень в развитии драматургии.

Несмотря на то, что Островский жил и творил в XIX в., он во многом близок к этой плеяде. Буржуазно-демократическое движение, развернувшееся в этих странах в XVIII в., развилось в России в XIX столетии. В. И. Ленин ставил в один ряд западно-европейских просветителей XVIII в. и русских просветителей, писавших в XIX в.

То, что Островский действовал почти на век позже, нежели его западноевропейские коллеги, обусловило и его своеобразие и даже известное преимущество перед ними.

Просветители рассматривали театр как учреждение нравственное, как демократический орган, как трибуну, с которой можно обращаться к широким массам. Их драматургия носила учительный, этический характер, ставила своей целью воспитывать людей.

Комедия Просвещения отличается от поэтической и героической комедии Возрождения, связанной порой с фантастикой. Она обращена к прозаической жизни третьего сословия, жизни буржуазии. Драматурги-просветители противопоставляли буржуазию дворянам, которых изображали как безнравственных бездельников.

Просветители искали положительного идеала в буржуазии и одновременно осуществляли самокритику этого класса. У разных драматургов эти элементы сочетались по-разному. Внутри просветительской драматургии были различные направления.

Группа общественно-политических комедий представлена «Женитьбой Фигаро» Бомарше и такими комедиями Фильдинга, как «Пасквин» и «Исторический календарь за 1736 год». Комедии эти содержат прямую политическую критику антинародного режима. В комедиях Фильдинга в форме театрального представления осуществляется критика английских правящих классов и английской избирательной системы. В «Женитьбе Фигаро» герой ведет борьбу против всего отжившего политического режима — власти сеньора, феодального суда, общественных злоупотреблений. К этому общественно-политическому направлению в развитии комедии по-своему примыкают великие русские комедии XIX в. «Горе от ума» и «Ревизор», также носящие общественно-политический характер.

Вторая линия в развитии комедии эпохи Просвещения представлена комедиями, рисующими в положительном свете семейную жизнь буржуазии и противопоставляющими моральные устои этой семьи дворянской испорченности.

Для изображения семейных добродетелей буржуа Дидро разработал специальный жанр — серьезную комедию. К числу подобных пьес относится, например, его «Отец семейства». Слабость этого жанра состояла в апологии буржуазной семьи и не вполне художественной морализации.

Тургенев относил к этому типу пьесы и комедию Островского «Не в свои сани не садись». Он говорил о ней: «...впечатление она произвела большое, — но у меня не выходили из мысли *«Père de famille»* и другие драмы Дидера с сильной начинкой естественности и морали»⁹.

Однако надо сказать сразу — Островский-художник чужд той идеализации буржуазии, которой отдал дань Дидро и другие европейские просветители XVIII в. Он относится к ней неизмеримо более критически. Это видно при сопоставлении его творчества с бытовой комедией Гольдони, которая во многих отношениях близка русскому драматургу.

Островский превосходно знал Гольдони. Он перевел на русский язык его комедию «Кофеиня». Бессспорно, он мог воспринять у Гольдони отдельные приемы и мотивы его творчества. Но главное, как это ни парадоксально, — в совпадении исторических и общественных условий и отсюда художественных принципов, нужных для их отражения.

Создавая свою комедийную систему, Гольдони в конечном счете шел от Мольера. Но как и другие комедиографы XVIII в., он многое пересматривал у него, пытался создать новый и более широкий взгляд на комедию.

Свое отношение к Мольеру Гольдони высказывает в комедии-критике «Комический театр». Он пишет о Франции: «...Но зрители этой страны довольствуются слишком малым. Французы строят свою комедию всего лишь на одном характере. Вокруг одной страсти, правда, хорошо разработанной и проведенной, вращается целый ряд положений, которые силою выражения кажутся новыми. Наши итальянцы желают большего. Они хотят, чтобы главный характер был силен, оригинален и ясен, чтобы почти все, даже эпизодические, фигуры были, как-никак, характерами; чтобы завязка достаточно изобиловала случайностями и новизною. Они желают, чтобы мораль была пересыпана шутками и остротами, желают финала неожиданного, но ясно вытекающего из всего хода комедии»¹⁰.

Из этих суждений вырастает стремление построить комедию не на одном, пусть хорошо разработанном характере, а на целой группе характеров. Это было новое по сравнению с Мольером понимание комедии характеров.

Важно также и то, что завязка должна изобиловать случайностями и неожиданностями, неожиданным должен быть и финал. Гольдони требовал преодоления канонической сюжетной схемы комедии.

Все это имело большое значение для дальнейшего развития европейской комедии, имело значение и для Островского.

Близость Островского и Гольдони бесспорна. Но она не исключает и серьезных расхождений, существующих между ними.

В эпоху Возрождения Венеция играла важную политическую роль. В XVIII в. она пришла в упадок и превратилась в провинцию, в жизни которой преобладали местные, бытовые интересы и старомодные обычай. В этой провинциальности и старомодной причудливости Венеции было нечто, сближающее ее с Москвой. Для отражения подобной жизни требовались бытовые краски.

Гольдони писал комедии разного типа. В частности, у него были комедии из народной жизни, очень не похожие на комедии Островского. Нас интересуют преимущественно его комедии из купеческого быта.

Именно эти комедии имеют много общего с комедиями Островского, изображающими патриархальное купечество.

Персонажи этих комедий Гольдони — купцы, живущие жизнью, далекой от больших общественных интересов. Далеки от больших общественных интересов и купцы из комедий Островского.

Герои комедии Гольдони — мещанин, обыватель, фигура вполне прозаическая. Занят он интересами дома, лавки, своими доходами. Поэтому и показан он в сфере семейной жизни. Купцы эти — переходная межеумочная прослойка. Они еще не вполне

Ф. В. ШЕВЧЕНКО В РОЛИ
КУРОСЛЕПОВОЙ («ГОРЯЧЕЕ
СЕРДЦЕ»)

Московский Художественный
театр, 1926 г.

Фотография

Центральный театральный музей,
Москва



оторвались от народа. Хозяин может жениться на простой служанке. Девушка из купеческой семьи может выйти замуж за разорившегося дворянчика. Как видим, купцы соприкасаются с разными слоями итальянского общества.

Нечто сходное можно сказать и о патриархальных купцах из комедий Островского.

Рассмотрим мотивы, совпадающие у Гольдони и Островского. Прежде всего купцы в некоторых комедиях в положительном свете противопоставлены дворянам. В комедии «Ловкая служанка» рассудительный купец Панталоне дает умелый отпор хвастливому и разорившемуся дворянчику Октавио, который собирается жениться на его дочери и напрашивается к нему в дом. К этой сцене очень близок и по расстановке лиц и по мотивам разговора доброго и положительного купца Русакова с беспутным дворянчиком Вихоревым из комедии «Не в свои сани не садись». Комедия Островского ни в коей мере не является подражанием. Больше того, Островский мог и не знать этой комедии Гольдони. Сходство вытекает из совпадения общественной ситуации и порожденных ею типов.

Есть известная аналогия и между комедией Гольдони «Семья Антиквария» и комедией Островского «Бешеные деньги». Обе они изображают брак между представителями дворянства и буржуазии. Дворяне бессовестно обирают буржуа, ничего не давая им взамен. При даме из дворянской семьи состоят официально признанные кавалеры, так называемые чичисбей. Купец Панталоне гораздо честнее своих дворянских родственников. Мы не говорим уже о том, что он их деловитее. Панталоне раскаивается,

что выдал свою дочь за представителя беспутного дворянского семейства, а потом соглашается стать управляющим у них, чтобы поправить дела разорившихся дворян.

Это очень похоже на взаимоотношения дельца Василькова с дворянским семейством Чебоксаровых и бездельниками — поклонниками его жены.

Но у Гольдони есть и комедии, в которых он обращает острие своей критики против самих купцов, их семейного деспотизма и домостроевских замашек. Так, в комедии «Сеньор Тодеро-брюзга» изображен сварливый старик, о котором говорят, что он скуп, заносчив и упрям. Это монстр, из ряда вон выходящий тип, нечто вроде Тит Титыча. Тодеро-брюзга хочет выдать свою внучку замуж таким образом, чтобы не дать за неё приданого.

Комедия «Rusteghi» даже переведена на русский язык под названием «Самодуры», хотя правильней было бы передать ее название, как «Деревенщина», «Обломы», «Невежки». В комедии изображены патриархальные купцы, похожие на дикарей. Это грубые, ведущие замкнутую жизнь нелюдимы. Они копят деньги и потому противники светских развлечений, дорогих женских нарядов и новомодных прихотей.

Гольдони смеется над ними, но смеется добродушно. В конце комедии грубияны смягчились и изъявили желание быть любезными и благовоспитанными. Своей комедией Гольдони преподал купцам наглядный урок, как надо вести себя.

Патриархальные купцы Гольдони в общем более отесаны, нежели патриархальные купцы Островского. Позади у них эпоха Возрождения, от которой они кое-что унаследовали. Свой домострой они поддерживают в более мягкой, чем в России, форме. Идея домашней власти вошла у них в плоть и кровь, они не издаются, не глумятся, не демонстрируют своей власти, чтобы унизить других.

Как верно заметил Амфитеатров¹¹, на тиранах Гольдони нет отпечатка того мертвого, тупого, бессмысленного деспотизма, который лежит на персонажах, подобных Тит Титычу.

Это различие имеет далеко идущие последствия. Патриархальные купцы Гольдони в прошлом были участниками больших и ярких событий. Только теперь история отодвинула их на второй план и погрузила в провинциальное убожество.

Купцы Островского в прошлом были ничем, но они постепенно превращаются в буржуазию европейского толка. Во второй период своей деятельности Островский изображает уже просто европеизированных буржуа — Кнурова, Прибылкова, Беркутова. Естественно, Островский относится к этим буржуа более трезво и критически.

Драматург XIX в. Островский стоит выше Гольдони в своем представлении о свободе личности, он острее чувствует несправедливость и нетерпимость всякого угнетения человека.

В жизни как купцов Гольдони, так и купцов Островского религия играет чисто внешнюю роль. Отношение к ней сводится к выполнению обрядов. Все они преследуют житейские, далекие от религии цели.

Но, в отличие от Гольдони, Островский создает и такие характеры, как Катерина или Вера Филипповна («Сердце це камень»), их моральные принципы основаны на религиозных представлениях. Высокая, пускай окрашенная в религиозные тона мораль, которой следует Катерина, в сочетании с ее трагически-непреклонным характером противопоставляются поплому и меркантильному купеческому миру. Среди персонажей Гольдони нет таких характеров протестантов и трагических бунтарей.

Есть существенные различия и в художественной манере обоих драматургов.

Конечно, оба они создают устойчивые обобщенные типы-характеры комедии. И у Островского, как и у Гольдони, есть типы, переходящие из одной комедии в другую (Досужев, Глумов). Но путь, которым идет к созданию типа Островский, отличается от пути Гольдони.

Гольдони берет маски итальянской комедии, сохраняя даже их постоянные имена — Панталоне, Коломбина, Росаура, Флориндо, — и в разной степени индивидуализирует их, превращает в характеры. Островский, наоборот, сам создает свои типы-характеры, но наделяет персонажей именами и фамилиями, определяющими их сущность. Индивидуализация в комедиях Островского, безусловно, резче отделяет одного

персонажа от другого, чем это происходит в комедиях Гольдони. К тому же Островский дает, как мы видели, эти характеры в развитии.

Как и Гольдони, Островский создает сюжеты своих пьес. Порой они чрезвычайно оригинальны и своеобразны. Принцип, который выдвинул Гольдони («вяззка должна изобиловать оригинальностью и новизной»), развит и проведен Островским с большой естественностью и непринужденностью. Он смог подчинить все построение комедии решению очень сложных художественных задач.

Для суждения об отношении Островского к Гольдони очень любопытна та заметка, которую Островский предпослав своему переводу комедии Гольдони: «Я перевел «Кофейную» для того, чтобы познакомить нашу публику с самым известным итальянским драматургом в одном из лучших его произведений. В этой пьесе, длинной и переизданный голою моралью (которую я по возможности сокращал), тип дон Марцио показывает, что Гольдони был большой художник в рисовке характеров» (XI, 115).

В своем переводе Островский решительно освобождает комедию Гольдони от этой не лишней элементов безвкусицы просветительской буржуазной морализации.

Образ купца Евгенио, которому честный трактирщик Ридольфо помогает стать на путь устойчивого и добродетельного существования, только оттеняет в его переводе превосходно нарисованный Гольдони образ дворянина Марцио, лгuna, болтуна, человека, занятого тем, что ссорит людей друг с другом. Центр тяжести в переводе Островского — на этом персонаже.

При всем своем уважении к Гольдони Островский видел его недостатки и считал некоторые его комедии устаревшими. В 1877 г. он писал: «Я когда-то говорил Шумскому, что в одной комедии Гольдони есть хорошая роль для очень молодой актрисы, примерно хоть бы для его дочери, но пьеса эта в целом и неуклюжа и неинтересна для настоящего времени, и надо ее всю переделать с начала до конца, взяв из нее только одно лицо...» Пьеса называется «*Gli innamorati*» (XV, 89).

Островский лишен просветительской односторонности. Это сказывается и на его отношении к Гоцци. Интерес к Гоцци у Островского особенно проявился в последний период его жизни. «Если увидите Садовского, спросите у него, где можно купить комедии Карло Гоцци (на французском языке). Вы бы сделали мне большое одолжение, если б купили их для меня и привезли в Щелыково», — пишет он Невежину в 1881 г. (VI, 18).

В 1883 г. он сообщает П. И. Вейнбергу: «После 25-летних напрасных исканий по библиотекам Италии мне удалось, наконец, найти экземпляр полного собрания сочинений Карло Гоцци. Этот интересный драматический писатель у нас совсем неизвестен, да и в Европе его знают больше по мемуарам, чем по пьесам. Шиллер перевел одну его пьесу, да и у французов переведено прозой 5 или 6, только и всего, а он написал 14 томов. Если хотите, чтобы я перевел вам что-нибудь из Гоцци, отвешайте. Я знаю итальянский язык хорошо и умею переводить быстро, размером подлинника и почти слово в слово» (XVI, 65).

7 мая 1883 г. Островский пишет Вейнбергу: «Перевод комедии Гоцци подвигается к концу» (XVI, 77). С конца 1870-х годов Островский начал переводить его комедию «Женщина истинно любящая». Он успел перевести первый акт и три сцены второго.

Исследователь Островского Н. П. Каширин проанализировал пьесу Гоцци и сопоставил ее с написанной в эти годы комедией «Поздняя любовь». Дело в том, что «Женщина истинно любящая» не сказка-фэльба, а бытовая комедия. «Женщина истинно любящая», Люкречия, способна на самоотверженность и жертвы по отношению к изменяющему ей беспутному молодому человеку. В ней есть кое-что общее с Людмилой из комедии «Поздняя любовь»¹².

Но интерес к Гоцци был связан у Островского прежде всего с мыслью о том, что в театре, кроме изображения реальной жизни, нужно чудесное и фантастическое. «У англичан есть особого рода представления, которые даются в зимний сезон, начиная с рождественских праздников — это нечто среднее между феериями и оперетками, — сюжетом служат всегда общеизвестные сказки: «Сандрильона», «Синяя борода» и пр.; тут есть все: пение и музыка, и балет, а главное, много движения и остроумия. Подобное надо завести и у нас. Образцов драматической обработки сказок у меня довольно;

есть и итальянские известного К. Гопци, и множество французских и английских; все это надо сообразить и переработать по-русски» (XVI, 172).

Обращаясь к поэту Миссовской, Островский замечает: «...если будете писать драматизированные сказки, то можете составить себе блестящее имя, как составил себе имя знаменитый итальянец, граф Carlo Gozzi. Он написал всего семь пьес из народных сказок, а стоит наряду с Мольером и прочими великими поэтами» (XVI, 187).

Сам Островский созданием таких пьес, как «Снегурочка», поставил себя в тот же ряд народных сказочников в драматической форме.

Кстати, недавно в Италии вышел сборник сказок для театра, где среди сказок, написанных величайшими поэтами человечества, есть и «Снегурочка».

Как видим, искусство Островского тяготеет к синтезу. Сочетание картин реальной жизни со сказкой и фантастикой говорит о том, что он преодолевал односторонность просветительского искусства.

При всей самобытности отношения Островского к мировой драматургии, оно представляет собой не только его индивидуальные воззрения. Высокая оценка Шекспира, стремление преодолеть прозаизм искусства эпохи Просвещения, интерес к ирапописанию — все это типично для большого реализма XIX в. В этом смысле Островский стоит в одном ряду с Бальзаком и Диккенсом. Но в отличие от этих великих современников Островский писал не романы, а драмы.

2

Расцвет драмы, охвативший в странах Западной Европы несколько веков, сменился в XIX в. упадком. Больших драматургов в этот период неизмеримо меньше. Драму вытесняет роман. На это были причины, коренящиеся в особенностях того и другого поэтического рода.

В основе драматического рода — самостоятельная деятельность личности, которая борется за осуществление поставленных ею целей. Действие драмы устремляется вперед. Наоборот, эпический род широко обрисовывает объективное состояние общества и использует отступающие от основного действия, а порой и обращенные к прошлому мотивы, что дает возможность показать объективные условия, в которых это действие происходит.

В эпоху феодализма принадлежность человека к определенному сословию сохранялась при всех обстоятельствах. Дворянин всегда оставался дворянином, разночинец — разночинцем вне зависимости от конкретных условий их существования. Иное дело в обществе буржуазном. Конкуренция и борьба индивидов вели к тому, что жизненные условия их существования в любой момент могли быть решительно изменены. Сегодняшний буржуа может завтра в результате коммерческих неудач опуститься в низы общества, удачные спекуляции помогут богатому крестьянину стать членом буржуазного класса. Однако эта случайность жизненных условий только кажущаяся. На самом деле человек в буржуазном обществе гораздо больше зависит от объективных условий своего существования и общественных отношений, чем люди добуржуазной эпохи. Для того чтобы обрисовать облик такого человека, необходимо раскрыть общественную среду, определяющую его характер.

Все это как раз и можно сделать в особом эпическом жанре — романе. Он широко обрисовывает среду и обстановку и, таким образом, раскрывает общественную сущность человека.

К тому же роман — «эпос частной жизни». Он рисует семейную сферу жизни и через нее раскрывает общественные отношения. Именно поэтому он был в особой степени приспособлен для отражения буржуазного общества.

Но была еще одна причина, мешавшая возникновению в XIX в. на Западе большой драматургии. Она также связана с формой драмы и ее отличием от эпической формы.

Действие драмы происходит перед глазами зрителей и непосредственно адресуется им. Драма и театр зависят от публики и антрепренера. Приход буржуазии к власти, превращение ее в господствующий класс губительно сказалось на развитии



С. Л. КУЗНЕЦОВ В РОЛИ ЮСОВА («ДОХОДНОЕ МЕСТО»)

Малый театр, 1926 г.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

драмы. Эта буржуазная публика — воплощенная посредственность, истинная чернь. Существует зияющий разрыв между вкусами и интересами этих людей и подлинным искусством.

Отсюда появление литературной драмы, рассчитанной не на постановку, а на интеллиектуального читателя.

В западноевропейской литературе первой половины XIX в. получила развитие романтическая драма, далекая от современной буржуазной жизни, уводящая действие в мир фантастики или в патриархальные времена. Однако успех романтических драм Гюго, посвященных средневековью и полных эффектных сцен и ослепительных монологов, был кратким на французской сцене. И не Гюго стал кумиром буржуазной публики.

Ее любимцами стали драматурги, которые не стремились к изображению правды жизни и выражали взгляды и представления об этой жизни самих буржуа.

Франция — страна давних драматургических традиций. Эти традиции сложились уже в XVII в., в эпоху классицизма. Они опираются на канонические принципы построения драмы, восходящие к Аристотелю и его последователям. На основе их в XVII—XVIII вв. были созданы превосходные драмы и комедии — два жанра, противостоящие трагедии французского классицизма. По четкости и законченности, по отчетливости и искусству проведения интриги эти пьесы — мастерские произведения. Они строились на любовной коллизии, изображали борьбу молодых людей за свое счастье. Такая интрига была полна в то время большого общественного смысла, а приемы и схе-

мы, которые разработали эти драматурги, способствовали отражению жизни в драматической форме.

После Французской революции и прихода буржуазии к власти общественные условия изменились. Но французские драматурги, блиставшие на парижских подмостках, не стремились к правдивому изображению изменившейся жизни. Искусные мастера драматургической формы, они использовали испытанные приемы французской драмы, чтобы создать увлекательную интригу, которая держит зрителя в напряжении. И буржуазный зритель ничего другого от своих драматургов не ждал. Его веселил плодовитый Скриб, автор свыше четырехсот комедий и водевилей, защитник буржуазной морали, святыни брачных уз и собственности. На французской сцене подвизался Викториен Сарду, создатель псевдоисторических мелодрам и комедий из современной жизни, шли пьесы представителей школы «здравого смысла» Понсара и Ожье, водевили писал Лябиш, мелодрамы — Дюма-сын.

Разрыв, который существовал между жалким состоянием драматургии и большой литературой, Эмиль Золя охарактеризовал так: «Один великий иностранный писатель выразил как-то удивление по поводу двух литератур, настолько различных и тем не менее мирно уживающихся рядом, — по поводу романа и драмы. Первый расширяется и растет с каждым днем, вторая исчерпывает себя и проявляет стремление спуститься к балагану»¹³.

Упадок западноевропейской и прежде всего французской драматургии и театра не прошел мимо внимания передовой русской мысли. Французскую мелодраму и водевиль критиковал уже Гоголь.

Но особенно беспощадную и убийственную критику опошлению и вырождения французской буржуазной драматургии дает Герцен в «Письмах из Франции и Италии» и Достоевский в своих «Зимних заметках о летних впечатлениях». Их язвительные насмешки и пародии задевают не только драматургию и театр, но и бьют по эстетическим вкусам их потребителя, французского буржуа.

Несмотря на то, что многие крупные романисты писали пьесы (Бальзак, Золя, Доде), критический реализм на Западе по существу не создал в XIX в. большой драматургии. Тот подлинный драматизм и комизм, который заключен был в буржуазной действительности, выразил реалистический роман эпохи. Об этом великолепно сказал создатель «Человеческой комедии»: «Правительство, пугающееся всякой новой мысли, изгнало из театра элемент злободневного комизма. Буржуазия, менее либеральная, чем Людовик XIV, дрожит в ожидании своей «Женитьбы Фигаро», запрещает играть политического Тартюфа и, конечно, не позволила бы теперь играть Тюркаре, так как Тюркаре стал властелином. С тех пор комедия рассказывается, и книга становится менее скорым, но более верным оружием поэтов»¹⁴.

Место драмы в европейской литературе XIX в. занял роман Бальзака и Стендоля, Гюго и Жорж Санд, Диккенса и Теккерая, Бронте и Элиот, Флобера и Золя.

Что касается реалистической драмы, то она возникла в XIX в. преимущественно в странах, которые стояли перед необходимостью буржуазно-демократической революции. Это относится к Германии, Норвегии, славянским странам, это особенно относится к России.

В России сложилось великое реалистическое направление в области драматургии, представленное Грибоедовым, Гоголем, Тургеневым, Сухово-Кобылиным и противостоящее безыдейным развлекательным водевилям и пошлым мелодрамам, состряпанным по парижскому образцу и насаждаемым петербургским театральным начальством. В этом смысле в России была ситуация, аналогичная той, которая в западноевропейских странах возникла в XVIII в. В России существовала почва, благоприятная для развития драмы. Этой почвой было возмущение народных масс крепостным гнетом и его пережитками, атмосфера демократического подъема, связанная с необходимостью буржуазно-демократических преобразований. Широкие массы зрителей были настроены оппозиционно по отношению к существующим порядкам. Театр становился трибуной, с которой звучали слова обличения и критики.

Островский был единственным русским писателем, в течение долгой творческой жизни работавшим только в драматическом роде.

В отличие от Бомарше и Лессинга Островский не был человеком политически радикальным. Однако демократизм его имел некоторые преимущества перед идеологией просветителей XVIII в. Выразилось это в том, что Островский относился к буржуазии неизмеримо более критически, нежели западноевропейские комедиографы XVIII в. Это своеобразие Островского было порождено особенностями русского исторического развития. Буржуазно-демократическая революция нарастала в России XIX в. в условиях неизмеримо более зрелых, чем на Западе. Демократическое движение народных масс рано испугало русскую буржуазию. Она не сыграла роли вождя общенародной оппозиции.

В России назревала буржуазно-демократическая революция особого типа, которая шла без буржуазии и против буржуазии. Страна развивалась быстро. Те этапы, которые на Западе растянулись на два, на три века, в России сближались и срастались.

Борьба против крепостнических отношений очень рано сблизилась и переплелась с борьбой против буржуазного своекорыстия. Существенно и другое. Россия не была отделена каменной стеной от Западной Европы. Буржуазные отношения, сложившиеся на Западе, были хорошо известны русским людям, путешествовавшим по Европе и знакомым с западноевропейской литературой. Все это имело огромное значение для развития передовой идеологии.

Островский больше, чем любой другой великий русский писатель, связан с буржуазией. Он постоянно изображает ее в своем творчестве.

Но возникшая на гребне демократического подъема «в одной из стран, придавленных крепостниками» (Ленин), драматургия Островского заключала в себе великий заряд демократической энергии. И эта энергия направлена была не только на критику старых крепостнических отношений, но и на развенчание нового, появившегося в русском обществе типа — буржуазного дельца. Критику буржуазного бессердечия и царства чистогана, изображение того, как богатые глумятся над бедными, глумятся над человеческой личностью, ее честью и достоинством, Островский ведет с меткостью и глубиной, превосходящей все то, что давала современная ему западноевропейская драма XIX в.

Существенно, что проблемы, которые стояли в центре драматургии Островского, отнюдь не являются провинциальными и местными, значительными только для отсталой крепостнической России. Судьба молодого человека, положение художника в мире своекорыстия, распад семейных отношений под влиянием развращающей роли денег, превращение женщины в предмет купли и продажи, извращение человеческой психологии, захваченной страстью стяжательства и накопления, — все эти темы сближают Островского с его западноевропейскими современниками.

Но живущий в эпоху нарастающего в России демократического подъема, когда «все переворотилось и только укладывается», Островский верит в возможности подлинно демократического развития, его искусство проникнуто духом исторического оптимизма.

Однако Островский сделал шаг вперед по сравнению с западноевропейскими драматургами XVIII в. не только с точки зрения идейной. Идейное продвижение было бы невозможно без решения великой художественной задачи.

В свое время Герцен писал, что кисть художника, дающая широкое воспроизведение мира, остановилась перед человеком во фраке¹⁵. Великий мыслитель имел в виду те трудности, которые представляет для искусства изображение буржуазного человека и буржуазной жизни, лишенных ярких красок и сильных характеров. Заслуга Островского заключалась в том, что он смог дать отражение этой жизни в сфере драматического искусства, в форме комедии и драмы.

Островский внимательно следил за тем, что происходило в современном ему французском театре, знал его устройство и технику, то, на чем держится французская сцена. Поэтессе Мысовской он писал: «Я сделаю вам из сказки сценариум, т. е. каркас пьесы, это даже не искусство, а просто ремесло. В Париже много таких мастеров — их не зовут литераторами, для них кличка *faiseur*» (XVI, 186). Это знание театра и техники Островский высоко ценил: «А во Франции какое громадное значение для постановки пьес имели такие знатоки сцены, как Скриб и многие другие» (XII, 287). Много раз

Островский — практик сцены обсуждал вопрос о переводе французских обиходных пьесок, которые могут быть полезны для русского театра, кое-что переводил сам.

Бесспорно, его собственное творчество соприкасалось в каких-то моментах с творчеством драматургов — его современников, с двумя самыми популярными жанрами французской сцены — водевилем и мелодрамой. Известная водевильность есть в некоторых его пьесах. Элемент (легкое и веселое отношение к жизни) есть в комедии «Волки и овцы» в сцене, когда притворившаяся скромницей девица запутывает в свои сети старого холостяка. Но это только одна из граней комедии, одна из составных частей большого синтеза, какой представляет собой это выдающееся произведение комедийного жанра.

По-своему связан Островский и с мелодрамой. Мы имеем в виду прежде всего самый популярный из переводов Островского — пьесу, много шедшую на русской сцене, перевод мелодрамы Паоло Джакометти «Семья преступника». Произведение это написано в духе позднего романтизма.

Элемент мелодраматизма пропускает и в собственном творчестве Островского. Неоднократно указывалось на близость к мелодраме пьесы «Без вины виноватые». История девушки, брошенной и обманутой любовником, ее встреча через много лет с отцом своего ребенка и сыном, загадка и тайна, окружающие происхождение молодого актера, острое противопоставление порока и добродетели — во всем этом мы видим признаки мелодрамы — увлекательной и кончающейся раскрытием тайны и торжеством справедливости. Конечно, Островскому и в этой комедии удается дать социальное обоснование характеров.

Но появление в пьесе мелодраматических элементов не просто случайность. Пьеса написана в период тяжелой реакции и общественного затишья — в 1880-е годы. Драматизм русской жизни приобрел в это время подспудный характер, принял новые формы. Передать эти новые формы смог в своих пьесах Чехов. Они остались вне художественной сферы Островского. Попытка сохранить драматизм старого типа приводит его к мелодраматизму.

В это время трудно было найти в русской жизни тип положительной красоты. И Островский отказывается от социальной характеристики Кручининой, дает лишь характеристику моральную, противопоставляет ее доброту и служение людям лицемерию и эгоизму Мурова. Но «Без вины виноватые» стоят в этом смысле особняком в творчестве Островского.

И все же не связь с западноевропейским театром и драмой его времени характерна для Островского.

Для того чтобы осуществить художественное отражение складывающихся буржуазных отношений, Островский должен был искать новые формы. Он вел эти поиски совсем в ином направлении, нежели представители французской развлекательной драматургии XIX в. и их петербургские подражатели. Великий драматург сознательно противопоставляет свое понимание формы «тем шатким и условным положениям, которые выработались при нынешнем литературном разврате во французской и петербургской литературе» (XIV, стр. 23).

Вообще, особенности подхода Островского к проблемам формы и драматической техники отчетливо видны именно на его высказываниях о современных ему французских драматургах и сопоставлении их с русскими.

Приведем два таких высказывания. На первый взгляд они абсолютно противоречат друг другу. В письме к Тургеневу Островский писал: «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 ценю умение французов делать пьесу 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 писал «Грозу», я увлекся отдалкой главных ролей и с непростительным легкомыслием отнесся к форме, да и притом же торопился, чтобы поспеть к бенефису покойного Васильева. Теперь я сумею сделать пьесу немножко хуже французов, и, если хотите, пришлю вам оригинал «Грозы», переделанный для французской сцены» (XV, 38).

В. Н. ПОПОВА В РОЛИ
ЛАРИСЫ («БЕСПРИДАННИЦА»)
Московский драматический театр
(б. Корша), 1932 г.
Фотография
Центральный театральный музей,
Москва



«...Французские пьесы не лучше наших, — они только ловчее сделаны; зато ради этой ловкости французы жертвуют правдой и стыдом, на что порядочный русский писатель не решится» (ХII, 244).

Чтобы показать сложность той задачи, которая стояла перед русскими драматургами, приведем еще одно суждение Островского, разъясняющее его позицию: «...во Франции писать пьесы несравненно легче, там все готовое: и язык, и типы, и драматические приемы, и меньше требовательности относительно естественности, и больше свободы в выборе сюжета и в изображении, и построение более однообразное и известное.

В России, чтобы написать пьесу, отвечающую современным требованиям критики и притом имеющую сценические достоинства, чтобы она могла иметь успех в разнообразной массе публики, — писателю нужно иметь ума, способностей и знания жизни по крайней мере впятеро против французов» (ХII, 326).

Отсутствие в нашей стране традиции «хорошо сделанной пьесы» составляло и силу и слабость русской драматургии. Но, бесспорно, оно давало драматургам свободу действия.

Островский мог опереться в своих исканиях только на традиции русской драмы, и прежде всего традиции Пушкина и Гоголя. Начнем с вопроса о комедии. Конечно, персонажей Гоголя еще нельзя назвать людьми буржуазной эпохи в собственном смысле этого слова. Но в «Женитьбе» Гоголь показал обывателей, «частных лиц», их пошлость, мелочность, эгоизм. Комедия основана на изображении того, по выражению Гоголя, «электричества», которым обладает «денежный капитал» и «выгодная женитьба»¹⁶. Комически изображая стихию обывательщины и пошлость пошлого человека, Гоголь прокладывал дорогу Островскому.

В первых произведениях Островского уже отчетливо проявились черты нравописательского жанра. Не случайно одно из них носило название «Картина семейного

счастья», а отрывок из комедии «Банкрот» был напечатан в газете как жанровая картина, рисующая жизнь неизвестного в литературе сословия.

Однако Островского меньше всего можно считать нравописателем или автором жанровых сцен из жизни купечества. Нравоописательность играет у него иную роль. Изображая в комедии «Свои люди — сочтемся!», как приказчик Подхалюзин вместе с дочерью Большова Липочкой предали своего благодетеля и равнодушно отнеслись к его судьбе, Островский ставит своей задачей реалистически объяснить нелепую и варварскую психологию своих персонажей. Для этого он подробно раскрывает общественную среду и обстановку, условия, которые эти характеры породили, сделали возможными их неожиданные варварские поступки.

Сцены комедии, представляющие как бы не связанные с интригой картинки «в купеческом доме», играют важную роль в обрисовке психологии героев. Эпизод, казалось бы, лишний, с точки зрения интриги, когда Большов грубо отказывается приласкать dochь, объясняет равнодущие docheri к судьбе отца в последнем акте. Также не бесцельны персонажи, которые не нужны непосредственно для развития интриги. Добролюбов пишет: «...мы никак не решаемся считать ненужными и лишними те лица пьес Островского, которые не участвуют прямо в интриге. С нашей точки зрения, эти лица столь же необходимы для пьесы, как и главные: они показывают нам ту обстановку, в которой совершается действие, рисуют положение, которым определяется смысл деятельности главных персонажей пьесы»¹⁷.

Таким необходимым персонажем является, например, Тишк, в котором наглядно показано, каково было детство Подхалюзина и откуда Подхалюзин вынес свое отношение к жизни, позволившее ему так бессердечно поступить с Большовым.

Давая широкую обрисовку среды и жизненного уклада, Островский делает форму комедии более широкой, свободной и емкой. И, конечно, это приближает комедию Островского к роману, хотя Островский и не выходит за пределы драматического рода, развивает и совершенствует именно драматическую форму.

Комедия Островского стоит в одном ряду с произведениями таких романистов, как Бальзак, Диккенс, Теккерей, показавших социальные истоки формирования личности, влияние на характер человека общественной среды. И у Островского обрисовка среды связана с характеристикой персонажей. В персонажах Островского всегда подчеркнуты профессионально-сословные категории — купцы, чиновники, дворяне, свахи, актеры. Мы говорим «купец Островского» или «сваха Островского» и вкладываем в эти обозначения общие для всех представления. Но эта сословная определенность представляет для Островского только канву. Опираясь на нее, он дает психологическую характеристику, тонко прослеживает взаимоотношения социального и психологического в поведении человека и восприятии им мира.

«Высвобождение мысли из-под гнета условных приемов — дело не легкое, оно требует громадных сил», — говорил Островский о Пушкине (XIII, 166). Эти слова применимы к самому Островскому. Высвободив форму современной драмы из-под гнета условных схем французской салонной комедии и подражавших ей петербургских «драмоделов», пьесы которых заполнили репертуар русского театра, Островский проявил громадную творческую силу. Он раскрыл для драмы новые возможности. То, что казалось недраматичным другим писателям, оказалось драматичным для него.

Новаторство Островского ярко проявилось уже в такой его ранней комедии, как «Бедная невеста». Героиня комедии вполне заурядная девушка, так же заурядны и другие действующие лица. Таких персонажей умел показывать до Островского только европейский роман. Изображая, как глупая и беспомощная маменька-чиновница при помощи старательного и недалекого друга дома, старичка Добротворского, выдает doch замуж за пошляка чиновника Беневоленского, Островский не воспроизводит драматической борьбы в собственном смысле этого слова. Он дает ряд сцен, рисующих приезд Беневоленского в дом, возвращение маменьки из суда после известия о проигрыше дела, разочарование бедной девушки в фатоватом Мериче, свадьбу. Все это носит скорее повествовательный, эпический характер. Композиционные приемы Островского порождены особенностями жизненного материала. Своеобразной эпичностью обладают и те пьесы Островского, которые сам он называет драмами, но которые в ряде

В. В. МЕРКУРЬЕВ В РОЛИ
ГРОЗНОВА
(«ПРАВДА ХОРОШО, А СЧАСТЬЕ
ЛУЧШЕ»)

Театр им. Пушкина,
Ленинград, 1958 г.

Фотография

Центральный театральный музей,
Москва



существенных моментов приближаются к трагедии. Мы имеем в виду прежде всего такую великую драму, как «Гроза», составляющую вместе с «Бесприннницей» вершину достижений Островского в сфере трагедии.

Как известно, Белинский в статье «Разделение поэзии на роды и виды» отмечал эпический характер «Бориса Годунова». Эта эпичность выражалась в широте обрисовки мира. Она была связана с тем, что, изображая судьбу человеческую, Пушкин показывал решающее значение исторических условий, объективной исторической ситуации, которая определяет в конечном счете победу или поражение исторической личности. Создавая трагедию нового типа, основанную на изображении не исторического, а вымышленного лица, Островский прибегал к сходным художественным приемам. Гибель Катерины, наделенной цельным и героическим характером, обусловлена не злой волей Кабанихи, а самой действительностью, «жестокими нравами» патриархального уклада. Этот уклад представлен в виде замкнутого мира, имеющего множество защитников — от Дикого и Кабанихи до странницы Феклушки.

Именно столкновение Катерины с этим жестоким миром, обрисованным Островским с эпической широтой и обстоятельностью, составляет основу конфликта пьесы.

Старинные формы национальной жизни, могучая Волга и прекрасная природа помогли драматургу отодвинуть героиню от прозаической буржуазной повседневности, показать ее и ее судьбу в поэтическом свете. В ходе драмы Островский мастерски выводит изображение событий за рамки семейного конфликта. В драматических событиях, происходящих в семье Кабановых, принимают участие жители Калинова во главе с Кулиггиным. Оно приобретает широкое общественное звучание. Гибель Катерины была выражением ее непокорности, ее протеста. Подобно Шекспиру, показывавшему в finale своих трагедий впечатление, которое произвела на окружающих гибель героя, Островский изображает впечатление, произведенное смертью Катерины. Не только

Кулигин потрясен ее гибелью. Бессловесный Тихон в первый раз в жизни возвышает голос против матерей: «Вы ее погубили! Вы! Вы!»

Островский создал несколько выдающихся драм, но главные усилия его были направлены на разработку жанра комедии. При этом драматург использовал возникающие перед ним трудности для новых завоеваний. Он освобождает драматическую форму от того элемента условности, который еще сохранился в ней. Чтобы наглядно показать, как далеко ушел Островский в этом направлении, нужно сравнить его со старыми драматургами: Гольдони, Мольером, Лопе де Вега. Достаточно Туанетте из «Многого больного» надеть на себя костюм доктора, и все принимают ее за того, за кого она хочет себя выдать. Подобного рода переодевание, при котором желание персонажа изображать другого человека сейчас же оказывается осуществленным, мы постоянно встречаем у драматургов XVII—XVIII веков.

У Островского сходный прием есть только в одной сравнительно слабой пьесе — «Красавец-мужчина». В остальных случаях он решительно избегает комедийных условностей. Вспомним, как глубоко и психологически обстоятельно мотивировано в «Лесе» то, что Несчастливцев и Счастливцев выдают себя за полковника и его лакея. Самый придиличный глаз не найдет здесь никакой искусственности и натяжки.

Правда жизни выступает у Островского в естественной форме. «Многие условные правила исчезли, исчезнут и еще некоторые. Теперь драматические произведения есть не что иное, как драматизированная жизнь», — писал Островский (XII, 321).

Искусство Островского составляет особую ступень в развитии мировой драмы. Старая драматургия знала «комедию интриги», «комедию характера», «комедию нравов». Комедия интриги, которую развили испанцы, раскрывала действительность через изображение стремительной динамической борьбы персонажей. Комедия характера, которую, как мы знаем, создали французы, показывала жизнь через изображение причуды экстравагантного персонажа, осмеяние порочного характера (скупой, лицемер). Мы видели, что уже Гольдони критиковал эту комедию и стремился преобразовать ее, включив изображение характеров в «комедию нравов».

Русские комедиографы начиная с Сумарокова и Фонвизина отдавали решительное предпочтение «комедии нравов», конкретно изображающей жизнь, нравы и обычаи. Однако они не просто культивировали «комедию нравов», но рано начали поиски нового типа драмы. Завершением этих исканий стала драматургия Островского. В пьесах Островского гораздо шире показана социальная среда, связь человека с обстановкой, его сформировавшей и определившей его характер. Добролюбов писал: «Уже и в прежних пьесах Островского мы замечали, что это не комедии интриг и не комедии характеров собственно, а нечто новое, чему мы дали бы название «пьес жизни», если бы это не было слишком обширно и потому не совсем определенно»¹⁸.

Вслед за Гоголем Островский неизмеримо отчетливее, чем старые западные драматурги, смог показать реальные стимулы, определяющие поведение людей. «У него вы находите не только нравственную, но и житейскую экономическую сторону вопроса, а в этом-то и сущность дела», — говорит Добролюбов¹⁹. Островский завершил создание комедии буржуазной эпохи, комедии семейной и вместе с тем основанной на изображении роли «денежного капитала» в жизни общества. Он сделал это раньше, чем Ибсен, тоже писавший превосходные комедии и драмы из буржуазной жизни. Таким образом, Островский выполнил великую новаторскую задачу, внес свой вклад в художественное развитие человечества.

Для уточнения этого вопроса мы снова вернемся к взаимоотношениям Островского с современной ему западноевропейской драматургией.

У Островского есть темы и сюжеты, совпадающие с темами и сюжетами его французских коллег и современников. Но тем же сюжетным коллизиям и ситуациям Островский дает неизмеримо более глубокую социально-критическую окраску. Возьмем два таких сюжета. Как у Островского, так и у Скриба есть комедии, в центре которых находится молодой человек «благородного образа мыслей». Скриб показывает его на фоне некоторых пороков, характерных для буржуазного общества, но истолковывает их не как нечто вытекающее из природы этого общества, а как следствие нравственной

испорченности людей. Скриб рисует продажность прессы, женщин, управляющих своими мужьями-министрами, подкуп во время выборов.

Несмотря на все это, добродетель торжествует, и молодой герой выходит победителем в борьбе со злом. Происходит все это благодаря сцеплению случайностей. Случайность — главный композиционно образующий прием Скриба. Она не есть его чистая выдумка. Это возведенная в систему стихия буржуазного общества, которая не подлежит контролю человека и потому чревата неожиданностями. Но Скриб эту случайность использует для апологетики буржуазного общества, стремится показать закономерность победы в нем добра. Такой финал является у Скриба идеальным завершением пьесы. У Островского же счастливые финалы — прежде всего исключение из правила, и не они определяют его концепцию общества.

В комедии «Правда хоропо, а счастье лучше» патриот и защитник правды Платон Зыбкин женится на богатой купеческой дочке Поликсене, и комедия кончается его моральной победой.

«Вот она правда-то, бабушка! Она свое возьмет», — с торжеством говорит Зыбкин.

«Мавра Тарасовна. Ну, миленький, не очень уж ты на правду-то надейся! Как бы не случай тут один, так плакался бы ты со своей правдой всю жизнь».

Устами Мавры Тарасовны Островский подчеркивает, что это именно случай. В заглавии пьесы счастье противопоставлено правде, они несовместимы. Тем не менее в отличие от пьес Скриба, где персонажи — условные фигуры, у Островского счастливый конец всегда мотивирован и обоснован особенностями характеров главных действующих лиц. Бабушка суеверна и не может уклониться от выполнения данного слова. Грознов — озорник и любитель подшутить над женщинами. Именно он мог взять с нее подобную клятву. Случай помог восторжествовать Платону Зыбкину, но Островский показал пороки, которые вырастают из самой природы общества и не устраняются счастливым завершением любви молодых людей. Этим он и отличается от Скриба, который не показывает среды и обстановки, определяющих основы характеров и являющихся фундаментом, на котором возникают отношения персонажей. По Островскому, именно беззакония типичны для мира самодуров и собственников, а не случайно устроенное счастье молодых людей.

И другой выразительный пример совпадения коллизии у Островского и у французского драматурга XIX в. Мы имеем в виду пьесу Ожье «Габриэль» и «Невольницы» Островского.

Пьеса Ожье — комедия в стихах. Но в ней есть разительное сходство с комедией Островского. В центре комедии Ожье две супружеские пары. Жюльен и его романтически настроенная супруга Габриэль, дядюшка Тампоне и его трезвая жена соответствуют двум супружеским парам, стоящим в центре «Невольниц». Как и у героини «Невольниц», у Габриэль роман с секретарем мужа Стефаном Дарьо.

Муж Габриэль занят своими адвокатскими делами и завоеванием богатства. Пылкая и романтическая Габриэль уже готова бежать вместе со Стефаном, но в последний момент одумывается. Муж признается в своей вине. Он забросил семью. Габриэль раскаивается в романтическом сумасбродстве и в своей заключительной реплике прославляет святыню буржуазной семьи:

О редкий муж!
Отец! Люблю тебя, люблю.

У Островского все обстоит совершенно иначе. В отличие от комедии Ожье, которая завершается отказом от заблуждений и апофеозом разумной буржуазной жизни, финал пьесы Островского заключает в себе влутренний трагизм. Героиня отказывается от своих естественных человеческих стремлений и скрепя сердце примиряется с проной и пошлостью буржуазного существования.

То, что писал Островский, безусловно, неизмеримо более содержательно и человечески значительно, нежели то, что давала в это время буржуазная драма во многих странах Запада.

При том, что историческое значение Островского и его вклад в развитие мировой драматургии бесспорны, вопрос о его влиянии на мировую драматургию решается не так просто.

Часто отождествляют понятия «мировое значение» и «мировое влияние». Конечно, это вещи близкие. Но они не всегда совпадают, отнюдь не покрывают друг друга. Не всякое явление, имеющее мировое значение, сразу же оказывает мировое влияние. Влияние — процесс, в котором участвуют две стороны. Кроме мощного художника, оказывающего влияние, нужно, чтобы нашлись художники, способные это влияние воспринять, отзывчивая читательская аудитория, зрители, которых может увлечь серьезная пьеса.

Поучительна в этом отношении судьба Шекспира. Его творчество имеет мировое значение, оказывает мировое влияние. Но в течение всего XVII, первой половины XVIII в. это влияние почти не обнаруживалось в европейской литературе и театре. Пьесы Шекспира не были известны и европейским читателям. Влияние Шекспира по-настоящему сказалось только во второй половине XVIII — начале XIX в. Произошло это прежде всего потому, что именно тогда перед обществом и передовой литературой возникли проблемы, сходные с теми, которые решал Шекспир, выдвинувшиеся художники, чьи идеальные и поэтические устремления были близки к устремлениям Шекспира. Гете, Шиллер, Вальтер Скотт, Мандзони, Пушкин, Бальзак испытывали на себе влияние Шекспира потому, что сами были огромными художниками. Было еще одно обстоятельство, облегчившее усвоение драм Шекспира и превращение их в неотъемлемую составную часть другой национальной культуры (например, культуры немецкой). Его драмы были восприняты читателями, поэтами, театром в ту эпоху, когда в Германии возникла историческая потребность в создании реалистической драмы, а национальная традиция только складывалась.

То, что Островский не оказал на мировую драму и мировой театр влияния, соответствующего тому великому вкладу, который он внес в развитие мировой драматургии, отнюдь не свидетельствует о какой-либо ограниченности его творчества и порождено совсем другими причинами.

Но вопрос этот имеет разные стороны. XIX век — век развитого капитализма не только связал народы на мировом рынке. Он создал и новое положение в области культуры. Плоды национальной культуры очень быстро выходят за рамки своей страны, привлекают внимание, находят отклик в других странах. Так произошло и с пьесами Островского. Еще при жизни драматурга некоторые из них были переведены на иностранные языки, и о его творчестве появились статьи, вскоре были сделаны и попытки поставить его пьесы на сцене.

Несмотря на то, что о комедиях Островского на Западе было высказано немало поверхностных и невежественных суждений, в которых оказались предрассудки буржуазной науки, в трудах некоторых иностранных ученых и критиков можно найти верные мысли и умозаключения, касающиеся своеобразия Островского и его вклада в развитие драмы.

Если в XIX в. Островский рассматривался как вполне уникальная и не имеющая никаких аналогий фигура, то позднее, когда драматургия Чехова начала свое победоносное шествие по миру, Островского стали воспринимать как одного из представителей школы русской драматургии, имеющей свои характерные особенности.

Ее своеобразие определяется обычно путем противопоставления русской школы принципу «хорошо составленной пьесы», которой славилась французская драматургия XIX в.

В 1913 г. вышла книга Мориса Беринга «Вехи русской литературы». Беринг — англичанин, побывавший в России и хорошо знающий русскую литературу.

В главе о Чехове он дает такую характеристику основного принципа русской драматургии: «Главное явление русской сцены, отличающее ее от нашей и от сцены какой-либо другой европейской страны, — это отсутствие современной французской традиции. Традиция «хорошо составленной французской пьесы», придуманная Скрибом,

не существует и никогда не существовала в России. Русская драма, подобно русскому роману, всегда исполняла одно дело: описывала жизнь так, как она ее видела, и возможно, просто никому в голову не могло прийти поднимать по этому поводу шум, как это делали на Западе²⁰.

Наиболее серьезно такое понимание русской драмы развито в работе Дороти Каучер «Современная драматическая структура» (1928), где имеется специальная глава под названием «Русское восстание против формул Скриба». Глава эта начинается такими словами: «В восстание против хорошо сделанной пьесы интриги и традиционных мнений русские внесли ценный вклад в смысле использования контрастов для достижения драматического подъема и падения, а также создания характеров вместо условных типов»²¹.

Островского Дороти Каучер называет «пионером» в создании пьес, воспроизводящих «кусок жизни». Главное в этих пьесах не действие в смысле интриги, а обрисовка характеров и общественных условий того времени. Они раскрываются через диалог. И на это направлены усилия Островского.

Свои рассуждения об Островском и русских драматургах Дороти Каучер заключает следующими словами: «Они смотрят в широкое пространство и думают о судьбе человечества, вот почему они не ограничивают себя в выборе сюжетов и не заключают своих пьес в одну и ту же форму»²².

Мысль о том, что русская драма и один из ее корифеев, Островский, исходят из задач отражения жизни, а не из канонических книжных форм, позволяет некоторым западноевропейским исследователям наметить очень существенные черты творческой манеры Островского.

В знаменитой монографии Патуайе об Островском, вышедшей в 1912 г., наблюдения о неприятии Островским и другими русскими драматургами стеснительных канонических форм выражено так: «Другая часто повторяющаяся ошибка заключалась в том, что критика применяла к произведениям Островского одну общую мерку и относилась отрицательно к разнообразию их форм. Кроме комедий, Островский писал «специ», «картины из семейной жизни», «картины из жизни захолустья» и «драматические этюды», которые имели к драме такое же отношение, как повесть или рассказ к роману. Это — свободные эскизы, стоящие совершенно отдельно друг от друга, а иногда связанные или объединенные одной идеей или одним действующим лицом...»²³.

Здесь интересна не только мысль о свободе и разнообразии форм, применяемых Островским для отражения действительности, но аналогия с эпическими жанрами — романом, повестью, рассказом.

Еще в 1886 г. немецкий исследователь Александр Рейнгольдт в своем курсе «Истории русской литературы» отметил, что для Островского в большей мере характерен эпический момент в ущерб драматическому.

Мы уже говорили, что эта эпичность драматургии Островского связана с его стремлением обрисовать общественные условия существования людей. Умение Островского добиваться этого также не прошло мимо внимания зарубежной критики. В начале XX в. видный чешский критик Водак писал: «Русский драматург обладает неподражаемой способностью показывать зависимость бытия индивида от общественного целого» (см. настоящ. том, кн. вторая, стр. 442).

Однако своеобразие драматической техники Островского заключалось в том, что он достигал этой эпической обрисовки связи индивида с общественными условиями, сохраняя драматический, действенный элемент, правда, действенный элемент особого типа. Интересную и оригинальную характеристику драматической техники Островского дает итальянский исследователь Сильвио д'Амико в своей «Истории драматического театра в трех томах» (1953). «У Островского уже есть, как у последующих русских драматических авторов, техника, глубочайшим образом отличная от классических западноевропейских формул и от точной механики французов XIX в. Он изображает действительность, руководствуясь прежде всего намерением создать нечто кажущееся подлинным, даже если зачастую прибегает к гротеску. Поэтому изображение внешне распадается на непрестанные разбросанные, я бы сказал, рассеивающие диалоги, которые, казалось бы, не связываются тесно вокруг интриги, а скорее вздымаются и опа-

дают, словно несомые волной, которая перемешивает все персонажи в некоем смутном колебании, дающем иллюзию правды»²⁴.

Сильвио д'Амико справедливо отмечает, что жизнь выступает у Островского в абсолютно правдивой форме, что он избегает условностей и стремится создать иллюзию правды. Но важно и другое. Говоря о построении пьесы, он отмечает важную роль диалогов, не всегда тесно связанных с интригой. Через диалоги, иногда более, иногда менее напряженные, и раскрывается движение жизни, составляющее истинную основу пьесы.

Сильвио д'Амико по-своему выражает здесь то, что Добролюбов обозначил термином «пьесы жизни».

Действенное начало этих пьес неразрывно связано со все более широким и многосторонним раскрытием социального и психологического облика персонажей.

Западноевропейские критики пытались объяснить, почему Островский смог создать произведения, стоящие на таком высоком уровне, почему отсталость России того времени не помешала ее писателям достигнуть высокого художественного совершенства.

Мы имеем в виду прежде всего статью французского критика Жюля Леметра, в «Этюдах о русских писателях» которого находится ряд тонких замечаний о «Грозе» и о «Власти тьмы». В буржуазной Франции второй половины века те полупатриархальные отношения, которые изображены в «Грозе», воспринимались как далекое прошлое. Но Жюль Леметр отнюдь не рассматривал «Грозу» как повторение пройденного.

Он справедливо считал, что и автор «Грозы», и автор «Власти тьмы» — художники, стоящие на уровне передовых завоеваний литературы XIX в.

Жюль Леметр писал о пьесах Островского и Толстого: «Оригинальность русских драм и привлекательность их объясняются тем, что психологические состояния, опоздавшие по сравнению с нами на 400 лет, раскрываются перед нами не бедными клерками, столь же наивными, как их современники, а писателями, обладающими утонченным вкусом и блестящими талантами наблюдателей»²⁵.

Таким образом, полупатриархальная жизнь изображена здесь художниками, стоящими на уровне величайших достижений современного реализма. Необычное сочетание старого и нового в самой жизни — вот источник неповторимой оригинальности «Грозы».

Но Жюль Леметр объясняет и то, почему Островский смог изобразить эту жизнь в драматической форме. Люди, представленные в «Грозе», еще не обезличены буржуазной эпохой. Они сохранили силу чувств, непосредственность, откровенность, которой лишает человека буржуазная цивилизация.

«... Все эти люди — люди первобытные, — пишет Жюль Леметр, — отличаются глубиной и силой чувства, непосредственностью и откровенностью речи, каких больше не встретить у цивилизованных народов Запада»²⁶.

Оставим на совести французского критика неудачное слово «первобытные». Но замечание об откровенности, непосредственности, силе чувства, свойственных персонажам «Грозы», очень метко.

Как видим, европейские критики делают много верных наблюдений над манерой и стилем Островского.

Однако проникновение Островского на сцену европейского театра, внедрение его в читательский обиход, превращение в любимого и признанного драматурга происходило чрезвычайно медленно и наталкивалось на серьезные препятствия.

В разделе «Островский за рубежом», помещенном в этом томе «Литературного наследства», приведен большой конкретный материал, рассказывающий о судьбе драматургии Островского в различных странах мира. Отсылая читателя к этому материалу, я хочу остановиться только на принципиальной стороне вопроса.

В то время как русский роман в лице Толстого, Достоевского, Тургенева победоносно завоевывал западноевропейского читателя, русская драма в лице Островского хотя и вызывала интерес, все же не получила в западноевропейских странах широкого распространения.

В. А. ВЛАДИСЛАВСКИЙ В РОЛИ
ЧУГУНОВА («ВОЛКИ И ОВЦЫ»)
Малый театр, 1944 г.
Фотография
Центральный театральный музей,
Москва



В этом смысле Островский разделял участь величайшего русского поэта Пушкина. И на это было много причин. Первая и наиболее бросающаяся в глаза — трудность перевода. Конечно, она существует, когда речь идет о поэте Пушкине или драматурге Островском.

Перевести такого поэта, как Пушкин, дело неимоверной сложности. Но ведь в свое время переводчики различных европейских стран преодолели ее в отношении Байрона, который зазвучал на всех европейских языках.

Конечно, Островского переводить нелегко. Но нелегко переводить и Мольера. Однако эта трудность, как известно, была преодолена. Значит, дело здесь не только в этом, а в отсутствии в то время благоприятных условий для знакомства с большой классической поэзией и драматургией. Те поэты и драматурги, которые уже вошли в широкий обиход других стран на более ранних стадиях формирования национальной культуры, сохраняются в ней, как признанные классики (например, Мольер в Англии, Шекспир в Германии). Вхождение новых имен — дело очень не простое. Островский появился на Западе в неподходящее для него время и неподходящей обстановке и не был причислен к этим именам. Роман находился в центре литературных интересов. Западноевропейская литература сама выдвигала в это время гениальных представителей романа, поэтому так горячо и были принятые великие русские романисты. Больше того, интерес к пьесам Тургенева или Толстого был первоначально лишь косвенным выражением интереса к ним как романистам.

В середине XIX в. во многих западноевропейских странах театр был погружен в рутину и мало приспособлен к восприятию большой новаторской драматургии.

Особенно отчетливо выступает это во Франции, куда проникновение Островского было особенно трудным.

Французская театральная эстетика была сформирована Скрибом, Ожье, Сарду. Как мы уже отчасти указывали, это была далекая от реализма и во многих отношениях

рутинная эстетика. Театральная дирекция принимала только пьесы, написанные по проверенному рецепту и способные иметь безусловный кассовый успех. Это были водевили и мелодрамы, прославляющие дельца и одновременно стремящиеся разжалобить и растрогать зрителя.

Именно таких пьес требовала мещанско-буржуазная публика, заполнявшая залы театров.

Положение начинает меняться только во времена Третьей республики. Возникает «Свободный театр» Антуана, которыйставил одной из своих задач пропагандировать новую драматургию.

Первое представление пьесы Островского во Франции — постановка «Грозы» 3 марта 1889 г. тоже была косвенно связана с театром Антуана. Павловский и Ментене, которые перевели «Грозу» на французской языке, известны как переводчики «Власти тьмы» для «Свободного театра». Спектакль, поставленный театром «Бомарше», провалился, не имела настоящего успеха и «Василиса Мелентьевна», поставленная в 1893 г. Провал «Грозы» свидетельствует о том, что ни французские актеры, ни французская публика не были подготовлены к восприятию этой глубокой и сложной пьесы. В духе пошлого буржуазного комизма Варвара была истолкована как девица легкого поведения, отношения Кабанихи и Тихона представлены как комические, Кулигин и Дикой изображены как нелепые монстры. Во всем этом проявилось неумение французского театра проникнуть в русскую жизнь и русскую психологию. Несмотря на то что представление «Василисы Мелентьевной» прошло несколько лучше, и этот спектакль был далек от подлинного Островского.

Интересно, что А. П. Чехову заранее было совершенно ясно, что французы его времени не смогут понять и оценить «Грозу». 5 марта 1889 г. он писал Суворину: «Скажите, зачем это отдали французам на посмеяние «Грозу» Островского? Кто это догадался? Поставили пьесу только для того, чтобы французы лишний раз поломались и авторитетно посудачили о том, что для них нестерпимо скучно и непонятно. Я бы всех этих господ переводчиков сослал в Сибирь за непатриотизм и легкомыслие»²⁷.

Эстетика французского театра и требований зрителей и по сегодняшний день в известной степени препятствуют правильному истолкованию Островского. Достаточно указать на осуществленную в 1970 г. в театре «Ателье» постановку «Леса». Переводчик и режиссер Анри Барсак, один из лучших знатоков русской литературы во Франции, может быть, желая пойти навстречу требованиям публики, тоже приблизил пьесу к мелодраматическому стереотипу. Он чрезвычайно сократил речи второстепенных действующих лиц и тем сузил социальный фон пьесы, свел отношения Гурмыжской и Аксюши к соперничеству стареющей женщины и женщины молодой, из разговоров Несчастливцева и Счастливцева снял все их рассуждения о театре, и они выглядели в спектакле только представителями богемы. Пьеса стала банальной и элементарной.

Иные препятствия на пути Островского существовали в США. Ведь в течение всего XIX в. США не имели ни большой драматической литературы, ни подлинно художественного театра, они появились лишь к самому концу XIX в. Но и сейчас большинство американских театров носят развлекательный коммерческий характер.

Естественно, что настоящего интереса к драматургии Островского в Америке быть не могло. Те немногие постановки Островского, которые осуществлены в США, связаны с так называемыми малыми театрами, имеющими аналогию со «свободными», «независимыми» театрами Европы.

В Англии Островского тоже ставил театр гильдия «Эвримен», далекий от коммерческих интересов, нотингемские любители, левый театр «Юнити» в Кардиффе.

Интересно, что понравилось англичанам у Островского. В Англии, как и в других странах, шла «Гроза» (самым значительным спектаклем была постановка «Грозы» в 1966 г. в национальном театре Великобритании). Но наибольший успех имела комедия «На всякого мудреца довольно простоты» (поставленная под названием «Дневник подлеца» в нескольких театрах и превращенная в мюзикл «Карточный дом»).

На это были определенные причины. В свое время Н. П. Кашин сравнивал эту пьесу со «Школой злословия» Шеридана²⁸. Конечно, сходство это относительное. Каждая из этих комедий имеет свое оригинальное лицо, свое идейное и художественное

УЧАСТИКИ СПЕКТАКЛЯ

«ПЕС», ГАСТРОЛИ

В. И. КАЧАЛОВА, 1932 г.

ВО ВТОРОМ РЯДУ

ТРЕТИЙ — В. И. КАЧАЛОВ

Театр русской драмы, Рига

Фотография

Центральный театральный музей

Москва



своеобразие. Англичан привлекло другое. Комедия Островского осмеивает тупых консерваторов и пустопорожних либералов. И эта насмешка вполне отвечала особенностям английской общественной жизни.

При том, что известный культурный интерес к Островскому существует и во Франции, и в Англии, и в Италии, его творчество не вошло в культуру этих народов, как вошло в нее творчество Ибсена или Чехова. И этот вопрос требует специального объяснения.

Западноевропейская критика часто проводит прямую линию от Островского к Чехову и зачисляет их в одну драматическую школу. В этом есть большая доля истины. И все же это только часть истины. При всем новаторстве Островского, при том, что он серьезно реформировал классическую комедию, способную отразить буржуазную эпоху, он в известном смысле остается в рамках старой драматической системы. Мы имеем в виду законченность типов, которые представлены в его комедиях, завершенную и проведенную до конца линию драматического действия, счастливые финалы, определенность этической оценки. Все это ставит Островского в один ряд с такими представителями старой комедии, как Мольер или Гольдони. В западноевропейской критике раздавались голоса, что пьесы Островского представляют собой то же самое старомодное искусство, что и комедии Мольера. А так как у французов есть свой Мольер, Островского они спокойно отдают русским. Иное дело Ибсен и Чехов. Был ряд причин, облегчивших им вхождение в культуру других европейских наций. Прежде всего они появились на горизонте западного театра в то время, когда безраздельному господству буржуазно-развлекательной драмы в таких странах, как Франция, Германия, Англия, приходил конец. Оживление рабочего движения, рост демократических тенденций среди интеллигенции, активно выступающей против буржуазной реакции, породили стремление вырвать театр из плена развлекательной драматургии, использовать его для правдивого отражения жизни.

Как уже отмечалось, в это время в отдельных западноевропейских странах возникает и некоторое оживление интереса к Островскому. Но прежде всего оно породило интерес к Ибсену и Чехову. Начнем с Ибсена.

Он был всего на пять лет моложе Островского, но пережил его на двадцать лет. В отличие от Островского, в течение всей жизни стоявшего на позициях реализма, Ибсен начал с героической романтики и пришел к реализму только в 70-е годы, приблизительно через четверть века после Островского. Но реализмический период был в творчестве Ибсена не последним, в конце жизни он повернулся к символизму.

Появление в Норвегии в XIX в. столь идейно и художественно значительной драмы объясняется теми же причинами, что и возникновение драматургии Островского. Это демократический подъем, который переживала в то время Норвегия.

Однако и в идейной проблематике Ибсена, и в его художественной манере было нечто более близкое художественной интеллигенции Европы на рубеже XIX — XX вв., нежели проблематика и художественная манера Островского.

В исследовании В. Г. Адмони об Ибсене приводится любопытная заочная полемика между Ибсеном и Тургеневым²⁹. Ибсен утверждал: «меньшинство всегда право». Тургенев не соглашался с этим и считал положение, при котором «меньшинство всегда право», исключением, а не правилом.

В реализмических драмах Ибсена выступает обычно яркая индивидуальность, обладающая характером и протестующая против правов и морали своекорыстного и лицемерного мещанского большинства.

На первый взгляд в «Грозе» Островского мы видим нечто подобное. Но Катерина не выдвинута на первый план, не противопоставлена демократическому множеству города Калинова. Наоборот, у таких людей, как Варвара, Тихон, Кулигин, она находит сочувствие, симпатию и поддержку. Доктор Штокман, наоборот, противопоставлен безликому множеству, обывательской массе. Ибсен вскрывает внутренние противоречия, которые свойственны подобному бунтарю, но одинокий мятежник всегда остается героем его пьес.

Не только в мировоззрении Ибсена, но и в его творческой манере были черты очень близкие устремлениям многих художников конца XIX — начала XX века. В статье

«Квинтэссенция ибсенизма» Б. Шоу характеризует те особенности манеры Ибсена, которые близки ему и его современникам. «В новых пьесах драматический конфликт строится не вокруг вульгарных склонностей человека, его жадности или щедрости, обиды или честолюбия, недоразумений и случайностей и всего прочего, что само по себе не порождает моральных проблем, а вокруг столкновения различных идеалов. Конфликт этот идет не между правыми и виноватыми. Злодей здесь может быть совестлив, как и герой, если не больше. По сути дела проблема, делающая пьесу интересной (когда она действительно интересна), заключается в выяснении, кто же здесь герой, а кто злодей. Или, иначе говоря, здесь нет ни злодеев ни героев. Критиков поражает больше всего отказ от драматургического искусства. Они не понимают, что в действительности за всеми техническими новшествами стоит неизбежный возврат к природе. Сегодня естественное — это прежде всего *каждодневное*»³⁰.

При том, что тенденция приближения к обыденной жизни очень сильна у Островского, это, конечно, не его эстетика.

Зато к Чехову она в известной степени применима. Сам Бернард Шоу включал Чехова в число драматургов, стоявших рядом с Ибсеном.

Демократ Островский выступал и против подавления личности и против буржуазного чистогана.

Чехов показал людей, живущих в эпоху, когда буржуазно-демократические и либеральные фразы окончательно опопшились и потеряли кредит. Люди эти живут в условиях мещанской обыденности, враждебной чувствам, поэзии, духовному началу. Он изображал борьбу этого духовного начала в человеке против буржуазно-обывательской пошлости, опутывающей людей. Эта тема занимала и передовых людей Западной Европы. Именно поэтому Чехов вместе с Ибсеном вошел в театральную культуру основных европейских стран.

Пьесы Островского сейчас известны в этих странах. К ним порой обращаются для постановок (например, итальянское телевидение за последние годы показало четыре его пьесы). Но Островский все же не занял в этих странах того места, которое занимают Шекспир или Чехов.

Совсем иначе обстояло дело с восприятием Островского в славянских странах, странах Восточной Европы. Здесь Островский гораздо глубже, плотнее, органичнее вошел в национальную культуру. Конечно, известную роль в этом сыграла принадлежность к единой славянской семье, а порой и близость языка. Но, конечно, не в этом главное.

Причина заключается прежде всего в том, что страны эти проходили аналогичный с Россией этап буржуазно-демократических преобразований и строительства своей национальной культуры. Отсюда то огромное значение, которое имела для них Россия и демократическая русская культура, в том числе и Островский.

О той роли, которую может сыграть Островский в формировании театральной культуры, много говорили чешские демократические деятели. Борьба чехов за национальную независимость шла преимущественно в формах борьбы за национальную культуру, и обретала широкий демократический размах. В этих условиях большое значение имело создание чешского национального театра. Выдающиеся чешские демоны и патриоты Эмануэл Вавра, Ян Неруда, Йозеф Фрич, отстаивая чешскую национальную культуру, противопоставляли Островского французской развлекательной драме. Ян Неруда, пропагандируя Островского, вместе с тем ратовал за национальную самобытность чешской драматургии и театра и выступал против подражания второсортным западноевропейским образцам. Противопоставление и сопоставление Островского с развлекательной буржуазной драмой составляет лейтмотив всех сочинений на эту тему. По-разному этот вопрос решался на разных этапах развития чешской культуры. В условиях демократического подъема 1860—1870-х годов Островский начал завоевывать широкую популярность. Если в Англии наиболее популярной пьесой стала комедия «На всякого мудреца довольно простоты», то в таких странах, как Чехия, Болгария, Польша, наибольший успех выпал на долю «Доходного места». Эта пьеса, бичующая чиновничество и его произвол, была близка людям, страдавшим от произвола чиновников Австро-венгерской монархии или Российской империи. В 1869 г.

«Доходное место» было поставлено в Праге, имело большой успех, получило широкий отклик и признание зрителей.

В 80-е годы демократический подъем кончается, меняется обстановка в стране. Изменяется состав и даже настроения публики. Соответственно иным становится и репертуар. Публику тянет теперь к салонным французским и немецким пьесам.

В этих условиях в 1885 г. была представлена пьеса «Без вины виноватые». Интересна полемика, которая развернулась вокруг этой пьесы. Некоторые критики судили ее с точки зрения канонов французской мелодрамы и эстетики Сарду. Другие подчеркивали социальный момент, отделяющий ее от сентиментального и фальшивого искусства мелодрамы. Как ни противоречиво сложилась судьба Островского в Чехии XIX века, он все же был живой и действенной силой в развитии чешской культуры.

Еще более прочное место занял Островский в Болгарии. Страна великой древней культуры, Болгария вела в XIX в. борьбу за свою национальную независимость против турецкого ига. В освобождении Болгарии, последовавшем в результате войны 1877—1878 годов, решающую роль сыграла помощь России.

Напряженная борьба за национальную независимость, отвлекавшая все силы нации, привела к тому, что строительство национальной демократической культуры в Болгарии пошло энергично только с конца XIX в. К этому времени относится возникновение болгарского профессионального театра. Роль, которую сыграла Россия в освобождении Болгарии и близость языка привели к тому, что могучая русская культура оказала решительное влияние на культуру болгарскую. Основное место в репертуаре болгарского театра «Слеза и смех» в период с 1893 по 1903 год заняла русская классическая драматургия. На сцене его шли «Доходное место», «Бедность не порок», «Беспряданица», «Бешеные деньги», «Гроза», «Женитьба Бальзаминова», «Василиса Мелентьева», «Без вины виноватые», «Волки и овцы». Особый успех снова имел «Доходное место». В речах Жадова звучал вызов чиновной бюрократии, столь близкий демократическим настроениям болгар. Его монологи находили горячий отклик в зрительном зале. Островский прочно и навсегда вошел в культуру болгарского народа.

Объясняется это прежде всего тем, что демократическая идеиность Островского и его реализм были близки тому этапу в развитии демократической культуры, который проходил тогда болгарский народ.

В период монархо-фашистского господства, с 1923 по 1944 год, правители Болгарии с настороженностью и недоброжелательством относились к демократической русской культуре, в том числе и к Островскому. Они хотели оторвать болгарский народ от великой культуры русского народа. Но сделать этого не удалось. Среди других пьес русских классиков в 1934 г. была поставлена «Правда хорошо, а счастье лучше», в 1936 г.—«На всякого мудреца довольно простоты».

В 1945 г. Советская Армия принесла освобождение болгарскому народу. Началось возрождение болгарской культуры, в том числе и болгарского театра.

«На первом месте из классиков русской драматургии в новом репертуаре болгарских театров шел, как и следовало ожидать, Островский»,— пишет К. Н. Державин. Основные пьесы Островского «значились на афишах почти всех болгарских театров. Следует обратить внимание, что предпочтение было оказано по преимуществу пьесам второго периода творчества нашего великого драматурга, т. е. пьесам, содержащим критику капитализма...»³¹.

Как видим, значение Островского вполне совпало здесь с его влиянием, воздействием на публику, актеров, писателей.

С Октября 1917 г. рост интереса к Островскому и его авторитета в мировом масштабе связан с ростом авторитета нашей страны, первой проложившей путь к социализму и спасшей человечество от фашистского рабства.

В Чехословакии в 1920—1930-е годы именно люди, защищавшие дружбу своей страны с Советским Союзом, выступали пропагандистами творчества Островского. В первую очередь это литераторы-коммунисты и орган компартии газета «Руде право».

Интерес к Островскому, обращение к его пьесам после победы советского народа в Великой Отечественной войне проявились не только в Болгарии, но и в Чехословакии, Польше, Венгрии и т. д.

Особенно наглядно тот факт, что Великая Октябрьская революция пробуждает интерес к русской классической литературе и, в частности, к Островскому, подтверждается на примере стран зарубежного Востока. Знакомство с Островским приходится там на последнее пятидесятилетие, а проводниками этого знакомства во многом оказываются общества дружбы с Советским Союзом.

Борющиеся за свою свободу народы Востока находят в произведениях Островского живой отклик на интересующие их проблемы. Тот факт, что на Востоке (в Индии) именно «Гроза» стала наиболее популярной пьесой Островского, объясняется не только тем, что это одно из величайших созданий драматурга, но прежде всего тем, что условия тяжелого деспотизма и угнетения женщины, против которых борется Катерина, находили отклик у народов Востока.

Большую роль в популяризации Островского на Востоке сыграли люди, учившиеся в Москве, в наших театральных и литературных учебных заведениях.

Поучительно то, что происходило в Китае. Переводить Островского в Китае начали в 1920-е годы. В 1956 г., уже после победы народной революции в Китае, в печати появилось сообщение, что за последние годы было выпущено в свет 40 тыс. экземпляров пьес Островского. Любопытной формой «сотрудничества с Островским» был прием его адаптации. Адаптация, или применение пьесы к нравам и обычаям своей страны, — старый прием мировой драматургии. Французы и англичане адаптировали Плавта и создавали комедии на канве его пьес, в XIX в. в России адаптировали Мольера, превращая Альбеста в Крутона. Адаптация есть форма использования драматургии чужой страны для решения актуальных проблем своего времени.

Когда китайские драматурги переделывали «Бесприданницу» или «Грех да беда на кого не живет» для изображения ситуаций, возникших в ходе борьбы против японской интервенции, — в этом выражалось признание глубины, емкости и общечеловечности тех коллизий и проблем, которые Островский поставил в своих пьесах. «Культурная революция» прервала этот процесс. Подверглись преследованию театры, которые ставили Островского.

* * *

Безусловно существуют реальные перспективы роста влияния Островского в мировом масштабе. Это расширение интереса к Островскому тесно связано с углублением влияния Советского Союза, с укреплением миролюбивых отношений между народами, с ростом театральной культуры в разных странах современного мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Островский в воспоминаниях современников», стр. 196.

² М. Морозов. Избранные статьи и переводы. М., 1954, стр. 251.

³ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в десяти томах, т. VII. М., «Наука», 1964, стр. 165.

⁴ Там же, т. VIII, 1965, стр. 90—91.

⁵ Там же, т. VII, стр. 72.

⁶ М. Каган. «Мещанин во дворянстве» Мольера и «Бедность не порок» Островского. Киев, 1916.

⁷ «Slavia» (Praha), 1926, R. V, S. I, стр. 107—135.

⁸ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 59.

⁹ И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем. Письма, том II. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 137—138.

¹⁰ Карло Гольдони. Комедии, т. I. Пб., 1912, стр. 141—142.

¹¹ А. В. Амфитеатров. «Карло Гольдони». — В кн.: К. Гольдони. Комедии, т. I, стр. 7—112.

¹² Н. П. Кашин. Островский и итальянцы. — «Театр и драматургия», 1933, № 4, стр. 29—35.

¹³ Е. Zola. Le naturalisme au théâtre. Paris, Bernard, s. a., p. 245.

¹⁴ О. Бальзак. Собр. соч. в пятнадцати томах, т. 9. М., Гослитиздат, 1954, стр. 173.

- ¹⁵ А. И. Г е р ц е н. Собр. соч. в тридцати томах, т. 16. М., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 136.
- ¹⁶ Н. В. Г о г о л ь. Полн. собр. соч., т. V. М., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 142.
- ¹⁷ Н. А. Д о б р о л ю б о в. Собр. соч. в трех томах, т. 3. М., Гослитиздат, 1952, стр. 182.
- ¹⁸ Там же, стр. 181.
- ¹⁹ Там же, стр. 180.
- ²⁰ М. Б е р и н г. Вехи русской литературы. М., 913, стр. 147.
- ²¹ Д. У. К а с ч е г. Modern dramatic structure. — «The university of Missouri studies», 1928, р. 27.
- ²² Там же, стр. 48—49.
- ²³ Ж. П а т у а й е. Островский и его русский бытовой театр. Пер. Ж. Скворцова. Рукопись. — ВТО, Кабинет Островского (стр. 163).
- ²⁴ S. D'A m i c o. Storia del teatro drammatico, v. 3. Milano, 1953.
- ²⁵ Ж ю л ь Л е м е т р. Этюды о русских писателях. Одесса, 1894, стр. 32.
- ²⁶ Там же, стр. 32.
- ²⁷ А. П. Ч е х о в. Собр. соч., т. II. М., Гослитиздат, 1956, стр. 339.
- ²⁸ Н. П. К а ш и н. Этюды об Островском, т. I. М., 1912, стр. 104—132.
- ²⁹ В. Г. А д м о н и. Генрик Ибсен. Л., Гослитиздат, 1956, стр. 162.
- ³⁰ Б. Шоу о драме и театре. М., 1963, стр. 70.
- ³¹ Конст. Д е р ж а в и н. Болгарский театр. М.—Л., «Искусство», 1950, стр. 417—418.