

ОСТРОВСКИЙ В США

Обзор Т. С. Касаткиной

«Американская литература корнями своими уходит не только в литературу английскую, но также и в русскую. Традиции американской литературы определены Толстым, Достоевским, Тургеневым и Чеховым»¹. Такое признание сделала американский драматург Лилиан Хеллман во время своего пребывания в Советском Союзе в 1944 г. Среди названных ею имен нет Островского. Его имя редко упоминается в ряду тех русских художников, влияние которых на американскую литературу и искусство безоговорочно признается самими американцами. Объясняется это не только особенностями искусства Островского, но и тем, что в США не было надлежащих условий для восприятия большой драматургии.

Конец XIX в. был периодом становления критического реализма в американском романе. Творчество русских романистов помогало американским писателям бороться против распространенного в США представления о литературе только как о средстве развлечь и позабавить читателя.

Совсем иначе обстоит дело в американской драматургии, которая, за незначительными исключениями, была в США за пределами настоящего, подлинного искусства. Характерный для многих стран разрыв между театром и литературой ощущался здесь с особой остротой. Оригинальные драматические произведения были довольно большой редкостью на американской сцене, которая питалась весьма низкопробными пьесами. Французские мелодрамы, современный репертуар лондонских театров, переделки и переводы с французского, пьесы Коцебу — вот откуда черпала свое содержание американская сцена.

По признанию исследователей, театр в Америке не претендовал на роль проводника культурной миссии, он существовал для удовольствия, забавы, развлечения.

Такое положение в американском театре и драматургии второй половины XIX в. во многом объясняет нам тот факт, что произведения русской драматургии и, в частности, Островского, оставались почти неизвестными американскому читателю и зрителю вплоть до начала XX в.

Известную роль в ознакомлении американской публики с произведениями русского драматурга сыграли русские труппы, гастролировавшие в США. Оливер Сейлор в своей книге «Русский театр»² отмечал, что первое русское драматическое вторжение было совершено в 1905 г. небольшой труппой, возглавляемой странствующим актером-менеджером (так он называл П. Н. Орленева) и включающей как самую талантливую после Орленева его ученицу и протеже Аллу Назимову. В Нью-Йорке в ноябре 1905 г. проходили гастроли труппы П. Н. Орленева. Среди спектаклей, показанных за два сезона, были «Привидения» и «Строитель Сольнес» Ибсена, «Ревизор» Гоголя, «Дети Ванюшина» С. Найденова, «Без вины виноватые» и «Лес» Островского.

Как отмечал тот же Сейлор, нужно было иметь большую смелость, чтобы представить малоизвестные в Америке пьесы на труднейшем из иностранных языков. Периодическая печать уделила этим необычным

актёрам большое внимание, отмечая их интерпретацию Ибсена и русского репертуара. Самый большой успех выпал на долю «Ревизора» Гоголя и «Леса» Островского.

Как писал сам Орленев, публика больше всего шла на «Лес», где сам он с большим успехом играл Аркашку. Корреспондент журнала «Театр и искусство» сообщал: «22 ноября шел в 3-й раз «Лес» с г. Орленевым (Аркашка) и Смирновым (Геннадий). Спектакль идет, как говорится, «на ура». Г. Орленев и г. Смирнов—хорошая пара. Великолепен г. Беляев (Петр) и г-жа Кряжева (Аксуша). Вообще спектакль мог бы считаться удачейшим по исполнению, если бы г-же Недвецкой (Гурмыжской) дать побольше барствениности, г. Варягину (Милонов) умения по-русски говорить и по сцене ходить, а г. суфлеру поменьше о себе напоминать»³.

Один из актеров труппы, исполнитель роли Геннадия в «Лесе» И. И. Смирнов писал в 1908 г.: «Вообще, говоря о внешнем успехе, должен сказать, что такого триумфа, какой выпал на долю одного из представлений «Леса» в Нью-Йорке (спектакль был продан какой-то корпорации, сбор переполненный), я никогда, во всю свою жизнь не видел. В последнем акте положительно все реплики и монологи исполнителей покрывались шумным хохотом всего зала и бурными аплодисментами»⁴. В спектакле, о котором пишет Смирнов, Аркашку играл Ф. Ф. Холминов, который чередовался в этой роли с Орленевым, и это показывает, что успех спектакля не был только успехом ведущего актера труппы. И тем не менее все отмечали, что сборы были очень неважные. Последнее обстоятельство вполне объяснимо, если вспомнить, каким был американский театр тех лет. В эти годы, по свидетельству современников, в Нью-Йорке театров, вероятно, было больше, чем во всей России: чуть ли не на каждой улице театр, главным образом легкого жанра. Мелодрамы, в которых действие преобладает над словом, небольшие пьески, оперетты, диалоги — вот репертуар большинства тогдашних нью-йоркских театров. Такой театр был по душе американцу, который, как писал К. В. Бравич, «весь день отдаёт наживе, и вот, пообедав в 6—7 часов вечера, он идет в ближайший к его квартире театр, смеется там глупым острогам, смотрит фокусника, синематограф и тому подобную дребедень»⁵.

При подобных обстоятельствах вряд ли можно было рассчитывать на полные сборы труппы, в репертуаре которой были такие произведения драматургического искусства, как «Привидения» Ибсена, «Ревизор» Гоголя и «Лес» Островского.

Таким образом, говоря об этом «первом нашествии» русского театра на американский континент, мы можем только констатировать сам факт первого появления на американских подмостках двух драм Островского, из которых «Без вины виноватые», если судить по имеющимся в нашем распоряжении сведениям, были сыграны довольно слабо.

В 1908 г. в США на гастроли приехала с труппой В. Ф. Комиссаржевская. Появившись в Нью-Йорке, Комиссаржевская открыла сезон в «Daily Theatre». В ее репертуаре были произведения русских и западноевропейских авторов: «Кукольный дом» Ибсена, «Дети солнца» Горького, «Дикарка» Тургенева, «Бесприданница» Островского, «Бой бабочек» Зудермана, «Мизантроп» Мольера и др.

Собственный корреспондент журнала «Русский артист» в Нью-Йорке Д. Стон сообщал: «Вторая неделя гастролей г-жи Комиссаржевской прошла с тем же художественным успехом, как и первая, но сборами похвалиться артистка не может»⁶ — и далее высказывал предположение, что американцы не в состоянии заинтересоваться драмой на чужом, по их выражению, «варварском», языке, несмотря на блестящую постановку и прекрасное исполнение. Комиссаржевская вынуждена была перебраться в «Thalia-theatre», который находился ближе к русским кварталам. Критика

отмечала интересный факт: американцы проявляли большой интерес к русским пьесам, очевидно, ввиду их национальной окраски и новизны, и тут, конечно, препятствием было незнание языка. Но была еще одна причина, по которой искусство Комиссаржевской осталось недостижимым для американского зрителя. В последнем своем интервью, опубликованном в газете «Globe», актриса сказала, что усталым от деловой жизни американцам чуждо чистое искусство, заставляющее чувствовать и мыслить, им нужны только зрительные восприятия; им нужна только блестящая обстановка, фейерверки, эффекты, фокусы на сцене, они переполняют кинематографы, цирки, колоссальные ипподромы, одним словом, им нужны зрелища.

Этический момент, преобладающий в искусстве Комиссаржевской, был недоступен восприятию средних американцев. Театр был для них развлечением, они любили и признавали спектакли только со счастливым концом, а в искусстве русской актрисы «читалась повесть страдания».

Но время меняет многое, его перспектива дает возможность по-новому взглянуть на то или иное явление. И историк американского театра уже в 1923 г. включает «Бесприданницу» — спектакль труппы Комиссаржевской — в число самых значительных постановок, показанных на американской сцене 1908—1923 гг.⁷ Однако некоторые, пускай эпизодические проявления интереса к Островскому наметились в самой американской культуре сравнительно рано.

Известно, что в Европе переводы Островского, исследования, посвященные его драматургии, попытки поставить его пьесы появились в последние десятилетия прошлого века (еще при жизни драматурга).

Первые переводы Островского в США возникли в самом конце XIX в. Профессор Калифорнийского университета Джордж Рапал Нойес, крупнейший славист, переводчик, исследователь славянских литератур, в том числе и русской, считал необходимым отметить в 1917 г., что Островского в самой Америке фактически не переводили, и американцы лишь издавали переводы, сделанные в Англии. Первое появление произведений Островского в США относится к 1895 г., когда в сборнике «Юмор России»⁸, изданном Э. Л. Войнич в Лондоне и Нью-Йорке, были опубликованы «Семейная картина» («Domestic Picture») и «Не сошлись характерами» («Incompatibility of Temper») в переводе Войнич.

В 1899 г. в Лондоне и Чикаго была издана драма «Гроза» («The Storm») в переводе Констансы Гарнетт, известной в Англии и в США как неутомимый и великолепный воссоздатель произведений Чехова. Этот перевод в последующие годы, как указывал Нойес, переиздавался.

Таким образом, первые переводы Островского, изданные в США, сделаны и впервые изданы в Англии — явление весьма характерное и распространенное в США. После второй мировой войны пьесы Островского не раз издавались в превосходных переводах Д. Магаршака.

Как отмечал профессор Нойес, Островский — один из самых национальных авторов — много теряет при переводе на английский язык. Признавая его одним из величайших мастеров русского народного языка, Нойес указал на трудности перевода характерного колоритного языка с примесью уличного и конторского жаргона.

В 1917 г. Нойес с помощью своих коллег-славистов перевел и издал сборник пьес Островского, куда вошли «Воспитанница» («A Protegee of Mistress»), «Бедность не порок» («Poverty is no crime»), «Грех да беда на кого не живет» («Sin and sorrow are common to all»), «Свои люди — сочтемся!» («It's a family affair — we'll settle it ourselves!»).

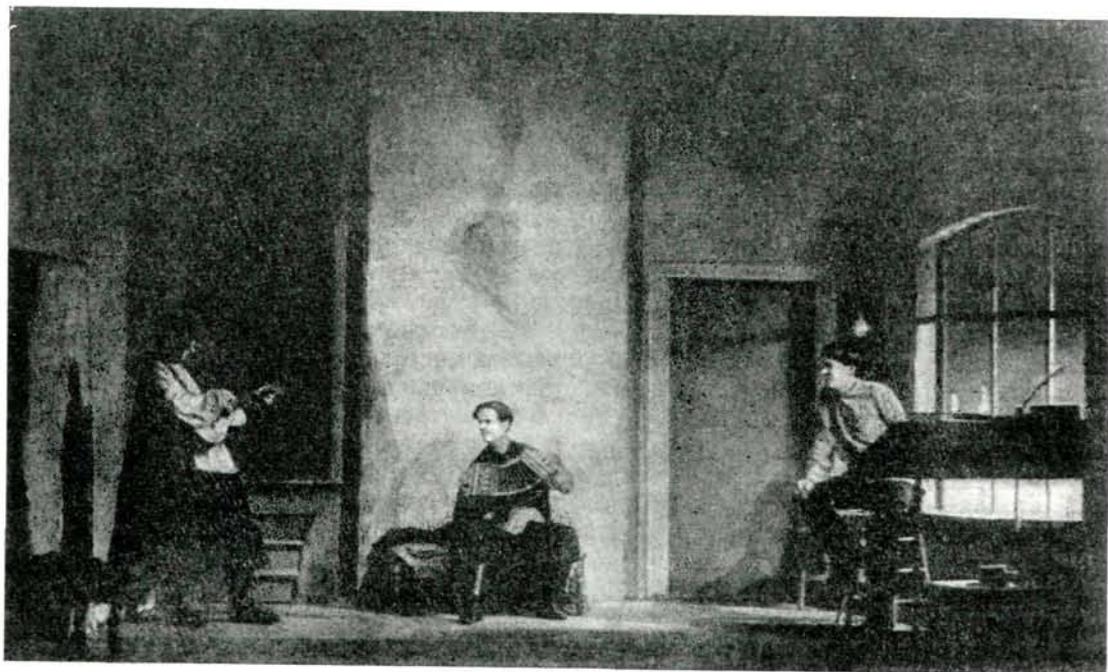
Издание сборника пьес Островского в 1917 г. представляет для нас большой интерес еще и потому, что здесь во вступительной статье Нойеса мы знакомимся с тем, как освещается творчество русского драматурга американским литературоведом. Мы уже говорили о замечаниях уче-

ного в связи с переводами пьес Островского. Как же оценивает он творчество драматурга в общем процессе развития мировой драмы, в истории русской литературы, в ряду других выдающихся художников слова?

Нойес рассматривает Островского как художника, чье творчество (только на поприще драматургии) стоит в одном ряду с Тургеневым, Достоевским и Толстым, чьи достижения в области романа не имели себе равных в мировой истории. Нойес обращает внимание на то обстоятельство, что Островский в своих пьесах проливает свет на важную сторону русской жизни, которой, по существу, не коснулись ни Тургенев, ни Толстой, ни Достоевский. Никто из этих художников не обращался к купечеству, жизнь и нравы которого стали главным предметом изображения в драмах Островского. Автор предисловия касается биографии драматурга, чтобы показать, откуда у Островского такое великолепное знание быта, жизненного уклада и нравов тех, кто станет объектом его изображения.

«Пьесы Островского имеют различный характер, включая драматические хроники, основанные на русской истории, и сказочную драму «Снегурочка». Его подлинная сила заключена тем не менее в создании драмы нравов, дающей реалистические картины русской жизни из среды русских городских классов и разорившегося дворянства»⁹, — пишет Нойес и отмечает, что Островский со времени появления на сцене его первой пьесы не имел себе равных среди пишущих для театра. Обращаясь непосредственно к произведениям, вошедшим в сборник, автор сравнивает две пьесы — «Свои люди — сочтемся!» и «Бедность не порок», которые, по его мнению, совершенно не похожи друг на друга. Первую пьесу отличает сатирическая направленность, которая делает автора достойным последователем Гоголя — «великого основоположника русского реализма». Что же касается пьесы «Бедность не порок», то здесь американский литературовед справедливо усматривает влияние славянофильства, отмечая при этом, что Островский не изменяет реалистической правде. Влияние либерального движения, которое, по мнению автора, привело к реформе 1861 г., ощутимо в пьесе «Воспитанница». Само по себе стремление связать творчество драматурга с движением современной ему общественной мысли знаменательно. В работах многих западных историков литературы часто игнорируется исторический подход к тем или иным явлениям искусства. Вместо этого предлагается схематическое противопоставление «Запада» и «Востока». В этом отношении исследования профессора Калифорнийского университета, несмотря на непонимание им некоторых общественных процессов, происходящих в России в середине XIX в. (он, например, обходит революционно-демократическое движение, отождествляя его с либеральным), выгодно отличаются от работ многих буржуазных славистов.

Истории русской литературы посвящена и работа Нойеса, изданная в 1923 г.: «Русская литература и русское общество в прошлом веке»¹⁰. В ней интересно прослеживается путь развития русской литературы с начала XIX в. — времени нашествия Наполеона — и до первой мировой войны, на фоне исторических и общественных событий века. Непонимание многих процессов, происходивших в России и особенно — связанных с революционным движением, естественно, сказалось на оценках литературных явлений. Нам понятно, когда американский исследователь провозглашает величайшими художниками слова Пушкина и Лермонтова, Гоголя, Тургенева и Достоевского, Некрасова и Гончарова, Островского и Толстого. Но мы не всегда можем согласиться с его оценкой мировоззрения многих русских писателей. Для нас представляет несомненный интерес его отношение к революционно-демократической критике и, в частности, статьям Добролюбова об Островском. Нойес отмечал, что вокруг русской художественной прозы, драматургии и поэзии существовала кри-



СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «БЕДНОСТЬ НЕ ПОРОК»

Театр «Корниш скул», Сиэтл, 1928 г.

Фотография

тика, которая больше занималась социальными и моральными вопросами, чем эстетическими. Критики, которые были более определены, более радикальны, чем художники, обращали внимание на изнанку русской жизни как предмет изображения в произведениях писателя. Мы соглашались с Нойесом, когда он ценит в авторе «Грозы» большого художника, реалиста, идеалом которого являются честность, доброта, великодушие. Островский действительно не был человеком политически радикальным, но его демократизм имел определенные преимущества перед теми, кто слепо следовал традициям прошлого. Но когда американский ученый обращается к анализу Добролюбовым творчества Островского и все идеи критика сводит только к просветительству, мы видим, как отрицание общественного подхода к явлениям искусства привело к непониманию эстетики русских революционных демократов. «Добролюбов-критик, — пишет Нойес, — обращается к термину «темное царство» для характеристики купечества и идеализирует Катерину, называя ее «луч света в темном царстве». Читатели Островского и Добролюбова приходили не только к выводу, что темнота должна быть рассеяна образованием и побеждена гуманными идеалами, но что просвещение принесет конец самодержавию и приведет к новым экономическим условиям»¹¹.

Еще раз обратился Нойес к творчеству Островского в 1933 г., когда выпустил антологию «Шедевры русской драматургии»¹², куда вошла пьеса «Бедная невеста» в переводе Дж. Лоренса и Нойеса. Последнему принадлежит и вступительная статья, в которой дан краткий очерк развития русской драматургии и отмечены некоторые явления, относящиеся к истории русской литературы в целом. Автор предисловия отмечает, что Островский занимает особое место в русской литературе как единственный великий автор, который был драматургом по профессии. Нойес на этот раз

сосредоточивает внимание на том новом, что, по его мнению, внес Островский в искусство драмы, отмечая, что с его драматургией традиции французской классической школы полностью исчезают, что жанр его пьес трудно определить. «Его мастерство заключается в создании ситуаций — иногда комических, иногда трагических, которые доставляли удовольствие русской публике, благодаря их соответствию действительности»¹³.

Как и большинство критиков на Западе, Нойес шедевром Островского считает «Грозу», но вместо нее включает в сборник «Бедную невесту», полагая, что «Гроза» достаточно широко известна английскому читателю. Островский превосходит всех благодаря умению создать атмосферу на сцене, «атмосферу простоты, бездумной русской жизни». И хотя он, по мнению критика, в отличие от Тургенева, Достоевского, Толстого, не обладал способностью философского проникновения в жизненные проблемы, его произведения пользовались большим успехом и сохранялись в репертуаре русских театров во все времена. И как будто возвращаясь к мыслям, высказанным еще в 1917 г., американский филолог, столько сделавший для популяризации творчества русского драматурга в Америке, снова отмечает, что известность Островского осталась почти чисто местной, переводы его драм в Западной Европе и Америке значительного успеха не имели.

Может быть есть какое-то противоречие в том, что творчеству драматурга, произведения которого так и не стали близки читающей аудитории и зрителю в США, достаточно много внимания уделяется американскими историками литературы и драмы, особенно после Октябрьской революции. Думается, что на это были определенные причины. Надо сказать, что после Октября русская литература получила особый смысл как источник познания прошлого страны, в ней нередко по-новому оказались поняты те гуманистические идеи, которые получили развитие в социалистическом искусстве. Произведения великого драматурга помогали знакомиться с прошлым России, во всяком случае с той его стороной, которая получила художественное отражение в драмах Островского. «По его произведениям мы можем изучать жизнь России, которую он знал, грубую и невежественную, временами жестокою и все-таки полную скромного достоинства и высоких стремлений»¹⁴, — писал Нойес.

Ни один из исследователей, обращающихся к истории русской литературы, русского театра и мировой драмы или теоретическим вопросам драматургии, обойти творчество Островского не может. А если это так, если процесс развития того или иного рода литературы — в данном случае драматической — требует обращения к творчеству писателя, ибо без этого просто выпадает какое-то важное звено развития, то значение этого художника в мировом процессе неоспоримо, в каких бы формах оно ни проявлялось.

Нет необходимости останавливаться на всех американских исследованиях, в частности курсах истории русской литературы, в которых творчество Островского освещается с большей или меньшей полнотой, тем более что многие из них принадлежат перу белоэмигрантов, значительно пополнивших кадры американской славистики после Октябрьской революции.

В 1928 г. в США в серии ученых трудов Миссурийского университета вышла работа Дороти Каучер «Современная драматическая структура»¹⁵, где есть глава, посвященная русской драме. Она называется «Русское восстание против формул Скриба».

Как видно уже из этого названия, автор ставит довольно интересную проблему, для освещения которой обращается к анализу творчества пяти драматургов — Островского, Чехова, Горького, Л. Толстого и Л. Андреева. Каучер рассматривает их как представителей единой драматургической школы, чрезвычайно содержательной и своеобразной.

Автор считает, что пьесы Островского — главным образом разговорные картины, а действие перенесено в промежутки между разговорами. Обращаясь к «Воспитаннице», Каучер дает схему пьесы, чтобы показать, что главный интерес сосредоточен на разговоре. Любовная интрига Леонида и Нади, которая составляет основу пьесы, по мнению автора, не играет существенной роли, эта роль — в изображении характеров и социальных условий России через разговор, в котором отражается действие и поступки. Сцены действия как бы иллюстрируют ситуации уже обсужденные и характеры, о которых уже известно из разговора.

Нередко критика, враждебная русской драме, обвиняет Островского в недостаточной отделке формы, в невнимании к художественным деталям. Такое впечатление, по убеждению Каучер, может создаться только при поверхностном, неглубоком восприятии произведений Островского. Она показывает, что русский драматург, используя многие достижения авторов, так называемой «хорошо сделанной пьесы», идет дальше их. Островский — пионер в создании пьес, воспроизводящих «куски жизни», и «несмотря на то что его пьесы становятся иногда многословными, они несут даже в этой своей многословности правдиво созданные характеры»¹⁶.

Каучер обращает внимание на манеру Островского давать исповеди героев о прошлом — особенность метода создателей «хорошо сделанной» пьесы, в частности Дюма-сына. Но никому из них не удавалось так тонко и мастерски раскрыть, например, характер юной героини через ее собственный рассказ о прошлом, как это делает Островский в «Грозе» (поэтический рассказ Катерины о жизни до замужества), или достичь той силы драматизма, которую мы ощущаем в сцене покаяния Катерины, где гроза — физический аккомпанемент душевной бури героини, прием не новый в литературе, в данном случае используется для достижения напряженности ритма всего действия.

Основное достоинство исследования Каучер, на наш взгляд, состоит в том, что она оставила в стороне узкие формальные мерки, с которыми западные литературоведы нередко подходят к произведениям Островского. Она высоко оценила драматургическое мастерство писателя в создании характеров и в художественном воспроизведении «кусков жизни» и, можно смело сказать, в каком-то смысле подошла близко к оценкам творчества Островского русской революционно-демократической критикой. Вспомним Добролюбова, который 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 определено»¹⁷. Американский исследователь рассматривает творчество Островского и с точки зрения верности писателя специфическим законам драматического жанра, и с точки зрения того вклада, который внес драматург в развитие этого рода литературы, расширения возможностей драмы. И что особенно важно, Каучер оценила поэтическое начало в творчестве Островского и уделила внимание художественной форме его произведений.

В отличие от Каучер, другой исследователь русской драматургии Генри Перри¹⁸ отрицает наличие в России единой драматургической школы. В его книге «Мастера драматической комедии и их социальные темы» глава о русской драматургии называется: «Противоречивые течения в России: Гоголь, Тургенев и Чехов» («Crosscurrents in Russia: Gogol, Turgenyev and Chekhov»). Автор обращается к творчеству русских драматургов начиная с Фонвизина, довольно подробно останавливается на комедии Грибоедова «Горе от ума», усматривая в ней влияние французской традиции, в частности Мольера, и затем переходит к Гоголю. Перри считает, что именно Гоголь по праву может быть назван отцом русского реализма и больше, чем кто-либо, оказал влияние на развитие русской драматургии.

Изображение быстро меняющейся действительности и личности, которая к этим изменениям приспособиться не может, — вот в чем смысл русских комедий, говорит Перри. Он оставляет в стороне обличительный пафос и сатирическую направленность произведений, а позицию их авторов сводит к просветительству. И Грибоедов и Гоголь, по его мнению, видят изменение существующих социальных условий в просвещении и культуре.

Что же касается драматургии Островского, то здесь автор находит дальнейшее развитие гоголевских традиций. Он понимает причины популярности русского драматурга на родине, но категорически отрицает возможность широкого распространения его произведений за рубежом, в силу того что сильной стороной его искусства было изображение локальных местных явлений. По мнению Перри, у Островского нет ясного понимания «необходимости придать всеобщую значимость обыкновенным явлениям».

Американский исследователь затрудняется точно охарактеризовать жанр некоторых драматических произведений Островского, ибо, по его мнению, часто трудно определить, трагическое или комическое впечатление они производят на публику. Самая известная пьеса Островского «Гроза» — «чистая трагедия», — пишет он. Для определения многих произведений ему наиболее точным словом представляется «картина» — название, данное некоторым пьесам самим Островским.

Перри довольно подробно анализирует ряд пьес, акцентируя внимание на реалистическом изображении в них общественных и социальных явлений. Именно признание американским историком драмы в качестве характерной особенности русской комедии изображения общественной и социальной среды весьма знаменательно и ценно при всей ограниченности некоторых его выводов. С этой точки зрения наибольший интерес для него представляют «Бедная невеста», последний акт которой — сцена свадьбы — являет блестящий образец реалистической техники, «На всякого мудреца довольно простоты», «Бешеные деньги», «Свои люди — сочтемся!». Внимание Перри привлекает «Лес», который он считает образцом хорошо сделанной пьесы. Как и на большинстве произведений Островского после «Грозы», на этой пьесе, по мнению ученого, сказалось влияние французской драматической традиции, как он пишет, «технически одаренной французской сцены». Но дело здесь не только и не столько в этом. Для американского исследователя это прежде всего еще одна пьеса, в которой «бедность не рассматривается как порок» и где его внимание, главным образом, сосредоточивается на образе Несчастливцева.

Мы ясно видим, что американский ученый не в состоянии охватить в совокупности всех проблем, поднятых русским драматургом, он рассматривает какую-то одну сторону, характер, явление, но, как правило, это соотносится с тем главным, что отличает русскую драматическую школу.

«Цель художников реалистов, таких, как Островский, — представить жизнь такой, какой он ее видит, живо и точно, с предельной фотографической точностью»¹⁹. В этом заявлении Перри сказалась и ограниченность его собственных взглядов на реализм — игнорирование момента обобщения, и, вероятно, связанная с этим недооценка драматургического мастерства Островского.

В 1947 г. американцы Баррет Кларк и Джордж Фридли выпустили «Историю современной драмы»²⁰. Как отмечали в предисловии сами издатели, это был первый опыт создания такого основательного труда, где представлена история драмы крупнейших стран Европы и Америки. Автор главы о русской драме — Дана (H.W.L. Dana) — профессор Гарвардского университета и ряда других высших учебных заведений, в течение многих лет занимающийся изучением русского театра и драматургии, автор «Справочника по советской драме», переводчика и издателя современных русских пьес.

Нужно отдать должное исследователю, который стремится дать объективную оценку русской драмы, проследивает историю ее возникновения и развития, воздает должное ее выдающимся представителям. Первое, на что обращает внимание Дана, — парадокс, с которым сталкиваются при обращении к русской драме: русская драма, возникшая позже драматургии в других странах, вместе с тем, величайшая драма в мире.

История драматической литературы дается в тесной связи с практикой русского и советского театра. Авторы, как отмечено в предисловии к изданию, не могли, например, оставить в стороне театральную эстетику К. С. Станиславского и В. Э. Мейерхольда, не обратиться к наиболее интересным и значительным спектаклям русской и советской сцены.

Драматургии Островского в общем контексте главы уделено достаточно много места и внимания. Называя его единственным великим драматургом, целиком посвятившим себя драматическому искусству. Дана отмечает, что Островский пошел по пути, проложенному для него и всей последующей русской комедии Гоголем.

Ни в одном из американских исследований драматургия Островского не представлена с такой полнотой охвата самих произведений. Чаще всего останавливаются на 6—7 драмах, наиболее известных за рубежом. Здесь же автор обращается к 24 пьесам драматурга, говоря более подробно об одних и упоминая другие в связи с освещением тех или иных проблем, затронутых Островским.

Обратимся только к некоторым характеристикам Дана. «Свои люди — сочтемся!» — пьеса, в которой, по мнению автора, характеры показаны с гоголевской беспощадностью, стоит в ряду величайших русских комедий вслед за «Недорослем» Фонвизина, «Горем от ума» Грибоедова, «Ревизором» Гоголя.

«На всякого мудреца довольно простоты» — произведение, которое, как представляется Дана, вносит что-то новое в искусство драмы и своим глубоким анализом социального разложения предвосхищает пьесы Чехова и Горького и критику буржуазного общества в произведениях советской драматургии. «Неудивительно, — замечает американский автор, — что пьеса сохранила свою популярность и после революции, и когда ставилась в традиционной манере в Малом театре, и Московском Художественном театре с Станиславским и Качаловым, Москвиным и Книппер-Чеховой, и когда была поставлена Эйзенштейном в гротесково-эксцентрическом духе в Театре Пролеткульта»²¹.

Далее исследователь выделяет серию пьес, в которых Островским дан беспощадный анализ социальных условий России второй половины XIX в., отмеченных все возрастающей властью денег. Это «Бешеные деньги» («Mad Money» или «Fair Gold»), «Не было ни гроша, да вдруг алтын» («Not a Kopek and suddenly a Rubles»), «Трудовой хлеб» («Hard Earned Bread»), «Горячее сердце» («A Warm Heart»).

В пьесах «Богатые невесты» («Rich Brides»), «Последняя жертва» («The last Sacrifice»), «Бесприданница» («The Downless Girl»), «Невольницы» («Band women») Островский продолжает тему контраста бедности и богатства, поднимая наряду с этим еще одну проблему, давно его волновавшую, — положение женщины в обществе и семье.

Пьесу «Волки и овцы» Дана рассматривает как произведение, в котором Островский кратко излагает всю «реальную историю общества» середины XIX в. в двух его категориях, название которых автором вынесено в заголовок. Американский ученый говорит еще об одной категории пьес Островского — пьесах, в которых нашла отражение тема театра, чрезвычайно близкая и дорогая драматургу. Дана характеризует двух персонажей «Леса» — Несчастливцева и Счастливцева, упоминает пьесу «Комик XVII столетия», останавливается на двух великих, по его мнению, пос-

ледних пьесах Островского «Таланты и поклонники» («Talents and their Admirers») и «Без вины виноватые» («Guilty without Guilt»), особо отмечая миссию драматурга, выступающего в защиту таланта и призывающего к справедливости и гуманности.

Почти никто из американских исследователей Островского не прошел мимо его замыслов преобразования сценического искусства, его непосредственного участия в театральной жизни России. В большинстве работ приводится знаменитая записка Островского новому царю Александру III после его восшествия на престол: «Драматическая поэзия ближе к народу, чем все другие отрасли литературы. Всякие другие произведения пишутся для образованных людей, а драмы и комедии — для всего народа...» (XII, 123).

Многое в реформах Островского было близко и понятно прогрессивным деятелям американской культуры: выступления против системы звезд, заботы о создании высокохудожественного ансамбля актеров, требования к системе театрального образования, мечты о создании театра для народа, театра, доступного беднякам. В своей работе Дана подчеркивает, что вся широкая программа театральных реформ Островского осуществлена в Советской России. Он даже упоминает о знаменитом лозунге Луначарского «Назад к Островскому!» и отмечает, что среди первых послереволюционных постановок были пьесы Островского. Автор с сожалением констатирует, что за рубежом Островский так и не получил признания, которого он заслуживает, и уверен, что Америка могла бы извлечь для себя много полезного из его драматургии.

Те сведения, которыми мы располагаем, не дают оснований гордиться о постановках пьес Островского на американской сцене, как о событиях значительных и интересных. Однако мы можем констатировать, что эти постановки были связаны с определенными прогрессивными явлениями в американском театре, в частности, с движением так называемых «малых театров». Движение, возникшее в 10-х годах нашего столетия, приобрело широкий размах после первой мировой войны. «Малые театры» в Америке во многом черпали свои силы из опыта «свободных» и «независимых» театров Европы. И если для большинства европейских стран движение «свободных театров» — этап, по существу, уже пройденный, то в США только с движением «малых театров» начинается борьба за репертуарный театр, за развитие и утверждение национальной драматургии (вспомним, что именно в эти годы в американскую драматургию приходит ее первый классик — Юджин О'Нил), режиссуры. Именно эти театры знакомят американскую публику с театральными идеями Г. Крэга, К. С. Станиславского и М. Рейнгардта. Движение «малых театров» широко включает деятельность любительских и университетских театров, оно возникло как протест против засилья дельцов-антрепренеров, против коммерческого театра с его пошлым низкопробным репертуаром. Именно в эти годы американский зритель познакомился со многими произведениями мировой классики, пьесами Ибсена, Чехова, Шоу. Те немногие постановки драм Островского в США, о которых мы знаем, относятся к этому времени.

В 1928 г. пьеса «Бедность не порок» была поставлена театральным коллективом «Cornish school» в городе Сиэтл. Постановка осуществлена деканом театральной школы Эллен ван Волькенбург (Ellen van Volkenburg), декорации и костюмы к спектаклю сделаны нью-йоркским художником Эдгаром Больманом (Edgar Bohlman) и учениками класса декорационной живописи Уильяма Сазерленда (William Sutherland). В статье «Tributary Theatre», опубликованной в январском номере журнала «Theatre Arts Monthly» за 1929 г., отмечается значение экспериментальных театров, к числу которых принадлежит и театральный коллектив «Cornish school», в решении проблемы репертуара. В то время как коммерческие

театры ограничены многочисленными строжайшими соглашениями, вынуждены угодать вкусам невоспитанной, неподготовленной для восприятия подлинного искусства публики, маленькие театры могут остановить свой выбор на любой пьесе. Неизвестный нам автор статьи обращает внимание на то, что исполнение этой «типично русской народной драмы» потребовало такой многогранности от актеров, которую западная сцена редко использует. При постановке, вероятно, имели значение еще и возможности студентов, которых наряду с драматическим искусством обучали искусству пения и танца.

В разделе объявлений журнала «The Drama Magazine» за декабрь 1930 г. мы находим сообщение о постановке «Воспитанницы» в Чикаго в театре «Hull House players». К сожалению, постановщики и исполнители этого спектакля остались нам не известны. Но мы смело можем утверждать другое: этот театральный коллектив принадлежал к числу все тех же «малых театров», о которых мы говорили выше.

Для издателей «The Drama Magazine» и «Little Theatre Monthly» важнее, что ставится и какими коллективами, а не кем, они дают перечень текущего репертуара (102 пьесы) 68 театров различных городов США. Из него видно, что борьба общедоступных американских театров за высокохудожественный репертуар увенчалась определенными успехами. Американский зритель увидел пьесы Ибсена и Шоу, Метерлинка и Голсуорси, Горького и О'Нила, К. Чапека и А. Франса и др. И то, что Островский занял хотя и очень скромное место в этом ряду, весьма знаменательно.

Постановка «Грозы» была осуществлена тоже в 30-е годы в Нью-Йорке «Little Theatre Group», любительским театром Центрального отделения христианской ассоциации молодых женщин. Постановщик спектакля Элен Луиз Робинсон²².

В феврале 1935 г. в Нью-Йорк приехал с труппой русских актеров Михаил Чехов. В гастрольной группе были бывшие артисты Художественного театра и Первой студии МХТ: А. М. Жилинский, М. А. Крыжановская, В. М. Греч, Г. М. Хмара и др. Еще находясь в Париже, они подготовили для американской поездки несколько спектаклей. Среди них «Ревизор», «Бедность не порок», «Вечер инсценированных рассказов» Чехова, «Дни Турбиных» М. Булгакова, «Чужой ребенок» В. Шкваркина. О том, как американцы приняли пьесу Островского, мы не знаем. Главное внимание американской прессы привлекли спектакли с участием самого Михаила Чехова и, в первую очередь, «Ревизор». Кроме Нью-Йорка группа выступила в Бостоне и в Филадельфии.

20—30-е годы нашего столетия были временем становления реалистической драматургии США. Именно в указанные годы в драматургию пришли М. Андерсон, Дж. Лоусон, Э. Райс, Ю. О'Нил, К. Одетс, С. Кингсли, в произведениях которых впервые с такой силой зазвучала социальная тема. словно устав от засилья низкопробной драматургии, банальных мелодрам, реву и музыкальных комедий, американский театр и драматургия, казалось, стремились наверстать упущенное. Именно в эти годы в Америке переводятся и издаются лучшие произведения зарубежной драматургии. Мы уже говорили о репертуаре «малых театров», который в значительной степени обогащался за счет лучших произведений иностранных авторов, в частности пьес Ибсена, Чехова, Горького, Шоу.

Нужно сказать, что именно в 20—30-е годы вышло большинство переводов Островского. В 1923 г. — «На всякого мудреца довольно простоты» («Enough stupidity in every wise man») в переводе Дж. Кована (Нью-Йорк); 1925—1926 гг. — «На бойком месте» («Tolly spot») в переводе Дж. Р. Нойеса и Дж. Кэмпбелл («Poet Lore», № 36); «Невольницы» («Vand women») в переводе Нойеса и С. Курландзика («Poet Lore», № 36); «Лес» в переводе

Нойеса и К. В. Уинлоу (Нью-Йорк, «Френч»); 1926—1927 гг. — «Волки и овцы» («Wolves and Sheep») в переводе Нойеса и А. С. Колби («Poet Lore», № 37); «Гроза» («Thunder-storm») в переводе Ф. Уайта и Нойеса (Нью-Йорк, «Френч»); 1928—1929 гг. — «Последняя жертва» («The Last Sacrifice») в переводе Нойеса и Е. Корвин-Круковского («Poet Lore», № 39); 1929—1930 гг. — «Не все коту масленица» («A cat has not always a Carnival») в переводе Нойеса и Дж. П. Кэмпбелл («Poet Lore», № 40); «Бешеные деньги» («Fair Gold») в переводе Нойеса и С. Даниелса («Poet Lore», № 40); 1933 г. — «Бедная невеста» («The Poor Bride») в переводе Нойеса и Дж. Сеймора в уже упоминаемом нами сборнике «Шедевры русской драмы» (Нью-Йорк, Эплтон); 1937 г. — «Комик XVII столетия» («King of comedy») в переводе Ж. М. Петрис (Нью-Йорк, Стокуэлл); 1938 г. — «Не в свои сани не садись» («We won't brook interference») в переводе Сеймора и Нойеса (Сан-Франциско).

Есть сведения об изданиях пьес Островского в период второй мировой войны. В 1943—1944 гг. были опубликованы: «Семейная картина (сцена из московской жизни)» («A Domestic picture») в переводе Э. Л. Войнич в сборнике «Сокровищница русской жизни и юмора», изданном в Нью-Йорке; «Не так живи, как хочется» («You can't live just as you please») в переводе Ф. Веннингстада, Нойеса и Дж. Нёда («Poet Lore», 1943); отрывки из «Бедной невесты» в переводе Сеймора и Нойеса и «Гроза» в переводе А. Спектора в книге Спектора «Золотой век русской литературы» («The Golden Age of Russian Literature», 1943, 2 изд., дополн.; 1 изд. — 1939, Вашингтон); «Бешеные деньги» в переводе англичанина Д. Магаршака (1944).

Книга «Золотой век русской литературы» вышла как своего рода пособие для студентов американских университетов, изучающих литературу. Она явилась результатом многолетней работы автора, читавшего курс истории русской литературы в 1931—1942 гг. в Вашингтонском университете. Классический, или золотой, век русской литературы для автора простирается от года создания Фонвизиним «Недоросля» (он приводит 1782-й, а не 1781 г., вероятно, имея в виду первую постановку комедии в Петербурге) до появления «Тихого Дона» Шолохова. Книга состоит из глав, посвященных творчеству отдельных писателей: Фонвизин, Пушкин, Грибоедов, Лермонтов, Гоголь, Гончаров, Тургенев, Достоевский, Толстой, Островский, Чехов, Андреев, Горький, Шолохов.

Мы не можем согласиться со многими положениями и выводами автора, в частности, принять ту схему развития «типичного» русского романа, которую он дает в виде диаграммы, но основное положение — взгляд на русскую литературу как художественное отражение русской жизни — безусловно заслуживает внимания. Спектор пишет, что хотя роман занимает главенствующее положение в русской литературе XIX в., нельзя обойти роль драмы. Роман и драма в русской литературе неразделимы, дополняют друг друга, ибо если русский роман, по его мнению, высшее выражение русской трагедии, то гениальность русской драмы лежит в комедии.

Автор исследования отмечает, что понимание американцами русской жизни будет неполным без обращения к драматургии Островского и, по существу, творчество русского драматурга рассматривает только с точки зрения возможности познания еще одной стороны русской жизни, оставая в стороне этическое и поэтическое начало его творчества.

Есть еще один момент в изучении русской литературы XIX в., мимо которого не прошел почти никто из американских исследователей, — это вопрос о славянофильстве, его влиянии на русскую литературу. Пьесы Островского и стали одним из объектов многочисленных исследований о славянофильстве. На наш взгляд, наиболее серьезной работой в этом пла-

РОДДИ МАК ДОУЭЛ В РОЛИ
ГЛУМОВА.
РУТ МАК-ДЕВИТ В РОЛИ
ГЛУМОВОЙ
«НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА
ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ»

Театр «Феникс», Нью-Йорк,
1956 г.

Фотография



не является статья ученого Калифорнийского университета Джорджа Патрика «А. Н. Островский: славянофил или западник», опубликованная в сборнике «Славянские науки», изданном А. Кауном и Э. Симмонсом в Нью-Йорке в 1943 г.²³ Издание, которое посвящено крупнейшему американскому слависту профессору Джорджу Рапалу Нойесу, включает 16 работ, написанных его друзьями, коллегами и учениками, воздающими дань уважения тому, кто больше, чем кто-либо в Америке, содействовал развитию славяноведения.

В обстоятельном анализе творчества Островского Патрик отмечает способность глубокого проникновения драматурга в существо русской жизни и воссоздания ее в совершенной художественной форме. Исследователь пишет, что в то время, когда Островский создавал свои первые пьесы, в русской литературе наметилось два направления — славянофилы и западники, которые отличались друг от друга своими различными взглядами на дальнейшую судьбу России. Островский же, по мнению Патрика, был в это время безразличен к политике и философским системам, главное что его занимает, в «Семейной хронике» например, — это выяснение семейных отношений. И дальше американский автор останавливается на той борьбе, которую вели за Островского западники и славянофилы.

Искренне стремясь объективно отразить позицию представителей литературной критики, группировавшихся вокруг таких журналов, как «Москвитянин», с одной стороны, и «Современник» и «Отечественные записки» — с другой, американский ученый допускает ошибку, очень распространенную в западном литературоведении. Он отождествляет ре-

волюционно-демократическую критику с западниками. Для него «Современник» и «Отечественные записки» — орган западников. Но дальнейшим анализом статей Чернышевского и Добролюбова о творчестве Островского Патрик во многом исправляет допущенную ошибку. Вот что пишет он о статье Добролюбова «Темное царство»: «Добролюбов не удовлетворяется простым анализом жанра пьес, он пытается проникнуть в глубоко лежащий смысл. Он был первым критиком, детально проанализировавшим явление русской жизни, которое изображено в драмах Островского»²⁴.

Особое внимание обращает исследователь на мысль Добролюбова о том, что одним из главных мотивов Островского было изображение уродливых социальных отношений.

Какой же ответ дает американский автор на вопрос, поставленный в заглавии его статьи? «Его пьесы (за исключением исторических драм) с их неисчерпаемым богатством реальных событий и ситуаций, с их множеством жизненно правдивых деталей не оставляют сомнения в том, что они написаны автором, который был глубоким знатоком России и который был совершенно свободен от какой-либо предубежденности или приверженности»²⁵, — пишет Патрик и снова обращается к Добролюбову для подкрепления своего вывода: «На вопрос о том, был ли Островский славянофилом или западником, Добролюбов сказал, что на самом деле Островский в своих произведениях не был ни тем, ни другим»²⁶. Затем американский ученый идет еще дальше и фактически приходит к мысли о тесных связях Островского с революционными демократами. Он приводит слова Островского из его письма к Некрасову: «Дорогой мой, Николай Алексеевич, зачем вы пугаете людей, любящих вас! С кем же тогда мне идти в литературе? Ведь мы с вами только двое настоящие народные поэты, мы только двое знаем его, умеем любить его и сердцем чувствовать его нужды без кабинетного западничества и без детского славянофильства» (XIV, 181).

И еще один момент в деятельности Островского, мимо которого не мог пройти коллега Нойеса. Это взгляды русского драматурга на огромную роль театра в культурном развитии масс, в образовании, на театр — как лучшую школу для народа. Патрик приводит положение Островского, в котором сформулированы основы русского национального театра. Реальное осуществление просветительских идей Островского американский автор видит уже в тех изменениях, которые произошли в конце XIX — начале XX в., через 50 лет после выхода первой пьесы Островского о среде купечества. Он имеет в виду таких его представителей, как Третьяков, Мамонтов, Морозов, которые действительно сыграли выдающуюся роль в истории русской культуры. К сожалению, американский автор не захотел выйти за рамки прошлого века, обратиться к истории советского театра, как это делали, мы уже видели ранее, многие его соотечественники, чтобы показать, как идеи Островского осуществились в практике нашего театра. Но это уже право исследователя, тем более, что тема его статьи действительно имеет основание быть ограничена определенными временными рамками. Многие выводы, к которым приходит американский ученый, представляются нам интересными и весьма показательными. Заканчивая свое исследование, Патрик отмечает: «Он (Островский) глубоко проникал в жизнь русского народа и видел много назревших социальных проблем...»²⁷.

Теперь обратимся к тому, какое внимание уделялось в США творчеству русского драматурга в период после второй мировой войны. К сожалению, мы не имеем возможности располагать исчерпывающими сведениями и потому не можем делать каких-либо определенных выводов. Мы можем констатировать, например, и, на наш взгляд, это весьма примечательное явление, что только в 60-е годы пьесы Островского издавались трижды:

в 1960 г. — «Островский, Гоголь, Л. Толстой, Чехов, Горький. «Гроза» и другие русские пьесы». Перевод Д. Магаршака. Нью-Йорк, изд-во «Хилл и Уанг» (кроме «Грозы» в сборник вошли «Ревизор», «Власть тьмы», «Дядя Ваня», «На дне»); в 1963 г. — «Островский. «Бешенные деньги» и две другие пьесы» («На всякого мудреца довольно простоты» и «Волки и овцы»). Перевод Д. Магаршака; в 1969 г. — «Островский. Пять пьес: «Свои люди — сочтемся!», «Бедная невеста», «Гроза», «На всякого мудреца довольно простоты», «Лес». Перевод Э. К. Бристова. Нью-Йорк, изд-во «Пегас».

Творчество Островского получило отражение и в американских энциклопедических изданиях 50—60-х годов, как общих, так и специальных. «Энциклопедия Американа»²⁸ в статье об Островском отмечает: «Он был писателем большого таланта и своеобразия, принесшим много настоящих и ярких жизненных типов в репертуар русской комедии». К числу лучших пьес здесь отнесены: «Свои люди — сочтемся!», «Бедная невеста», «Бедность не порок», «Доходное место», «Гроза», «Горячее сердце», отмечена деятельность Островского как переводчика иностранных авторов, в частности Шекспира. В статье допущены ошибки в датах написания пьес — везде даны сведения на год позже.

Американская энциклопедия искусств, вышедшая в Нью-Йорке в 1966 г.²⁹ в небольшой статье, посвященной Островскому, указывая на его важную роль в развитии русского театра и драматургии, отмечает, что его произведения мало известны на Западе. Она слишком прямолинейно и односторонне, на наш взгляд, объясняет причины этого ярко выраженной национальной окраской произведений и большим вниманием к социальным и нравственным проблемам. Последнее никогда не являлось препятствием для признания драматического произведения ни на родине, ни за ее пределами. Называя пьесы Островского драмами ситуаций, часто свободно построенными (вероятно, имеется в виду — не в соответствии с прежними драматургическими законами), авторы статьи признают их сценически очень действенными, богатыми убедительными реалистическими деталями. Среди самых известных пьес Островского называют «Грозу», «Бедность не порок», «Лес», «Бешенные деньги», «На всякого мудреца довольно простоты», указывая не только год написания пьесы, но и ее издание в США.

И, наконец, еще одно энциклопедическое издание хотелось бы отметить — «Биографический словарь европейской литературы», вышедший в 1967 г.³⁰ В большой обстоятельной статье профессора Нью-Йоркского университета Л. Иветт достаточно полно для энциклопедической статьи, объективно освещается творчество Островского — драматурга, переводчика, его общественная деятельность. Автор считает Островского во многом предшественником чеховской реалистической драмы жизни, отмечает его влияние на драматургов последующих поколений, в частности Горького, в статье признается огромное значение драматургии Островского для целого поколения актеров русского театра, популярность его произведений на протяжении всего XIX — начала XX столетия и после Октябрьской революции. Среди самых известных на Западе пьес Островского автор называет «Грозу», «Лес», «На всякого мудреца довольно простоты», «Бесприданницу».

Даже краткий обзор энциклопедических статей за последние 15 лет показывает нам, что и сейчас, по прошествии 70 с лишним лет со времени издания первого перевода Островского в США, отношение к творчеству великого русского драматурга во многом еще неопределенно и неоднородно. И все-таки тот факт, что его произведения переводились и издавались в периоды наиболее значительные в истории американского театра и драматургии (мы имеем в виду 20—30-е годы нашего столетия),

сам по себе знаменателен. И то, что его произведения неоднократно становились предметом исследования американских ученых, убеждает нас в том, что они просто не могли пройти мимо опыта великого драматурга. Одни из них видели в Островском только создателя бытового театра; других интересовал беспощадный анализ социальных условий России, данный в произведениях; третьи видели в нем большого художника-реалиста, ставшего в один ряд с величайшими русскими писателями — Гоголем, Тургеневым, Толстым, Достоевским, Чеховым. Многие остались непонятым и неразгаданным в Островском для американцев. В этом нас убеждает и отсутствие постановок Островского на американской сцене в послевоенный период. Нам известно только, что в 1956 г. в Нью-Йорке в театре «Phoenix» режиссером Аланом Куком была осуществлена постановка пьесы «На всякого мудреца довольно простоты» в английской адаптации Родни Экланда под названием «Дневник подлеца» («Diary of a Scoundrel»). Декорации Клауса Хольма, костюмы Элвина Колта. Этот спектакль получил очень противоречивую оценку американской прессы, на основании которой нелегко составить о нем правильное представление.

Рецензент «Daily Worker»³¹, приветствуя постановку пьесы Островского на американской сцене, пишет, что пьеса, написанная около 100 лет назад, не является просто музейной пьесой или произведением, подходящим для практики студентов драматических курсов, как она охарактеризована многими его коллегами по перу. Автор статьи находит интересной пьесу не только потому, что она проливает свет на явления русской жизни периода достаточно интересного и своеобразного, но и потому, что находит в ней какие-то ассоциации с современной американской жизнью. «Я не понимаю,— пишет он,— как кто-то может смотреть эту пьесу не видя, что подлец, который действовал в России около века назад по своему усмотрению, предшественник наших собственных общественных отношений...»³² По мнению Раймонда, постановка не только доставляет удовольствие, но и заставляет задуматься, когда покидаешь театр. Он также высоко оценивает мастерство исполнителей спектакля, отмечая при этом: «Хотя актеры вошли в пьесу с различным отношением к стилю актерской игры, характеры были определены и острая сатира Островского не была грубой. Надо отдать должное Алану Куку, который собрал состав и поставил пьесу за очень короткое время»³. Из исполнителей рецензент высоко оценивает Хоурда да Силва (Мамаев), Маргарет Хамилтон (Мамаева) и, в первую очередь, исполнителя главной роли Родди Мак Доуэла.

Журнал «Theatre Arts»³⁴ иначе оценивает этот спектакль. Приветствуя постановку, давшую возможность увидеть сегодняшнему поколению значительную, но малоизвестную американскому зрителю пьесу, рецензент критикует постановщика за трактовку ее как развлекательного «маскарада», а не как острой сатиры и комедии нравов. Из исполнителей отмечает Родди Мак Доуэла (Глумов) и Блэш Йурка (Турусина).

Не вдаваясь в оценку спектакля американскими рецензентами, отметим лишь примечательный факт, что к пьесе Островского и на этот раз обратился театр не коммерческий, а один, правда наиболее крупный, из «внебродвейских» коллективов. Именно движение «внебродвейских» театров представляло прогрессивное направление театрального искусства Соединенных Штатов после второй мировой войны и во многом продолжило традиции «малых театров». Заслуга именно этих коллективов в постановке классических и современных пьес и, в частности, произведений русской классики значительна и неоспорима.

В 1971 г. пьеса «На всякого мудреца довольно простоты» была поставлена одним из интереснейших театральных коллективов Америки —

«Gutrie Theatre» в г. Миннеаполисе (официальное название театра «Minnesota Theatre Company») ³⁵. Созданный в 1963 г. при непосредственном участии и под руководством известного английского режиссера Тайрона Гатри, этот репертуарный театр очень скоро привлек к себе внимание всего театрального мира, став одним из лучших периферийных театров страны. Художественная программа коллектива и его руководителей предусматривала постановку произведений классической драматургии всех стран и времен с обязательным включением в репертуар ежегодно хотя бы одной современной американской пьесы. Спектакли этого коллектива отличает высокий художественный уровень, профессиональное мастерство актеров, среди которых оказались и бродвейские звезды, такие, как Джессика Танди, Хьюм Кронин, Джордж Гриззард. На его сцене ставили «Гамлета», «Генриха V» и «Ричарда III» Шекспира, «Орестею» Эсхила, «Дядю Ваню», «Три сестры» и «Вишневый сад» Чехова, комедии Мольера и пьесы Брехта, «Пять вечеров» А. Володина.

Пьеса Островского была снова поставлена в адаптации Родни Экланда режиссером М. Лэнгэмом, который стал новым художественным руководителем «Гатри Тизтр» после того, как длительное время возглавлял Канадский Стрэтфордский фестиваль. Критика отметила живость и интеллигентность спектакля, который производил приятное впечатление и отличным актерским ансамблем, и художественным оформлением Джона Дженсена, и «гротесковой элегантностью» костюмов художника Десмонда Хили. Не удовлетворил критику только исполнитель роли Глумова Лен Кэрю. Что же касается переработки Экланда, который частично искажил пьесу, ввел ряд новых действующих лиц, то это было использовано постановщиком в том плане, что он сделал пьесу вневременной, ее события не привязаны к какому-то определенному времени. Кроме того, постановщик выбрал нечто среднее между откровенным фарсом и чистой комедией, отклоняясь то в одну, то в другую сторону, но всегда сохраняя определенную напряженность действия. По мнению критики, такое свободное обращение с произведением является иногда единственным способом дать сценическую жизнь старой пьесе. Именно этот спектакль заставил рецензента «Newsweek» вспомнить постановку С. Эйзенштейна в Театре Пролеткульта.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ «Литературная газета», 1944, 2 декабря.
- ² O. S a u l e r. The Russian Theatre. New York, 1923.
- ³ «Театр и искусство», 1905, № 49, стр. 757.
- ⁴ Там же, 1908, № 16, стр. 297.
- ⁵ «Маски», 1912/13, № 3, стр. 32.
- ⁶ «Русский артист», 1908, № 13, стр. 207.
- ⁷ O. S a u l e r. Our American Theatre. New York, 1923.
- ⁸ «The Humour of Russia». By E. L. Voynich. London — New York, 1895.
- ⁹ A. O s t r o v s k y. Plays by A. Ostrovsky. A translation from the Russian. Ed. by G. R. Noyes. New York, 1917, p. 5.
- ¹⁰ G. R. N o y e s. Russian literature and Russian society during the past century. Univ. of California Press, 1923.
- ¹¹ Там же, стр. 6.
- ¹² Masterpieces of the Russian drama by G. R. N o y e s. New York, 1933.
- ¹³ Там же, стр. 7.
- ¹⁴ A. O s t r o v s k y. Plays by A. Ostrovsky, p. 8.
- ¹⁵ D. T. K a u c h e r. Modern dramatic structure, v. III. The Univ. of Missouri Studies, 1928, Octobre.
- ¹⁶ Там же, стр. 43.
- ¹⁷ Н. А. Д о б р о л ю б о в. Полн. собр. соч., т. II. М., 1935, стр. 334.
- ¹⁸ Henry Ten Eyck P e r r y. Masters of dramatic comedy and their social themes. Cambridge, Massachussets, 1939.
- ¹⁹ Там же, стр. 335.

²⁰ A History of Modern drama. Ed. by B. H. Clark and G. Freedley. New York — London, 1947.

²¹ Там же, стр. 386.

²² «Theatre Arts Monthly», 1936, July, p. 548.

²³ G. P a t r i c. A. N. Ostrovski: Slavophile or Westerner.— In: «Slavic Studies». Ed. by A. K a u n and E. S i m m o n s. 16 essays in Honor of G. R. Noyes. Ithaca. New York, 1943.

²⁴ Там же, стр. 126.

²⁵ Там же, стр. 128.

²⁶ Там же, стр. 127.

²⁷ Там же, стр. 130.

²⁸ The Encyclopedia Americana. 1829—1957, v. 21. New York — Chicago — Washington, 1957, p. 37.

²⁹ Encyclopedia of the Arts. New York, 1966.

³⁰ European authors 1000—1900. A Biographical Dictionary of European Literature. Ed. by T. K u n i t s and V. C o l b y. New York, 1967.

³¹ «Daily Worker» (New-York), 1956, 9 Novembre.

³² Там же.

³³ Там же.

³⁴ «Theatre Arts», 1957, January, p. 32.

³⁵ «Newsweek» (New York), 1971, 22 Novembre.