

# ОСТРОВСКИЙ В ПОЛЬШЕ

## I. НА РУБЕЖЕ XIX И XX ВЕКОВ

Обзор Т. Позняка\*

### 1

Первыми сведениями об Островском, которые проникли в Польшу, точнее, в Царство Польское, до 90-х годов XIX в., мы обязаны русским<sup>1</sup>. В начале 70-х годов о русском драматурге впервые упомянул переводчик «Пана Тадеуша», редактор правительственной газеты «Варшавский дневник» Николай Берг в своих переведенных на польский язык «Записках о польских заговорах и бунтах» (1873)<sup>2</sup>. Позднее пьесы автора «Грозы» ставились гастролировавшими в Царстве Польском, главным образом в Варшаве, русскими труппами. Впервые пьесы Островского были показаны варшавской публике актерами московского Малого театра — во главе с Гликерией Федотовой. Вскоре после январского восстания этот театр показал в Варшаве «Грозу», «На бойком месте» (1865), «Пучину» (1866), «Дмитрия Самозванца и Василия Шуйского», «Тушино» (1867), «Василису Мелентьеву», «На всякого мудреца довольно простоты» (1868). Актеры Малого театра ставили Островского и в 70-е годы. Перечень пьес Островского, сыгранных в Варшаве в одном только 1870 г., очень велик: «Светит, да не греет» (1 апреля), «Свой люди—сочтемся!» (11 мая), «Бесприданница» (12 мая), «Без вины виноватые» (14 мая), «Лес» (26 мая), «На всякого мудреца довольно простоты» (28 мая), «Гроза» (2 июня и 8 сентября).

В 80-е годы, особенно между 1882 и 1886 гг., русские артисты (в основном из труппы Малого театра) сыграли в Варшаве целый ряд наиболее широко известных пьес Островского.

Так, в 1882 г. они показали варшавянам спектакль «Красавец-мужчина»; в 1884 — «Без вины виноватые»; в 1885 — «Не от мира сего»; в 1886 — «Свой люди—сочтемся!», «Бесприданницу» с А. И. Сумбатовым-Южиным в роли Паратова, «Без вины виноватые», «Грозу» (дважды), «На всякого мудреца довольно простоты» с Южиным в роли Глумова, «Лес», «Светит, да не греет», «Женитьбу Белугина»<sup>3</sup>. Эти спектакли обратили на себя внимание польских рецензентов.

90-е годы представляют собой следующий этап сценической истории пьес Островского в Польше. Наряду с продолжавшимися выступлениями артистов императорских театров, в это время давались спектакли частного театра Корша, не уступавшего императорским театрам по количеству сыгранных пьес. Великим постом в 1890 г. артисты театра показали в Варшаве «Доходное место», «Светит, да не греет», «На всякого мудреца довольно простоты» и «Женитьбу Белугина», а в 1891 г. — «Бешеные деньги», «Бедность не порок», «Грозу», которая имела наибольший успех. В эти годы в Варшаве по-прежнему выступали императорские театры. В 1892 г. ставились «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (группа Малого театра с участием Федотовой), «Последняя жертва»

\* Перевод с польского Д. С. Гальпериной.

(артисты Александринского театра при следующем составе исполнителей: Савина — Тугина, Далматов — Дульчин, Стрельская — Глафира Фирсовна, Медведев — Прибытков, Глинская — Ирина), «Женидьба Белугина» (также в исполнении артистов петербургского театра: Агишин — Далматов) и «Правда — хорошо, а счастье лучше» (в исполнении артистов Александринского театра: Медведев — Барабашев, Савина — Поликсена, Сазонов — Платон, Александрова — Филицата, Жулева — Мавра Тарасовна). В 1898 г. московский Малый театр показал в Варшаве следующие спектакли: «Волки и овцы», «Свои люди — сочтемся!», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые», «Гроза». 1894 год был единственным «неурожайным» годом — лишь в конце апреля провинциальная труппа Д. В. Пальмина показала «Грозу», с которой театр перед тем выступил в Ломже<sup>4</sup>. Этот пробел был с лихвой восполнен в следующем году, когда вновь организованная гастрольная труппа во главе с Федотовой показала «Последнюю жертву», «Без вины виноватые» и «Василису Мелентьеву» (последняя пьеса в том же году была поставлена петербургской труппой с Савиной в заглавной роли). Эта же труппа Федотовой в 1896 г. сыграла «Волки и овцы» (с Жулевой в роли Мурзавецкой и Варламовым — Чугуновым). 1897 год принес драму «Без вины виноватые» (с Южиным — Муровым) и «Бешеные деньги» (с Федотовой в роли Чебоксаровой, Рыбаковым в роли Василькова и Лешковской — Лидией).

Гастрольные выступления русских театральных коллективов в Варшаве продолжались и в последующие годы. В 1898 г. частный театр Корша и труппа Федотовой общими силами поставили «Сердце не камень» (с участием второстепенных актеров: Грекова, Яковлева, Светлова, Мирановой и др.).

Не слишком богат был постановками Островского и 1899 год. В тот год Малый театр показал лишь два спектакля: «Лес» и «Бедность не порок». В 1900 г. варшавская публика увидела «Без вины виноватые» в исполнении артистов Александринского театра под руководством выдающегося актера этого театра М. В. Дальского. Эту же пьесу с успехом, которым она была обязана великой Стрепетовой, сыгравшей роль Кручинной, поставил в Варшаве в следующем году П. Д. Ленский, актер и организатор гастрелей Александринского театра. Кроме того, Ленский показал в Варшаве «Бесприданницу» и «Правда — хорошо, а счастье лучше» с Варламовым в роли отставного унтер-офицера.

Последующие годы приносили с собой все меньше пьес Островского. Их ставили от случая к случаю, главным образом русские гастролирующие труппы. В 1903 г. Варшава увидела «Не было ни гроша, да вдруг алтын» с Федотовой в роли Анны. В 1907 г. труппа Плещеева показала «Грозу» в постановке известного режиссера Александринского театра Е. П. Карпова, с участием Е. Н. Рожиной-Инсаровой, сыгравшей роль Катерины. В 1908 г. Комиссаржевская, отправляясь со своим театром в гастрольное турне по Америке, показала варшавской публике «Бесприданницу», а в канун войны труппа Александринского театра дала представление «Шутников», закончив, таким образом, определенный период в истории постановок пьес Островского в Варшаве и Царстве Польском<sup>5</sup>. Настало время, когда Островский должен был все чаще уступать место на афишах Чехову, Горькому, символистам.

## 2

Первая польская постановка пьесы Островского была осуществлена в провинциальном люблинском театре в 1889 г. представлением «Леса». Однако интерес к Островскому проявили все ведущие театры Польши. В краковском театре работал крупнейший пропагандист драматургии

СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ  
«БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ»  
В РОЛИ КРУЧИНИНОЙ—  
МАРИЯ МАЛИЦКАЯ

Театр в г. Ченстохов, 1953 г.

Фотография



Островского Казимеж Каминский. Из большого числа пьес Островского поляки особенно высоко ценили две — «Доходное место» и «Грозу». Именно эти пьесы появились первыми на подмостках краковского театра. Это были 90-е годы XIX в., время первого директорства Тадеуша Павликовского (1893—1899), сторонника ансамблевой игры, поклонника модернистского и натуралистического репертуара. Театр переживал тогда период наивысшего расцвета в своем предвоенном развитии. 12 января 1895 г. в Театре им. Юлиуша Словацкого состоялась премьера «Доходного места». Спектакль был благосклонно встречен театральной критикой. Владислав Прокеш писал: «Роли были распределены исключительно удачно и достались артистам, вполне подходящим для их воплощения. Таким образом, мы присутствовали на нескольких по-настоящему интересных вечерах. Типы, созданные в этой комедии г. Каминским (Юсов) или гг. Семашко (Белогубов), Романом и Ольшевским, надолго сохранятся в памяти нашей публики». Юзеф Флях на страницах «Польского обозрения» также утверждал, что «пьесу сыграли у нас превосходно. Г. Каминский, комедийным талантом которого мы уже не раз восхищались, основательно разработал роль Юсова и показал нам сценический образ, законченный до мельчайших деталей»<sup>6</sup>. Так же хвалебно оценивал Флях и работу большинства актеров. Но наибольшее влияние на характер всего спектакля оказал Каминский в роли Юсова. «Подглядыв» эту фигуру во время частых поездок по России, от Петербурга до Одессы, польский актер с тонким художественным чутьем придал ей законченный сценический характер. Именно эта роль, а также роль Хлестакова принесли ему заслуженную славу лучшего, наряду с Антонием Семашко и Фердинандом Фельдманом, исполнителя ролей русского репертуара в польском театре конца XIX — начала XX в.<sup>7</sup>

По мнению Юзефа Котарбинского, Каминский делал основной упор на внешнюю характеристику персонажа. Создавая сценический образ

из множества подмеченных в жизни штрихов, он показал «человека как продукт расы, национальности, социальной среды, профессии <...> Его Юсов в «Доходном месте» Островского, согнувшийся в три погибели, с тяжелой походкой, с привычкой к поклонам шеей, с выражением тупого упрямства и злобной важности на лице, является квинтэссенцией пороков российского бюрократа»<sup>8</sup>. Исполнение Каминским роли Юсова отличалось чувством меры и артистизмом.

«Доходное место», исполнявшееся по несколько раз в сезоне, не сходило с афиш Театра им. Словацкого до 1911 г. Спектакль шел с неизменным успехом. Во время бенефиса Каминского, 28 апреля 1898 г., актер снова выступил в своей коронной роли. Редактор консервативного «Час» Антони Бопре писал на следующий день после бенефиса: «Вчерашнее представление послужило еще одним доказательством того, что краковская публика умеет должным образом оценить истинный талант и труд. «Доходное место» ставилось пятнадцать раз, и тем не менее, благодаря бенефису г. Каминского, зрительный зал был полон. Бенефицианта принимали очень тепло, из оркестра ему поднесли много венков, цветов и прекрасных подарков. Хотя эта пьеса Островского почти всем уже знакома, ее смотрели благодаря безупречной игре г. Каминского с большим удовольствием»<sup>9</sup>.

С этих пор имя Каминского будет связано с большинством постановок «Доходного места» в Польше. Львовская премьера этой комедии состоялась 1 марта 1895 г. в театре гр. Скарбека, когда директором был Людвиг Геллер. Постановил спектакль режиссер Роман Желязовский. Исполнители пьесы составили превосходный коллектив, сплоченный традицией длительной и плодотворной совместной работы. Сюда входили: Юзеф Хмельницкий — Вышневицкий, Желязовская — Анна Павловна, Роман Желязовский — Жадов, Рышард Рупковский — Юсов, Адольф Валевский — Белогубов, Анна Гостынская — Кукушкина, Бернацкая — Юлинька, Квечинская — Полина, Клишевский — Мыкин, Франтишек Высоцкий — Досужев. До 1911 г. «Доходное место» играли во Львове в каждом сезоне. Успех был неизменным. Этому способствовали в первую очередь гастрольные выступления того же Казимежа Каминского (вскоре Каминский взял на себя постоянное исполнение роли Юсова, а в 1906 г. передал ее Владиславу Квяткевичу), а также прекрасное исполнение роли Жадова Каролем Адвентовичем<sup>10</sup>.

И во львовском театре, так же как в краковском, направленность всего спектакля определялась игрой Казимежа Каминского, который с большим мастерством и последовательностью выдерживал сатирический портрет Юсова в рамках художественной правды, не впадая в грубую и плоскую карикатуру, как это делал Рупковский. Вот что мы читаем в одном из номеров «Слова польского» за 1899 г.: «Нужен необыкновенный дар наблюдательности, чтобы так тонко подметить мельчайшие черточки, из которых складывается физический и моральный портрет г. Юсова и целого ряда подобных ему деятелей (!) Г. Каминский не только с большим искусством отобрал жизненные наблюдения, но с редкостной интуицией связал воедино психологические элементы, которые составляют характеры именно таких, а не других чиновников. Глядя на <...> Юсова, мы попросту забывали, что находимся в театре, а не в гуще повседневной жизни — так естественно выглядел этот начальный отделения, его мимика, движения, мелкие привычки». Чем подлиннее казался Юсов, тем большее впечатление он производил на публику. В нем видели олицетворение системы, «колесиком» которой он являлся. Театр это хорошо понимал. 29 июня 1906 г., в те дни, когда революция потрясала основы Российского государства, Городской театр во Львове дал, как гласила афиша, специальное представление для рабочих<sup>11</sup>.

М. КОЗЕРСКАЯ В РОЛИ  
КРУЧИНИНОЙ,  
Х. ЗВЕРЗИНСКАЯ В РОЛИ  
ГАЛЧИХИ  
«БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ»  
Театр им. Богуславского,  
г. Калиш, 1953 г.



В мае 1906 г. незадолго до того организованная труппа Гавалевича показала «Доходное место» в Варшаве, снова с неизменным Каминским в роли Юсова. Владислав Рабский оценил игру Каминского как вершину сценического искусства. «Его (актера) можно упрекнуть в излишней сочности красок, — писал Рабский, — можно не одобрить виртуозного стиля его игры, но нельзя не восхищаться силой, цельностью и законченностью во всех деталях создаваемых этим актером типов. Все в его игре необычайно компактно и выразительно — начиная от неподражаемой модуляции голоса и кончая мертвыми глазами и подкашивающимися ногами, широко расставленными, как бы из боязни потерять равновесие. Юсов Каминского был шедевром живописи во фламандском стиле. Он играл так, как писал Гальс»<sup>12</sup>.

В 1908 г. Каминский создал собственную труппу, с которой, выступая в роли Юсова, объездил многие города: Пётркув, Сосновец, Радом, Люблин, Калиш, Ченетохов, Варшаву, Минск, Могилев, Витебск, Каменец-Подольский, Одессу, Винницу, Полоцк, а в 1913 г. с труппой Франтишека Рыхловского побывал также и в Киеве. Эти спектакли пользовались большим успехом у публики. Как писали Станислав Домбровский и Рышард Гурский, «в Одессе местная русская пресса и коллеги из русского театра высоко оценили талант Каминского. В последний вечер, во время бенефиса артиста, его провожали овациями и преподнесли великолепный венок с надписью на ленте, содержавшей упрек польской публике за ее равнодушие: «Казимиру Каминскому — великому артисту, в полном отсутствии польской публики — артисты Одесского русского драматического театра»<sup>13</sup>.

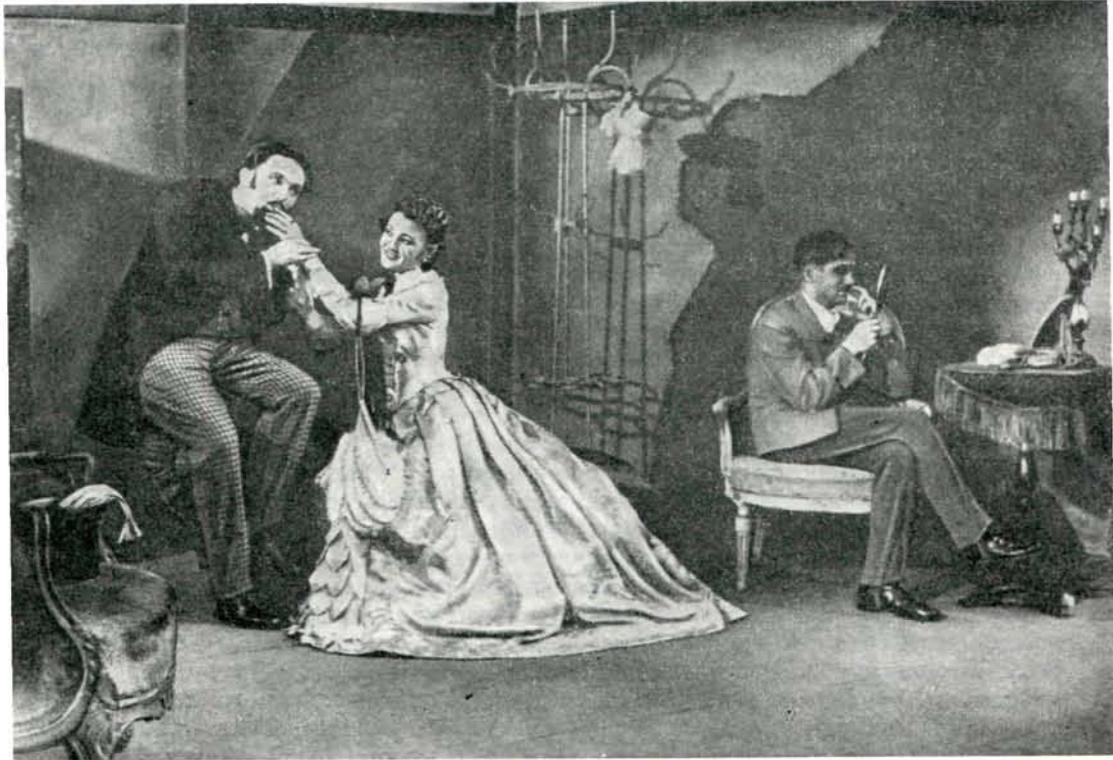
Дисциплинированную и слаженную труппу Каминского высоко оценили и во время выступлений в Варшаве. В манере исполнения критика увидела влияние Станиславского. Есть сведения о том, что Каминского даже приглашали играть в императорских театрах. Артисту пришлось отказаться, так как ему не дали возможности выступать по-польски.

Однако, наряду с искренней пропагандой Островского, которую вел Каминский, в Польше очень рано проявились попытки использовать критический материал, заключенный в пьесах Островского, для выражения антирусских настроений вообще. В том же году, когда состоялась премьера «Доходного места» в Кракове (1895), туда приехал из Львова комедиограф и актер на амплуа «комика-простака» Рышард Рушковский. Под влиянием наиболее русофобски настроенных театральных кругов Рушковский представил Юсова как карикатуру на русского человека вообще. Не принимая этой концепции образа, Юзеф Флях считал, что она «совпадает с мнением, которое составили себе некоторые весьма наивные люди о всяком москале вообще, а о чиновнике в особенности, как о человеке полудиком, отвратительном, не только любящем опрокинуть рюмку в веселой компании, но даже со следами дурных наклонностей на лице»<sup>14</sup>. Этот факт убедительно показывает, какой цели хотели заставить служить постановку «Доходного места», получившего в польском переводе второе название — «Взяточники».

Для того чтобы довершить историю постановок «Доходного места» в старой Польше, упомянем еще следующее.

В 1895 г. «Доходное место» поставил познанский театр. Отклика у публики спектакль не нашел. «Доходное место» вернулось на познанскую афишу лишь через несколько лет, 1 октября 1904 г., и тогда оно встретило относительно хороший прием у публики. Шла пьеса в неопубликованном переводе актера познанского театра А. Четрнастого и имела заимствованный с краковских и львовских афиш подзаголовок «Взяточники». В одном только 1904 г. «Доходное место» ставилось пять раз, что для Познани (если учесть тяжелое финансовое и политическое положение польского театра в этом германизированном городе) было определенным успехом. «Познанский курьер» оценивал пьесу как произведение, «написанное с большой силой и показывающее страшную язву, разъедающую русское чиновничество, — взяточничество». Ошибочно называя эту постановку премьерой, газета писала, что благодаря хорошей игре большинства актеров спектакль прошел на высоком уровне. Анонимный рецензент газеты очень хвалил игру Станислава Станиславского (Вышневецкий), Антонины Подгурской (его жена), Прохазки (Жадов), Болеслава Щуркевича (Юсов) и в особенности Добжанского за реалистическое изображение фигуры сломленного жизнью адвоката Досуева<sup>15</sup>.

В ноябре 1906 г., вскоре после возвращения к жизни Театра Польского, в Вильне был показан спектакль «Доходное место». Это была четвертая премьера пьесы Островского, исполнявшаяся на польском языке. Основательница и руководительница театра Нуна Млодзеевская-Щуркевичова ввела «Доходное место» в репертуар виленского театра, где эта комедия исполнялась наряду с «Затонувшим колоколом» Гауптмана, «Двенадцатой ночью» Шекспира и «Дядяма» Мицкевича и имела не меньший, чем названные пьесы, успех. Пьеса Островского, кроме того, сыграла большую роль в становлении идейно-художественного направления Театра Польского. Ставил спектакль Юзеф Поплавский, игравший роль Досуева. В роли Юсова выступил Болеслав Щуркевич, один из наиболее выдающихся актеров этого театра<sup>16</sup>. К сожалению, в связи с неустойчивым финансовым положением театра, а главное, из-за неблагоприятной политической обстановки, которая сложилась в период реакции после револю-



СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ»

Театр в г. Ополе, 1952 г.

Фотография

ции 1905 г., Островский исчез с афиши виленского театра вскоре после премьеры.

В 1915 г., когда в Варшаву вступили немцы, на подмостках бывшего театра «Розмаитости» актерами этого театра были поставлены «Доходное место» и гоголевский «Ревизор». Пятнадцатое представление «Доходного места» прошло с особым блеском, так как в нем снова принял участие Казимеж Каминский, исполнивший роль Юсова<sup>17</sup>.

Но вернемся к концу XIX в.

Успех «Доходного места» способствовал тому, что краковский театр обратил внимание на самое значительное произведение Островского — социально-психологическую драму «Гроза». Впервые эта пьеса была поставлена 9 марта 1896 г. Театральная критика подчеркивала чрезвычайно тщательную подготовку спектакля, достоверность костюмов и «вполне хорошую» (Антони Бопре) игру артистов, хотя и с оговоркой: «разумеется, невозможно было требовать от них точного воссоздания столь чуждых нам фигур». Постановщики спектакля стремились показать не столько общечеловеческий характер пьесы Островского, сколько «ад русской души», стонущей в оковах патриархальной традиции. Эдмунд Рыгер «ярко подчеркнул жестокость и алчность Дикого», — писал Бопре. Роль Кабанихи хорошо исполнила Войновская. Правда, по мнению Бопре, она сделала этот образ излишне гротескным. Нам кажется более убедительным вывод Фляха, который писал, что актриса сумела подчеркнуть в фигуре Кабанихи «патриархальный деспотизм главы семьи, привыкшей к безусловному, окостенелому поддержанию старинных русских традиций, заглу-

шающих искреннее, естественное чувство». Этим деспотическим столпам русской жизни пьеса противопоставляет фигуры «униженных и оскорбленных». Антоний Семашко «точно и правдиво» (Бопре) охарактеризовал образ Тихона, который был «хорош в своей беспредельной беспомощности и покорности» и несколько слабее в заключительных мелодраматических сценах (Флях).

Роль Катерины исполнила Ванда Семашкова, актриса реалистического плана, одна из наиболее выдающихся польских трагических актрис. Как писал Бопре, она «с обаянием и чувством сыграла роль героини, удачно оттенив все переживания ее мятущейся души». По мнению же Фляха, актриса «была излишне слезлива и, что еще хуже, как бы скована — возможно, из-за костюма, по-византийски негнувшегося». Остальные роли не вызвали замечаний со стороны рецензентов<sup>18</sup>.

Краковские постановщики «Грозы» хотели подчеркнуть в пьесе деспотизм одних и полную покорность им других персонажей пьесы. О том, что именно таков был режиссерский замысел спектакля, может свидетельствовать трактовка Вандой Семашковой образа главной героини.

«Гроза» имела меньший успех, чем «Доходное место». Она ставилась в Кракове только в год премьеры (1896) и не более трех раз. «Доходное место», пьеса, о которой можно определенно сказать, что она ввела «Грозу» на афиши Театра им. Словацкого, сама же эту драму оттуда и вытеснила. Дело в том, что «Гроза» изображала жизнь тех сословий русского общества, которые сохраняли старые национальные формы, и потому была более далека полякам, нежели «Доходное место», рисующее жизнь чиновников. Кроме актеров, которые, по словам Людвика Сольского, страстно увлеклись обеими пьесами<sup>19</sup>, эта драма никого не заинтересовала.

Тем не менее польские театроведы ставили имя Островского рядом с именами Тадеуша Павликовского, Ибсена, Бьёрнсона, Стриндберга, Гауптмана, Уайльда, Чехова, Горького, Льва Толстого. Пьесы этих писателей дали возможность молодому краковскому коллективу не только продолжить традиции козьяновской школы, но и взять на себя роль весьма смелого художественного авангарда<sup>20</sup>. Судьба «Грозы» в Кракове не была исключением. И во Львове эта пьеса, не имевшая такого резко выраженного обличительного политического звучания, как гоголевский «Ревизор» или «Доходное место», вскоре после премьеры в театре гр. Скарбека была снята с афиши. Публика увидела лишь три представления. Премьера пьесы состоялась 8 мая 1896 г. Перевод был сделан Поплавским, ставил пьесу весьма квалифицированный режиссер Роман Желязовский. Как сообщала афиша, костюмы к спектаклю были выполнены «по оригинальным моделям». Состав исполнителей возглавляли: лучший польский создатель тяжелых, деспотических русских типов Фердинанд Фельдман (Дикой) и Желязовский (Борис). Роль Катерины играла Желязовская. За исключением Фельдмана, в этом спектакле не было выдающихся актерских индивидуальностей. Цихоцкая играла Кабаниху, Рупковский — совершенно неожиданно — Кулигина, Клишевский — Кудряша, Ендовский — Шапкина, Гостынская — Феклушу, Рыбицкая — Глашу<sup>21</sup>. Не пользовавшаяся успехом «Гроза» должна была и во Львове уступить место «Доходному месту».

Познанский театр поставил «Грозу» в 1898 г. Но и здесь она не нашла настоящего отклика у зрителей. Большинство крупных городов Царства Польского, такие, как Лодзь и др., довольствовались гастрольными выступлениями русских трупп, ставивших Островского. Интерес к русскому драматургу сосредоточился в основном в той части Польши, которая находилась под властью Австрии. Театры Галиции (а после 1905 и 1915 гг. и варшавские) из огромного числа разнообразных по тематике, идейной направленности и художественным достоинствам произведений русского

драматурга отобрали «Доходное место» и «Грозу». Но в иерархии популярности «Гроза» решительно уступала первое место одной из самых старых сатирических комедий Островского — «Доходному месту». Эта пьеса, разоблачавшая продажный и разложившийся административный аппарат царской России, несомненно, имела нужный политический резонанс. Однако польских деятелей театра интересовало не только политическое звучание, но и художественная сторона драматургии Островского. Так, Тадеуш Павликовский видел в Островском художника, представителя русской реалистической школы, столь сильно заинтриговавшей в период модернизма культурные круги в Западной Европе. Художественная сторона творчества Островского занимала и Казимежа Каминского, крупнейшего, наряду с Людвиком Сольским, польского актера того времени, создавшего, как мы видели, в роли Юсова высокохудожественный сценический образ.

## 3

Первые признаки возникшего у польской критики интереса к автору «Грозы» отмечаются уже в конце 80-х годов<sup>22</sup>. Они были далеким отголоском популярности драматурга у себя на родине. В Западной Европе тогда увлекались Толстым и Достоевским. Островский же был почти неизвестен. Поляки столкнулись с пьесами Островского случайно. Это произошло еще в 70-е годы. Во время поездки по России корреспондент «Колосьев» Евгений Бораковский и профессор Станислав Тарновский побывали в театрах Петербурга, Москвы и Киева. К сожалению, они не поняли того значения, которое приобрел к тому времени Островский в репертуаре русских театров. А ведь уже более десятка лет «Гроза» и ряд других его произведений с большим успехом ставились в России. Бораковский случайно попал на представление «Последней жертвы», но оставил об этой пьесе лишь несколько замечаний, касающихся языка.

Не знавший русского языка Тарновский чаще бывал в опере. Что же касается драмы, то он не обнаружил в ней ничего, кроме переводов и переделок французских и немецких пьес. Более того, познакомившись с польскими переводами исторических драм А. К. Толстого, которые тогда впервые появились в Польше, профессор был удивлен, что в России существует оригинальная драматургия и что есть даже такие таланты, как Алексей Толстой<sup>23</sup>.

В конце 80-х годов наметился некоторый перелом в отношении польской критики к Островскому. В нем стали видеть реалиста, сатирика, критика феодально-капиталистических отношений. Впрочем, круг интересов драматурга польские рецензенты ограничивали купечеством. Автора «Грозы» называли певцом «этнографической российскости», пессимистом, воссоздающим картины примитивной жизни. При постановке его пьес актеры, как считали польские критики, давали более углубленную психологическую характеристику персонажей и тем смягчали «литературность» его многочисленных пьес. Подобные суждения опирались прежде всего на вышеупомянутые выступления русских театров в Царстве Польском. В год смерти драматурга ведущий варшавский театрально-художественный журнал «Эхо музыкальное, театральное и художественное» писало о нем как о реалисте, рационалисте и пессимисте. Критик утверждал, что Островский много внимания уделял социальным проблемам и что он разоблачал «беспощадную тиранию», «невежество и крайнюю реакционность нравов российского захолустья»<sup>24</sup>. Все это говорилось в связи с гастрольными выступлениями в Варшаве труппы московского Малого театра в 1886 г. В том же 1886 г. в отчете о спектакле «Лес» анонимный рецензент писал: «Сатира — единственная цель автора»<sup>25</sup>. Психологизм

у Островского критик усматривал только в показе людей «простых», из народа, и в этом, по его мнению, заключалось своеобразие драматурга. Наблюдая отдельные черты «грубых характеров», — писало «Эхо музыкальное, театральное и художественное», — автор «придерживался оригинального метода: в отличие от западных драматургов, смягчавших картину жизни цивилизованного общества, Островский не приукрашивает правду, он бросает в лицо своему обществу истины горькие, неприятные, показывает пороки, не прикрытые одеждами благовоспитанности, раскрывает борьбу страстей, не сглаживая ее остроты ни внешней формой, ни словами». Более подробно останавливаясь на стиле пьес Островского, «Эхо...» обнаруживает в них «реализм деталей», «картину нравов суровых, старосветских, в которых неограниченно царит дух патриархального деспотизма». Отсюда — «сильные и натуральные сцены» в пьесах Островского при «растянутой», без «эстетической отделки их композиции»<sup>26</sup>.

Наблюдения, сделанные польскими театральными рецензентами в 80-е годы, отразились в критике двух последующих десятилетий; правда, прежняя оценка Островского, аналогичная суждениям о нем русской критики, изменилась принципиально. В 90 — 900-х годах впервые в Польше была четко сформулирована мысль о Добролюбове как о беспощадном судье «темного царства», сделана попытка проникнуть в творческую лабораторию писателя (чего, как известно, Добролюбов не делал), свободно говорилось о политическом значении творчества Островского как критика социальной системы России.

Эти суждения принадлежали галицийской и отчасти познанской критике 90-х годов. Их смелость легко объясняется свободой от гнета царской цензуры. Варшавские же рецензенты, как только они оказывались в приземных цензурных условиях, в 1905 и 1915 гг., попросту их копировали. Если не считать этих заимствованных оценок и отдельных, случайно оброненных в рецензентской спешке интересных суждений, мы не найдем в публицистике русской части Польши ничего нового по сравнению с 80-ми годами. Варшавскую публику не заинтересовала даже реакция против пьесы Островского, которая возникла в России в период рождения импрессионистской и символистской драматургии (например, символистская интерпретация «Грозы» в театре Комиссаржевской). Здесь по-прежнему идею пьес Островского пытались уложить в традиционную схему разоблачения человеческих пороков вообще, с той особенностью, что это разоблачение производится путем показа мрачного «struggle for Life»<sup>27</sup>.

Так понимал творчество Островского сочувствующий русской культуре «Познанский дневник», корреспондент которого, Э. Роликовский, просмотрев в 1910 г. премьеру пьесы «На всякого мудреца довольно простоты» в Московском Художественном театре, писал, что эта пьеса напомнила ему «Соперников» Шеридана. Справедливо подчеркнув благородство и простоту драматургической техники обоих авторов, рецензент не нашел в этих пьесах ничего, кроме «сетований по поводу упадка высших сфер общества»<sup>28</sup>.

Бытовой комедией нравов, покрытой патиной архаичности и наивности, назвал «Доходное место» в своей корреспонденции из Москвы для «Свята» Рышард Ордынский, ставший впоследствии известным режиссером Театра Польского и Национального в Варшаве. Содержащуюся в пьесе критику русского общества Ордынский отнес к эпохе 50-х годов<sup>29</sup>.

Прочие варшавские критики под несомненным влиянием Скабичевского и Пыпина рассматривали Островского как своеобразного социолога, реалиста, но ограничивали круг его наблюдений средой русского купечества. Так, Валери Гостомский в своем «Очерке истории всеобщей литературы» (1898) прямо писал: «Самый выдающийся драматургический талант современной (!) России» вводит читателя в «узкий и замкнутый



СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ»  
(В РОЛИ КРУЧИНИНОЙ АННА БОРКЕВИЧ)

Театр в г. Ополе, 1952 г.

Фотография

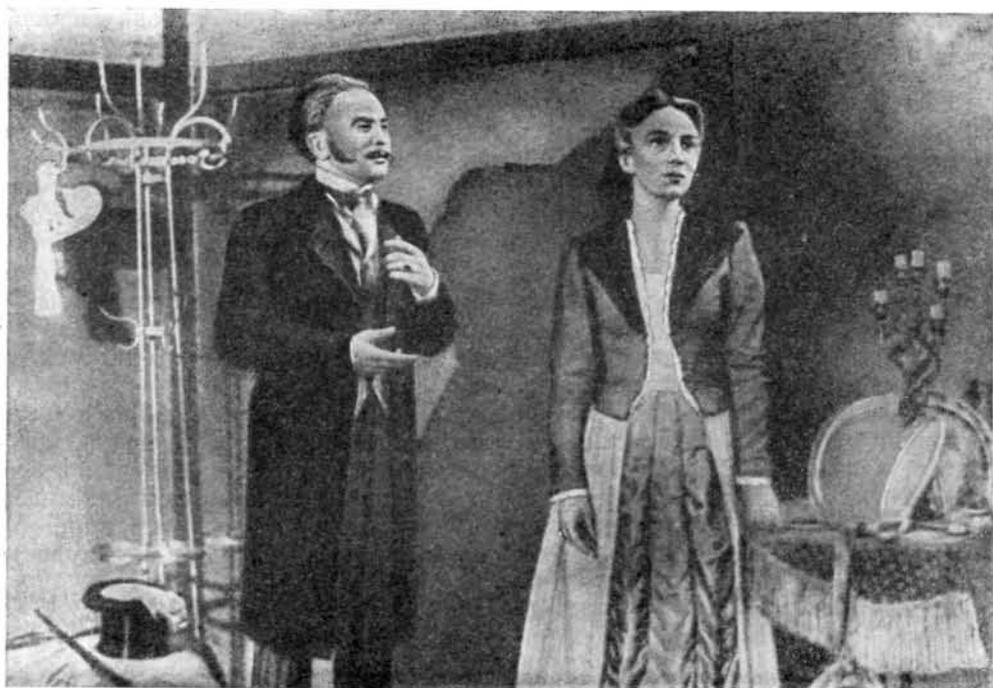
жизненный круг», потому что «в своих реалистических комедиях: «Гроза», «Доходное место», «Бесприданница», «Поздняя любовь» и др. очень наглядно, но чрезвычайно прозаично рисует типы московского купечества»<sup>30</sup>.

В обширной статье, помещенной в томе «Большой всемирной иллюстрированной энциклопедии», который вышел в 1905 г., в период кратковременного освобождения от гнета царской цензуры, Островский представлен как идеолог купечества. Его творчество показано в эволюции и в связи с эпохой, но выводы этой статьи мало отличаются от поверхностных замечаний Гостомского. «Автор «Грозы», — читаем мы, — всегда оставался верен своей теме — и в тот период, когда начинающий драматург, ученик Гоголя, писал о «банкротах» («из-за диких требований цензуры» ему пришлось изменить название пьесы), и когда он был отдан под надзор

полиции за «оскорбление» купеческого сословия, и позднее — когда, горячо поддерживаемый Аполлоном Григорьевым, он сотрудничал в славянофильском «Москвитяине» и воспевал старорусские добродетели. Островский оставался в пределах узкой купеческой темы даже после Крымской войны, которая повлияла на развитие его «демократических и прогрессивных» чувств. Правда, теперь он отказался от идеала русской «самобытности» и стал изображать мрачные стороны купеческого самодурства». В последующий период пьесы Островского, по мнению Л. I., приобрели пессимистический характер. Драматург начал «беспощадно» обнажать раны. Автор статьи особо подчеркивал, что постановка пьес «Доходное место» и «Воспитанница» (1856, 1859), в которых отразилось «возбуждение общества в преддверии крестьянской реформы», была запрещена. Критик справедливо отмечал что это были годы необычайной творческой плодovitости писателя, когда он создал «подлинные шедевры». К сожалению, в статье неправильно указана дата создания «Грозы» — 1868 г. вместо 1859-го, а также дано ошибочное объяснение мрачного и пессимистического настроения пьес Островского 70-х годов, как результат семейных неприятностей. Он переоценил значение конкуренции со стороны опереток, владевших в то время сценой и зрительным залом, объяснив этим факт обращения драматурга в 80-е годы к якобы неслучайным историческим и легендарным темам <sup>31</sup>.

Галицийские и большинство познанских критиков считали, что творчество Островского имеет политический смысл и что объективность сочетается у него с реализмом. К этому выводу раньше других пришли краковские критики. Рецензенты достаточно четко называли идейные причины того, что «Доходное место», пьеса, написанная автором, духовно чуждым, по их мнению, польскому обществу, ставилась в польских театрах и вызвала интерес у публики. «Так приятно слышать, когда ругают ваших врагов», — писал Юзеф Флях в «Польском обозрении». Подобно тому, как «немец на представлении «Минны фон Бархельм» с чувством удовлетворения следит за столкновением добродетельных саксонцев и пруссаков обоего пола со смешным и морально подозрительным прусским правительством, так и мы любим читать сатирические зарисовки Салтыкова-Щедрина или Гоголя, с удовольствием идем на «Доходное место» <...> «Взяточники»? — То-то будет потеха! Да к тому же пьеса написана русским, значит, человеком скорее снисходительным, чем строгим! И, возможно, именно этой причиной, наряду с другими, следует объяснить тот факт, что театральные залы на премьере Островского были заполнены лучше, чем на нескольких предыдущих» <sup>32</sup>.

Казимеж Эренберг из консервативного «Часа» интересовался русским драматургом как художником, хотя и не считал его пьесы украшением краковской сцены, и как бытописателем разложившейся агрессивной царской России. «Печальные пути истории, — писал он, — близко столкнули нас с сыновьями Вышневецких, Юсовых, Белогубовых. Мы нередко наблюдаем, как делают карьеру кандидаты на «доходные места» у нас. И на берегах Вислы немало своих Белогубовых, Жадовых только мы встречаем пока редко. И как больно нам становится, когда русский сатирик нам говорит, что и у этих людей бывают «минуты слабости». Достаточно дяде одного из таких Жадовых в подходящий момент обнаружить и использовать минуту слабости, чтобы надежды, которые возлагаются на подобных людей, постыдно рухнули». По мнению Эренберга, «Доходное место» не является комедией характеров или интриги. Эта пьеса рисует «все чиновничье сословие тогдашней России со всеми его недостатками, смешными чертами, обычаями, со всеми внешними обстоятельствами, которые сделали его таким, каково оно есть, и в которых другим оно стать не могло, со всем своеобразием народного духа и темперамента» <sup>33</sup>.



А. БОРКЕВИЧ В РОЛИ КРУЧИННОЙ, М. МИСТУРЕВИЧ В РОЛИ МУРОВА  
(«БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ»)

Театр в г. Ополе, 1952 г.

Фотография

Редактор газеты «Час» Антони Бопре даже в «Грозе» обнаружил критику «чиновничества». В отличие от «Доходного места», главным достижением автора в этой пьесе он считал точное изображение инстинктивной, примитивной, дикой и невежественной психологии «душ мрачных и погруженных в сиячку». Поэтому он утверждал, что образы чиновников отсутствуют в пьесе только по цензурным соображениям, следовательно, этот факт имеет чисто формальное значение. Царские чиновники, как писал Бопре, «никогда, и особенно в эпоху «Грозы», не являлись наследственной кастой; они были выходцами из гуци народа, из тех средних слоев, которые как раз и рисует Островский. Ни моральных принципов, ни семейных традиций, ни искренней религиозности они не могли вынести из этой среды. Все это в достаточной степени объясняет нам психологию русификаторов, которых мы так охотно и так несправедливо считаем явлением исключительным»<sup>34</sup>.

Консервативный и ненавидящий русских «Курьер Познанский» отчасти присоединился к мнению «Польского обозрения» и «Часа». «Если положение в России таково, как нам рисуют Островский во «Взяточниках» и Найденов в «Детях Ванюшина» (ставившихся в Познани в 1904 г. — Т. П.), то lasciate ogni speranza! \* Разложение, взяточничество, невежество, материальное и моральное убожество, угнетающие людей и развращающие даже (...) самые благородные личности...»<sup>35</sup>

Из историков литературы подобную позицию занял только Людомил Герман, автор «Обзора истории всеобщей литературы». Он причислил Островского к группе русских пессимистически настроенных реалистов,

\* оставь всякую надежду! (итал.).

у которых «надежда и сомнение, отчаяние и стремление к разрушению, панславизм (!) и нигилизм соединились под лозунгом «правда любой ценой»<sup>36</sup>.

Александр Брюкнер в своей «Истории русской литературы», изданной в 1905 и 1909 гг., выразил мнение, близкое к суждению польских авторов 80-х годов. Брюкнер уделил много внимания проблеме художественного мастерства Островского-реалиста и меньше — анализу содержания его пьес. Своеобразие Островского он видел не в том, что писатель ввел образы купцов в литературу, которая до того времени занималась преимущественно дворянами и бюрократией. Вслед за Добролюбовым Брюкнер называл купеческую среду «темным царством» («Reich der Finsternis»). Узкими рамками этой среды он ограничил все показанные русским писателем коллизии и катастрофы, причины которых он видел в столкновении «молодых» со «старыми», бедных с богатыми, внешнего европеизма с патриархальной традицией<sup>37</sup>. На Брюкнера явно оказала влияние традиционная русская школьная интерпретация. Мнение дворянско-мещанского крыла польской критики об идейной позиции Островского и значении его творчества можно выразить в следующей весьма тенденциозной формуле: русский драматург был беспощадным обличителем не только агрессивной, бюрократической, отсталой России, но России вообще, русского духа и русской психологии.

## 4

Островский был третьим после Гоголя и А. К. Толстого драматургом, благодаря которому польская критика признала существование в русской литературе драматургии как жанра, обладающего художественными достоинствами. Благодаря этим авторам и в особенности сценической популярности «Доходного места» и «Грозы», впервые в Польше на рубеже XIX и XX вв. были определены формальные особенности этой третьей, после прозы и поэзии, формы литературного творчества в России.

«Доходное место» прежде всего дало материал для размышлений на тему о сатирическом направлении в драматургии Островского. В рецензиях на постановки Островского рассматриваются как идейные установки, так и форма спектаклей.

По мнению Юзефа Фляха, некоторая растянутость действия и резонерство персонажей не снижают ценности произведения. Рецензент видел в пьесе то, что искал «напрасно во многих произведениях, написанных с большим мастерством, в соответствии с законами сцены (...): талант истинный, свежий, оригинальный, способный к созданию высокохудожественных законченных образов. Островский был сатириком-эпиком, использовавшим драматургическую форму только как орудие, как наиболее действенный инструмент. Московский буржуа и богатый купец — вот два главных персонажа его комедий. В «Доходном месте» появляется еще и чиновник-взяточник. Островский описывает своих героев без гоголевской саркастической улыбки, но он и не рисует их одной черной или белой краской, не делает из отрицательных фигур чудовищ, а из положительных — идеал совершенства». Флях справедливо отмечал у Островского сочетание реалистического и сатирического элементов<sup>38</sup>.

Казимежа Эренберга, второго после Фляха театрального критика, который подробнее, чем другие, изложил свой взгляд на «Доходное место», пьеса восхитила «свежестью и оригинальностью реалистических наблюдений в сочетании со злой сатирой на людей и на порядки, так близко затрагивающие и нас...». Диалоги и монологи пьесы рецензент называл мастерскими. И это несмотря на свою приверженность к французскому типу сценичности («испортил нас Сарду»), о которой, как он писал, «метко

выразился Золя, заметивший, что в ней нет жизни, а есть только движение». Привыкший к условности французского театра, Эренберг считает, что для понимания атмосферы русской пьесы от читателя и зрителя требуется определенная гибкость мысли, необходимая для того, чтобы перенестись в круг понятий Василия Жадова и в ту среду, в которой он поднял борьбу. Герои западной драматургии предоставляют полиции и суду борьбу с обычными ворами и обманщиками, каковыми, в понимании цивилизованного общества, повсюду, кроме России, являются генерал Вышневецкий, начальник отделения Юсов и столоначальник Белогубов. Сами же эти герои борются за такие высокие идеалы, о которых Жадов и мечтать не смеет и которые Юсов принял бы за бред сумасшедшего. «Только представьте себе, какое удивление и недоумение отразились бы на шотландском лице Юсова, если бы какой-нибудь Штокман или Нора заговорили с ним о правах личности, которая выше сковывающего ее миропорядка, или молодой Верле стал бы излагать перед ним принципы брака, основанного на правде, или Эллида Арнхольм попыталась растолковать ему мистические теории прав свободной воли и свободного выбора? Жадов уважает писанный закон и существующий миропорядок, он не ощущает лжи и моральной несостоятельности брака, а о свободе мысли или действия толкует не больше, чем баран из сказки Щедрина; как известно, этот баран сдох, увидев во сне «свободного барана»...»

«Реализм русской бытовой комедии, — пишет далее Эренберг, — достиг такого совершенства, какого не добились ни автор «Воронов» во Франции, ни автор «Одиноких» в Германии. Некий знаменитый и выдающийся французский критик, отличавшийся провинцистической влюбленностью в свою литературу и не разделявший рсвофильства Третьей республики, склоняет голову перед театром, внушившим ему глубокое уважение «non seulement parce que c'est russe, mais parce que c'est fort beau» \*. И он произносит наивысшую похвалу, на которую способен: «On n'eut pas fait mieux chez nous, non pas même Balzac» \*\*. В заключение рецензии Эренберг пишет: «У нас, если мы отдаем должное этому театру, это делается malgré que c'est russe \*\*\*. Тем более искренним и редким оно является» <sup>39</sup>.

Как видим, польскую критику заинтересовала форма пьес Островского, столь отличная от традиционной «европейской».

В «Грозе» Островский предстает перед читателем как реалист-сатирик и психолог, причем психологизм русского драматурга польские критики видели в его умении раскрывать тайны внеклассовой «русской души». По мнению Антони Бопре, эта особенность свидетельствует о «великом таланте автора, психологию героев которого мы, по прошествии стольких лет и несмотря на разницу в уровне цивилизации, вполне можем понять». В пьесах Островского в неприглядном виде показан груз предрассудков и невежества, угнетающий и давящий русское общество; персонажи охарактеризованы резко, но правдиво. Это прежде всего люди, живущие под властью инстинктов, их нравственные представления невероятно слабо развиты, а религиозное чувство заглушается грубыми полуязыческими суевериями. Положительные характеры отсутствуют совершенно. Гнетущее впечатление усиливается еще и тем, что автор не показывает ни малейшего просвета, окошка, через которое в эти мрачные и ослепленные души мог бы проникнуть луч подлинного просвещения» <sup>40</sup>.

Таким образом, интерпретация «Грозы» как художественного явления была близка к пониманию «Доходного места». Социальный смысл пьесы

\* «не только потому, что это русский <театр>, но потому, что очень хороший» (франц.).

\*\* «Лучше не сделали бы и у нас, даже Бальзак» (франц.).

\*\*\* несмотря на то, что это русский (франц.).

ускользнул от внимания критиков, занятых исключительно анализом реалистической манеры Островского, с какой он описывал особенности «русской души». Композиция же пьес Островского характеризовалась как свободная, почти эпическая, лишенная сценического перва, присущего французской драматургии второй половины XIX в., ее называли «вольной», «утомительной», «тяжеловесной»<sup>41</sup>, стоящей выше французской только благодаря отточенной до совершенства характеристике действующих лиц. Этот характерный для прозы пиетизм рассматривался как типичная и оригинальная черта создателя русского национального репертуара<sup>42</sup>.

Рышарду Ордынскому эта «наивность сценических средств» казалась привлекательной и создающей «в сочетании с мастерски написанным диалогом» «окрашенный в полутона решительный стиль бытовой комедии»<sup>43</sup>.

В связи с вопросом о суждениях польских критиков относительно формальных особенностей драматургии Островского, заслуживают особого внимания высказывания еще двух исследователей: Александра Брюкнера (см. цитированное пособие по истории русской литературы) и автора статьи в уже упоминавшейся энциклопедии. В отличие от театральных рецензентов, эти авторы рассматривали творчество Островского в целом и в генетической эволюции. Брюкнер начинает свои размышления с утверждения излишне радикального тезиса — будто до Островского не было, если исключить гоголевского «Ревизора» и «Горе от ума» Грибоедова, ни русской драматургии, ни русского театра. Афиши заполняли водевили, переводные пьесы и «превозносившийся Булгариним Кукольник». Новаторство Островского, по мнению Брюкнера, заключалось в том, что он ввел в свои пьесы типичных россиян — куццов, происходивших из крестьянского сословия. В пьесах Островского, лучшей из которых Брюкнер считал «Грозу», драматург якобы не поднимал серьезных проблем, хотя ему были присущи и оригинальная тематика, и своеобразная стилистическая манера. Если язык пьес Островского не вызывал особых восторгов Брюкнера (хотя он и рекомендовал учиться русскому языку на текстах Островского), то тип его реализма изумлял польского историка литературы. По мнению Брюкнера, на спектаклях Островского создается такое впечатление, словно на время исчезла «четвертая стена» реальной комнаты, в которой разворачиваются события. Ради этой подлинности Островский отказался и от дешевых сценических эффектов, без которых не обошлась бы ни один европейский драматург, и от броских финалов отдельных актов и всей пьесы, и от блистательных диалогов под занавес, и от поисков особо удачных реплик и положений. Отсутствие всего этого в пьесах Островского компенсируется общей напряженностью действия и сценическим своеобразием. Поэтому в его пьесах, как писал Брюкнер, неудачно выглядят массовые сцены, которые кажутся слишком растянутыми. Зато они очень выигрышны в чтении. Пьесы Островского покоряют своей простотой, правдивостью, естественностью и гуманностью, сочувствием к незащитным существам, жертвам Кабанихи и Дикого. Согласно Брюкнеру, пьесам Островского не нужны тирады и декламация, они потрясают самими изображенными в них мрачными фактами. Можно удивляться неисчерпаемому обилию персонажей, каждый из которых не похож на других. Комизм, как и реализм Островского, заключается не в ситуациях или «трюках», почти цирковых, без которых не могут обойтись «европейские» авторы, пишущие «вопреки натуре», — он производит впечатление безотчетного и непроизвольного. Островский, по мнению Брюкнера, был создателем русского репертуара не только потому, что он написал большое количество пьес, но и потому, что он создал школу. Его подражатели достаточно поверхностны, но они удовлетворяли потребность русского общества в легком отечественном репертуаре. Из массы драматургов, пишущих «под Островского», исследователь справедливо выделял Нико-

лая Соловьева и Алексея Потехина, но не дал точного определения характера их сценичности. Кроме того, он несколько поверхностно говорил о переломных этапах в творчестве Островского<sup>44</sup>.

Подробно и с исторической глубиной написана статья об Островском в «Большой всеобщей иллюстрированной энциклопедии». Ее автор справедливо связывал творчество русского драматурга с гоголевской традицией, что проявлялось в тематике, почеркнутой «из серой будничной жизни», в настроении пьес, в их объективности и реализме («как в жизни»). Он утверждал, что «Островский создал русский театр» и что он был первым русским автором, писавшим для сцены, драматургом в полном смысле этого слова, что его метод создания характеров сложился под благотворным влиянием революционно-демократической критики (автор статьи, правда, перепутал Добролюбова с Белинским), но, как и Брюкнер, анализируя эту технику, он поверхностно понял роль сатирического отражения действительности. Черная материал преимущественно из «Грозы», автор пришел к выводу, что Островский находился на вершине русского реализма. «В его пьесах, — писал он, — нет внешних эффектов, тирад, реплик, сложной интриги, открытой тенденциозности. Содержание его произведений отличается простотой. Сцена следует за сценой, все в них обычное, серое, будничное. И наконец развертывается потрясающая драма. О пьесах Островского справедливо сказано, что в них не акты разыгрываются на сцене, а сама жизнь проходит перед зрителем. Драматург почти полностью избегает эффектов. Занавес обычно опускается не в момент наивысшего напряжения, как принято в драматургии, а во время самой заурядной сцены с бледным, невыразительным финалом. Пьесы Островского не кончаются и не обрываются. Автор как бы хочет поселить в душе зрителя ту мысль, что у жизни нет ни начала, ни конца, и нельзя найти момент, после которого можно поставить точку. В жизни могут быть перерывы, но никогда не бывает пустоты».

Автор этой статьи первый в польской критике остановился на проблеме жанрового своеобразия пьес Островского. Очень интересно, что он использует — опять-таки впервые в Польше — известные замечания Добролюбова. Он, например, утверждает, что пьесы Островского нельзя «отнести ни к одному из установленных теорией литературы жанров. Подзаголовки, которые им давал автор (драма, комедия), ничуть не соответствуют принятым рубрикам. Добролюбов справедливо назвал эти пьесы пьесами жизни; действительно, они дают объективное изображение жизни, переплавляют жизнь в драматургическую форму, без стремления кого-либо оплакать или осмеять. Нет в драмах Островского и какой-либо ведущей идеи — например, борьба чувства с долгом, столкновения страстей, борьба добра и зла и т. п. Произведения Островского отражают различные и разнообразные жизненные явления (<...> при этом в них присутствует своего рода рок, проявляющийся в том, что, коль скоро известная среда и условия сформировали тип человека, он фатально будет действовать в рамках своего типа и по-иному вести себя не сможет. Так, угрызения совести могут испытывать только люди, лишенные характера, подлинные же негодяи (такие, как деспотическая старуха Кабанова в «Грозе») считают свои поступки правильными и, совершив самые страшные злодеяния, говорят о своих правах, традиции и т. п. Этот философский взгляд на людей и отношения делает Островского беспристрастным. Он спокойно, без жалости и гнева, как беспристрастный хроникер, описывает правых и виноватых. При всей мрачности пьес Островского в них отсутствует глубоко утешительная мысль о том, что такая жизнь — это лишь частица мировой гармонии, прекрасной в своем могуществе». В заключение, перечислив лучшие пьесы Островского, польский критик на первое место ставит «Грозу». Что же касается общего значения

творчества Островского, то оно, по мнению исследователя, заключается в широте охвата русской жизни, прошлого и настоящего, в создании галереи образов всех слоев русского общества, за исключением крестьян, которых «горожанин Островский почти не знал», в достоинствах языка, названного критиком «великолепным», «необычайно естественным», соответствующим характеру персонажа. «А что касается богатства языка, то это настоящая сокровищница русской речи»<sup>45</sup>.

Таким образом, в формулу Добролюбова польский автор вложил иное содержание. Считая Островского реалистом, он, однако, вопреки мнению русского критика, изобразил его как «бесстрастного хроникера», «объективного» писателя. Так же как и Брюкнер, он не видел в великом русском драматурге сатирика. Островский был для обоих авторов только реалистом, бесстрастно взирающим на мир. Для первого — фотографом, изобразившим патриархальное купечество, для второго — беспристрастным наблюдателем жизни, извлекающим из ее глубины общечеловеческую правду, которая эту жизнь оправдывает. При этом оба исследователя ценят в Островском оригинального художника, владеющего своеобразной, отличной от западноевропейской сценической техникой, которую он выработал, продолжив традиции отечественной литературы. Эти два исследования об Островском представляют весьма ценное дополнение к тому, что писала о драматурге польская театральная критика.

\* \* \*

Представленные здесь беглые и рассеянные по различным изданиям суждения польских исследователей об Островском основаны преимущественно на знакомстве с двумя его пьесами: «Доходным местом» и «Грозой».

По мнению поляков, Островский был выше Гоголя. Они считали его реалистом и сатириком, затрагивавшим главные проблемы русской жизни и поднимавшим философские вопросы всеобщего значения, разоблачавшим недостатки, общечеловеческие пороки и вопреки всему любящим жизнь, мастером социально-психологического портрета, создавшим галерею русских характеров. Польские критики писали об оригинальности и совершенстве драматургической техники Островского, основанной на русской эпической и реалистической традиции. Отсутствие у русского драматурга изощренных средств театральной выразительности рассматривали как оригинальность, обусловленную тематикой его произведений, показывающих жизнь повседневную, обыденную. В период, когда Островский — автор «Доходного места» и «Грозы» — попал на подмостки польских театров и в круг интересов польской критики, аморфность драматургической композиции считалась недостатком. Так, Петр Хмельевский в 1902 г., т. е. уже после премьеры «Свадьбы» Станислава Выспянского, писал: «Без действия, без коллизии, пусть самой незначительной, нет настоящей драмы, а только диалог»<sup>46</sup>. Островский не писал пьес без действия, но не это играло в них решающую роль. Польские критики сумели это понять и тем самым показать свое положительное отношение к русскому драматургу.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> M. J a k ó b i e s. Literatura rosyjska wśród Polaków w okresie Pozytywizmu. Wrocław, 1950, str. 42.

<sup>2</sup> J. U r b a Ń s k a. Wstęp: A. Ostrowski. Burza. Wrocław, 1958, str. CV—CVI.

<sup>3</sup> Алфавитный список городов, в которых гастролировала Г. Н. Федотова. — ГЦТМ № 12988; Список пьес членов Общества русских драматических писателей и оперных композиторов (без инв. №); Г. Г о я н. Гликерия Федотова. М.—Л., 1940, стр. 373.

<sup>4</sup> Afisz teatralny. — Biblioteka Jagiellońska, sygn. 224 660 <sup>v</sup>

<sup>6</sup> «Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne» (Warszawa), 1890, N 340, str. 170; N 339, str. 279; N 395, str. 230; N 391, str. 183; N 393, str. 205; N 394, str. 219; N 391, str. 181; N 390, str. 171; 1892, N 442, str. 140; N 441, str. 129; 1893 N 508, str. 296; N 506, str. 272; N 505, str. 261; 1895 N 13, str. 153; 1896 N 12, str. 144; 1897 N 12, str. 141; N 15, str. 176, 1900, N 36, str. 428; 1901, N 10, str. 119; N 13, str. 142; E. K o l o d z i e j c z y k. Bibliografia słowianoznawstwa polskiego. Kraków, 1911; Fr. G e r m a n. A. Ostrowski w Polsce. Bibliografia (maszynopis); S. D a b r o w s k i. Sztuki A. Ostrowskiego na polskich scenach i ich wykonawcy. — In: Program Państwowego Teatru Dolnośląskiego. Wrocław, 1949, str. 17—20; «Театральная библиотека» (М.), № 1 стр. 57; «Театр и искусство» (СП б.), 1908, № 10, стр. 209; «Артист» (М.), 1890, кн. VII, стр. 193; А. И. Ю ж и н-С у м б а т о в. Воспоминания. Записки. Статьи. Письма. М.—Л., 1941, стр. 551, 604, 608, 612; Д. Т а л ь н и к о в. Комиссаржевская. М.—Л., 1939, стр. 335; Г. Г о я н. Указ сч., стр. 373, 382.

<sup>6</sup> W. P o r k e s c h. Cracoviana. — «Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne», 1895, N 8, str. 93—94; J. F. <J. F l a c h>. Teatr krakowski. — «Przegląd Polski» (Kraków), 1895, t. 115, str. 441—442.

<sup>7</sup> J. F l a c h. Ibidem, str. 442.

<sup>8</sup> K. K o t a r b i ń s k i. Dwie gwiazdy. — «Gazeta Narodowa» (Lwów), 1905, N 70; S. D a b r o w s k i. K. Kamiński. Warszawa, 1956, str. 18.

<sup>9</sup> b. <Antoni B e a u p r é>. Z teatru. — «Czas» (Kraków), 1898, N 98, str. 3.

<sup>10</sup> Repertuar teatru lwowskiego. — «Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne», 1895, N 12, str. 141; Afisz teatru lwowskiego. — Biblioteka Jagiellońska, 1906, sygn. 224 666 V.

<sup>11</sup> Z teatru. — «Słowo Polskie» (Lwów), 1899, G 131, str. 3; Afisze teatru lwowskiego, 1906. — Biblioteka Jagiellońska, sygn. 224 666 V.

<sup>12</sup> W. R a b s k i. Kamiński. — «Kurier Warszawski», 1966, N 38.

<sup>13</sup> S. D a b r o w s k i, R. G ó r s k i. Kazimierz Kamiński. Warszawa, 1956, str. 76.

<sup>14</sup> J. F. <J. F l a c h>. Teatr krakowski. — «Przegląd Polski», 1895, t. 116, str. 757—759.

<sup>15</sup> R. Z teatru. — «Kurier Poznański», 1904, N 221, 277.

<sup>16</sup> Afisz teatralny. — Biblioteka Jagiellońska, sygn. 224, 660 V

<sup>17</sup> Teatry polskie w Warszawie. — «Rocznik Teatralny», 1 VIII 1915—1 I 1917. Warszawa, 1917, str. 80.

<sup>18</sup> «Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne», 1896, N 15, str. 187; A. B e a u p r é. Z teatru. — «Czas», 1896, N 84, str. 3; J. F. <J. F l a c h>. Teatr krakowski. — «Przegląd Polski», 1896, t. 120, str. 503.

<sup>19</sup> L. S o l s k i. Wspomnienia (1893—1994). Kraków, 1956, str. 46.

<sup>20</sup> J. M a c i e r a k o w s k i, W. N a t a n s o n. Aleksander Zelwerowicz. Warszawa, 1957, str. 20.

<sup>21</sup> Afisze teatralne. — Biblioteka Jagiellońska, 1906, sygn. 224, 660 V.

<sup>22</sup> L. P. Aleksander Ostrowskij. — «Prawda» (Warszawa), 1886, N 11, str. 307.

<sup>23</sup> M. J a k ó b i e c. Op. cit., str. 42, 47.

<sup>24</sup> Teatr rosyjski. — «Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne», 1886, N 140, str. 229—230.

<sup>25</sup> Там же, № 142, стр. 249—250.

<sup>26</sup> Там же, № 140, стр. 229.

<sup>27</sup> Там же, 1895, № 13, стр. 153.

<sup>28</sup> (E. R o l i k o w s k i). Z teatru Stanisławskiego. «Literatura i Sztuka». — «Dziennik Poznański», 1910, N 19, str. 15.

<sup>29</sup> R. O r b y ń s k i. Ostatnia premiera w teatrze Stanisławskiego. — «Świat» (Warszawa), 1910, N 19, str. 15.

<sup>30</sup> W. G o s t o w s k i. Historia literatury powszechnej w zarysie. Warszawa, 1908, t. II, str. 696.

<sup>31</sup> L. J. Ostrowskij. — In: Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana. Warszawa, 1905, t. V—VI, str. 845—846.

<sup>32</sup> J. F. <J. F l a c h>. Teatr krakowski. — «Przegląd Polski», 1895, t. 115, str. 439—441.

<sup>33</sup> K. E. <K. E h r e n b e r g>. Z teatru. — «Czas», 1896, N 84, str. 3.

<sup>34</sup> b <A. B e a u p r é>. Z teatru. — «Czas», 1896, N 84, str. 3.

<sup>35</sup> R. Z teatru. Intratna posada A. Ostrowskiego. — «Kurier Poznański», 1904, N 227, str. 3.

<sup>36</sup> L. G e r m a n. Przegląd dziejów literatury powszechnej. Lwów, 1903, t. IV, str. 239.

<sup>37</sup> A. B r ü c k n e r. Geschichte der russischen Literatur. — In: Die Literaturen des Ostens in Einzeldarstellungen. Leipzig, 1905 (2 Ausgabe: Leipzig, 1909), Bb. II, S. 448.

<sup>38</sup> J. F. <J. F l a c h>. Teatr krakowski, str. 439—441.

<sup>39</sup> K. E. <K. E h r e n b e r g>. Z teatru. — «Czas», 1895, N 14, str. 1.

<sup>40</sup> b <A. B e a u p r é>. Z teatru. — «Czas», 1896, N 84, str. 3.

<sup>41</sup> J. F l a c h. Teatr krakowski, str. 439—441; R. — «Kurier Poznański», 1904, N 277, str. 3.

<sup>42</sup> Teatr ruski.—«Echo Muzyczne...», 1891, N 391, str. 181.

<sup>43</sup> R. O r b y Ń s k i. Op. cit.

<sup>44</sup> A. B r ũ c k n e r. Op. cit. S. 458—462.

<sup>45</sup> L. J. Op. cit., str. 845—846.

<sup>46</sup> P. C h m i e ł o w s k i. Dramat doby najnowszej. Lwów, 1902, str. 27—28.

## II. В НАРОДНОЙ ПОЛЬШЕ \*

Обзор Е. С. Курбатовой

Пьесы Островского начиная с первых послевоенных лет по сей день идут на сцене польских театров. Польские режиссеры и актеры добились известных успехов при интерпретации этих пьес.

Утверждению драматургии Островского в репертуаре польских театров способствовали гастроли советских театральных коллективов. Обязательное присутствие в их репертуаре пьес великого русского классика, естественно, вызывало интерес деятелей польской сцены. Так, советские театры играли перед польским зрителем следующие спектакли, поставленные по пьесам Островского: в 1951 г. — «Горячее сердце» (Ленинградский академический театр драмы им. А. С. Пушкина); в 1954 г. — «Доходное место» (Московский академический Малый театр); в 1955 г. — «Доходное место» (Белорусский академический театр им. Я. Купалы); в 1958 г. — «На всякого мудреца довольно простоты» (московский Театр сатиры)<sup>1</sup>.

Если на польской сцене имя Островского занимает вполне определенное место, то литературоведение братской страны обнаруживает несравненно меньший интерес к творчеству классика русской драматургии. Отдельных монографических работ, посвященных творчеству Островского, нет, хотя они были бы вполне оправданны и уместны. Список работ, посвященных Островскому, можно легко привести почти целиком: это работа Ядвиги Урбанской, анализирующая «Грозу»<sup>2</sup>, глава об Островском в книге Рене Сливовского «От Тургенева до Чехова»<sup>3</sup> и, наконец, раздел, написанный Тадеушем Колаковским в фундаментальном труде «Русская литература»<sup>4</sup>. В настоящ. кн. печатается обзор Т. Позняка (стр. 373—392).

Во всех этих работах творчество Островского расценивается нашими польскими коллегами с тех же позиций и на основе тех же критериев, как ими пользуются и советские литературоведы, хотя работы эти, естественно, содержат и оригинальные наблюдения и выводы. Так, например, Т. Колаковский в резюмирующей части главы пишет: «Некоторые из них (пьес Островского) имели заглавия метафорического характера («Гроза», «Пучина», «Лес»), большую же их часть составляли пословицы и поговорки. Тут же следует отметить, что пословицы и поговорки, разного рода сентенции и афоризмы морального характера играют особую роль в идейном и художественном звучании пьес Островского.

Это были пьесы о самых разнообразных жизненных отношениях, потому что драмы Островского широко охватывали общественную жизнь в ее историческом и современном планах. Но тематическую структуру

\* В 1920—1930-е гг. польские театры почти не обращались к пьесам Островского. В предисловии к отдельному изданию «Грозы» Я. Урбанская писала: «После относительно большого числа постановок пьес Островского в период до первой мировой войны количество их в послевоенном двадцатилетии заметно снижается. Это, однако, не говорит об уменьшении интереса польского общества к творчеству писателя, а является следствием реакционной политики правящих кругов в отношении русской литературы» (Aleksander Ostrowski. Burza. Wrocław-Kraków, 1958).