

## ОСТРОВСКИЙ В ЧЕХОСЛОВАКИИ

Обзор И. А. Бернштейн и Ш. Ш. Богатырева\*

Чешскую культуру связывают с русской древние и прочные узы. В XIX в. эти связи приобретают особую интенсивность. Русская литература, сказавшая новое слово в художественном развитии человечества, воспринималась на чешской почве как великое достижение реализма и как пример высокой гражданственности. Островскому принадлежит значительное место в истории русско-чешских литературных связей.

Сведения об Островском и о его драматургии стали проникать в Чехию еще в начале 1850-х годов. Они содержались в письмах некоторых русских деятелей культуры к чешскому писателю и ученому Вацлаву Ганке<sup>1</sup>. Уже 7 мая 1850 г. И. И. Срезневский писал Ганке о пьесе «Свои люди — сочтемся!», что это сочинение «немного слишком черно, грязно по характерам, но все-таки хорошо по обрисовке и по языку»<sup>2</sup>.

Островский неоднократно упоминается в письмах к Ганке русского литератора и переводчика Н. В. Берга, лично знакомого с драматургом, 19 апреля 1852 г. Берг сообщает о похоронах Гоголя, на которых среди других представителей русской культуры присутствовал и «Островский (замечательный из молодых писателей)»<sup>3</sup>. В письме 30 сентября 1852 г. Берг рассказывает: «Островский, составивший себе имя в нашей литературе первую свою комедию «Свои люди — сочтемся!» (где быт и язык купцов схвачен так, как никем еще дотоле), написал третью комедию — пока еще без имени, — вторая комедия его «Бедная невеста» имела также значительный успех. Но, к сожалению, ни одна еще не была играна на театре и... может, никогда не будет»<sup>4</sup>.

Здесь Берг имеет в виду, конечно, цензурные преграды. Но его опасения не оправдались. Три недели спустя, 20 октября 1852 г., он с радостью сообщает, что на днях Островский едет в Петербург, чтобы ставить «Бедную невесту», и что скоро пьеса пойдет также в Москве и в провинции<sup>5</sup>. Через несколько месяцев, 10 февраля 1853 г., Берг пишет о премьере пьесы «Не в свои сани не садись» на московской сцене, состоявшейся 14 января 1853 г.: «Театр был полон, что называется, негде было курице клюнуть. Пьеса прошла так хорошо, что все согласилось единодушно, что до сих пор ни одно представление не было так живо, естественно и просто. Пьесы Гоголя по множеству лиц идут у нас не всегда хорошо и удачно. А здесь зритель забывался, и ему казалось, что он не в театре, а заглянул в действительную жизнь...»<sup>6</sup> Об этой же пьесе Берг пишет и в следующем письме, отмечая, что она занимает «первое место» среди новых, оригинальных вещей в репертуаре московской сцены<sup>7</sup>. И, наконец, 14 февраля 1854 г. Берг сообщает о комедии «Бедность не порок», поставленной в

\* Обзор с 1850-х годов до 1917 г. написан Ш. Ш. Богатыревым; от возникновения Чехословацкой буржуазной республики (1918 г.) до нашего времени — И. А. Бернштейн. В обзоре рассматривается восприятие творчества Островского деятелями чешской культуры. Судьба драматургии Островского на словацкой сцене — тема самостоятельного исследования. В настоящем томе публикуется несколько фотографий спектаклей словацких театров.

Москве, причем восторженно отзываясь об игре П. М. Садовского и С. В. Васильева<sup>8</sup>.

Важно отметить что сведения об Островском и его творчестве, содержащиеся в письмах Берга, стали достоянием не только их адресата — Ганки, но и других представителей чешской общественности, так как некоторые из этих писем тогда же публиковались Ганкой в чешских журналах<sup>9</sup>.

Конечно, в них содержались только отдельные, случайные сведения, которые не могли дать чехам сколько-нибудь ясного представления о творчестве Островского. Сами же произведения писателя вряд ли тогда были известны в Чехии. Это относится ко всем 1850-м годам.

7/19 декабря 1858 г. А. Н. Пыпин писал В. И. Ламанскому из Праги: «По-русски здесь читают, но все-таки мало, и наша литература известна им отрывочно; например, об Аксакове-отце, Островском, Некрасове и многих других замечательных людях почти понятия не имеют. Знают только Пушкина, Лермонтова, Хомякова и Гоголя, отчасти Тургенева»<sup>10</sup>.

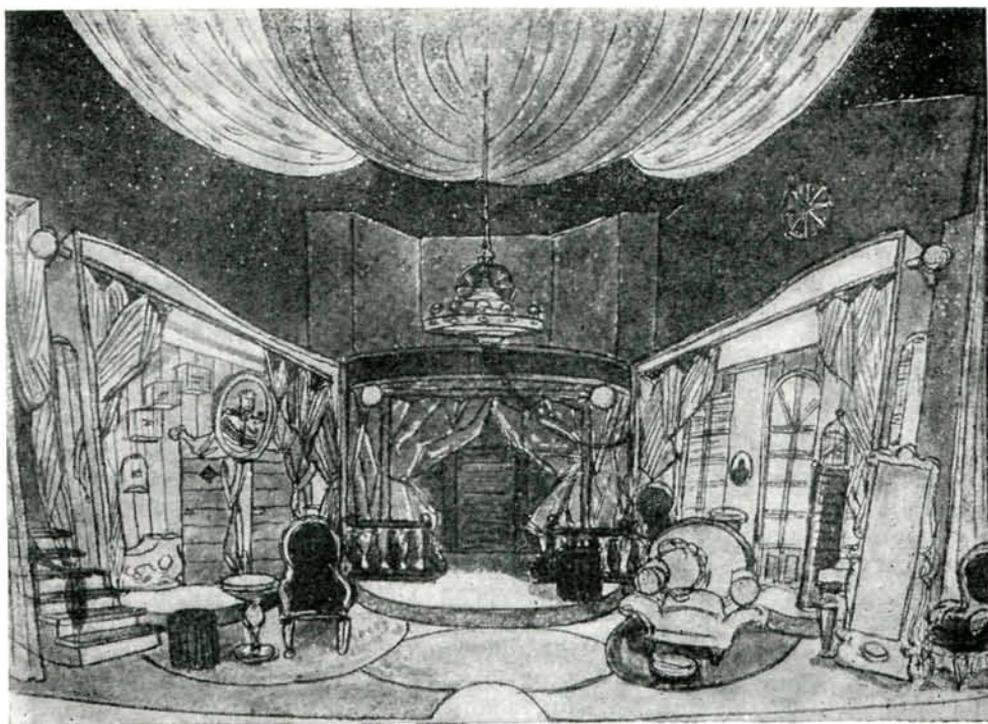
И только статьи Пыпина о русской литературе, помещенные тогда же в «Часописе», дали чехам более подробную информацию об Островском и критическую оценку его творчества<sup>11</sup>.

Подлинное знакомство с творчеством Островского произошло в Чехии в 1860-е годы, вошедшие в историю как годы мощного общественно-национального движения, охватившего всю страну. Наблюдается подъем во всех областях чешской культуры, в частности литературы и искусства.

Важнейшим фактором в национальном и демократическом движении становится театр. Не случайно закладка здания Национального театра в Праге в 1868 г. вылилась в патриотическую демонстрацию, в которой приняли участие широкие демократические круги. За характер и пути развития чешского театра шла напряженная борьба, особенно в области репертуара. Следует отметить, что в чешской драматургии реализм развивался менее успешно, чем в прозе и поэзии, за исключением исторической трагедии, проникнутой патриотическим содержанием. Крупных имен чешская драматургия в этот период не выдвинула. В таких условиях чешский театр обращается к иностранной драматургии. С одной стороны, на чешской сцене начинают завоевывать позиции французские и немецкие развлекательные пьесы, пользовавшиеся успехом у буржуазной публики. В то же время на чешскую сцену постепенно проникают и произведения реалистической драматургии, в том числе и русской — произведения Гоголя, Сухово-Кобылина, Островского.

Вопрос о распространении и пропаганде творчества Островского в Чехии в 1860-е годы тесно связан с именем чешского радикального демократа Эмануэла Вавры, который в своей литературно-критической и переводческой деятельности особое внимание уделял русской литературе и искусству<sup>12</sup>.

Поднимая в своих статьях вопрос о национальной самобытности литературы вообще и чешской — в частности, Вавра писал в 1865 г.: «Оригинальная национальная литература должна быть мощным потоком, в который вливаются только самые чистые притоки, вытекающие из национальных источников, которые делают поток более полноводным, не меняя его главного направления»<sup>13</sup>. Продолжая это сравнение, Вавра замечает, что чем более близки к основному течению эти притоки, тем более чистым и незамутненным оно будет. Такие близкие к чешской литературе притоки Вавра видит в славянских литературах и прежде всего в самых развитых из них — русской и польской. Знакомство со славянскими литературами должно, по мнению Вавры, противостоять тому потоку второсортной и третьесортной немецкой литературы, которая заполнила чешский книжный рынок и оказывает неблагоприятное влияние на развитие чешской культуры.



ЭСКИЗ ДЕКОРАЦИИ К ПОСТАНОВКЕ ПЬЕСЫ «ЛЕС»

Сословный театр, Прага, 1939 г.

Рисунок (акварель) В. Гофмана

Фотография

Вавра утверждает, что русская литература переживает мощный подъем, свидетельствующий о внутренней духовной силе русского народа, проявляющейся несмотря на неблагоприятные обстоятельства. И он много рассказывал в чешских журналах о русских писателях, переводил их произведения, будил интерес к творчеству Гончарова, Гоголя, Лермонтова, Тургенева, Григоровича, Герцена, Салтыкова-Щедрина, Мельникова-Печерского, Вс. Крестовского и многих других русских писателей, среди которых Островский занимал одно из первых мест.

Впервые Вавра пишет об Островском в 1860 г. в статье «Русская литература», помещенной в девятом номере журнала «Образы живота», редактируемого Яном Нерудой. Причем, как убедительно показал чешский славист Мирослав Бидлас<sup>14</sup>, почти вся часть статьи, посвященная Островскому, совпадает с основными положениями статьи Добролюбова «Темное царство», незадолго до того опубликованной в «Современнике» (1859).

Пять лет спустя Вавра публикует в литературном приложении газеты «Народни листы» большую статью «Очерки русской литературы»<sup>15</sup>, целиком посвященную Островскому, «чья гениальная сила духа до сих пор не слабеет».

Особый интерес статьи Вавры заключается в том, что он показывает творчество Островского на фоне тех споров, которые оно вызывало в русской критике. Именно в этих пассажах Вавра приближается к тексту статьи Добролюбова, хотя и не так дословно, как в своей первой статье «Русская литература».

Вавра также приближается к формулировкам Добролюбова при характеристике основных конфликтов пьес Островского. Он пишет: «В мире

Островского происходит фатальное столкновение двух стихий — богатства и бедности, семейного деспотизма и немой покорности, своеволия и беззащитности» (ср. Добролюбов: «Драматические коллизии и катастрофы в пьесах Островского <...> происходят вследствие столкновения двух партий: старших и младших, богатых и бедных, своевольных и безответных»<sup>16</sup>). Впрочем, Вавра подчеркивает, что конфликты Островского, несмотря на их специфически русскую окраску, имеют всеобщее значение.

Далее Вавра непосредственно ссылается на Добролюбова, хотя и не называет его: «Один из самых замечательных русских критиков, характеризуя создания Островского, замечает, что Островский раскрывает перед нами образ темного царства». Вавра подробно говорит о различных проявлениях темного царства в драматургии Островского и о проблесках новых более человеческих отношений, которые с трудом пробивают себе дорогу в мире тьмы.

Вавра подробно передает содержание ряда пьес Островского («Семейная картина», «Свои люди — сочтемся!», «Бедная невеста», «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется»), говорит о том восторге, который вызвал у славянофилов образ Любима Торцова в драме «Бедность не порок» и о неосновательности их претензий присвоить себе великого драматурга, приходит к некоторым общим выводам относительно художественной специфики драматургии Островского. Интересно, что в дальнейшем, особенно в 1880-е годы, чешские критики нередко упрекали Островского в чрезмерной детализации характеристик в ущерб действию, обвинения, которые обычно базируются на художественных критериях, возникших на основе опыта французской комедии интриги: «Трудно себе представить, с каким неподражаемым совершенством Островский детально характеризует своих персонажей и как непосредственно и органически связаны характеры и действие. В этом без сомнения таится неподражаемая оригинальность мастерства Островского»<sup>17</sup>.

Перу Вавры принадлежат и другие статьи и заметки об Островском, например статья в чешской энциклопедии<sup>18</sup>, многочисленные заметки об Островском в журнале «Кветы» за 1867—1869 годы, как отмечает К. И. Ровда<sup>19</sup>.

В 1860-е годы некоторые чешские литераторы и общественные деятели имели возможность не только читать или писать об Островском, но, что менее известно, и лично встречаться с ним. К сожалению, вопрос о чешских связях писателя, а также о его отношении к чешской культуре до сих пор остается за пределами внимания исследователей. И это не удивительно, сведения здесь скудны. Тем не менее такие связи имели место, хотя и не были интенсивными. И мы можем получить о них определенное представление, собрав все разрозненные документы в архивах и музеях, все факты и сведения, содержащиеся в дневниках, письмах и статьях Островского, в корреспонденции и мемуарах других лиц.

Надо полагать, что некоторое знакомство с чешской культурой Островский получил еще в ранние годы, в период его увлечения славянофильством. Он был знаком с М. П. Погодиным, дружил с Н. В. Бергом, известным переводчиком «Краледворской рукописи» и славянских песен, и другими. В описании библиотеки Островского<sup>20</sup> мы среди книг иностранных авторов находим изданные Погодиным «Славянские древности» П. И. Шафарика в переводе О. М. Бодянского (т. I, кн. 2. М., 1837), а также чешское издание «Краледворской рукописи»<sup>21</sup>.

Предпринимая в апреле—мае 1862 г. заграничную поездку (вместе с заведующим освещением петербургских театров М. Ф. Шишко и артистом Александринского театра и писателем И. Ф. Горбуновым), Островский решает по пути побывать и в Праге. Для этой цели он запасается рекомендациями к некоторым чешским деятелям. Сохранилась рекомендательная записка Погодина к историку и общественно-политическому деятелю

Ф. Палацкому. Она гласит: «Честь имею представить вам нашего достойнейшего драматического писателя Островского и прошу вас оказать ему пособие при знакомстве с Прагою...»<sup>22</sup> Эта записка была вручена Палацкому в день приезда 18/30 апреля 1862 г., о чем свидетельствует отметка на записке, сделанная рукой Палацкого<sup>23</sup>.

Островский встречался также с чешским русофилом и собирателем памятников славянской письменности Фр. Езберой, а также с выдающимся ученым и писателем Я. Э. Пуркине. О пребывании в Праге Островский записал в своем дневнике: «Были у профессора Jezbera, пообедали и соснули. Пришел Jezbera; мы пошли с ним к Пуркине и Палацкому. Палацкий, солидный старик, сильно негодует на настоящее положение дел. Jezbera много делает для славян: издает книжки, затевает всеславянский журнал (надо подписаться), в лице и голосе у него какая-то унылость, как на всем в Праге. Потом гуляли по городу. Он ничем не хуже Дрездена, а еще чище и богаче. Вечером встретили Шишко. Пришел Jezbera, я еще потолковал с ним и обещал ему свое сотрудничество» (XIII, 249)<sup>24</sup>.

О содержании бесед Островского с Палацким и Езберой нетрудно догадаться. Негодование Палацкого «на настоящее положение дел» в Чехии относилось прежде всего к новой политике австрийской монархии (так наз. «февральский патент» 1861 г.), которая от непродолжительного периода реформ и внутренних преобразований перешла к политике ликвидации завоеваний народностей Австрии, урезыванию полномочий земских сеймов, усилению в них немецких и дворянских элементов и ряду других актов. Все это вызвало резкое недовольство и организованное сопротивление буржуазии и помещиков Венгрии и славянских национальностей, уход из рейхстага оппозиционно настроенных чешских и отчасти польских и южнославянских депутатов<sup>25</sup>. Именно это «положение дел», по-видимому, волновало Палацкого, хотя он тогда уже отошел от активной политической жизни.

Что же касается содержания бесед с Езберой, то они ясны из дневниковой записи Островского и не требуют особых пояснений и толкований. Для нас они интересны тем, что деятельность и планы чешского русофила встретили определенное сочувствие Островского. Не исключена возможность встречи Островского с Езберой в 1864 г., когда последний совершал полугодовое путешествие в Петербург, Москву и Орловскую губернию и, вернувшись в Прагу, восторженно рассказывал «о виденном и слышанном в России»<sup>26</sup>.

Следующие встречи писателя с чешскими деятелями состоялись в Москве 26 мая 1867 г., когда на славянский съезд и этнографическую выставку приехала чешская делегация из 27 человек во главе с Ф. Палацким и Ф. Л. Ригером. В состав делегации входили также литераторы Э. Вавра и К. Я. Эрбен. В честь славянских гостей Московский артистический кружок устроил музыкально-литературный вечер, на котором Островский прочел приветствие от имени московских артистов, а затем со стихотворным приветствием выступил А. Н. Плещеев<sup>27</sup>.

Надо полагать, что в результате этой встречи круг чешских знакомств Островского расширился. В частности, сохранились сведения о встрече Островского с Ваврой<sup>28</sup>, что, возможно, было вызвано стремлением Вавры перевести пьесы русского драматурга для постановки их на чешской сцене. Это стремление переводчика еще усилилось, когда он посмотрел в Малом театре «Грозу». Он был потрясен спектаклем и особенно игрой Федотовой в роли Катерины, о чем он писал несколько позднее в одной из своих статей<sup>29</sup>. О том, что Островский дал Вавре разрешение на перевод своих пьес, свидетельствует тот факт, что на издании «Доходного места», единственном из переводов Вавры, увидевших свет (1881 г.), значится: «авторизованный перевод»<sup>30</sup>.

Первой пьесой Островского, переведенной Ваврой и поставленной 26 июня на сцене пражского Временного театра (режиссер Франтишек Колар), была «Бедность не порок». Перевод пьесы не был опубликован. В библиотеке Национального театра хранится рукопись суфлерского экземпляра с надписью заведующего литературной частью театра («драматурга»): «Для славянского репертуара (хотя это весьма слабая пьеса) рекомендует И. И. Колар ст.»<sup>31</sup> Текст рукописного экземпляра вообще трудно считать переводом в точном смысле слова. Сравнивая рукопись с русским оригиналом, чешский исследователь Любовь Цимлерова-Клосова установила, что переведены лишь отдельные сцены, а многие места выброшены, в том числе все стихи Кольцова и народные песни. Осталась лишь одна песенка, казавшаяся, видимо, необходимой для последующего понимания текста, но и она не переведена, а дана лишь в латинской транскрипции. Сокращения были сделаны в такой спешке, что нарушилась внутренняя связь между отдельными явлениями. Так, в 6-м явлении I действия выпущен образ Разлюляева, но в следующем явлении оставлена реплика Торцова к несуществующему Разлюляеву, на которую последний должен был ответить.

На основании указанных фактов Цимлерова-Клосова приходит к выводу, что Вавра «перевел лишь избранные отрывки, на которых он, видимо, учился переводу с русского (<...>), и то, что ему казалось трудным, он просто не переводил»<sup>32</sup>. Это утверждение звучит явно неубедительно. Вавра представлен здесь как начинающий переводчик, а между тем он, как известно, имел уже в своем активе переводы многих произведений русской литературы<sup>33</sup>, в том числе таких, как «Обломов» Гончарова (1861) и «Мертвые души» Гоголя (1864). К. И. Ровда, сличивший переводы «Хаджи Абрека», «Мертвых душ» и «Обломова» с оригиналами, приходит к выводу что «Э. Вавра стремился к верной и полной передаче текста и не отступал от этого правила. <...> Можно лишь говорить о частностях, об отдельных местах, которые либо не удавалось передать по-чешски, либо переводчик намеренно стремился какие-нибудь детали смягчить или усилить»<sup>34</sup>.

Что же касается упомянутой рукописи пьесы «Бедность не порок», то имеется больше оснований для предположения, что она является уже результатом тех изменений и сокращений, которые были в спешке внесены работниками чешского театра, чтобы приспособить ее к определенным задачам и вкусам. В пользу этого говорит тот факт, что за два часа представления (с 7 до 9 вечера) вместе с трехактной пьесой Островского шла еще и одноактная переводная комедия «Только пять золотых, или Много любви, мало денег»<sup>35</sup>.

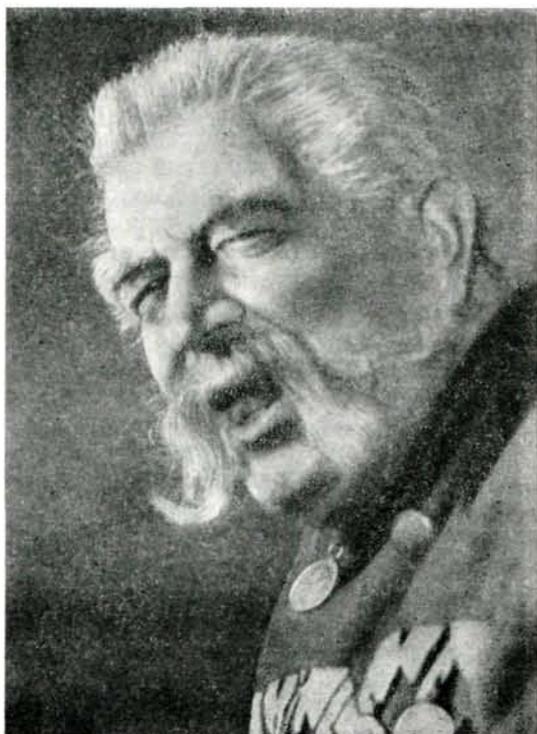
Не удивительно поэтому, что спектакль потерпел полный провал и больше не давался на чешской сцене. Неруда винил в этом низкий уровень исполнения. Актеры, писал он, «не знали, как вдохнуть жизнь там, где она намечена лишь словами; они не поняли характеров, не знали даже, как примерно одеваться, хотя кое-где в тексте об этом сказано. В других постановках это для них не представляет трудностей, стало быть, все заключается в недостаточной подготовке, в неглубокой режиссерской работе»<sup>36</sup>. Неруда отмечает лишь игру Карела Шимановского, создавшего живой, пластичный образ Любима Торцова, на котором и держался весь спектакль.

Однако, несмотря на неудачу постановки, отдельные рецензенты сумели разглядеть некоторые особенности творчества Островского. Так, рецензент журнала «Ческа Талие» (15 июля 1867 г.) отмечает заслугу русского драматурга, который, наряду с художественной задачей, ставит и задачу этическую, направленную на нравственное воспитание человека в самом благородном смысле этого слова<sup>37</sup>.

По мнению Неруды, «гений Островского проявился и здесь, и он пред-

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

Городской театр, г. Острава, 1950 г.  
 Фотография



стал как писатель, который смело вторгается в жизнь, глубоко чувствует и понимает народные характеры и владеет словом для их обрисовки». И, выражая надежду, что с этой постановки только начинается знакомство с Островским, Неруда призывает переводчика ознакомить чешскую общественность с другими «более значительными произведениями Островского»<sup>38</sup>.

И, действительно, вскоре были переведены и поставлены на сцене Временного театра «Доходное место» (1869) и «Гроза» (1870).

Сравнивая чешский перевод «Доходного места», вышедшего отдельным изданием в 1881 г. (в серии «Slovanské divadlo», sv. II<sup>39</sup>) с русским оригиналом, нельзя не видеть ряд весьма существенных сокращений и изменений. Вместо пяти действий в переводе только четыре (третье и четвертое действия сведены в одно третье). Из действующих лиц полностью выпущен Досужев. В сцене в трактире Юсов не пляшет «По улице-мостовой», а поет (без указания что). Имеются и некоторые другие сокращения, но это все же не могло уничтожить художественности пьесы, снять ее острого социального звучания. Премьера пьесы (8 мая 1869 г.) и три последующих спектакля прошли с большим успехом. Критика высоко оценила пьесу Островского, которая, как писал рецензент журнала «Ческа Талне» 1 июня 1869 г., своими внутренними достоинствами намного превосходит все то, что благодаря рекламе поднимается на щит и ставится на чешской сцене. Рецензент имел в виду французский репертуар, в отличие от которого пьеса Островского выделяется жизненной правдой, глубокой характеристикой образов. «Любой персонаж пьесы позволяет нам заглянуть во всю его жизнь, являясь в то же время типической фигурой всегословия; у всех душа как на ладони, говорят, как думают, без внешней показухи и без маски французского остроумия», — пишет рецензент газеты «Покрок» (9 мая 1869 г.)<sup>40</sup>.

В отличие от постановки «Бедность не порок», актерское исполнение было на высоком уровне. Критика отмечала игру М. Гынковой (Кукушкина), Шимановского (Жадов), Мошны (Белогубов) и особенно Фр. Колара (Вышневицкий), который создал яркий образ, сохранившийся в памяти современников на долгие годы. А о всей постановке рецензент «Покрока» писал, что она была такой свежей, «какой мы уже давно не помним».

После успеха «Доходного места» чешская публика и критика проявили интерес и к другим пьесам Островского. Когда стало известно о предстоящей премьере «Грозы», известие это было встречено в печати с одобрением. «Успех, каким эта драма пользовалась на русской сцене, служит гарантией того, что руководство театра удостоится у публики заслуженного признания за то, что знакомит нас с таким замечательным произведением драматургии», — писала газета «Покрок» в день премьеры (10 марта 1870 г.<sup>41</sup>). Однако успеха не получилось. Пьеса прошла всего два раза и исчезла из репертуара. «Несмотря на хорошую игру всех исполнителей, постановка не дала ожидаемых результатов, и это вполне понятно. То, что Островский изображает в своей драме, слишком чуждо нам, и вместо интереса способно вызвать у нас лишь сострадание, если не отвращение», — пишет рецензент журнала «Ческа Талие» (15 марта 1870 г.)<sup>42</sup>.

В этом же духе высказывались и другие рецензенты.

Если подвести итог постановкам пьес Островского на чешской сцене в 1860-е годы, то, на первый взгляд, он может показаться не слишком отрядным. Из трех постановок лишь одна — «Доходное место» — пользовалась успехом. Но необходимо учесть, что это были первые встречи зарубежного театра с творчеством Островского. Более глубокий анализ, несомненно, покажет, что реализм драматургии Островского, как и Гоголя, Тургенева, Сухова-Кобылина, оказал в те годы определенное влияние на развитие чешского театра, на формирование его реалистических традиций. Драматургия Островского была благотворной и для прогрессивной чешской критики, которая с каждым спектаклем, с каждой новой пьесой русского драматурга все глубже воспринимала особенности его творчества, его художественную программу.

Особую главу в истории восприятия Островского в Чехии составляет обращение к его творчеству замечательного писателя-демократа, возвестившего реалистическое направление в чешской литературе, Яна Неруды (1834—1891). Неруда видел в русской литературе союзника в борьбе за создание эстетических и общественных критериев реалистической литературы, которые он решительно отстаивал на протяжении всей своей творческой деятельности. Неруда, по свидетельствам современников, достаточно владел русским языком, чтобы читать произведения русской литературы в подлиннике. Он с глубоким интересом относился вообще к культуре славянских народов и особенно уповал на великое будущее России, в которой видел луч надежды и для поработенных западных славян. В то же время он не питал никаких славянофильских иллюзий относительно русского самодержавия. Чешский писатель ориентировался на передовые силы русского общества и верил в демократический подъем России. Поэтому критический освободительный характер русской литературы привлекал Неруду прежде всего. Он назвал русскую литературу самой передовой в мире и посвятил много сил ее пропаганде в Чехии.

В русской литературе Неруда стремился найти ответы на важнейшие для его понимания реалистической эстетики вопросы: об общественном предназначении литературы, о ее национальном характере и самой сути реалистического творчества, т. е. о проблеме типичности, о характерах, психологии, сюжете и т. д.

Пожалуй, наибольшее внимание Неруды привлекали произведения русской реалистической драматургии — «Ревизор» Гоголя, пьесы Сухова-

Кобылина и Островского. Это не удивительно: Неруда придавал огромное значение роли театра в национальной культуре. Многолетний театраль- ный рецензент газеты «Народни листы», деятельный участник комитета по созданию Национального театра, Неруда много сделал для выработки про- граммы этого театра, его реалистического репертуара, даже для станов- ления актерской реалистической школы. Драматургия Островского, к которой он постоянно возвращается, представляется ему ценнейшим во- площением реализма, к которому, как он уверен, должен стремиться и чешский театр.

Отношение Неруды к Островскому пережило известную эволюцию, чешский писатель постепенно шел ко все более глубокому и правильному пониманию творчества русского драматурга. Уже в первом отзыве о «самом популярном в России авторе комедий» (речь шла о спектакле «Бедность не порок» во Временном театре в 1867 г.) Неруда уловил глав- ное свойство его творчества: «Островский — писатель, смело вторгающий- ся в жизнь и обнаруживающий в ней оригинальные типажи»<sup>43</sup>. Это качест- во чрезвычайно важно для Неруды, много сил отдавшего борьбе за реали- стический чешский театр. Уже в этой рецензии Неруда поднимает тот во- прос, который станет постоянным лейтмотивом в его размышлениях об Островском, — о национальной самобытности: «Здесь, как и в «Ревизоре», как и в «Свадьбе Кречинского», видно, насколько важно для русских пи- сателей бороться против постыдной для русского народа сервильности перед западной культурой, и, к нашей радости, из их произведений ясно видно, что моральное ядро русского народа чисто и здорово. Писатели заставляют торжествовать в своих пьесах это здоровое начало, так же как оно, несомненно, восторжествует в жизни».

Из сравнения с Гоголем ясно, что Неруда был далек от тех представле- ний о «здоровом начале», которое было свойственно славянофилам, уви- девшим, как известно, в пьесе «Бедность — не порок», и прежде всего в образе Любима Торцова, воплощение своих идеалов. В то же время Не- руда отмечает и то, что он считает слабыми сторонами пьесы: недостаточно органическое развитие драматического действия, условность счастливого конца. Интересно, что упреки, предъявляемые Нерудой этой пьесе, близки к критике Чернышевского, писавшего в рецензии 1854 г., что «Островский впал в приторное приукрашивание того, что не может и не должно быть приукрашиваемо»<sup>44</sup>. Неруда также отмечает драматургическую неубе- дительность всеобщего примирения.

По мнению Неруды, постановка и актерское исполнение оказались на довольно низком уровне из-за незнания театральным коллективом рус- ского быта и нравов. Это незнание не только повлекло за собой нелепые костюмы и несоответствующие духу действительности декорации, но и помешало актерам вдохнуть живую жизнь в персонажи Островского. Напротив, перевод Вавры вызывает у Неруды самое благожелательное отношение: «Вавра сумел весьма удачно передать на чешском особен- ности русской речи». Впрочем, Неруда высказывает пожелание, чтобы переводчик познакомил чехов и с другими, лучшими произведениями Островского.

Эту же мысль повторяет Неруда и в рецензии на постановку «Доходного места» в 1869 г.<sup>45</sup> Он продолжает утверждать, что Островский представлен на чешской сцене не самыми значительными своими произведениями, в то время как «такому выдающемуся славянскому писателю, как Островский, подобает быть представленным прежде всего его самыми совершенными творениями». Только после того, полагает Неруда, публику можно знако- мить и с другими образцами его творчества. Конечно, такое утверждение продиктовано тем огромным значением, которое Неруда придавал славян- ской, и прежде всего русской, культуре.

Неруда пытается в этой рецензии объяснить, какие качества Островского определяют его большое значение для русского искусства: «Островский — острый обличитель пороков, он показывает русскому обществу, как в зеркале, его недуги и недостатки и говорит о них достаточно живо и в то же время зло». В этой рецензии Неруда снова затрагивает волнующий его вопрос о борьбе за сохранение национальной самобытности: «Так же как и другие глубоко чувствующие русские писатели, Островский понимает, до какого морального упадка довело русское общество антинациональное воспитание и слепое преклонение перед всем иностранным».

Неруда противопоставляет реализм Островского творчеству модных венских драматургов, обращавшихся к нерадостным картинам жизни городских низов только для того, чтобы развлечь сытую публику. Говоря о серьезности социальной проблематики Островского, он обращает внимание прежде всего на образы, в которых с безжалостной силой воплощены пороки русского общества, — взяточников, подхалимов, самодуров, таких, как Аристарх Владимирович, Юсов, Белогубов. Хотя в образе Жадова Неруда отмечает пассивность и бесплодный идеализм, но все же он считает, что сам факт появления людей, подобных Жадову, «дает надежды на прогресс в области морали» и что, создав подобный образ, Островский помогает лечению общественных недугов.

Понимание социального значения комедии Островского позволило Неруде теперь более глубоко понять и особенности ее художественной структуры: «Для Островского важнее всего моральное содержание пьесы, поэтому его сатира не скатывается на грань пошлости, поэтому также иногда в его пьесах мы встречаемся с такими моментами, которых не допустил бы расчетливый драмодел: он углубляет характеры только в такой степени, в какой это требуется ему для наиболее убедительного выражения его моральной идеи. Драматические ситуации нужны ему для того же, поэтому он иногда примиряется с драматургическим шаблоном, когда и этого шаблона оказывается достаточно. Правда, при этом настолько же, насколько выигрывает обличитель, порой проигрывает драматург». Таким образом, и недостатки Островского Неруда рассматривает теперь как некое продолжение достоинств остросоциального писателя. Нас не должно удивлять, что Неруда постоянно употребляет термин «моральное обличение», его конкретные замечания по поводу содержания пьесы свидетельствуют о том, что он имеет в виду прежде всего именно социально-критический смысл произведения Островского.

В рецензии на спектакль «Гроза»<sup>46</sup> Неруда находит разящие слова, чтобы передать то впечатление от «темного царства», которое оставляет драма. Не раз отмечалось, что Неруда приближается к добролюбивской оценке «Грозы». Это относится к пониманию драмы как беспощадной критики темного царства. Неруда пишет: «Островский не столько драматург, сколько врач, целитель ран. Немилосердный и в то же время добрый». Чешский писатель восхищается смелостью, с которой Островский обнажает язвы русского общества, задавленного самодержавным деспотизмом: «Он не оставляет правде даже фигового листка, даже венца на челе; совершенно нагая стоит правда перед зрителями». Неруда замечает, что зритель не привык к подобной безжалостной, неприукрашенной правде, что он «хочет или развлекаться в театре, или возноситься к тому идеалу, который представляет драматург», и с трудом воспринимает горькую, обнаженную правду Островского. Он считает, что к подобным произведениям нельзя подходить с обычными критериями художественности, и что именно обнаженная, социальная весома правда является основным отличительным свойством не только Островского, но и других русских писателей-реалистов: «Ряд писателей, так же как Островский, посвятили себя верному изображению русской жизни. Все они работают в «жанре». Русские

«жанры» сейчас самые передовые во всей мировой литературе. Иногда они появляются под титулом романа, иногда в качестве «новеллистики», а у Островского — в качестве драмы». И хотя произведения Островского, по мнению Неруды, — не драмы в подлинном смысле слова, тем не менее чешский писатель видит ясно, какое важное место занимают они в русской и в мировой драматургии: «В истории драмы Островскому будет уделено значительное место, потому что в его произведениях мы найдем источник национальной драматической поэзии русской, а благодаря правде изображения и чистейшей человечности он будет жить в веках».

Неруда приходит к выводу, что такая высокая мера человеческой и социальной правды сама по себе способна создавать новые критерии правды художественной. Он замечает, что чешский зритель, приученный авторами развлекательных драм к счастливым развязкам, с трудом принял трагический конец «Грозы», но удивительная правдивость характеров в драме Островского убедила зрителя, что для этих людей с их особыми судьбами и свойствами такой трагический конец неизбежен и он свидетельствует о художественной последовательности русского драматурга. Так, знакомство с пьесами Островского помогло Неруде глубже понять новаторскую художественную структуру русского реализма в целом.

Это своеобразие русского реализма, выделяющее пьесы Островского на фоне привычного западного репертуара чешского театра, хорошо определяет Неруда во второй рецензии на постановку «Доходного места», возобновленную в 1880 г.<sup>47</sup> Он сравнивает впечатление от постановок Островского с впечатлениями человека, попавшего прямо из пропитанного духами салона, где все присутствующие повторяют истрепанные острооты, в лесную чащу: «горбатые корни вместо паркета, громкие крики птиц вместо аккордов пианино, грубая кора вместо шелков, но во всем разлита правда, чистый воздух, благоуханье земли, и человек как будто снова находит сам себя <...> Образы Островского волнуют, как добрая старая резьба по дереву: твердые, сильные контуры, живость и выпуклость при самой совершенной простоте». Неруда сравнивает стиль Островского с драматургией норвежских реалистов — Ибсена и Бьёрнсона. Теперь именно то, что раньше казалось ему недостатком психологической разработанности, привлекает чешского писателя как новаторская особенность реалистического стиля у Островского: «Ни одной фразы лишней по сравнению с тем, что требует ситуацией, и каждая фраза как будто услышана прямо в жизни, никаких эффектов, кроме тех, которые созданы самими человеческими слабостями». Неруда здесь более ясно, чем в других рецензиях, раскрывает преимущества Островского по сравнению с пьесами ходового западного репертуара: «Такую глубокую правду жизни мы не найдем во французских пьесах, довольно смело заглядывающих в действительность, но построенных по шаблонам, ни щепотки такой истины нет и в более чем шаблонных немецких пьесах»<sup>48</sup>.

Неруда снова подчеркивает основное привлекающее его свойство Островского — его острейший социальный критицизм и расценивает это как типологический признак русского реализма в целом: «Островский изображает недуги русского общества с такой беспощадностью, как и другие русские писатели». Чешский писатель подчеркивает актуальный смысл пьес Островского, которые позволяют понять исторические события, сотрясающие Россию: «При чтении «Доходного места» кажется, что оно было написано сейчас и что в нем содержится объяснение того мощного движения в русском обществе, которое потрясло свет». Если раньше идеализм Жадова казался Неруде бесперспективным и обреченным на поражение, то теперь он уже задает себе вопрос, что победит — юный идеализм или закостеневший уклад старой России, и ответ не кажется ему таким уж ясным. Общественный подъем в России заставил чешского писателя по-но-

вому посмотреть на соотношение общественных сил в комедии Островского, иначе расценить ее конфликт и ее героев.

Можно сказать, что Неруда по мере знакомства с драматургией Островского все более глубоко постигал особенности замечательного реалистического мастерства русского драматурга, которое чешский писатель, так сказать, «берет на вооружение» в своей борьбе за реализм на чешской сцене.

\* \* \*

Островский с глубоким сочувствием следил за судьбами чешского театра. Мимо его внимания не могло пройти такое событие, как закладка Национального театра, вылившаяся в мощную политическую демонстрацию чешского народа. Борьба за построение чешского театра была близка русскому драматургу, его мечте о народном театре и той борьбе за его создание, которую Островский вел на протяжении ряда лет. Когда же построенный в 1881 г. Национальный театр несколько месяцев спустя сгорел, это событие было воспринято как национальное бедствие не только в Чехии, но и в других славянских странах. Оно глубоко взволновало и Островского.

«Национальный театр, — писал он, — помимо даже репертуара, т. е. само здание, возбуждает уже народный патриотизм. Национальный театр есть признак совершеннолетия нации, так же как и академии, университеты, музеи. Иметь свой родной театр и гордиться им желает всякий народ, всякое племя, всякий язык — значительный и незначительный. Сколько радости, сколько гордости было у чехов при открытии Национального театра и сколько горя, когда он сгорел!» (XII, 160). И Островский разделял радость чехов, когда на вновь собранные народные средства уже через два года на пепелище сгоревшего театра, на берегу Влтавы было воздвигнуто новое, еще более прекрасное здание Национального театра.

Открытие театра состоялось 18 ноября 1883 г. и уже через несколько дней, 29 ноября, директор театра Ф. А. Шуберт обратился к Островскому с письмом<sup>49</sup>. Рассказав о пожаре чешского театра и о быстрой постройке нового здания, ставшей возможной благодаря народным пожертвованиям, Шуберт далее говорит о репертуарных планах Национального театра, о намерении дирекции, наряду с пьесами чешских авторов, регулярно ставить драматические произведения других славянских авторов. В этой связи он просит Островского как председателя Общества русских драматических писателей и оперных композиторов посылать Национальному театру пьесы драматургов — членов Общества для отбора и включения их в славянский репертуар театра, и прежде всего трагедию Д. В. Аверкиева «Трогирский воевода» (пьеса эта незадолго до того была напечатана в «Русском вестнике» и поставлена в Александринском театре в бенефис К. А. Варламова).

До сих пор был известен лишь написанный по-чешски недатированный черновой набросок письма Шуберта, хранящийся в архиве Национального театра. На полях наброска имеется надпись: «Кто переведет нам это на русский язык?» Л. Цимлерова-Клосова, сообщившая об этом наброске письма, определяет дату его написания между концом 1883 г. и июнем 1886 г., т. е. между открытием Национального театра и смертью Островского. Она полагала, что «письмо, очевидно, не было отправлено, ибо оно не внесено в индекс писем, отправленных дирекцией Национального театра, и ни тогда, ни позднее нет упоминания о пьесе, которую автор письма прямо просит у Островского, а именно: о «Трогирском воеводе» Аверкиева; либо тогда не было переводчика, либо эта переписка была прервана из-за смерти Островского»<sup>50</sup>. Найденное письмо вносит ясность в этот вопрос.



СЦЕНА ИЗ IV ДЕЙСТВИЯ СПЕКТАКЛЯ «СВОИ ЛЮДИ — СОЧТЕМСЯ!»  
(БОЛЬШОВ — АНДРЕЙ БАГАР, ПОДХАЛЮЗИН — КАРОЛ СКОВАЙ,  
СВАХА — МИЛАДА ЖЕЛЕНСКА)

Народный театр, Братислава, 1952 г.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

Что касается «Трогирского воеводы», то Островский, получив письмо Шуберта, сразу же написал Аверкиеву 1 декабря 1883 г.: «Я получил от директора чешского народного театра письмо, в котором он просит доставлять ему для перевода и представления на том театре пьесы членов «почтенного союза драматических авторов, а наперед рукопись трагедии «Трогирский воевода» от Аверкиева, и с объявлением договариванья к представлению». Покорнейше прошу вас ответить мне поскорее или отвечайте почтенному Шуберту сами, а ему напишу, что просьбу его я вам передал» (XVI, 90).

На следующий же день Аверкиев ответил: «Получив ваше письмо, я наперед всего вышла! прямо в Прагу отгиск «Трогирского воеводы». Что касается «уговариванья к представлению», то какое же может быть уговариванье? Одно разве: играйте, мол, с богом, коль нравится. На всякий случай, я, однако, напишу, что буду доволен всем, что дадут»<sup>51</sup>.

Тем не менее, как сообщает Л. Цимлерова-Клосова, нет данных, что Аверкиев послал Шуберту свою пьесу, как нет никаких упоминаний об этой пьесе в чешской литературе вообще<sup>52</sup>. Шуберт, не получив ответа, вновь написал Островскому 3 марта 1884 г., повторяя свою просьбу<sup>53</sup>. Сам Островский, по-видимому, больше не переписывался с Шубертом по этому вопросу. Что же касается драматургии Островского, то она занимала почетное место в славянском репертуаре Национального театра в 1880-е годы.

Судьба пьес Островского на чешской сцене в 1880-е годы неотделима от общей литературной ситуации, характеризовавшейся, с одной стороны, развитием реализма, а с другой — некоторыми кризисными явлениями.

ми. В чешской литературе, как и в других литературах, связанных с развитием национально-освободительного движения, в эти годы еще сохраняет сильные позиции романтизм. Что же касается реалистического направления, то его развитие пришлось на тот период, когда в западной литературе, связь с которой была в то время достаточно интенсивной, завоевал серьезные позиции натурализм. Таким образом, в чешской литературе, как и в ряде литератур Восточной и Центральной Европы, описательность незрелого реализма порой непосредственно переходит в программную описательность натурализма. Можно сказать, что холодной объективности натурализма противостоит гражданский накал и гуманистический пафос русской литературы, чье влияние в эти годы становится особенно заметным в противоположность влияниям натуралистическим, а позднее декадентским. Что же касается театра, то ввиду бедности национального реалистического репертуара, со сцены не сходили французские и немецкие салонные пьесы. Поэтому значение Островского и вообще русской драматургии для чешского реалистического театра было очень велико.

В то же время в 80-х годах несколько изменился сам облик Национального театра. Вместо демократической публики, заполнявшей его зрительный зал в 60—70-е годы, в пору подъема национально-освободительного и демократического движения, теперь, в связи с некоторым спадом этого движения, он постепенно превращался в модный театр, отвечавший во многом вкусам чешской буржуазии. Часть театральной критики подходила и к постановкам Островского с обычными для французской салонной комедии критериями.

Совсем иначе оценивает творчество Островского чешский радикальный демократ Йозеф Фрич, боровшийся в своих статьях и рецензиях за социально действенное реалистическое искусство. В качестве союзников в этой борьбе Фрич привлекает славянских драматургов: Фредро, Гоголя и Островского. Особенно актуальным Фрич считает создание чешской сатирической комедии в духе Гоголя и Островского. С точки зрения общественной значимости театральных представлений Фрич подходит к драматургической форме пьес Островского. Так, он пишет по поводу спектакля «Доходное место» (в 1880 г.): «В этой пьесе нет ни одного лишнего слова. Некоторые ситуации, которые в немецких комедиях, а также наших пьесах размазываются до бесконечности, Островский подает только с помощью намеков, вполне понятных его достаточно интеллигентной публике. Зато характеры, даже самые обычные, раскрываются во всех подробностях, что дает огромные возможности актерам»<sup>54</sup>. Можно сказать, что он понял особенности драматургии Островского более глубоко, чем иные критики. Важно и то, что он обратил внимание на тот глубокий духовный контакт между автором и публикой, который действительно был характерен для передовой русской литературы.

Когда в начале 1884 г. в «Отечественных записках» была напечатана, а на сценах Малого и Александринского театров поставлена новая пьеса Островского «Без вины виноватые», это событие не прошло мимо внимания чешской печати, о чем свидетельствует информационная статья в журнале «Словански сборник»<sup>55</sup>. Вскоре пьеса была переведена на чешский язык Павлом Дурдиком (сокращенный перевод вышел в Праге в 1886 г. в серии «Ochotnické divadlo») и поставлена Йозефом Шмагой на сцене пражского Национального театра (преьера 9 октября 1885 г.); она выдержала пять представлений, что по тогдашним меркам — немало.

Некоторые критики восприняли и эту пьесу как аналогию французской сентиментальной драмы. И упреки, предъявляемые пьесе, также исходят из такого понимания драмы. Так, Йозеф Куффнер в газете «Народни листь» (11 октября 1885 г.) упрекает Островского в том, что зритель может догадаться о развязке уже со II действия: «Сарду никогда бы не поз-

волил себе ничего подобного. К счастью, Островский имеет чем возместить недостаток занимательности сюжета». Такой компенсацией может служить, по мнению рецензента, точность характеристик некоторых персонажей: «Действующие лица полны жизненной правды, и именно это придает силу и сценическую привлекательность малодейственной и неподвижной драме»<sup>56</sup>. Ясно, что в данном случае драма Островского оценивается все же согласно канонам, чуждым его реалистической эстетике.

Очевидно, мелодраматической трактовке «Без вины виноватых» способствовала и игра некоторых исполнителей, прежде всего Я. Сейферта в роли Незнамова, по выражению М. Шимачека, «слишком элегантного, слишком изящного, слишком благополучного и слишком похожего на приличного и в меру романтического героя с безупречным костюмом и с подобающим налетом меланхолии»<sup>57</sup>. Куффнер характеризует Сейферта в роли Григория Незнамова как некую смесь Нарцисса и Грингуара. Он добавляет, что «менее прилизанная внешность и некоторая грубость тоже больше подошли бы образу Гриши»<sup>58</sup>.

Некоторые критики поняли уже тогда, что «Без вины виноватые» — отнюдь не мелодрама. В упомянутой статье в «Славянском сборнике» 1884 г. рецензент пишет по поводу появления пьесы «Без вины виноватые» на петербургской сцене: «Я назвал бы это произведение Островского социальной драмой, взятой из жизни, ее ядро — в общественных отношениях самой повседневной действительности». Этот же журнал откликается через год на постановку «Без вины виноватых» в Национальном театре. Говоря об успехе спектакля у пражского зрителя, рецензент замечает, что проблематика пьесы не является специфически русской, в то время как форма характерна именно для русской драматургии<sup>59</sup>. Ведущий критик консервативного журнала «Освета» Ф. Закрейс, пропагандировавший теорию «идеального реализма», т. е. отказ от изображения темных сторон жизни и воспитание публики с помощью «положительного примера», понимаемого в духе консервативно-патриархальных тенденций, сравнивает «Без вины виноватые» с драмой Дюма (мотив потерянного незаконного ребенка, узнавание и т. д.). «Положительное начало» Закрейс видит в истории падшей девушки, благодаря труду и примерному поведению завоевавшей себе место в обществе. Эту тенденцию, которую он считает главной в пьесе, Закрейс приветствует, он готов ради нее простить Островскому «серьезные недостатки» в драматическом построении пьесы<sup>60</sup>.

В таких пьесах, как «Женитьба Белугина» и «Дикарка», написанных Островским в соавторстве с Соловьевым (поставлены в Национальном театре Йозефом Шмагой соответственно 9 декабря 1887 г. и 13 октября 1888 г.), пражские рецензенты буквально «выуживают» все, что совпадает с привычными канонами французской драматургии, и, напротив, отвергают даже те социальные тенденции, которые выражены в этих пьесах, правда, слабее, чем в остальной драматургии Островского. И те приметы русской жизни, которые были важны для Островского, показались излишними чешским критикам, отвергавшим реализм. Так, известный поэт Я. Врхлицкий пишет по поводу «Дикарки»: «В последнем акте нам еще приходится выслушивать длинные рассуждения о материализме и о продаже леса, которые к делу, вообще говоря, не относятся»<sup>61</sup>. Тут очевидно непонимание самых существенных структурных особенностей пьес Островского, для которых приметы общественной жизни никак не могли быть чем-то не относящимся к делу.

Закрейс сравнивает «Женитьбу Белугина» с педшей одновременно драмой Онэ «Владелец рудников», имевшей большой успех у пражской публики, чем «Женитьба Белугина». Впрочем, Закрейс отдает явное предпочтение пьесе русских драматургов, которая «так же отличается от пьесы Онэ, как цветущий май от унылого ноября»<sup>62</sup>.

Широко обсуждалась в чешской прессе постановка «Леса» в Национальном театре в 1888 г. (премьера 19 мая). Режиссер спектакля Я. Сейферт вообще не воспринял «Лес» как остросоциальную драму, а превратил ее в своего рода драматическую поэму.

В таком духе воспринимает постановку и Врхлицкий<sup>63</sup>, увидевший в «Лесе» своеобразную философскую «книжную драму». Он писал: «Кроме ибсеновских драм мы не найдем в современной драматургии произведения, столь значительного по своей символике и глубокому чувству перспективы». Он готов даже простить Островскому «незавершенность драматической композиции», так как сама форма, по его мнению, в данном случае не играет роли, а главное это философский смысл: «при всей формальной небрежности и несуразности в этом произведении ощущается дух мыслящий и оригинальный». «Лес» для Врхлицкого — такая же метафора, как и тот «темный лес», с которым жизнь сравнивается в поэме Данте.

У публики «Лес» успеха не имел. Рецензент журнала «Ческа Талие» (1888, стр. 157) объяснял этот неуспех непривычкой чешского зрителя к реализму: «Наблюдать в театре внимательно, воспринимать значительные подробности, словом, размышлять в театре! Это, конечно, никак не вяжется с нашей привычкой к поверхностному восприятию»<sup>64</sup>. Желание непременно не размышлять, а развлекаться в театре оттолкнуло от «Леса» часть буржуазной публики. Но и для тех, кто искренне ценил серьезное содержание пьес Островского, восприятие было затруднено из-за множества непонятных иностранному зрителю деталей, характерных для общественной жизни России. Так, все критики отметили, что остаются неясными отношения Гурмыжской и Восьмибрата, а Восьмибратов воспринимался как фигура, не имеющая значения. Именно непонимание социальных конфликтов пьесы и переместило интерес зрителя и критики в сторону изображения жизни актеров. Так, Врхлицкий видит центральный эпизод пьесы в сцене, когда Несчастливцев и Счастливцев встречаются в лесу и обмениваются своими мыслями о театре. Он считает даже, что эта сцена могла бы играть самостоятельную под названием «Трагик и комик». Несчастливцев во всех чешских рецензиях на спектакль воспринимается как главный и единственный положительный герой драмы. Может быть, этот интерес связан и с тем, что как раз в это время в театральной критике настойчиво ставится вопрос о самостоятельной и творческой роли актера в создании театрального произведения. Такому распределению акцентов способствовало и блестящее исполнение роли Несчастливцева Шмагой и Счастливцева Мошной.

Критик Закрейс также видит центр тяжести пьесы в образе Несчастливцева, с которым он связывает свою излюбленную идею «положительного примера», подходя к конфликту пьесы с чисто морализаторских позиций. Впрочем Закрейс считает, что образ Несчастливцева недостаточно типичен, а это, по его мнению, «подрубает тот сук, на котором должна покоиться реалистическая драма»<sup>65</sup>.

Рецензент журнала «Час» объясняет неуспех «Леса» именно его достоинствами и неподготовленностью публики Национального театра для их восприятия: «Пьеса потрясает. В каждой сцене вы узнаете гениального глубокого художника, который сильной рукой направляет и держит в узде те стихии, которые в первых двух актах, казалось бы, разбегаются во все уголки леса. Но глубокие идеи и подлинно эстетический вкус не по плечу нашей театральной публике. «Лес» имел меньший успех по сравнению с ранее поставленными русскими драмами, может быть, именно потому, что он более глубок по мысли и более насыщен философией»<sup>66</sup>.

И. Флекачек объясняет сравнительно незначительный успех «Леса» в Национальном театре предпочтением, которое публика отдает напряженному действию перед детализованными и глубокими характеристиками



ГЕЛЕНА КОЛЛАТОВА В РОЛИ АГНИИ, ФРАНТИШЕК КРОВИНА В РОЛИ АХОВА  
(«НЕ ВСЕ КОТУ МАСЛЕНИЦА»)

Деревенский театр, Братислава, 1952 г.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

персонажей: «Публика ждала: что будет дальше? А дальше ничего, кроме все более детальной характеристики персонажей»<sup>67</sup>. Снова типичное для русской драмы композиционное построение оказывается противопоставленным мастерству увлекательной интриги, считавшемуся обязательным согласно канонам французской драмы.

Как бы то ни было, но рецензент журнала «Час» отмечает возросший интерес зрителей к русской драматургии: «Нас искренне радует, что русская драма входит у нас в моду». Впрочем, для того чтобы поддерживать этот интерес публики, следует, по мнению рецензента, более строго подходить к отбору русских пьес для перевода<sup>68</sup>. Значение драматургии Островского для развития чешского театра еще более энергично подчеркнул известный писатель-реалист Карел Райс: «Просмотрев такую русскую пьесу <«Лес»>, сразу ощущаешь, чего нам нехватает и что нам так нужно»<sup>69</sup>.

Закономерно, что именно в это время имела место первая в чешской критике попытка оценить творчество Островского в целом. В журнале «Кветы» в 1889 г. появилась большая статья Павла Дурдика о творчестве русского драматурга. Дурдик, переведший также ряд пьес Островского, хорошо знал Россию, где он провел 9 лет в качестве домашнего врача в семье князя Репнина, а затем директора больницы в Серпухове. Дурдик был горячим противником самодержавных порядков, он не разделял славянофильских взглядов, считая, что они тормозят развитие России и мешают подлинному сближению славянских народов на демократической

основе. Он переводил Гоголя, Тургенева, Толстого, опубликовал по возвращении на родину ряд статей по русской литературе.

Статья Дурдика об Островском ставит перед собой цель не только охарактеризовать творчество Островского в целом, но и определить его место в русской литературе. Правда и простота, завещанная русской литературе Гоголем, была перенесена Островским на русскую сцену. Эти принципы и составляют ныне основу русского драматического и актерского искусства<sup>69</sup>. Дурдик считает, что драмы, написанные Островским между 1850 и 1860 годами, заложили основу самобытной русской комедии, отличительной чертой которой является исключительная правдивость в изображении жизненных обстоятельств и стремление сблизить сцену с живой жизнью. Он отмечает также роль Островского в развитии реалистического стиля актерского исполнения на русской сцене, связывая с его драматургией появление таких выдающихся представителей актерского искусства, как Садовский, Давыдов, Савина, Стрепетова и т. д.

Дурдик подчеркивает, что Островский не ограничивается, так сказать, бытовой достоверностью и правдой социальных конфликтов, он говорит о глубоком психологизме драматурга: «Островскому чуждо романтическое преувеличение и модная фразеология, его занимает прежде всего истинность человеческого характера, жизненная правдивость поступков, естественность и психологическая оправданность развития фабулы»<sup>70</sup>. Дурдик ссылается в своей концепции творчества Островского на Добролюбова, используя его термин «темное царство» для характеристики той действительности, которую так полно и с таким критическим пафосом изображает Островский. Законы «темного царства» объясняют, по мнению Дурдика, и трагичность многих концовок, и те черты, которые вызывали у ряда чешских критиков обвинение в пессимизме. По этому поводу Дурдик замечает, что критерий правдивости особенно строго применяется в русских драмах по отношению к так называемым положительным персонажам. Обостренное чувство правды является, по мысли Дурдика, специфической чертой русской литературы и русского театра: «Русские обладают более острым чувством жизненной правды, чем мы, привыкшие к переутонченности и рафинированности многих французских комедий с их внешним лоском и искусственностью. Эти комедии светят, но не греют. Русские не находят в них того, что они ценят больше всего: правды и простоты, без которых они даже не могут себе представить художественное произведение»<sup>71</sup>.

Чешский критик подчеркивает отличие реалистического метода Островского от натуралистической научной объективности: «драматург-реалист, каким, бесспорно, является Островский, изображает жизнь просто и трезво, но при этом в таком художественном осмыслении, что произведение доходит до самого нашего сердца и возбуждает даже в малообразованном человеке протест против несправедливости и кривды. Он изображает жизнь таким образом, чтобы зритель, в том числе народный зритель, был захвачен и взволнован изображением, чтобы его сердце расцветало любовью или сжималось от гнева и ненависти»<sup>72</sup>. Этот принцип общественной значимости, неотделимый от эмоциональной действительности художественного произведения, вообще чрезвычайно важен и для эстетики чешского реализма. Дурдик говорит о том, что в обширном творчестве русского драматурга не все равноценно, и выделяет действительно наиболее значительные его произведения. Впервые в чешской критике Дурдик останавливается в этой статье на исторических хрониках Островского, подчеркивая, что они основаны на исторически точном понимании материала и реалистической его обработке. Он особо выделяет среди исторических драм Островского «Василису Мелентьеву», в которой видит большую драматическую силу и отмечает глубокую характеристику Ивана Грозного.

Говоря о значении Островского, Дурдик выделяет проблему народности его творчества, понимая народность как «тесную рациональную и эмоциональную связь писателя с народом, знание народной жизни, которое помогает ему создавать образы, близкие и понятные большинству народа»<sup>73</sup>. Однако понятие народности Дурдик не сводит к общедоступности и демократичности литературы, он считает, что образы, почерпнутые писателем из глубины народной жизни, остаются как постоянная ценность в национальной культуре. В этом смысле Дурдик сравнивает Островского с Пушкиным, которого он считает воплощением подлинной народности в литературе.

С народностью Островского Дурдик связывает ярко выраженную воспитательную функцию его произведений: «Он проводит нас по путям жестокой действительности, как хороший учитель, возбуждая в зрителе благородный взгляд на жизнь, пробуждая в нем тоску по лучшему»<sup>74</sup>.

Дурдик считает, что художественная сила Островского заключается также в выразительном сочетании комического и трагического. Интересно в этой статье сравнение с драматургией Ибсена. Критик видит преимущество русского драматурга в том, что «мораль никогда не присутствует в пьесах Островского в абстрактной форме, в виде сентенций и утомляющих зрителя рассуждений: мораль всегда воплощается в его пьесах в живых персонажах, а не вымышленных автором, à la Нора, изрекающая те абстрактные рассуждения, которые автор вложил в ее уста. Нора — это измышление Ибсена, а персонажи Островского всегда полны жизни и правды, он нашел их в самой действительности, а не выдумал из головы. Иногда драматург допускает при этом кажущиеся несуразности, противоречащие друг другу, но эти несуразности и противоречия обычно возникают в самой жизни, а драматург только правдиво отображает их на сцене»<sup>75</sup>.

Интересно, что, ссылаясь на русскую критику, Дурдик прежде всего упоминает Добролюбова. Чешский критик всячески подчеркивает социальный, а не только моральный смысл критицизма Островского: «Основоположник русской драматургической школы безжалостно разоблачает деспотизм в семье и деспотизм помещиков, грубость и отупение не только купечества, но и других общественных классов, которые он бичует и выставляет на всеобщее осмеяние с пылом подлинного поборника просвещения, сражающегося против лжи и жестокости нравов, защитника слабых, покорных до немoty людей, без вины виноватых, против угнетения их власть имущими — таков был Островский, союзник здоровых мыслей и друг честных стремлений»<sup>76</sup>.

Дурдик останавливается специально на характере творческого метода Островского, откликаясь на ту полемику о реализме, которая велась в чешской критике. Он говорит, что реализм — понятие достаточно неопределенное и что под этим термином подразумеваются порой совершенно разные вещи, что «реализм бывает хороший и дурной». Из дальнейших рассуждений Дурдика ясно, что под «дурным реализмом» он понимает не что иное, как натурализм: «Реализм бывает банальным и бесплодным тогда, когда писатель рабски копирует действительность, не вникая в сущность явлений и событий, когда он цинически любит грязью и кровавыми происшествiями, когда он игнорирует трагические моменты в жизни и истории, видя повсюду только обыденное, низкое и отвратительное. Все это, по примеру французов, иногда называется реализмом». Подлинный реализм, примером которого чешский критик считает шекспировский реализм, «стремится не только уловить внешние приметы действительности, но и постигнуть ее сущность»<sup>77</sup>. Реализм такого рода Дурдик находит в произведениях русских писателей: «Русский реалист изучает душу человеческую в ее бесконечных проявлениях, он воплощает внутреннюю

правду, правду сердца и разума, и освещает материал, который он сознательно выбирает среди множества проявлений действительности, светом интенсивной руководящей мысли, которая положена в основу всего произведения. Русский реализм обозначает определенный способ художественного творчества, он руководствуется моральными принципами, отличается большим целомудрием в области фантазии, и благодаря своему духу милосердия и ласки к людям представляет специфически национальное русское явление. С этим реализмом русские выступили на арену мировой литературы»<sup>78</sup>. Не трудно заметить в этой общей оценке русской литературы влияние взглядов, господствовавших на Западе, особенно после появления книги М. де Вогиюэ, также подчеркивавшего в произведениях русских реалистов их нравственное содержание и особую концепцию «русской души», полной милосердия и кротости. Подобные взгляды сочетаются у Дурдика с трезвой оценкой русского реализма, близкой к некоторым воззрениям русской революционно-демократической критики. Дурдик, говоря об оригинальности русских реалистов, вспоминает о чешском аспекте этой проблемы и приводит слова Неруды, писавшего: «Мы старались натянуть на себя униформу мировой поэзии, а между тем выяснилось, что в эту великую поэтическую армию, в «мировую поэзию», принимаются только те, кто приходит в своем особом, скажем, национальном костюме». И опыт русской литературы помогает Дурдику обосновать свой вывод, сходный с мыслями Неруды: «Чем более своеобразно и национально неповторимо искусство, тем вернее оно привлечет к себе внимание за национальными границами»<sup>79</sup>.

\* \* \*

После постановки «Леса» в 1888 г. Островский надолго сходит с чешской сцены. Это было время новых исканий чешской драматургии. На сцене Национального театра, с одной стороны, ставятся драмы на мифологические и исторические темы, выдержанные в духе неоромантизма (Я. Врхлицкий, Ю. Зейер), а с другой, пробивают себе дорогу тенденции реалистической драматургии (Строупежницкий, Прейсова, Ирасек, братя Мрштик). Что же касается иностранного репертуара, то, как замечает чешский критик Ф. Кс. Шальда, он «отличался исключительным убожеством» и ограничивался французскими и немецкими салонными комедиями и сентиментальными драмами. Из русской драматургии на сцене Национального театра в основном шли пьесы второстепенных авторов (В. Крылова, И. В. Шпажинского, А. С. Суворина и др.). Говоря о недостатках репертуара Национального театра (1898), Ф. Кс. Шальда с горечью замечает, что «чешский театр проходит мимо даже самого выдающегося явления русской литературы — творчества Островского»<sup>80</sup>.

Впрочем, это относится и к чешской критике, которая в 90-е и 900-е годы мало писала об Островском. Лишь изредка мы находим его имя на страницах чешской печати начала века. И лишь в 1911 г. в связи с 25-летней годовщиной со дня смерти Островского в чешской печати появились некоторые статьи, в которых отмечалось выдающееся место Островского в истории русской литературы и театра. «Все написанное Островским было столь новым, столь правдивым и необычным, что мгновенно совершился переворот на русской сцене, и было положено начало новой эры», — пишет критик журнала «Руски обзор»<sup>81</sup>.

Далее автор статьи говорит о глубокой народности Островского, хотя при этом он, как и ранее некоторые другие критики, проводит мысль, что именно народность Островского делает его порой непонятным для иностранного зрителя. Впрочем, теперь он отмечает своеобразный художественный смысл того свойства Островского, которое ранее вызывало отрица-

тельные оценки зарубежной критики, т. е. воспитательные, просветительские тенденции его пьес: «Очарование пьес Островского состоит в том, что поучение в них всегда органически слито с реальной жизнью и исходит из самой основы его произведений...» В заключение критик делает вывод, что Островский — это непреходящая ценность русской культуры, но не видит его значения за рубежом России.

Вскоре Национальный театр вновь обратился к Островскому, поставив две его пьесы — «Невольницы» (1913) и «Бесприданница» (1914).

Касаясь первой постановки, рецензенты<sup>62</sup> прежде всего приветствуют самый факт появления пьесы Островского после 25 лет перерыва. Они говорят теперь об Островском как о признанном русском классике («славнейший русский драматург», «первый подлинный драматург в русской литературе», «превосходный драматург»), отмечают прежде всего своеобразие пьесы Островского, ее отличие от тех развлекательных комедий, которые заполняли сцену Национального театра. По мнению рецензента «Право лиду», «юмора в этой грустной драме весьма мало, а титул «комедия» в данном случае содержит в себе иронию». Рецензент журнала «Звон» тоже говорит о серьезности комедии Островского: «Невольницы» — не слишком веселая и юмористическая комедия. Веселость ее как-то приглушена, как будто пропала от испуга, юмор в комедии скрытый, терпкий и горький. Настоящий русский юмор, со слезами на дне души». Критик-рецензент журнала «Народни обзор» делает вывод, что в этом и заключается особенность русской драматургии: «Русские пьесы сразу же обращают на себя внимание горестной серьезностью. Вместо легкой болтовни со сцены слышатся фразы, полные смысла; вместо остроумного диалога — серьезные мысли и размышления. Автор все время заставляет публику задумываться и сосредоточиваться». Рецензент отмечает, что публика, не привыкшая к пьесам с серьезным содержанием, с трудом воспринимает смысл пьес Островского. Впрочем, и некоторые критики оказались в данном случае не на высоте. Содержание «Невольниц» они сводят главным образом к проблеме женской эмансипации, несколько перетолковывая этот вопрос на западный лад. Снова вспоминают и о тех качествах пьесы, которые являются недостатками согласно канонам комедии интриги, например, видят слабость пьесы в том, что «действие не разворачивается логически, не представляет собой единого целого, и его последовательность нарушается несущественными для развития интриги эпизодами» («Звон»), что «экспозиция слишком тяжеловесна» и что некоторые персонажи схематичны. Но в то же время, по их мнению, «недостаток сценичности искупается значительностью мысли и правдивостью» («Право лиду»). Некоторые рецензенты приближаются к пониманию того, что речь, собственно говоря, идет о новом типе драмы, достоинства и недостатки которой не могут оцениваться согласно критериям, почерпнутым из практики французской комедии интриги или немецкой сентиментальной драмы. Кроме серьезности мысли, главным достоинством комедии критики считают «острую характеристику персонажей и глубокую правдивость целого» («Звон»). Эта мысль варьируется во всех критических статьях. Рецензент журнала «Народни обзор» называет сцену объяснения между Евлалией Андреевной и Софьей Сергеевной «классическим образцом драматического искусства».

Благоприятное отношение критики к постановке «Невольниц» обусловило и следующую постановку «Бесприданницы», премьеры которой состоялась 29 апреля 1914 г. (режиссура Ярослава Квапила). Но на этот раз настроение критики, выступившей с оценкой спектакля, не благоприятствовало правильному его пониманию. Рецензент газеты «Народни листы»<sup>63</sup> упрекает Островского снова, как и при оценках прежних постановок, в «слишком щедрой детализации характеров», которую он считает «ти-

пичным принципом техники современной русской драмы», так же, как и «общий мрачный колорит пьесы». «Бесприданница», по его мнению, «проникнута не столько трагическим, сколько безрадостным и тоскливым настроением, полным шемящей тоски». Безжалостный реализм Островского явно не по вкусу этому рецензенту: «Во всех четырех актах удручающе тяжелое впечатление оставляет грубоватая резкость диалога. Все эти люди обращаются друг к другу с излишней грубостью, без малейших следов светской культуры и обделяют свои делишки с таким цинизмом, который навряд ли соответствует действительной жизни». В качестве примера подобного недопустимого цинизма приводится сцена, когда гости начинают издеваться над Карандышевым. Рецензент не только готов усомниться в правдивости подобных сцен, но считает, что такое мировосприятие делает пьесу неприемлемой для западного зрителя: «Трудно понять, до какой степени изображение характеров, лишенных всякого человеческого достоинства, всякого взаимного уважения, соответствует действительности, и что можно отнести за счет пессимистического настроения автора. Для западноевропейского сознания все это слишком безотраднo и чуждо, и поэтому не может быть принято на веру без подробных доказательств». Впрочем, рецензент признает, что пьеса производит сильное впечатление благодаря яркой характеристике персонажей и нескольким сильным сценам. Режиссерскую трактовку и актерское исполнение он считает живым, реальным, хотя и упрекает постановщика в излишнем внимании к деталям, что является, по его мнению, отличительным свойством русской режиссуры.

До тех пор никто из чешских критиков не упрекал Островского в измене правде жизни. Видимо, мы тут имеем дело с эстетическими установками критика, в целом далекими от реализма.

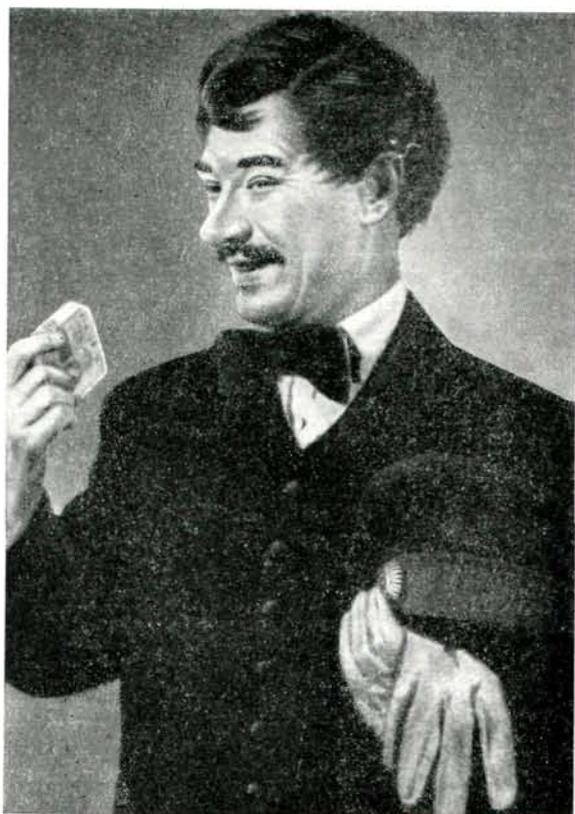
Не нашла понимания «Бесприданница» и в оценке известного чешского писателя и историка литературы Отокара Фишера<sup>84</sup>. Увлéкавшийся в ту пору Ницше и близкий к исканиям так называемой «чешской модерна», Фишер был явно чужд эстетике реализма, с такой силой выраженной в творчестве Островского: «Ни эта пьеса, ни сыгранные в прошлом году «Невольницы» не убедили нас в достоинствах драматурга, хотя, судя по интересу, который автор вызывает и за границами своей родины, например во Франции, я не сомневаюсь, что пьесы Островского могли бы значительно обогатить репертуар». После этого кисло-сладкого зачина Фишер дает общую оценку «Бесприданницы»: «Драма «Бесприданница» может представить чисто локальный интерес и не выходит за границы острого обличения жестоких правов купечества. Эта беспросветная среда изображена статично, хотя и весьма подробно окрашена вечным русским пессимизмом, хорошо нам знакомым». Фишер видит в «Бесприданнице» скорее признаки романа, чем драмы, и считает совершенно неоправданной трагическую развязку — гибель Ларисы. Он с полемическим запалом заявляет, что на основе пьес, подобных «Бесприданнице», нельзя изображать Национальный театр оплотом «чисто славянского, антигерманского искусства». Может быть, эта полемическая горячность вызвана симпатиями Фишера к немецкому искусству, которым он в то время занимался. Как бы то ни было, его оценка далека от подлинного понимания драмы Островского.

Неблагожелательное в целом отношение театральной критики к «Бесприданнице» изменилось, когда в этом спектакле выступила гастролировавшая в Праге в 1914 году Ольга Владимировна Гзовская. Впрочем, единодушные восторги критики относятся скорее именно к игре русской актрисы, а не к пьесе. Рецензент газеты «Час», восторгаясь выступлением Гзовской в роли Ларисы, отмечает некоторые черты, вообще характерные для русского искусства: «Так же, как и ее соотечественники, она обладает

Л. ПЕШЕК В РОЛИ  
МУРЗАВЕЦКОГО,  
(«ВОЛКИ И ОВЦЫ»)

Национальный театр, Прага,  
1954 г.

Фотография



способностью постигнуть человеческую индивидуальность во всей ее полноте и сложности с такими тончайшими оттенками, что ее игра может служить действительно примером»<sup>85</sup>.

\* \* \*

Первой постановкой пьесы Островского после возникновения независимой буржуазной Чехословакии была «Гроза» на сцене Национального театра. Критика приветствовала эту постановку и отметила прекрасную игру актеров, которым «наконец-то достались роли, позволяющие жить и творить на сцене». Самой значительной актерской удачей спектакля критики считали исполнение роли Кабанихи одной из старейших актрис, Марией Гюбнеровой. Имела успех также Ева Врхлицка, исполнявшая роль Катерины. Рецензент журнала «Звон» заключает рецензию словами: «Постановка «Грозы» явилась новым доказательством того, что каждое произведение, наделенное такой значительностью, как это свойственно вообще русскому искусству, открывает новый мир чувств и идей и воспитывает в зрителе человечность и глубину чувств»<sup>86</sup>.

Обстоятельный анализ «Грозы» как драматургического произведения мы найдем в статье известного чешского театрального критика И. Водака, посвященной этой же постановке в Национальном театре<sup>87</sup>. Прежде всего Водак обращает внимание на самое существенное качество Островского, которое упускала из виду чешская критика последних предвоенных лет, — на острейшее социальное содержание его пьес. «Его драма — не изображение частного случая, а тотальное разоблачение общественного зла. <...> В «Грозе», как и в «Ревизоре», на сцене выступает в качестве обвиняемого целый город. И не только один город. В драме речь идет о социаль-

ных вопросах, от решения которых зависит судьба России»<sup>88</sup>. Со значительностью социальной проблематики Водак связывает и особенности художественной структуры пьесы: «Кажется, что Островский уделяет слишком много места изображению калиновских нравов, иногда можно подумать, что он забывает о собственно драматической интриге, но именно так Островский раскрывает социальный смысл драмы Катерины. Русский драматург обладает неподражаемой способностью показывать зависимость бытия индивидуума от общественного целого»<sup>89</sup>.

Водак сравнивает пьесу Островского с французской комедией нравов и находит между ними кое-что общее. Общей чертой драмы Островского и комедии нравов А. Дюма-сына является, по мнению Водака, значительная роль резонера. Таким резонером представляется в «Грозе» Кулигин, которого критик считает одним из самых важных персонажей: «С первой же фразы Островский делает его своим представителем на сцене, вкладывает в его уста все, что он хочет сказать о диких нравах приволжского городка Калинова, о грубости, алчности и темноте купечества, о тайных грехах и злодеяниях, тающихся за дверями купеческих домов». Водак задумывается над социальным обликом Кулигина и приходит к знаменательным выводам: «Кто знает, не исключено, что Кулигин вместе с Белинским штудировал Гегеля и знаком с его взглядами на отношение индивидуума к государству, во всяком случае ясно, что у него необычайно развито чувство социальности, понимание общественного блага». Водак сравнивает Кулигина с Ремонэном в «Иностранке» А. Дюма, но утверждает, что «страстная преданность Кулигина интересам общества возвышает его над его французским собратом»<sup>90</sup>. Критик полагает, что драма Островского разгрызается как бы между двумя полюсами. Если непреодолимую тягу к прогрессу воплощает Кулигин, то противоположный, связанный с самыми темными и реакционными тенденциями в общественной жизни России полюс драмы воплощается в страннице Феклуше, которая «разносит по святой Руси ненависть к культуре и просвещению и непреодолимую, заскорузлую приверженность к темноте и отсталости»<sup>91</sup>. Несколько прямолинейная социальная трактовка драмы имеет негативным результатом то, что Водак недооценивает значение образа Катерины и ее трагедии, подчеркивая ее скромность, незаметность, видя в ней хрупкое, надломленное создание, которое «уйдет из жизни, не оставив в ней и следа». Впрочем, Водак находит, что трагедия Катерины приобретает в контексте драмы более глубокий смысл. «Катерина утопилась, и тот, кто отходит от ее трупа <...> должен испытывать не только растроганность, но и глубокое убеждение, что необходимо заботиться о громоотводах и башенных часах, показывающих, что времена уже изменились»<sup>92</sup>. Критик подчеркивает, что для понимания социального смысла «Грозы» необходимо обладать «зрелым, глубоким и благородным чувством социальности, способностью без особого воздействия негодовать по поводу малейшей несправедливости, обладать глубоким чувством социальной ответственности и тогда, когда жертва не кричит, не произносит громких фраз и не ведет себя так, как будто она является осью и средоточием мира»<sup>93</sup>.

Особой главой в истории восприятия «Грозы» на чешской сцене была опера Леоша Яначека «Катя Кабанова», созданная композитором в 1919—1921 гг. Опера имела большой успех благодаря новаторской музыке, явившейся, как все творчество Яначека, значительным достижением оперного искусства. Композитор сам работал над либретто, он не только сократил текст драмы Островского (в переводе В. Червинки), но и внес в него существенные изменения. Один из рецензентов оперы, известный писатель и критик Макс Брод, отметил, что изменения во многом обеднили социальное звучание пьесы, поскольку «именно унылая, жуткая среда, одуряющая тупость и косный традиционализм этой среды делают понят-

ной трагедию, которая тут разыгрывается». Брод жалеет об исчезновении таких персонажей, как Кулигин и странница Феклуша. По его мнению, Яначек превратил «Грозу» в камерную драму роковой, трагической любви, воплощенную с большой музыкальной выразительностью<sup>94</sup>.

Рецензент журнала «Центральная Европа» замечает по поводу постановки «Кати Кабановой»: «Ни русское, ни сама драма в опере не выявлены по существу. Взят сюжет, взяты все драматические положения, текст, но взяты лишь как схема, в которую Яначек влил свой материал, новое внутреннее содержание и дал сильную окраску своего национального духа»<sup>95</sup>.

В 1921 г. в Праге гастролирует группа артистов Московского Художественного театра («Качаловская группа») и среди других пьес мхатовского репертуара показывают также «На всякого мудреца довольно простоты». Этот спектакль необычайно оживил у чешской критики и публики интерес к Островскому, позволил по-новому взглянуть на его драмы.

«Только безупречная постановка мхатовцев открыла перед нами в полной мере значение великого драматурга,— пишет Гануш Елинек<sup>96</sup>.— Их интерпретация комедии «На всякого мудреца довольно простоты» показала, что можно извлечь из Островского в литературном, актерском и драматургическом плане. Какое невероятное жизненное богатство кроется в этом мастере, которым мы, несмотря на все наше русофильство, так долго пренебрегали». Рецензент пишет с некоторым изумлением, что «автор трагической «Грозы» был в то же время великим юмористом, стоящим в одном ряду с Мольером, Гольдони и Гоголем, особенно Гоголем, «Ревизор» которого так напоминает заключительную сцену комедии «На всякого мудреца». Отметив мощный критический накал, который содержится в галерее общественно значительных образов комедии, Елинек добавляет: «Нас охватил бы ужас от всего этого ничтожества, тупости и подлости, если бы в произведении не искрились солнечные лучи юмора, могучего, горестно-светлого, обличающего и в то же время прощающего юмора». Критик восхищается и глубиной актерского раскрытия характеров, точностью и выразительностью их мимики, жеста, правдивостью воспроизведения обстановки. При этом он подчеркивает, что декорации и все оформление далеки от натуралистической детализации и что вообще реализм Художественного театра заключается «не в дотошном копировании жизни, а в чем-то другом, что именно душа, вложенная в спектакль, и создает его удивительную, неповторимую атмосферу».

О том, что Художественный театр заставил по-новому понять Островского, говорит и Отокар Фишер в статье «Русский смех»<sup>97</sup>. Теперь оценка Фишера сильно отличается от всего сказанного им в рецензии на постановку «Бесприданницы» в 1914 г. Только теперь он заметил важнейшую сторону творчества русского драматурга — богатство сатирического и юмористического начала в его драме: «О культуре народа можно судить по тому, над чем и как он смеется <...>. И для нашего театра оказалось сюрпризом то, что между классиками (здесь не обойтись без этого слова) не только русского реализма, но и русской комедии мы находим Островского. Нам потребовалось много времени, чтобы оценить и полюбить его». Фишер снова вспоминает неудачный, по его мнению, спектакль «Бесприданница». Он считает, что только послевоенная постановка «Грозы» потрясла зрителя и открыла подлинное значение Островского. Но настоящим открытием он называет постановку Художественного театра: «В ней Островский предстает не таким, как мы его знали доселе, он полностью свободен от тяжеловесной и утомительной жанровости, он не ограничен национальными рамками и ничуть не провинциален <...> Этот Островский отличается стройностью композиции и ясностью формы, здесь не ведутся бесплодные дискуссии о нирване и «ничего», как это часто бывает в рус-

ской драме, а все направлено к определенной цели, обозначенной в заголовке». Такой классической ясности и целенаправленности, напоминающей притчу, Островский, по мнению Фишера, научился у французов. Изображение типов, воплощающих определенные свойства человеческой природы, сближает Островского с Мольером. В то же время чешский критик замечает, что разоблачение карьеризма у Островского близко к европейскому роману; в частности к Бальзаку и Стендалю; Фишер сравнивает Глумова с Жюльеном Сорелем и бальзаковскими молодыми людьми. По этому поводу он высказывает пожелание, чтобы чешские драматурги изображали глумовщину на чешской почве. Анализируя отдельные образы, Фишер не устает восхищаться игрой Берсенева, Тарханова, Книппер-Чеховой и других исполнителей. При этом чешский критик подчеркивает общее свойство исполнения: «актеры не только изображают, но и как бы судят своих героев, воплощают их в то же время смотря на них откуда-то сверху». Именно это свойство исполнения и помогает раскрыть обличительный смысл комедии Островского во всей его глубине. В заключение критик говорит об особом, «невинном, как у ребенка, и громогласном, как у мужика, освобождающем русском смехе».

Можно сказать, что гастроли Художественного театра сделали чрезвычайно много для понимания Островского в Чехословакии и явились новым этапом жизни его драматургии на чешской сцене.

В середине 20-х годов появляются новые тенденции в восприятии Островского в Чехословакии, инициатива в этом плане переходит к коммунистической прессе и близким к компартии деятелям культуры. В 1925 г. с рецензией на постановку «Горячего сердца» в Национальном театре выступила в газете «Руде право» (орган компартии Чехословакии) известная писательница-коммунистка Мария Майерова<sup>98</sup>. Майерова считает, что эта постановка не раскрыла тех возможностей, которые таятся в творчестве классика русского реализма, как она называет Островского. По ее мнению, сатира Островского проходит у постановщика «между пальцами». В постановке подчеркивается некоторая «сказочная наивность» в ущерб глубине изображения общества в драме. «Пряничные декорации также ослабляют актуальность драмы Островского, превращая его глубокое, зрелое произведение в какую-то сказку для маленьких детей». Майерова, пожалуй, первая затрагивает чрезвычайно важный вопрос — о судьбе Островского в советском театре. Она пишет: «Творчество Островского глубоко уходит своими корнями в культурную структуру России, он живет и развивается вместе с ней, пережил вместе с ней революцию, и новый театр оживляет его, в новом театре он находит снова сценическую жизнь; его пьесы не просто воспроизводятся: постановщики находят в них элементы актуальности, подчеркивают то, что звучит наиболее значительно сегодня, раздувают искры современности. Таким образом достигается то, что кровь снова начинает пульсировать в жилах классического произведения. То, что было вечным в его драматургии, оживает и снова начинает активно участвовать в жизни. И старая мелодия, которая уже ничего не говорит человеку сегодняшнего дня, неожиданно приобретает ритм современности». Несомненно, что здесь Майерова ссылается на практику актуализации классики в советском театре 20-х годов. Майерова, с большой любовью и пониманием следившая за развитием советского искусства, постоянно соизмеряет с ним и свои оценки Островского. Это ощущается и в ее рецензии на постановку «Бедность не порок» в театре на Виноградах эмигрантской группой бывших актеров Московского Художественного театра. Она отмечает в этой постановке упадок таланта актеров-эмигрантов и ясно ощущающееся отсутствие ансамбля<sup>99</sup>.

Во вторую половину 20-х и 30-е годы Островский почти исчезает из репертуара чешских сцен. Газета «Руде право» пишет по поводу постановки

Я. УРБАНКОВА В РОЛИ  
 МУРЗАВЕЦКОЙ  
 («ВОЛКИ И ОВЦЫ»)  
 Государственный театр,  
 Брно, 1957 г.  
 Фотография



«Не было ни гроша, да вдруг алтын» на сцене любительского Рабочего театра: «Имени А. Н. Островского нет в репертуаре пражских театров. Хотя бы 50-летие со дня смерти одного из великих представителей русского драматургического искусства должно было бы обратить внимание театров на его произведения, если уж в обычное время о них не вспоминают. Характерно для ситуации в нашей культуре, что первым вспомнил годовщину Островского Рабочий любительский театр». Рецензент отмечает тщательность постановки и игру актеров-любителей, вполне отвечающую профессиональным критериям. Критик подчеркивает актуальный смысл пьесы Островского: «Отношения, изображенные в пьесе, переносимы только для тех, кто знает, как их изменить. К таким людям и адресуется Островский»<sup>100</sup>.

«Руде право» приветствует и постановку «На всякого мудреца довольно простоты» в Брненском драматическом театре в конце сезона 1937 г. Рецензент и тут подчеркивает современный смысл комедии: «Остроумный, полный намеков, актуально звучащих и в наши дни, текст дал возможность и режиссеру и актерскому коллективу показать лучшее, на что они способны <...> Сатира на русское общество 60-х годов прошлого века, борьба между традиционалистами и переходящими в наступление либералами ожила в руках опытного режиссера. История способного и остроумного юноши, пытающегося использовать свои таланты для того, чтобы добиться денег и положения <...>, не представляет собой казус, абсолютно неизвестный в наши дни. Комедия Островского воспринимается сегодня так же хорошо и, пожалуй, еще лучше, чем в дни своего возникновения». Рецензент «Руде право» высоко оценивает работу режиссера (Ян Шкода) и всего актерского коллектива, «достигшего самого непосредственного

контакта с публикой благодаря сыгранности ансамбля, быстрому темпу диалогов и динамичности»<sup>101</sup>.

В конце 30-х и в начале 40-х годов судьба Островского и в Чехословакии связана прежде всего с именем известного знатока русского языка и литературы, страстного пропагандиста советского искусства и активного друга СССР Богумила Матезиуса. Матезиус приходит к Островскому от Гоголя, творчеством которого он занимался и как исследователь, и как переводчик. Матезиус считал Островского учеником и продолжателем Гоголя и одним из самых замечательных мастеров мировой драматургии. В конце 30-х годов Матезиус переводит пьесу «Таланты и поклонники», которая впервые показывается на чешской сцене (8 ноября 1938 г. в Пражском театре на Виноградах). Об этом спектакле Матезиус публикует статью «Драматург Островский», в которой напоминает лозунг, провозглашенный Луначарским, «Назад к Островскому» и перефразирует его: «С Островским — вперед!»<sup>102</sup> Постановка имела успех, критика особо отмечала достоинства перевода Матезиуса. Так, например, в немецкой пражской газете «Прагер-прессе» рецензент пишет: «Матезиус необыкновенно пластично передает живой диалог Островского, воспроизводя его замечательное искусство передачи характерных черт речи каждого персонажа»<sup>103</sup>.

В трагические годы фашистской оккупации Чехословакии интерес к культуре братского славянского народа, с победой которого над общим врагом чехи связывали свои надежды на освобождение, заметно возрос. Несмотря на чрезвычайно неблагоприятные условия, в это время ставится и Островский. Впрочем, Ф. Зальцер, поставивший «Грозу» в Пражском городском театре в 1941 г., явно акцентировал трагедию любви и приглушил общественный смысл пьесы. Критики, писавшие об этой постановке, сравнивали драму Катерины с драмой Виктории Гамсуна (в инсценировке «Виктория», осуществленной тем же режиссером). В то же время в «Грозе» видят драму рока, близкую к античному пониманию. Несомненно, что в постановке 1941 г. социально-историческое начало было оттеснено воплощением «вечных чувств». Недаром один из критиков писал по поводу этого спектакля: «В славянской драме мы редко встретим столь сильное изображение мучительной власти инстинкта над человеком»<sup>104</sup>.

\* \* \*

После освобождения Чехословакии в 1945 г. начинается и новый период в театральной жизни вообще и в жизни Островского на чешской сцене в частности. Значительный интерес к Островскому в первое послевоенное десятилетие вызывался многими обстоятельствами. Прежде всего сама историческая обстановка определяла ту исключительно важную роль, которую русская и советская культура начинает играть в Чехословакии. Кроме того, задачи, вставшие перед театром, стремившимся освободиться от сценических условностей и от репертуара, диктовавшегося буржуазной публикой, его устремленность в сторону развития реализма — все это, при отсутствии в то время современного чешского репертуара, вызывало обращение к классике. Замечательное реалистическое мастерство русского драматурга оказалось своеобразным источником живой воды, к которому устремились многие чешские театры. Интерес к Островскому еще увеличился после февраля 1948 г., когда страна окончательно избрала социалистический путь. Смысл повсеместного «возврата к Островскому» глубоко раскрыл Зденек Неедлы: «Одним из самых радостных явлений в нашем театре в послефевральскую эпоху является усилившийся интерес к русскому классику А. Н. Островскому. Таким образом, наш театр не только осуществляет важную задачу — ознакомить зрителя с тем, чем живет советский театр, но обращение к Островскому сослужило великую службу развитию нашего театрального искусства»<sup>105</sup>.

Главное, что дает Островский театру, по мнению Неедлы, — это подлинный реализм (известно, что Неедлы строго отличал в эти годы «подлинный реализм» от нехудожественной «подделки под действительность»). «Пьесы Островского настолько органически насыщены реальностью, тогдашней русской действительностью, что <...> тут не приходится «искать» реалистический стиль или искусственно «вносить» его в пьесу»<sup>106</sup>, — пишет Неедлы, утверждая, что проблематика Островского, обличающего мир эксплуататоров, не устарела, что моральный пафос его пьес чрезвычайно актуален. Особо подчеркивает Неедлы народный характер драм Островского, доступность и близость русского драматурга к народному восприятию. Естественно, что эта проблема была немаловажной для чешского театра, в котором в предвоенные годы большое место занимали салонные изыски и авангардистское экспериментаторство.

Можно сказать, что в эти годы Островский становится одним из самых популярных драматургов на чешской сцене. Выбор его пьес был весьма широк. Так, скажем, в сезон 1948/49 г. на чешских сценах идут: «Гроза», «Свои люди — сочтемся!», «Правда хорошо, а счастье лучше», «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Не все коту масленица»; вскоре ставятся «Горячее сердце», «Таланты и поклонники», «Лес» и т. д.

Одной из первых постановок Островского в послевоенные годы, привлечшей к себе особое внимание, была «Гроза» в пражском Реалистическом театре им. З. Неедлы (1946). Критик назвал эту постановку исторической заслугой театра, ознаменовавшей начало нового этапа в понимании Островского на чешской сцене<sup>107</sup>. Действительно, эта постановка отходила от традиционной трактовки пьесы Островского, сложившейся к тому времени на чешской сцене и во многом обусловленной интерпретацией «Грозы» в опере Леоша Яначека «Катя Кабанова».

В постановке 1946 г. Палоуш решительно порывает с этой традицией и, как отмечает критика, возвращается прежде всего к пониманию общественного смысла этой драмы, столь характерного для чешского театра XIX в. Он писал в плане своей постановки: «Островский разоблачает всю царскую Россию», где «темнота и жестокость служат для удержания власти в семьях, в городах и в целом государстве»<sup>108</sup>. И в постановке 1946 г. конфликт между миром Кабанихи, Дикого и поэтическим миром Катерины приобретает социальный смысл.

В образе Катерины раскрывались не только ее любовь и страдания, но и протест против угнетения. Однако исполнительница главной роли, Лида Матоушкова, пронизала образ Катерины чувством роковой обреченности. Это хрупкое, исключительное в своей поэтичности существо, казалось, было создано для страдания, и трагедия Катерины снова замыкалась в кругу тех же понятий трагической, обреченной любви. И в других персонажах, например в Кабанихе, преобладали, как отмечает Броусил, характерные психологические черты, а социальная значимость типа куччих-самодурки несколько стиралась. Недооценено было и значение образа Кулигина, который предстал в виде традиционного режиссера.

И все же, несмотря на то, что режиссерская концепция «Грозы» как остросоциальной драмы не была полностью осуществлена, чешская критика придает большое значение этой постановке. Броусил утверждает, что постановка ознаменовала «этап исторического значения»<sup>109</sup>.

В постановке этой пьесы в 1951 г. коллектив Реалистического театра стремился осуществить те новые принципы, которые стали характерны для чешского театра вообще. Режиссер Палоуш ставит перед собой цель — освоить систему Станиславского. Все участники спектакля глубоко изучают эпоху, историю, быт, а также постановку «Грозы» в Московском Художественном театре, смотрят и обсуждают фильм «Гроза», знакомясь с пониманием

Островского русской критикой. Для этой постановки «Грозы» существенна добролюбовская концепция, выраженная в заглавии его знаменитой статьи «Луч света в темном царстве».

«Гроза» теперь впервые поставлена на чешской сцене как яркая картина жизни общества. В постановке Реалистического театра под руководством Палоуша подчеркнуты типические черты персонажей, характерные для целых общественных групп и классов. В этом спектакле главное внимание обращено не на судьбу Катерины и не на любовный треугольник, а на жизнь Калинова, жизнь царской России, во всей ее широте и богатстве общественных отношений. Режиссер стремился показать в ярких контрастах столкновения различных общественных групп. Эта концепция повлекла за собой совершенно новую трактовку персонажей. Это прежде всего относится к образу Катерины. Исполнение этой роли молодой актрисой Либушей Пешковой, которое признается критиками удачей спектакля, целиком исходит из добролюбовского понимания «луча света» в темном царстве. В этой Катерине, в отличие от надломленности и трагической обреченности этого образа во многих предшествовавших чешских постановках, преобладает душевное здоровье, жизнерадостность, сила духа и сила чувств, сознание человеческого достоинства.

На первый план в этой постановке вышел также Кулигин, который был изображен почти как соратник революционных демократов. «Кулигин в исполнении Карела Мая,— пишет об этом критик,— предстает другом униженных и оскорбленных, братом русских революционных демократов, сторонником Герцена, Белинского, Чернышевского и Добролюбова»<sup>110</sup>. Поскольку текст явно не давал материала для такой несколько прямолинейной трактовки, то актер и постановщик развивали образ за счет выразительных мизансцен и мимики. Так, например, Кулигин открыто радуется, узнав о бегстве Кудряша и Варвары, которое трактуется в пьесе как протест против темного царства.

По поводу исполнения Кабанихи актрисой Ярмилой Майовой, игравшей эту роль также и в постановке 1946 г., критика отметила, что только теперь актрисе удалось раскрыть социальную масштабность этого образа, показать ее как выразительницу диких нравов темного царства. Кабаниха Майовой полна глубокого знания, что за ней стоят вековые обычаи, непоколебимая власть денег. Эта убежденность придавала образу Кабанихи своеобразную монументальность.

По-новому были раскрыты и образы Кудряша и Варвары. В Кудряше было сильно подчеркнуто его свободолюбие, ненависть к темному царству, его смелость.

К большим достоинствам спектакля критика относит и оформление художника Ивана Сладека. Если в постановке 1946 г. преобладали конструктивистские моменты и ощущалось влияние экспрессионизма, то тут Сладек создал подлинно реалистическое оформление, особенно удается ему воплотить поэтичность русской природы. И оформлением спектакля театр полемизирует с концепцией «трагедии рока», как бы раскрывая широкие и светлые горизонты за пределами «темного царства». Это был несомненно целостный по своему идейно-художественному замыслу, новаторский и яркий спектакль. В то же время критика уже тогда отметила известные преувеличения и прямолинейность в раскрытии замысла. Критики отмечают, например, что в Катерине слишком много «сознательности», что она слишком уверенно защищает свое право на счастье, поэтому малоубедительным предстает ее страх перед божьей карой и угрозыния совети, столь существенные для правильного понимания этого образа. Броусил отмечает также известное упрощение и в образе Кулигина, который, по его мнению, потерял черты калиновского мещанина. Преувеличение заметно и в трактовке Кудряша, который, по выражению Броусила, сма-

хивает тут на героя «Юности Максима» и наделен чертами революционер-бунтаря другой эпохи и другого социального происхождения. И в Варваре театр постарался затушевать черты купеческой дочки, не способной на силу чувств и моральное благородство Катерины. Говоря об этих недостатках, Броусил замечает, обращаясь к участникам спектакля: «Ваша Катерина не может стать лучшим светом в темном царстве, потому что ее окружает слишком много света (<...> Смерть Катерины в вашей постановке может и даже непременно должна показаться неоправданной, потому что Катерина не только могла черпать силы в собственной сознательности, но и была окружена людьми, на которых можно было опереться»<sup>111</sup>. Броусил видит в этом недостатке спектакля оборотную сторону несомненных достоинств, сделавших его заметной вехой на пути театра социалистической Чехословакии.

Понимание драм Островского как остросоциальных произведений, тенденция подчеркнуть светлое начало и ноты протеста господствует во всех почти постановках этого времени. В начале 1950-х годов победное шествие Островского по чешским театрам продолжается. Так, в обзоре премьер за январь—февраль 1951 г. в журнале «Дивадло» сообщается: «В репертуаре иностранной классики преобладал великий русский реалист Островский». Действительно, только в Праге почти одновременно появились три постановки пьес Островского: «Гроза» в Реалистическом театре, «Горячее сердце» в Театре чехословацкой армии в постановке О. Гааса и «Лес» в Деревенском театре в постановке К. Достала. В это же время в Пардубицах были поставлены «Таланты и поклонники», а в Чешском Тешине — «Свои люди — сочтемся!». Критика отмечает в большинстве постановок Островского в эти годы социальную значительность образов. Так, известный театровед Ф. Гётц пишет по поводу юбилея Зденки Бальдовой об исполнении ею в Национальном театре роли Кукушкиной в «Доходном месте»: «Ей удастся показать глубокую связь этого типа со всей структурой буржуазного общества»<sup>112</sup>.

К этому времени складывается уже своеобразная традиция постановок Островского на чешской сцене, и репертуар его пьес значительно расширяется. Так, в 1953 г. на чешских сценах идут, кроме уже названных пьес, «Поздняя любовь» и «Женитьба Белугина». О создании традиций постановок пишет, например, Иржи Гаек в рецензии на постановку драмы «Волки и овцы» в Национальном театре<sup>113</sup>: «В последние годы после 1945 г. наши театры заложили основу новой традиции постановок Островского, и эта традиция принадлежит к самым большим достижениям нашего современного театра. Островский вместе с нашей национальной классикой стал предметом самых честолюбивых стремлений наших театров, пробным камнем их возможности». Гаек объясняет этот интерес к Островскому недостатком в репертуаре современных пьес, тем, что «современная драма все еще не способна удовлетворить настойчивую тягу публики к комедии и сатире». Впрочем, постановку Национального театра Гаек упрекает в том, что в ней гораздо убедительнее изображен мир «овец», чем мир «волков». Очевидно, это объяснялось не столько режиссерской концепцией, сколько характером актерской игры. Так, на первый план выступила Купавина в блестящем исполнении Ольги Шайнпфлюговой, вдовы Карела Чапека. Шайнпфлюгова внесла в это исполнение лиризм и тонкость, которые, сочетаясь с наивностью и беспомощностью Купавиной, граничащими в драме Островского с глупостью, создавали некий трагикомический эффект. Блестящие образы никчемных, по-обломовски неспособных к действию «овец» создали Л. Пешек в роли Мурзавецкого, так же, как Я. Пивец в роли Лыняева. Вместе с тем, образ Мурзавецкой оказался чужд актерским возможностям одной из старейших, талантливейших актрис театра, Леопольды Досталовой, что также повело к снятию

остроты конфликта между «волками» и «овцами». Это же можно сказать и о слишком прямолинейной, порой на грани истерии игре исполнительницы роли Глафиры.

К театральным событиям 1953 г. критика единодушно относит постановку драмы «Лес» в Реалистическом театре. Эта постановка, осуществленная Палоушем, некогда поставившим в том же театре «Грозу», также отметила важную веху на пути этого театра, в самом имени которого были сформулированы его цели — борьба за реализм на сцене. Постановка «Леса» была особенно важна для Реалистического театра, потому что он переживал своего рода кризис после ряда неудач в сценическом воплощении современных пьес. Критика объясняет это прежде всего недостатками чешской драматургии, посвященной современной теме. В рецензии на постановку «Леса» так говорилось по поводу чешских драм о современности, ставившихся в Реалистическом театре: «В этих пьесах все еще недостаточно ощутима художественная и идейная смелость авторов, проявляется много «лакировки», действительность порой изображается такой, какой бы она должна была быть, драматурги мало пишут о том, что они в действительности видят и чувствуют. Они или разрабатывают незначительную, частную проблематику или избирают легкий жанр развлекательной комедии вместо того, чтобы раскрыть недостатки, поставить значительные вопросы, показать примеры положительного»<sup>114</sup>. Впрочем, в других рецензиях говорится и о недостатках самого Реалистического театра, в котором наблюдался некоторый застой и создавались серые, схематичные спектакли, а реалистические приемы порой превращались в штампы. В этой ситуации постановка «Леса» давала театру большие возможности выхода из кризиса, и театр эти возможности полностью использовал. Режиссер Палоуш писал в программе спектакля: «Используя опыт прошлых постановок, мы хотим в нашем спектакле разрешить две проблемы: во-первых, заставить звучать текст Островского во всем его разнообразии, пестроте и яркости, показать его не только как острую социальную сатиру, но и как романтическую песнь о свободе и счастье человека, а во-вторых, добиться в этой постановке большей красочности и действенности актерского исполнения»<sup>115</sup>.

Нетрудно заметить в этой режиссерской трактовке «Леса» нечто близкое пониманию «Грозы» в постановке того же Палоуша, где тоже подчеркивалось светлое, поэтическое и по-своему оптимистическое начало драмы. Впрочем, здесь театру удалось добиться большего в области чисто театральной выразительности. Критик замечает: «Для постановки «Леса» характерно то качество, которое мы называем театральностью. Может показаться парадоксальным, что мы употребляем термин «театральность» по поводу как раз театрального представления. Но с нашими актерами и режиссерами приходится говорить именно о театральности. До сих пор появляется много представлений, которые зрителя не могут взволновать. Постановщики, стремясь реалистически верно отобразить жизнь, копируют действительность. На сцене делается все для того, чтобы мы поверили — вот она, жизнь! А мы не верим, и даже скучаем. Так и получают безликие постановки с точным фотографированием действительности: актеры не достигают того глубокого и эмоционально окрашенного постижения образа, которое увлекает зрителей. Подобные недостатки появлялись и в ряде постановок Реалистического театра. И вдруг перед нами — представление в ярких красках, острых тонах, полное драматического напряжения <...> Перед нами подлинный театр, и все же мы видим перед собой живую жизнь <...> Такова тайна театральности. Это тот самый реализм, к которому мы стремимся в театре»<sup>116</sup>. Другой журнал отмечает, что «в постановке Реалистического театра несколько не утратилась боевая направленность критического реализма, хотя спектакль по-



И. КРОМЕР В РОЛИ КУДРЯША, С. ЛЕТКОВА В РОЛИ ВАРВАРЫ («ГРОЗА»  
Словацкий национальный театр, Братислава, 1963 г.  
Фотография

лучился более веселым и легким, чем обычно у нас при постановках Островского»<sup>117</sup>. Было ясно, что сама пьеса Островского давала богатые возможности для обретения потускневшей театральности: «Характеры и конфликты в «Лесе» воплощают жизненную правду с такой художественной театральной силой, что театру остается только с пониманием следовать за драматургом, и его цель — создать яркий, красочный, впечатляющий спектакль — будет достигнута. Карел Палоуш, в качестве режиссера, и весь постановочный коллектив сумели проникнуть в замысел Островского, найти художественные средства для сценического воплощения свойственного драматургу мироощущения и его особого жанра»<sup>118</sup>. Основу драматического конфликта в пьесе Островского, поставленной в Реалистическом театре, критика видит, с одной стороны, в сатирическом разоблачении ханжеского симбиоза Гурмыжской и Восьмибрата, хищников двух исторических эпох и их прислужников, а с другой — в столкновении этого лагеря с подлинными человеческими ценностями, воплощенными прежде всего в образах Аксюши и нищих актеров Счастливецва и Несчастливецва. Критики говорят о бескомпромиссной, резкой границе, разделяющей персонажи: «В спектакле подчеркивается непримиримость конфликта между Гурмыжской и Несчастливецвым, невозможность компромисса между Аксюшей и Гурмыжской, которую уже нельзя переделать»<sup>119</sup>.

Так же, как и при постановке «Грозы», театр сделал сильный акцент на положительное, светлое начало в драме. Так, на первый план выдвиг-

гается Аксюша в исполнении В. Кубанковой, наделенная большой цельностью, страстностью чувства и силой характера, и Несчастливцев в исполнении лауреата государственной премии К. Майя. Актер сумел найти гармоническое сочетание и тонкие границы между позой провинциального трагика и душевным благородством и подлинным трагизмом этого образа. Душевная чистота, доброта и робость униженного и придавленного человека, прикрываемые развязностью комика, становятся движущим нервом роли Счастливецва в этом спектакле в исполнении Б. Прокоша. Второй исполнитель роли Аркашки еще более подчеркивает в нем приметы комического добряка, постоянно унижаемого и оскорбляемого. Не трудно заметить, что в трактовке этого образа наряду с элементами яркой театральности дает себя чувствовать все та же концепция «столкновения двух лагерей». Ярмила Майова, исполнившая на сцене Реалистического театра ряд ролей в пьесах Островского, изображает Гурмыжскую в сатирических тонах, играя на контрасте ханжеской добродетели этой великодушной благотворительницы и ее любовных воцелений, направленных на гимназиста Буланова, ее мелочной злобы и тиранства. Впрочем, была заметна некоторая обличительная прямолинейность в трактовке этого образа. Напротив, в роли купца Восьмибротова С. Майер пытается не ограничиться сатирическим разоблачением и придает некоторые симпатичные черты этому недавнему мужику, что вызывает известную настороженность критики. Зато общее одобрение заслужила острота гротескного обличения в образе Буланова (Е. Кадержавек), переходящего от слащавого и униженного тона в начале драмы к хамской самоуверенности в конце. Такую же остроту в обличении доносчицы и приживалки Улиты проявляет и Б. Елинкова. И напротив, здоровое народное начало подчеркнуто в лакее Карпе в исполнении А. Тыдла.

В оформлении Й. Сладека и И. Дворжака критики отмечают некоторое однообразие, продиктованное тенденциями максимального жизнеподобия, и призывают к более обобщенным художественным решениям и дальнейшим творческим поискам. Как и в оформлении «Грозы» Сладеком, в декорациях «Леса» лучше всего передана поэзия русской природы.

К Островскому обращаются и другие чешские театры, которые переживают в это время известный кризис. Так, в рецензии на постановку «Волков и овец» в Государственном театре в Брно между прочим отмечается, что театральный коллектив до той поры не находил собственного выразительного стиля и собственной художественной линии. Однако постановка Островского не стала переломным моментом в развитии театра. Театр сделал акцент на бытовую добросовестность и жанровую живописность. И, несмотря на отдельные актерские удачи (например, игра заслуженной артистки Ярмилы Урбанковой в роли Мурзавецкой), в спектакле, — отмечала пресса<sup>120</sup>, — не был с достаточной остротой раскрыт основной конфликт игры, вытекающий из схватки двух «волков» — Мурзавецкой и Беркутова. Постановщику удалось создать веселый спектакль с некоторым даже привкусом хеппи-энда, но в то же время серьезность драматического конфликта была сглажена. В прямолинейности критика обвиняет и исполнительницу роли Глафиры — Я. Калашкову, также стремившуюся прежде всего смешить зрителя и преуспевшую в этом. «Унылый, описательный» реализм, в котором критика упрекала театр за предыдущие постановки, видимо, сказался прежде всего в оформлении спектакля, о котором Ержабек не без иронии замечает, что представление снабжено солидным реалистическим обрамлением, где каждый гвоздик на своем месте и ничто не может потревожить уснувшую фантазию зрителя.

В недостатке выразительной и яркой художественной концепции упрекает чешская критика и постановку «Талантов и поклонников» в Реалистическом театре им. Зденека Неedly в Праге в 1960 г. Две испол-

нительницы роли Негиной придали этому образу различную трактовку. Негина в исполнении А. Врановой как будто полна трагических предчувствий с самого начала. Поэтому в сцене прощания с Мелузовым, который как бы воплощает ее лучшее «я», она потеряна, полна отчаяния, чувствуется, что она погубила свою жизнь, потому что предала себя. Напротив, Негина в исполнении С. Стивиновой полна радости жизни, юных сил и надежд, и разрыв с Мелузовым, как бы тяжело он ей ни дался, для нее не конец, а начало: она отказалась от личного счастья, чтобы отдать все силы искусству. Такие противоположные концепции образа не могут ужиться в одной постановке, не нарушая ее цельности. В отсутствии цельности замысла и упрекает рецензент постановку «Талантов и поклонников» в Реалистическом театре: «В результате получилось милое и очаровательное представление, картинка нравов исчезнувшей навсегда старой России, показывающей, каково-то было жить в старые времена, но мысль, способная взволновать нашего современника, тут отсутствует»<sup>121</sup>.

Поисками яркой и оригинальной концепции, способной взволновать современника, характеризуется ряд последующих постановок Островского. Их характер определяется той ситуацией, которая сложилась в чешской культуре к середине 60-х годов, в период общего брожения и поисков нового во что бы то ни стало. В этот период в искусстве наряду с подлинно новаторскими достижениями возникают и явления, продиктованные духом ниспровергательства. Тенденции «ниспровержения традиции» коснулись и Островского. Такой попыткой «осовременивания» Островского явилась постановка «На всякого мудреца довольно простоты» в театре Ф. Буриана. В статье под заголовком «Пути и подобию карьеристов»<sup>122</sup> сравнивается постановка «На всякого мудреца довольно простоты» с постановкой «Бани» Маяковского. Критик отмечает общее в этих постановках — тенденцию к акцентировке общественного, даже, точнее, политического смысла пьес, нарочито актуализируемых. Театр в это время принимает кое-какие принципы брехтовской драматургии: критика характеризует эту близость как стремление к максимальной общественной ангажированности, а в художественном отношении как тенденцию «отчуждения» драматического персонажа (создание многопланового образа: актер — персонаж, каким он является, и одновременно — персонаж, каким он кажется), тяготение к драматической метафоре, резкая красочность характеристик без психологических нюансов и т. д.

Облик постановки «На всякого мудреца довольно простоты» в театре им. Буриана определяло исполнение главной роли Глумова Илией Рацком. Рацек выходил на сцену прямо из публики в своем обычном современном костюме, и в дальнейшем игра на контрасте — актер — изображаемый персонаж — продолжалась и становилась источником многих комических приемов. Здесь как бы наглядно осуществлялся принцип Брехта об эпической дистанции между исполнителями и изображаемым. Рацек гротескно подчеркивает способность Глумова приспособляться к обстоятельствам путем виртуозных перемен всего облика персонажа в зависимости от собеседника и тех целей, которые ставит себе Глумов, ведущий азартную и бессовестную игру, ставка в которой — богатство и карьера. Перед Мамаевым он предстает бессмысленным автоматом, воплощающим чиновничье усердие и подобострастие к начальству, как замечает рецензент «Дивадла», — «в страстном целовании руки Мамаева есть что-то от жадности голодного пса, бросившегося на жирную кость». Перед Крутицким Глумов изображает «безупречно функционирующего солдатского воинственного робота». Во время разговора с Городулиным Глумов—Рацек, нарочито растрепав прическу, на всех парах пускается в либеральное краснобайство. Затем он брызгает собеседника одеколоном из хранящегося в кармане флакончика и подобострастно обнюхивает его,

как бы демонстрируя свою «духовную близость» с ним. Гротескная подчеркнутость этих приемов находится порой на грани клоунады. Причем перевоплощения Глумова происходят с необычайной быстротой на глазах у зрителя. В некоторые моменты Глумов, пользуясь тем, что партнер не обращает на него внимания, сбрасывает маску и с холодным цинизмом наблюдает за эффектом, произведенным его манипуляциями. Критик называет этот спектакль «комическим процессом против карьеризма и подхалимства». Действительно, общественный смысл тут максимально подчеркнут, вплоть до обнаженности памфлета, при этом стремление сохранить исторический колорит и бытовую достоверность, отличавшее предшествующие постановки, полностью принесено в жертву обличительной тенденции и своеобразно понятой театральности, в понятие которой вкладываются многие специфические приемы современного западного театра, не всегда гармонирующие с художественной структурой пьес Островского. В постановке, считает рецензент, традиционная драматургическая структура комедии Островского разобрана на «отдельные строительные элементы». Разрушив плавное течение действия, авторы постановки обнажили перед зрителем процесс «делания карьеры» как серию «комедийных превращений». Это связано с общей тенденцией подчеркивать не историческую конкретность конфликта, а его абстрактную «всеобщность».

Тенденции переименования Островского в целях максимальной экспрессивности и гротескной остроты привели к воскрешению традиции Мейерхольда в чешских постановках Островского второй половины 60-х годов. И не удивительно, что прежде всего оживает традиция мейерхольдовской постановки «Леса». В программе постановки «Леса» в Государственном театре в Брно в 1966 г. постановщик спектакля пишет: «Наша постановка комедии «Лес» вдохновлена воспоминанием о во многом спорной, но талантливой и новаторской постановке «Леса» в середине 20-х годов советским авангардным режиссером Мейерхольдом, в инсценировке которого было совершено покушение на сокровище национальной классики «варварским и неслыханным до той поры способом»: эта пьеса была разобрана по кусочкам и из них составлена мозаика, огражающая новые мысли, новые приемы, новые конфликты. Так, в спектакле начал живо биться напряженный пульс современности — пусть порой ценой наивной вульгарно-социологической актуализации (...) Постановка Мейерхольда, несмотря на все элементы упрощения и на свою спорность, открыла источники современной театральности в этом драматическом произведении критического реализма, которое уже казалось мертвым капиталом в сокровищнице современного театра»<sup>123</sup>. Эти слова режиссера объясняют, что привлекало его, да и не только его одного, в художественном наследии Мейерхольда.

Рецензент замечает по этому поводу<sup>124</sup>: вульгарный социологизм Мейерхольда «оказался меньшим злом в тот момент, когда в театре начал снова процветать вульгарный социологизм, имевший, впрочем, тот недостаток, что он был гораздо более скучным и менее театральным». Рецензент подчеркивает, что «обращение к советскому авангардизму» объяснялось прежде всего стремлением превращать театр в инструмент общественной борьбы при помощи чисто театральных приемов. Постановщик «Леса» в Брно «перемонтировал» пьесу так, чтобы обнаружить новое, неожиданное значение. «Встреча Счастливлцева и Несчастливлцева во втором явлении второго акта превращена в пролог к пьесе. После слов Несчастливлцева о том, что девушка, готовая броситься в омут из-за любви, — это настоящая актриса, о которой можно только мечтать, оба актера укладываются спать, а на сцену вкатывают небольшую площадку, на которой разыгрываются все сцены в доме Гурмыжской. Все, что происходит, — это

только сон Несчастливцева, проникнутый его особым чувством театральности. Мечты о собственной труппе, для которой необходима молодая талантливая актриса, и о прекрасной героической жизни перемешиваются в этом сне. «Театр в театре» в доме Гурмыжской начинается с четвертого явления первого действия, когда Гурмыжская представляет своим знакомым Буланова и рассказывает о своем единственном оставшемся в живых родственнике — Несчастливцеве. Мечта о красоте и величии сталкивается с мелочностью и уродством — таков пафос постановки. В этом обнаруживается новаторский характер спектакля: «Мы до сих пор играли Островского как отражение страшных общественных условий царской России. Мы изучали прошедшее, чтобы лучше понять настоящее. Гыншт противопоставляет действительности в мире Гурмыжской мечту, для которой эта действительность — только театральный паноптикум. Он раскрывает взаимоотношения между исторической реальностью, мечтой и театром в театре, чтобы вскрыть те возможности современной театральности, которые кроются в тексте Островского, воплотившего вечный бой человека против дремучего леса низости, лицемерия, фальши, жестокости. Новый монтаж текста позволяет освободить его из плена исторических соотношений и придать ему такое ассоциативное значение, которое могло бы взволновать человека любой эпохи. Перестройка текста в духе русского театрального авангарда уже не диктуется прямой актуализацией его значения; как и тогда, она обращена к человеку, который мечтал, мечтает и будет мечтать о красоте и добре в жизни».

Впрочем, критика отметила, что одной только перестройки текста оказалось недостаточно для осуществления подобной концепции спектакля. Необходима особая актерская манера. В этой связи речь идет об актере-трибуне, об актере, который судит изображаемых персонажей в театре Мейерхольда, о синтезе романтических традиций Малого театра и «динамического актера» Таирова — синтезе, осуществленном в «Турандот» Вахтангова. Рецензент приходит к выводу, что удачная переработка текста, сделанная режиссером, «не могла обрести адекватного художественного воплощения, потому что в области актерского исполнения театр не вышел за пределы тех приемов, при помощи которых инсценировать «Лес» можно только в традиционном духе критического реализма. Между монтажом текста и его реализацией возникла пропасть, здесь столкнулись два совершенно противоположных метода, которые нельзя примирить между собой».

В этот период на фоне общих изменений в культурной жизни Чехословакии, «ревизии» всего установленного, и в том числе «ревизии реализма», которая осуществлялась под лозунгом поисков новаторских приемов, усвоения достижений западного театра и т. д., имело место немало формалистического трюкачества и в театре, но надо сказать, что на постановки Островского подобные тенденции повлияли сравнительно незначительно. Конечно, Островский представлял большой соблазн в смысле «ниспровержения традиций», но, с другой стороны, его реалистическая драма сопротивлялась всякого рода манипуляциям, и на очереди стала новая реалистическая трактовка Островского, свободная от унылой описательности и не идущая на поводу у неоправданного экспериментаторства. Надо сказать, что зритель не поддержал тенденции «ниспровержения Островского». Об этом свидетельствует большой успех, который неизменно сопровождает постановку пьес русского драматурга. Но театры меньше стали обращаться к его пьесам. Этот факт констатируется в статье о постановке пьесы «Лес» в Реалистическом театре в Праге (1967 г.): «Были времена, и не так уж давно, когда у нас почти не существовало театра, который бы не обращался к Островскому. Десятки театров снабжали нас постановками «Грозы», «Леса», «Волков и овец», «Та-

лантов и поклонников» и многих, многих других. А теперь редкий театр решится обратиться к автору, в прошлом так превозносимому». Критик отмечает, что это предубеждение опровергается большим успехом «Леса» Островского в Реалистическом театре, потому что публика нашла в этой постановке больше чем «повествование об эпохе, давно минувшей, и под историческим покровом она открыла живых людей, поступки и свойства которых нам отнюдь не так уж чужды». «Успех постановки объясняется вовсе не тем, что драматургу удалось верно изобразить обстановку и жизнь отдаленной от нас исторической эпохи, а тем, что он сумел глубоко заглянуть в самый смысл явлений, что он сумел указать на то, что деформирует человека, определяет его отношения с другими людьми, является причиной тех или иных особенностей его характера. Он сумел пальцем указать на «проклятые деньги», которые встают между людьми и отчуждают их друг от друга»<sup>125</sup>.

В наши дни можно с полной уверенностью сделать вывод относительно большого значения Островского для театра социалистической Чехословакии. Это значение отмечено в написанной по поводу юбилея русского драматурга статье в газете «Руде право» под знаменательным заглавием «Обогащение мировой драмы»<sup>126</sup>. Автор статьи Карел Мартишек говорит о неумирающем значении реалистического мастерства Островского и вспоминает, что многие чешские и словацкие театры обращались в послевоенные годы к творчеству русского классика в поисках «выразительной современной театральности» и что драматургия Островского всегда отвечала стремлениям к созданию подлинно народного театра, помогала обогатить реалистическое актерское искусство. В заключение Мартишек высказывает уверенность, что эти качества позволяют пьесам Островского играть значительную роль и в современном репертуаре чехословацкого театра.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Письма к Вячеславу Ганке из славянских земель. Издал В. А. Францев. Варшава, 1905.

<sup>2</sup> Там же, стр. 1070.

<sup>3</sup> Там же, стр. 55.

<sup>4</sup> Там же, стр. 63.

<sup>5</sup> Там же, стр. 64.

<sup>6</sup> Там же, стр. 66.

<sup>7</sup> Там же, стр. 71.

<sup>8</sup> Там же, стр. 73—74.

<sup>9</sup> «Casopis českého musea» (Praha), 1852, str. 174—176 (письма Берга 30 сентября и 20 октября 1852 г.); «Lumir» (Praha), 1853, str. 377—379 (письмо Берга 18 марта 1853 г.).

<sup>10</sup> «Документы к истории славяноведения в России». М.—Л., 1948, стр. 22.

<sup>11</sup> «Casopis českého musea», 1859, str. 125—126.

<sup>12</sup> Эмануэл Ваара (1839—1891) в 1862—1865 гг. сотрудничал в газ. «Нлас», а затем в газ. «Národní listy». В 1867 г. входил в состав чешской делегации, ездившей в Москву на Всероссийскую этнографическую выставку и славянский съезд. В 1870 г. переехал на жительство в Ригу, где сотрудничал в «Рижском вестнике». С 1876 г. до конца жизни был учителем в гимназиях в Оренбурге, Одессе и Эривани. Переводил не только с русского, но также с французского и польского языков.

<sup>13</sup> E. V á v r a. Načrtky z literatury ruské.— В кн.: «Čeští radikální demokraté o literatuře». Praha, 1954, str. 202.

<sup>14</sup> «Československá rusistika» (Praha), 1961, č. 3, str. 167—169.

<sup>15</sup> Перепеч. в сб.: «Čeští radikální demokraté o literatuře». Praha, 1954, str. 202—222.

<sup>16</sup> Н. А. Д о б р о л ю б о в. Собр. соч., т. 5. М.—Л., 1962, стр. 30.

<sup>17</sup> «Čeští radikální demokraté o literatuře», str. 213.

<sup>18</sup> «Slovník Naučelý». Praha, 1865, dil 5, str. 1161.

<sup>19</sup> К. И. Р о в д а. Чехи и русские в их литературных взаимосвязях. Л., 1968, стр. 102—103.

<sup>20</sup> Библиотека А. Н. Островского. Описание. (Академия наук СССР). Л., 1963, стр. 130, 187.

- <sup>21</sup> Rukopis Kralodvorský i jiné vybornějšíe narodnie spévopravné básně. Slovně i verně v povodinném starém jazyku. Vyd. 10-e. V. Hanky. Praha, 1851.
- <sup>22</sup> Цит. по кн.: В. А. Францев. М. П. Погодин и Фр. Палацкий. Прага Чешская, 1928, стр. 3.
- <sup>23</sup> Там же.
- <sup>24</sup> Здесь, как и в более ранних публикациях дневников Островского, а также в работах, цитирующих этот документ, Езбера, из-за неправильного чтения рукописи, фигурирует как Лезбера или Лезбер.
- <sup>25</sup> См. «Историю Чехословакии», т. II. М., 1959, стр. 66—67.
- <sup>26</sup> «Московские ведомости», 1864, 15 декабря.
- <sup>27</sup> П. А. Россиев. Артистический кружок в Москве (1865—1883).—«Исторический вестник», 1912, № 5, стр. 482—498.
- <sup>28</sup> Сообщено К. И. Ровдой.
- <sup>29</sup> «Кvětý» (Praha), 1868, стр. 50.
- <sup>30</sup> A. N. O s t r o v s k ý. Výnosné místo. Veselohra ve čtyřech jednáních. Z ruského přeložil Em. Vávra. Překlad autorisovaný. 1881. Nakladatel Lad. Sernal v Jičíně.
- <sup>31</sup> Цит. по кн.: Jan Neruda. O umění. Praha, 1950, стр. 324.
- <sup>32</sup> Ljubov Cimleová - K losová. Ruské realistické drama a české divadlo XIX století. Praha, 1953, стр. 20—21.
- <sup>33</sup> «Замок Венден» Бестужева-Марлинского, отрывки из «Губернских очерков» Салтыкова-Щедрина, «Выстрел» Пушкина, «Хаджи-Абрек» и «Маскарад» Лермонтова, «Антон Горемыка» Григоровича, «Красильниковы» Мельникова-Печерского, «Севастополь в декабре» Л. Толстого, «Фауст» и «О соловьях» Тургенева, «Петербургские трущобы» Крестовского и др.
- <sup>34</sup> К. И. Ровда. Русско-чешские литературные связи. 50—60-е годы XIX века. Докторская дисс. Л., 1971, стр. 591.
- <sup>35</sup> L. C i m l e o v á - K l o s o v á, стр. 21.
- <sup>36</sup> «Národní noviny» (Praha), 1867, 29 června. Перепеч.: Jan Neruda. České divadlo. III. Praha, 1954, стр. 234.
- <sup>37</sup> L. C i m l e o v á - K l o s o v á, стр. 22.
- <sup>38</sup> Jan Neruda. České divadlo. III, стр. 234.
- <sup>39</sup> См. прим. 30.
- <sup>40</sup> Цит. по указ. кн.: L. C i m l e o v á - K l o s o v á, стр. 24.
- <sup>41</sup> Там же, стр. 25.
- <sup>42</sup> Там же.
- <sup>43</sup> Jan Neruda. České divadlo. III, стр. 233—234.
- <sup>44</sup> Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II. М., 1949, стр. 240.
- <sup>45</sup> Jan Neruda. České divadlo. IV. Praha, 1958, стр. 52—55.
- <sup>46</sup> Там же, V, 1967, стр. 125—128.
- <sup>47</sup> Там же, стр. 379—381.
- <sup>48</sup> Там же, стр. 379.
- <sup>49</sup> Это письмо Ф. А. Шуберта, как и ниже упоминаемое второе его письмо к Островскому, обнаружено нами в ГЦТМ (шифр: 2568). Письмо написано на очень плохом русском языке.
- <sup>50</sup> L. C i m l e o v á - K l o s o v á, стр. 49.
- <sup>51</sup> «Неизданные письма», стр. 7—9.
- <sup>52</sup> L. C i m l e o v á - K l o s o v á, стр. 49.
- <sup>53</sup> ГЦТМ, шифр: 2569.
- <sup>54</sup> «Divadelní listy» (Praha), 1880, č. 26.—Цит. по статье: Ljubov K losová. J. V. Frič a české divadlo.—«Divadlo» (Praha), 1954, č. 9, стр. 855.
- <sup>55</sup> «Slovanský Sbornik» (Praha), 1884, č. 4, стр. 223—225.
- <sup>56</sup> Цит. по указ. кн.: L. C i m l e o v á - K l o s o v á, стр. 53.
- <sup>57</sup> Там же, стр. 54.
- <sup>58</sup> Там же.
- <sup>59</sup> «Slovanský Sbornik», 1885, č. 12, стр. 655—656.
- <sup>60</sup> «Osvěta» (Praha), 1885, č. 12, стр. 1103—1104.
- <sup>61</sup> Цит. по указ. кн.: L. C i m l e o v á - K l o s o v á, стр. 73.
- <sup>62</sup> «Osvěta», 1887, č. 4, стр. 358.
- <sup>63</sup> Цит. по кн.: Ludvik Paleníček. Jaroslav Vrchlický divadelním kritikem. Praha, 1949, стр. 96.
- <sup>64</sup> Цит. по указ. кн.: L. C i m l e o v á - K l o s o v á, стр. 74.
- <sup>65</sup> «Osvěta», 1888, č. 12, стр. 1140.
- <sup>66</sup> «Čas» (Praha), 1888, č. 13, 20 června, стр. 206.
- <sup>67</sup> «Vlast» (Praha), 1888, č. 10, červenec, стр. 734.
- <sup>68</sup> «Čas», 1888, č. 2, 5 ledna, стр. 28.
- <sup>69</sup> «Dějiny české literatury», sv. III. Praha, 1961, стр. 471.
- <sup>70</sup> «Květý», 1889, стр. 324.
- <sup>71</sup> Там же, стр. 325—326.
- <sup>72</sup> Там же.
- <sup>73</sup> Там же, стр. 329.

- 74 Там же, стр. 330.  
 75 Там же.  
 76 Там же.  
 77 Там же, стр. 325.  
 78 Там же.  
 79 Там же.  
 80 F. X. S a l d a. O umění. Praha, 1953, str. 526.  
 81 «Ruský obzor» (Praha), 1911, č. 3, červenec, str. 37—38.  
 82 «Právo lidu» (Praha), 1913, 15 června, 2 příloha, str. 1; «Národní obzor» (Praha), 1913, č. 33, 20 června; «Zvon» (Praha), 1913, č. 40, 20 června, str. 554.  
 83 «Národní listy», 1914, č. 118, 1 května, str. 3—4.  
 84 «Česká revue» (Praha), 1914, č. 9, červen, str. 575—576.  
 85 «Cas», 1914, č. 171, 23 června, str. 3.  
 86 «Zvon», 1919, č. 29, 10. dubna, str. 407.  
 87 J. V o d á k. Ruský typ dramatu. (K «Bouři» Ostrovského).—«Česká stráž» (Praha), 1919, č. 13, 3 dubna.—Перепеч.: J. V o d á k. Kapitoly o dramate. Praha, 1947, str. 112—118.  
 88 Там же, стр. 115.  
 89 Там же, стр. 117.  
 90 Там же, стр. 113.  
 91 Там же, стр. 115.  
 92 Там же, стр. 118.  
 93 Там же.  
 94 M. B r o d. Pražské hvězdné nebe. Praha, 1969, str. 51.  
 95 «Центральная Европа» (Прага), 1927, № 15, 8 сентября, стр. 7.  
 96 «Národní politika» (Praha), 1921, č. 125, 8 května.  
 97 «Národní listy» (Praha), 1921, č. 124.  
 98 «Rudé právo» (Praha), 1925, č. 270, 19 listopada, str. 9.  
 99 Op. cit., č. 295, 18 prosince, str. 6.  
 100 Op. cit., 1936, č. 212, 11 září, str. 4.  
 101 Op. cit., 1937, c. 130, 4 června, str. 4.  
 102 Статья «Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его».— А. В. Л у - н а ч а р с к и й. Собр. соч., т. 1. М., 1963, стр. 200—210.  
 103 См.: Jiří F. F r a n e k. Bohumil Mathesius. Praha, 1963, str. 101.  
 104 Там же.  
 105 «Národní divadlo» (Praha), 1952, č. 5, 30 října, str. 7.  
 106 Там же, стр. 8.  
 107 «Divadlo» (Praha), 1952, č. 1, str. 36.  
 108 Там же, стр. 37.  
 109 Там же, стр. 38.  
 110 Там же, 1951, č. 1, str. 22.  
 111 Там же, 1952, č. 1, str. 48—49.  
 112 «Národní divadlo», 1952, č. 5, str. 3.  
 113 «Rudé právo», 1954, č. 93, 4 dubna, str. 4.  
 114 «Praha — Moskva», 1954, č. 1, str. 107.  
 115 Цит. по ст. в журнале «Praha — Moskva», 1954, č. 1.  
 116 Там же, стр. 108—109.  
 117 «Slovanský přehled» (Praha), 1954, č. 2, str. 57.  
 118 «Divadlo», 1954, č. 3, str. 222.  
 119 «Slovanský přehled», 1954, č. 2, str. 57.  
 120 «Divadlo», 1957, č. 12, str. 1018—1019.  
 121 «Tvorba» (Praha), 1960, č. 46, str. 1099.  
 122 «Divadlo», 1963, č. 5, str. 12—17.  
 123 Цит. по статье: «Divadlo», 1967, č. 4, str. 64.  
 124 Там же, стр. 64—68.  
 125 «Květy», 1967, č. 48, str. 22.  
 126 «Rudé právo», 1973, 14 dubna, č. 89, str. 5.